UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Politécnica de Enseñanza Superior



Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del *metateatro* al *metaespacio*.

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Manuel Iglesias Vázquez
Arquitecto Superior

Madrid, 2025

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Politécnica de Enseñanza Superior

Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad.

Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del *metateatro* al *metaespacio*.

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Manuel Iglesias Vázquez
Arquitecto Superior

Bajo la dirección de:
Dr. Héctor Navarro Martínez

Madrid, 2025

Título: Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del *metateatro* al *metaespacio*.

Autor: Manuel Iglesias Vázquez

Programa de Doctorado: Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad.

Dirección de tesis:

Dr. Héctor Navarro Martínez (Director)
Profesor Permanente Laboral.
Departamento de Composición Arquitectónica.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM)
Universidad Politécnica de Madrid

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

Título: Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del *metateatro* al *metaespacio*.

Autor: Manuel Iglesias Vázquez

Programa de Doctorado: Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad.

Dirección de tesis:

Dr. Héctor Navarro Martínez (Director)

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

Á miña familia.
Grazas.

Leváime, leváime, airiños,
leváime a donde me esperan
unha nai que por min chora,
un pai que sin min n'alenta,
un irmán por quen daría
a sangue das miñas venas,
e un amoriño a quen alma
e vida lle prometera.

Rosalía de Castro.

Agradecimientos

Este trabajo de investigación es indudablemente consecuencia de esfuerzos comunes y de logros compartidos. Sin ellos, el camino no habría sido posible.

En primer lugar, mis palabras de agradecimiento al Dr. Héctor Navarro, director de esta Tesis Doctoral. Gracias por el apoyo constante, por la experiencia y por los consejos a lo largo de todo este proceso que han contribuido al gratificante camino de esta investigación. Héctor, agradezco profundamente la confianza depositada tanto en mí como en la temática de este trabajo. Sin tu rigor y orientación en la dirección no habría sido posible.

Asimismo, gracias a todos los compañeros y amigos que han estado a mi lado y han sufrido el proceso y la ausencia. Sin sus consejos y ánimos la fuerza para elaborar este estudio no habría sido la misma.

Gracias a mi familia por permitirme ser quien soy.

A mi madre, por su ejemplo. Por su dedicación constante, por su eterno esfuerzo y por su plena confianza en mi cuando yo mismo he dudado. Gracias por hacer que todo sea posible.

A mi hermana, por sus consejos. Por ser un referente y por perseverar y animarme constantemente.

A mi tío José Antonio. Por su apoyo y preocupación permanente.

Gracias también a mi familia madrileña. Por adoptarme y por cuidarme sin preguntar. Por aconsejarme como a uno más.

Y gracias a Manuel Macías. Sin tus consejos académicos este trabajo no habría sido posible. Sin tu apoyo y esfuerzo personal, no habría sido capaz de alcanzar el final. No lo he puesto del todo fácil pero sin ti este trabajo nunca habría visto la luz. Gracias.

Resumen

La presente Tesis Doctoral, bajo el título *Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del metateatro al metaespacio*, afronta la lectura arquitectónica del teatro dentro del teatro del premio Nobel de Literatura Luigi Pirandello.

La investigación, articulada en siete capítulos estructurados siguiendo una organización de etapas consecutivas, aborda cómo el autor italiano a través de sus textos dramáticos y mediante el uso de acotaciones textuales casi hipertrofiadas, contribuye a una innovadora construcción y reinterpretación de la escena teatral convencional. Este trabajo se centra en el estudio de la tetralogía *metateatral* de Pirandello compuesta por las obras *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa (la comedia)*.

El objetivo principal de este trabajo se basa en el desarrollo de una metodología que permita una lectura y un análisis arquitectónico riguroso de la espacialidad propuesta en la *metateatralidad* pirandelliana. La metodología adoptada propone un proceso sistemático de carácter cuantitativo y cualitativo que, basado en los estudios literarios y semiológicos del teatro, integra en el análisis escénico de forma equilibrada la disciplina literaria teatral y la arquitectónica.

Los resultados obtenidos tras la aplicación de la metodología planteada en este estudio ponen de manifiesto que Luigi Pirandello alcanzó en su *metateatro* un concepto espacial innovador y característico. A través de una especificación textual muy detallada, el autor italiano construye una espacialidad dramática asimilable a la de una memoria de un proyecto arquitectónico. De esta manera, el escritor integra el espacio dramático dentro de la obra teatral como un elemento esencial más del proceso creativo artístico, persiguiendo su concepción de obra única.

Esta definición exhaustiva y arquitectónica de los espacios en sus textos dramáticos introduce, tras el estudio realizado, la definición del concepto de *metaespacio* pirandelliano: un espacio teatral característico, innovador, complejo y multifacético que ejerce un papel crucial dentro de las *metaobras* como un personaje más y, en consecuencia, esencial en su texto dramático y en el desarrollo de su *metateatro*. Por lo tanto, esta particular concepción espacial se propone como un elemento inherente e imprescindible en sus *metaobras*.

En síntesis, esta Tesis Doctoral concluye que Luigi Pirandello a través de su tetralogía *metateatral* no solo innovó en las convenciones teatrales desde el punto de vista de la literatura dramática sino que también lo hizo mediante su uso de la espacialidad escénica y del propio edificio teatral. De esta forma, el dramaturgo actuó como ideador, proyectista y constructor de espacios dentro de su universo teatral integrando de manera innovadora la literatura y la arquitectura dramáticas a través de las palabras. Asimismo, esta investigación introduce así una novedosa metodología para el análisis arquitectónico del hecho dramático al ofrecer un marco teórico y práctico aplicable para futuras investigaciones en el campo de las artes escénicas.

Abstract

The present doctoral thesis, entitled *Architectural analysis of the Pirandellian scene: from metatheater to metaspace,* addresses the architectural reading of theater within theater in the works of Nobel Prize-winning author Luigi Pirandello.

The research, articulated in seven chapters structured following an organization of consecutive stages, addresses how the Italian author, through his dramatic texts and through the use of almost hypertrophied textual notes, contributes to an innovative construction and reinterpretation of the conventional theatrical scene. This work focuses on the study of Pirandello's metatheatrical tetralogy composed of the works *Six Characters in Search of an Author*, *Henry IV*, Each in *His Own Way* and *Tonight we improvise*.

The main objective of this work is based on the development of a methodology that allows a rigorous architectural reading and analysis of the spatiality proposed in Pirandellian metatheatrality. The adopted methodology proposes a systematic process of a quantitative and qualitative nature that, based on literary and semiological studies of theater, integrates the theatrical literary and architectural disciplines into the scenic analysis in a balanced way.

The results obtained after applying the methodology proposed in this study show that Luigi Pirandello achieved an innovative and characteristic spatial concept in his metatheater. Through a very detailed textual specification, the Italian author constructs a dramatic spatiality comparable to that of a memory of an architectural project. In this way, the writer integrates the dramatic space within the theatrical work as another essential element of the artistic creative process, pursuing his conception of a unique work.

This exhaustive and architectural definition of the spaces in his dramatic texts introduces, after the study carried out, the definition of the concept of Pirandellian meta-space: a characteristic, innovative, complex and multifaceted theatrical space that plays a crucial role within the meta-plays as another character and, in concession, essential in his dramatic text and in the development of his metatheatre. Therefore, this particular spatial conception is proposed as an inherent and crucis element in his metaplays.

In synthesis, this Doctoral Thesis concludes that Luigi Pirandello through his metatheatrical tetralogy not only innovated theatrical conventions from the point of view of dramatic literature but also did so through his use of scenic spatiality and the theatrical

building itself. In this way, the playwright acted as an ideator, designer and builder of spaces within his theatrical universe, integrating literature and dramatic architecture through words in an innovative way. Furthermore, this research introduces a novel methodology for the architectural analysis of the dramatic event by offering a theoretical and practical framework applicable to future research in the field of the performing arts.

Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana:

del *metateatro* al *metaespacio*

Índice general

I. Introducción I
II. Estado de la cuestión XV

1. Metodología 1
2. Fundamentación teórica 25
3. Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana 313
4. Estudio comparado 499
5. Discusión 539
6. Conclusiones 557
7. Bibliografía 563

Índice

Agradecimientos i
Resumen iii
Abstract v

i. Índice de imágenes. xi
ii. Índice de figuras. xvii
iii. Índice de tablas. xix

I. Introducción. I
II. Estado de la cuestión. XV

1. Metodología. 1

1.1. Planteamiento. 4
1.2. Hipótesis de la investigación. 10
1.3. Metodología. 11
1.4. Validación. 23

2. Fundamentación teórica: del drama clásico a la marioneta de Orestes. 25

2.1. El espacio teatral europeo occidental previo al siglo XX. 28

2.1.1. Introducción al origen del teatro. 31
2.1.2. Edad antigua. 34
2.1.3. Edad Media. 53
2.1.4. Edad Moderna. 67
2.1.5. Edad Contemporánea. 173

2.2. El espacio teatral europeo occidental a principios del siglo XX. 226

2.2.1. El comienzo de siglo europeo: 1900-1921. 226
2.2.2. El espacio arquitectónico teatral a principios del siglo XX y las nuevas teorías. 238

2.3. Luigi Pirandello: el teatro nuevo y la ruptura de Orestes. 245

2.3.1. El Teatro italiano de comienzos del siglo XX. 245
2.3.2. Luigi Pirandello: el hijo del Caos. 258
2.3.3. El concepto de espacio y el *metateatro* pirandelliano. 276

2.4. Conceptos comunicativos del teatro. 294

3. Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana. 313

3.1. *Seis personajes en busca de autor.* 314

3.1.1. *Premessa*. 314
3.1.2. *Programma*: el texto escénico. 318
3.1.3. *Scena:* análisis. 338
3.1.4. *Traduttori*: del texto al espacio. 345
3.1.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión. 356

3.2. *Enrique IV*. 365

3.2.1. *Premessa*. 365
3.2.2. *Programma*: el texto escénico. 369
3.2.3. *Scena*: análisis. 377
3.2.4. *Traduttori*: del texto al espacio. 384
3.2.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión. 393

3.3. *Cada cual a su manera*. 399

3.3.1. *Premessa*. 399
3.3.2. *Programma*: el texto escénico. 403
3.3.3. *Scena*: análisis. 414
3.3.4. *Traduttori*: del texto al espacio. 422
3.3.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión. 435

3.4. *Esta noche se improvisa (la comedia).* 441

3.4.1. *Premessa*. 441
3.4.2. *Programma*: el texto escénico. 446
3.4.3. *Scena*: análisis. 461
3.4.4. *Traduttori*: del texto al espacio. 469
3.4.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión. 488

4. Estudio comparado. 499

Texto y espacio. 499
Texto y *metaespacio*. 517

5. Discusión. 539

6. Conclusiones. 557

7. Bibliografía. 563

i. Índice de imágenes.

Imagen 1: Interpretación de plantas y secciones del teatro Odescalchi. 8
Imagen 2: Interpretación del escenario del teatro Odescalchi. 9
Imagen 3: Ejemplos de posiciones de las acotaciones en las páginas 102 y 105 de *Seis personajes en busca de autor*. 13
Imagen 4: Ámbito de actuación, en planta y alzado, para las propuestas escénicas en el teatro Odescalchi. . 19
Imagen 5: Zonificación del teatro Odescalchi en planta baja (planta inferior) y planta alta (planta superior). 20
Imagen 6: Configuración base para aplicar a la densidad de puntos de los espacios espectaculares teatrales. 22
Imagen 7: Esquema de teatro griego. 42
Imagen 8:Esquema del teatro latino de Vitruvio. 49
Imagen 9: Esquema de teatro romano. 52
Imagen 10: Esquema de los espacios teatrales medievales de mansiones. 65
Imagen 11: Arquetipo Briguella. 86
Imagen 12: Arquetipo Arlequín. 86
Imagen 13: Arquetipo Polichinela. 86
Imagen 14: Arquetipo Pantalón. 87
Imagen 15: Arquetipo Doctor. 87
Imagen 16: Arquetipo Capitán. 87
Imagen 17: Arquetipo enamorado 88
Imagen 18: Arquetipo enamorada. 88
Imagen 19: Ejemplos de Ciudades Ideal: Izq: Tabla de Urbino. Drcha: Tabla de Baltimore. 97
Imagen 20: Esquema planteado por Serlio en *Il Secondo libro*. 98
Imagen 21: Propuestas escénicas de Serlio: comedia (izq.), tragedia (medio) y drama satírico (drcha.). 99
Imagen 22: Teatro Olímpico de Vicenza. 101
Imagen 23: Modelo propuesto por Palladio para el Teatro Olímpico de Vicenza. 102
Imagen 24: Scaenefront propuesto por Palladio para los teatros renacentistas. 102
Imagen 25: Teatro all'Antica en Sabioneta 105
Imagen 26: Modelo teatral de Iñigo Jones 106
Imagen 27: Teatro Farnese en Parma. 107
Imagen 28: Propuesta escénica en ángulo 108
Imagen 29: Esquema del espacio del actor en los ejemplos modernos propuestos. 109
Imagen 30: Planta de teatro planteada por Serlio. 111
Imagen 31: Planta del Teatro Olímpico de Vicenza. 111
Imagen 32: Imagen de las gradas del Teatro Olímpico de Vicenza. 111
Imagen 33: Vista frontal de la escena del Teatro Olímpico de Vicenza. 112
Imagen 34: Planta del teatro Farnese en Parma. 113
Imagen 35: Imagen de las gradas del Teatro Farnese en Parma. 113
Imagen 36: Vista frontal de la escena del Teatro Farnese en Parma. 114
Imagen 37: Vista del auditorio del Teatro de la Pérgola - Izquierda 1658 - Derecha: 1718. 117
Imagen 38: Esquema del espacio del espectador en los ejemplos modernos propuestos. 118
Imagen 39: Esquema de teatro moderno a la italiana 126

Imagen 40: Dibujo de Van Buchel, según De Wiit, en el que en 1696 se ilustra el teatro The Swan en Londres. 134
Imagen 41: The Globe: Planta baja. 134
Imagen 42: Vista axonométrica seccionada del teatro isabelino. 134
Imagen 43: The Globe 1997: Vista del escenario. 135
Imagen 44: The Globe 1997: Vista de la cubierta. 135
Imagen 45: The Globe 1997: Vista general durante una representación. 136
Imagen 46: The Globe 1997: Vista inferior del tejado de la escena. 136
Imagen 47: Esquema visual de la relación entre actores y público en el teatro isabelino. 138
Imagen 48: Hamlet: Movimientos escénicos del espectro según C. Walter Hodges. 141
Imagen 49: Hamlet: Escenificaciones del teatro dentro del teatro según C. Walter Hodges. 144
Imagen 50: Esquema de teatro moderno inglés. 152
Imagen 51: Recreación del antiguo Corral de la Pacheca en Madrid. 161
Imagen 52: Esquema de los nueve huecos en la escena de los Corrales de Comedias. 164
Imagen 53: Esquema en perspectiva del escenario con los nueve huecos. 164
Imagen 54: Dibujo de la visión desde los espectadores del Patio en el Corral de Comedias. 166
Imagen 55: Esquema visual de la relación entre actores y público en los Corrales. 166
Imagen 56: Esquema de teatro moderno español. 169
Imagen 57: Planta del teatro propuesto por Cochin. 181
Imagen 58: Alzado de la escena triple del teatro propuesto por Cochin. 181
Imagen 59: Plantas del Teatro de Santiago de Compostela en 1840. 194
Imagen 60: Reproducción de la didascalia del Acto IV de *El Rey se divierte* en 1882 198
Imagen 61: Escena para *The Two Figaros* (1836-1837) 202
Imagen 62: Escena para *Court Favour* (1836-1837) 203
Imagen 63: Boceto elaborado por el Duque de Meiningen para la obra *Maria in Schottland*. 205
Imagen 64: Escenografía de Los Meiningen en 1879 para la obra *Julio César* de Shakespeare. 206
Imagen 65: Representación de Busnach de *Nana*, basada en la novela de Zola. 213
Imagen 66: Representación de Busnach de *l'Assommoir*, basada en la novela de Zola. 213
Imagen 67: Representación de Busnach de *l'Assommoir*, basada en la novela de Zola. 213
Imagen 68: Puesta en escena de André Antoine para *Rolande*. 216
Imagen 69: Puesta en escena de la obra de *Alfred Athys* dirigida por Antoine en 1906. 220
Imagen 70: Puesta en escena de la obra de *Oscar Méténier* dirigida por Antoine en 1902. 220
Imagen 71: Puesta en escena de la obra *Cavalleria Rusticana* de Verga por A. Bonamore en la Sacala de Milán en 1891. 224
Imagen 72: Escena de Appia para *Orpheus and Euridice* en 1912. 229
Imagen 73: Planta y alzado para la representación de Appia de *A Midsummer Night's Dream*. 230
Imagen 74: Escena de Craig para *Macbeth* de Shakespeare. 232
Imagen 75: Escena de Craig para el *Hamlet* de Shakespeare en 1912. 233
Imagen 76: Planta y axonometría de los screens patentados por Craig. 234
Imagen 77: Fotografía del set escénico compuesto por Meyerhold para el *The Magnanimous Cuckold* en 1922. 236
Imagen 78: Escena de la representación de *The Magnanimous Cuckold* en 1928. 236
Imagen 79: Munich Art Theatre, Max Littmann, 1908. 242
Imagen 80: Hill Memorial Auditorium Universidad de Michigan, Albert Kahn, 1913. 242
Imagen 81: Werbund Theatre, Henry van de Velde, 1914. 243

Imagen 82: Grosses Schauspielhaus, Hans Poelzig, 1919. 243
Imagen 83: Diseño del marco escénico de Marchi para el teatro Odescalchi. 250
Imagen 84: Diseño del vestíbulo de Marchi para el teatro Odescalchi. 251
Imagen 85: Diseño de la sala de Marchi para el teatro Odescalchi. 251
Imagen 86: 1910, Estado previo del teatro Odescalchi, todavía siendo *Teatro dei Piccoli*, en el que pueden observase las cadenas que menciona Marchi. 252
Imagen 87: Plantas y secciones de la propuesta de Marchi del teatro Odescalchi. 254
Imagen 88: Sección longitudinal de la propuesta de Marchi del teatro Odescalchi. 254
Imagen 89: Vista del escenario del teatro Odescalchi. 255
Imagen 90: Vista de la sala del teatro Odescalchi. 255
Imagen 91: Vista del vestíbulo del teatro Odescalchi. 255
Imagen 92: Vista de la escalera y balconada de acceso al graderío superior del teatro Odescalchi. 256
Imagen 93: Vista de la zona social del teatro Odescalchi. Al fondo se encuentra el acceso al Bar. 256
Imagen 94: Vista del Bar del teatro Odescalchi. 256
Imagen 95: Vista lateral del vestíbulo con el guardarropa del teatro Odescalchi. 257
Imagen 96: Vista del palco real del teatro Odescalchi. 257
Imagen 97: Escena de teatro dentro de la película de *Hamlet* de 1948 con la contraposición de rey y reina reales con los ficticios. 285
Imagen 98: Le Corbusier: trazado regulador de las cúpulas arqueménides 310
Imagen 99: Le Corbusier: trazado regulador de El Capitolio de Roma 310
Imagen 100: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro en S*eis personajes en busca de autor*. 346
Imagen 101: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro en *Seis personajes en busca de autor*. 347
Imagen 102: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en *Seis personajes en busca de autor*. 348
Imagen 103: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en *Seis personajes en busca de autor*. 349
Imagen 104: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando un huerto en *Seis personajes en busca de autor*. 350
Imagen 105: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando un huerto en *Seis personajes en busca de autor*. 351
Imagen 106: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de *Seis personajes en busca de autor* sobre el teatro Odescalchi. 352
Imagen 107: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de *Seis personajes en busca de autor* sobre el teatro Odescalchi. 353
Imagen 108: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el tercer acto de *Seis personajes en busca de autor* sobre el teatro Odescalchi. 354
Imagen 109: Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de *Seis personajes en busca de autor* sobre el teatro Odescalchi. 355
Imagen 110: Representación de *Seis personajes en busca de autor* – 2020. 357
Imagen 111: Representación de *Seis personajes en busca de autor* – 1965. 357
Imagen 112: Representación de *Seis personajes en busca de autor* – 1923. 357
Imagen 113: Representación de *Seis personajes en busca de autor* – 2020. 359
Imagen 114: Representación de *Seis personajes en busca de autor* – 1965. 359

Imagen 115: Representación del segundo acto de *Seis personajes en busca de autor* – 1923..... 359
Imagen 116: Representación de *Seis personajes en busca de autor* - 1925. De derecha a izquierda, como personajes: el Muchacho, la Madre, el Hijo, el Padre y la Hijastra..... 361
Imagen 117: Representación de *Seis personajes en busca de autor* - 2007 - Bolonia, Dirigida por Nanni Garella. De derecha a izquierda la Hijastra, el Muchacho, la Madre, la Hija, el Padre y el Hijo. 361
Imagen 118: Trono imperial de Goslar..... 380
Imagen 119: Reconstrucción de un salón del Palacio Imperial de Goslar. 382
Imagen 120: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala del Trono en *Enrique IV*. 385
Imagen 121: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala del Trono en *Enrique IV*..... 386
Imagen 122: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Salón en *Enrique IV*. 387
Imagen 123: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Salón en *Enrique IV*..... 388
Imagen 124: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de *Enrique IV* sobre el teatro Odescalchi. 389
Imagen 125: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de *Enrique IV* sobre el teatro Odescalchi. 390
Imagen 126: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el tercer acto de *Enrique IV* sobre el teatro Odescalchi. 391
Imagen 127: Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de *Enrique IV* sobre el teatro Odescalchi. 392
Imagen 128: Representación del primer acto de *Enrique IV* – 1925. 394
Imagen 129: Representación del segundo acto de *Enrique IV* – 1925..... 394
Imagen 130: Representación del primer (izquierda) y segundo (derecha) acto de *Enrique IV* – 1925. 395
Imagen 131: Representación del primer acto (izquierda) y planimetría propuesta (derecha) de *Enrique IV* – 1927. 396
Imagen 132: Representación del primer (izquierda) y segundo (derecha) acto de *Enrique IV* – 1967. 396
Imagen 133: Representación del primer acto de *Enrique IV* – 2021. 397
Imagen 134: Representación del segundo acto de *Enrique IV* – 2021..... 397
Imagen 135: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala de Palacio en *Cada cual a su manera*. 423
Imagen 136: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala de Palacio en *Cada cual a su manera*. 424
Imagen 137: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en *Cada cual a su manera*. 425
Imagen 138: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en *Cada cual a su manera* 426
Imagen 139: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Sala de Estar en *Cada cual a su manera*. 427
Imagen 140: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Sala de Estar en *Cada cual a su manera* 428
Imagen 141: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el acto cero de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi..... 429
Imagen 142: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi..... 430

Imagen 143: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer intermedio de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi. 431
Imagen 144: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi. 432
Imagen 145: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo intermedio de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi. 433
Imagen 146: Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de *Cada cual a su manera* sobre el teatro Odescalchi. 434
Imagen 147: Representación del primer acto de *Cada cual a su manera* – 1962. 436
Imagen 148: Representación del segundo acto de *Cada cual a su manera* – 1962. 437
Imagen 149: Representación del intermedio coral de *Cada cual a su manera* – 1962. 437
Imagen 150: Detalle de la representación del intermedio coral de *Cada cual a su manera* – 1962. 438
Imagen 151: Posible representación del acto cero de *Cada cual a su manera* – 1962. 438
Imagen 152: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*. 470
Imagen 153: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*. 471
Imagen 154: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa - Ópera en *Esta noche se improvisa la comedia*. 472
Imagen 155: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Calle de la villa - Ópera en *Esta noche se improvisa la comedia*. 473
Imagen 156: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Campo de aviación en *Esta noche se improvisa la comedia*. 474
Imagen 157: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Campo de aviación en *Esta noche se improvisa la comedia*. 475
Imagen 158: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Salón en *Esta noche se improvisa la comedia*. 476
Imagen 159: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Salón en *Esta noche se improvisa la comedia*. 477
Imagen 160: Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico de la Prisión en *Esta noche se improvisa la comedia*. 478
Imagen 161: Esquema virtual del espacio espectacular escénico de la Prisión en *Esta noche se improvisa la comedia*. 479
Imagen 162: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el acto cero de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 480
Imagen 163: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 481
Imagen 164: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer espacio espectacular escénico del segundo acto de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 482
Imagen 165: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo espacio espectacular escénico del segundo acto de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 483
Imagen 166: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en los intermedios de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 484

Imagen 167: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer espacio espectacular escénico del tercer acto de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 485
Imagen 168: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo espacio espectacular escénico del tercer acto de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 486
Imagen 169: Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de *Esta noche se improvisa la comedia* sobre el teatro Odescalchi. 487
Imagen 170: Representación de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*, en Roma (1935-1942). 489
Imagen 171: Representación de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1957). 490
Imagen 172: Representación de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1987). 490
Imagen 173: Representación del Salón en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1957). 491
Imagen 174: Representación del Salón en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1987). 491
Imagen 175: Representación de la Prisión en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1957). 492
Imagen 176: Representación de la Prisión en *Esta noche se improvisa la comedia*, en París (1987). 492
Imagen 177: Diálogo con el público ficcionado en el acto cero, Roma (1956). 494
Imagen 178: Diálogo con el público ficcionado en el acto cero, Roma (1968). 494
Imagen 179: Escena del palco, Roma (1956). 495
Imagen 180: Escena del palco, París (1987). 495
Imagen 181: Escena de intermedios, Roma (1968). 496
Imagen 182: Escena de intermedios, París (1987). 496
Imagen 183: Geometrización de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana 504
Imagen 184: Zonificación de las zonas del teatro Odescalchi en planta baja (planta inferior) y planta alta (planta superior). 512
Imagen 185: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana sobre el teatro Odescalchi. 513
Imagen 186: Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en la tetralogía *metateatral* pirandelliana sobre el teatro Odescalchi. 515
Imagen 187: Descripción gráfica de los límites espaciales teatrales y escénicos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 527
Imagen 188: Evolución del espacio dramático hasta el *metaespacio* pirandelliano. 529
Imagen 189: Descripción gráfica de los *metaespacios* y *submetaespacios* pirandellianos en la tetralogía *metateatral*. 532
Imagen 190: Descripción gráfica de la aparición de las tres puertas del teatro clásico sobre los *submetaespacios* pirandellianos en la tetralogía *metateatral*. 535

ii. Índice de figuras.

Figura 1: Esquema general metodológico mixto aplicado en la investigación. 4
Figura 2: Esquema particular metodológico mixto aplicado en la investigación. 12
Figura 3: Esquema temporal de los principales hitos de influencia para el *metateatro* pirandelliano. 29
Figura 4: Esquema temporal de los principales hitos en la historia evolutiva del teatro a la italiana. 94
Figura 5. Esquema temporal de los teatros propuestos entre 1900 y 1921. 241
Figura 6: Esquema cronológico y tipológico de las principales obras de Pirandello. 269
Figura 7: Proceso de comunicación teatral. 294
Figura 8: Clasificación de los signos teatrales. 297
Figura 9: Esquema de signos no verbales primarios previos al comienzo de los signos verbales. 302
Figura 10: Esquema de modelo de transmedialidad. 305
Figura 11: Distribución de acotaciones en *Seis personajes en busca de autor*. 324
Figura 12: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en *Seis personajes en busca de autor*. 344
Figura 13: Distribución de acotaciones en *Enrique IV* 373
Figura 14: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en *Enrique IV*. 383
Figura 15: Distribución de acotaciones en *Cada cual a su manera*. 406
Figura 16: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en *Cada cual a su manera.* 421
Figura 17: Distribución de acotaciones en *Esta noche se improvisa la comedia*. 451
Figura 18: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en *Esta noche se improvisa la comedia.* 468
Figura 19. Distribución de acotaciones en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 499
Figura 20: Distribución de acotaciones por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 500
Figura 21: Caracterización de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 503
Figura 22: Clasificación de espacios espectaculares escénicos por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 507
Figura 23: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 510
Figura 24: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 511
Figura 25: Usos espaciales espectaculares espaciales en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 519
Figura 26: Porcentajes de espacialidades en la tetralogía *metateatral* pirandelliana. 521

iii. Índice de tablas.

Tabla. I: Criterios de búsqueda de la revisión sistemática de la bibliografía……..XVI
Tabla. II: Criterios de búsqueda de la segunda revisión sistemática de la bibliografía……XVII

Tabla 1: Esquema tipo de tabla de organización general de las acotaciones en las obras a analizar. 14
Tabla 2: Esquema tipo de tabla de caracterización de las acotaciones espaciales en las obras a analizar. 15
Tabla 3: Esquema tipo de tabla de características de cada espacio espectacular escénico en las obras a analizar. 16
Tabla 4: Esquema tipo de tabla de usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos.... 17
Tabla 5: Esquema de zonificación de los espacios espectaculares teatrales del teatro Odescalchi. 20
Tabla 6: Organización general de acotaciones en *Seis Personajes en busca de autor*. 318
Tabla 7: Caracterización de las acotaciones espaciales en *Seis personajes en busca de autor*. 325
Tabla 8: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro en *Seis personajes en busca de autor*. 339
Tabla 9: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en *Seis personajes en busca de autor*. 341
Tabla 10: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro simulando lun huerto en *Seis personajes en busca de autor*. 343
Tabla 11: Organización general de acotaciones en *Enrique IV*. 369
Tabla 12: Caracterización de las acotaciones espaciales en *Enrique IV*. 374
Tabla 13: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Sala del Trono en *Enrique IV*. 378
Tabla 14: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Salón en *Enrique IV*. 381
Tabla 15: Organización general de acotaciones en *Cada cual a su manera*. 403
Tabla 16: Caracterización de las acotaciones espaciales en *Cada cual a su manera*..... 407
Tabla 17: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Sala de Palacio en *Cada cual a su manera*. 415
Tabla 18: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Escenario simulando el vestíbulo del teatro en *Cada cual a su manera*. 416
Tabla 19: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Sala de Estar de Palacio en *Cada cual a su manera*. 419
Tabla 20: Organización general de acotaciones en *Esta noche se improvisa la comedia*. 446
Tabla 21: Caracterización de las acotaciones espaciales en *Esta noche se improvisa la comedia*..... 452
Tabla 22: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Calle de la villa en *Esta noche se improvisa la comedia*. 462
Tabla 23: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Calle de la villa - Ópera en *Esta noche se improvisa la comedia*. 464

Tabla 24: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Campo de aviación en *Esta noche se improvisa la comedia.* 465
Tabla 25: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Salón en *Esta noche se improvisa la comedia.* 466
Tabla 26: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad de la Prisión en *Esta noche se improvisa la comedia.* 467

I. Introducción.

Adentrarse en la figura de Luigi Pirandello es introducirse en el teatro moderno europeo de los años veinte y treinta del siglo XX. Y es, del mismo modo, internarse en la arquitectura construida con la palabra del texto dramático. Con sus escritos, Pirandello alcanza a convertirse en ideador, proyectista y constructor del teatro desde dentro del teatro mismo.

El comienzo del siglo XX fue para el drama una época tan convulsa como estimulante por todas las innovaciones técnicas y sociales que se vivieron en el continente. La apertura del teatro a (casi) todas las clases sociales y su batalla competitiva con el cine como nuevo espectáculo de masas supusieron que el teatro tuviese que aportar nuevas soluciones y estrategias para no morir. Para ello, en el inicio de siglo comenzaron a sucederse las aportaciones de las vanguardias escénicas, las estructuras tridimensionales de Appia y Craig o los constructivistas rusos que, de forma simultánea, comenzaron a aportar innovaciones tanto estéticas como conceptuales a las artes escénicas (De Chiara M. , 2009). De este modo, bajando del escenario y subiendo a la escala del propio edificio teatral comenzaron también a generase aportaciones funcionales y estéticas que trataban de innovar alejándose lo máximo posible de la tradicional estructura marcada por la tipología arquitectónica del teatro a la italiana.

Dentro de este contexto cultural y disruptivo, se enmarca una de las más destacadas figuras del teatro italiano, europeo y mundial: el premio Nobel de Literatura (1934) Luigi Pirandello (Sicilia, Italia, 1867-1936). Se trata del Coloso del teatro contemporáneo (Pirandello, 1956, pág. 11).

Su peculiar manera de comprender el concepto de obra artística y su clara contraposición de lo que él mismo denominaba teatro nuevo frente al viejo (el tradicional hasta ese momento) lo encumbraron como un protagonista esencial del drama universal. A pesar de tener una formación en literatura clásica como filólogo, se propuso aplicar un nuevo carácter al teatro que atacaba al convencionalismo del teatro tradicional burgués con una serie de experimentos prácticos (Bassnett-McGuire, 1983) que permitían abrir nuevos caminos en la interpretación y en la representación (Bronowski, 2020).

De manera particular, para el autor de esta Tesis Doctoral la literatura italiana y su escuela crítica son disciplinas próximas. En concreto, Luigi Pirandello y su producción teatral es un tema extremadamente cercano sobre todo en lo referente a su faceta *metateatral*. La lectura de la trilogía *metateatral* (o mejor dicho, la tetralogía, como se justificará en capítulos posteriores) de forma personal a través de las lentes de los estudios arquitectónicos ha sido considerada, de forma propia, como muy particular y siempre comprendida y asimilada como un gran campo de estudio, muy fértil, en referencia al concepto de la espacialidad arquitectónica. Así mismo, los intereses por los espacios interiores sumado a la carrera profesional del escritor de este trabajo en la disciplina del Diseño de Interiores han generado la conveniencia e idoneidad en todo momento de este estudio. Tras esa primera lectura de sus obras del teatro dentro del teatro se provoca la inevitable tentación de recrear los espacios descritos por el dramaturgo italiano; espacios que, como se analizará en este trabajo, están cargados de tal excepcional detalle y concreción que llegan hasta alcanzar una posible, verosímil e irremediable representación o recreación mental de los mismos.

Con todos estos antecedentes personales y profesionales, y tras un estudio preliminar de la situación planteada se obtiene uno de los puntos justificativos de la temática de esta Tesis Doctoral. En 2017, Giulio Ferroni[1] escribió en su *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio* al respecto de la figura de Pirandello en el teatro universal lo siguiente:

> El conflicto entre la auténtica «vida» y los mecanismos teatrales da lugar aquí a una expansión del teatro dentro del teatro, que implica una descomposición crítica y racional de las estructuras dramáticas tradicionales, allanando el camino para el teatro de vanguardia contemporáneo más riguroso. Desde la perspectiva del teatro dentro del teatro, Pirandello trabajó directamente en otros dos textos que, junto con los Seis personajes, llegaron a constituir una verdadera «trilogía del teatro dentro del teatro», caracterizada por diversos conflictos «entre los elementos del teatro». Al conflicto de los Seis personajes entre los propios personajes y la compañía teatral, Cada cual a su manera (1924) creó un conflicto entre espectadores, autor y actores: era una solución complicada y artificial,

[1] Giulio Ferroni (Roma, Italia, 1943) es un reputado historiador e investigador de la literatura italiana además de crítico literario y ensayista.

> aunque con sugerentes intercambios entre el espacio del público y el espacio escénico. La obra se basa en una especie de ficción preliminar que representa el conflicto entre el mundo escénico, sobre el que se da un drama clave, que alude a acontecimientos de personajes de la realidad, y el mundo de la realidad misma, con la representación, en «interludios» especiales, de lo que sucede en el pasillo del teatro, entre las reacciones del público y las de los personajes reales representados en el drama, que acaban dando lugar a accidentes y provocando el salto del tercer acto (este mundo de la realidad, sin embargo, no es la «real», sino que es a su vez «falsa», inventada y escenificada por el autor; el texto pretende prefigurar la irrupción de la realidad contra la ficción, pero es algo que, en rigor, no puede estar representado)[2] (Ferroni, 2017, pág. 144).

El crítico italiano en la anterior cita recurre a diversos vocablos que sugieren que existe dentro de la figura de Pirandello la concepción, o al menos el uso, de unas espacialidades muy particulares y complejas a lo largo de sus producciones. Los mencionados conflictos del teatro con los elementos del propio teatro o los intercambios de espacios dentro del mismo edificio del drama hacen presagiar un concepto, o empleo, característico de la arquitectura teatral convencional en la época del autor italiano: la edificación de tipología de teatro a la italiana. Del mismo modo, la contraposición mencionada entre la ficción, la realidad y la realidad ficcionada (falsa) pronostican, al menos, una curiosidad por parte de Luigi Pirandello respecto a la propia arquitectura sincrónica sobre la que representa sus obras.

En otro momento de este mismo trabajo Ferroni continua su relato sobre la influencia de Luigi Pirandello en relación, sobre todo, a su fase del teatro dentro del teatro o del *metateatro*:

> Con la ruptura de las estructuras escénicas tradicionales, llevada a cabo por los Seis personajes, Pirandello había llevado al extremo esa pasión por la «descomposición» que caracterizaba su narrativa y su teatro anterior; pero al mismo tiempo se sintió impulsado a construir, a partir de su atormentado universo psicológico, formas estéticas estables y absolutas, capaces de contener una «vida» auténtica y «eterna». Ahora tendía a sustituir los personajes humorísticos y «grotescos» por personajes dramáticos y «trágicos», cuyas angustias se

[2] Traducción propia.

> remontaban a personalidades difíciles y problemáticas, pero llenas de su propio valor, de su propia autenticidad, en las que el público debería haberse reconocido a sí mismo y reconocer modelos, por negativos que sean, de conciencia humana sufriente[3] (Ferroni, 2017, pág. 145).

Esta caracterización de la obra de Pirandello y su filosofía realizada desde la crítica teatral italiana como deconstructor de la estructura escénica hasta entonces tradicional para, a su vez, construir un nuevo universo de formas estables que contengan la vida, acercan un paso más al autor italiano hacia la materia arquitectónica. Y todas estas ideas se encierran en la concepción de obra única, de un todo común, que es como Pirandello concibe el arte. Dentro de su concepción de obra artística única, el italiano critica apasionadamente a aquellos que conciben que la parte artística de una obra y su reproducción son partes extrínsecas. En su visión del arte, la actividad teorética no es nada si no integra la actividad práctica, ya «que son la misma cosa» (Pirandello, 1956, pág. 1123). Además, Pirandello dejó patente que para él una obra de teatro no es otra cosa que una obra de arte (Pirandello, 1956, pág. 1102) por lo que en sus producciones dramáticas la actividad teorética y práctica siempre irán de la mano; de modo que en su teatro la parte literaria estará planteada de forma conjunta y a la par con la parte representativa, como un único elemento.

Así mismo, en su filosofía artística, en la producción pirandelliana existen otros conceptos que son recurrentes y a los que será necesario prestar especial atención. Además, todos estos pensamientos esenciales para comprender y contextualizar al autor italiano son explicados por él mismo en sus múltiples ensayos. Casi a modo de manual de instrucciones del perfecto Pirandello. Entre estos conceptos destaca la idea de máscara. Esta noción aparecerá en las obras pirandellianas siempre con una estrecha vinculación a la dicotomía planteada en las citas anteriores entre realidad y ficción. Cada personaje, cada individuo, sea personaje o no, posee una máscara o máscaras frente a la sociedad. Del mismo modo, la locura, por cuestiones también personales, estará presente de un modo u otro en sus producciones *metateatrales*. De nuevo, con un marcado juego que provoca que realmente no se llegue a conocer quién es el loco en el teatro y quien el cuerdo; de nuevo realidad o ficción. Ligados también a estos conceptos de máscara y locura, una parte esencial de la producción pirandelliana se centra en la noción de

[3] Traducción propia.

humorismo[4]: un concepto que «descompone, desordena, desacuerda» mientras que el arte académico hasta entonces requería composición «exterior», orden y lógica (Pirandello, 1956, págs. 952-953). En definitiva, todos estos conceptos, aunque no novedosos[5], fueron desarrollados por Pirandello en sus producciones teatrales y, en consecuencia han tenido un gran impacto también en su espacialidad representativa en el edificio teatral.

El último concepto pirandelliano que es necesario remarcar en esta introducción al trabajo de investigación no es otro que el de teatro nuevo frente a teatro viejo mencionado al comienzo de este capítulo. Teatro de espíritu activo frente al tradicional. Teatro de novedad frente al teatro de copia. Como se analizará posteriormente, se podrá clasificar al teatro nuevo de Pirandello con un acto eminentemente arquitectónico. Una marioneta, la de Orestes, personaje en un pasaje de una de sus novelas[6] es consciente de ser una marioneta cuando el techo de su espacio de representación se rompe. A través de esta rotura espacial se da cuenta de lo que verdaderamente es y no pensaba que fuera. Hay espacio más allá: hay teatro nuevo. Los límites espaciales del drama se desbordan con la autoconsciencia del personaje de ser personaje. De nuevo, máscara y rostro, de nuevo, realidad y ficción. De nuevo, espacio de realidad y espacio de ficción en el que se fracturan los límites.

Ante todas estas evidencias expuestas de forma preliminar se establece un vínculo claro e incipiente de unión entre la literatura teatral y la arquitectura dramática. Y de forma específica, se atisba un trabajo conjunto entre el *metateatro* pirandelliano y la espacialidad del propio edificio teatral expuesto por el autor italiano. En este punto se considera necesario advertir que la producción literaria de Pirandello es bastante amplia, casi inabarcable entre sus escritos de cuentos, novelas, obras de teatro y ensayos. Incluso dentro de su propio desarrollo dentro del teatro, la propia crítica literaria enmarca en cuatro grandes ejes temáticos su trabajo dramático: sus obras referentes al teatro dialectal (escritos por completo en siciliano), su teatro de lo grotesco o humorístico, su

[4] Como se expondrá en capítulos posteriores de este trabajo de investigación, se entenderá Humorismo como el sentimiento de lo contrario, aquel que se desdobla. Es decir, expresa un sentimiento mientras que desde dentro se aprecia otro sentimiento que parece «no tener valor de revelarse» (Pirandello, 1956, pág. 1068)

[5] Ni la máscara, ya empleada ampliamente desde el teatro clásico griego, ni la locura utilizada magistralmente por Shakespeare, ni el humorismo, ya plasmado en *El Quijote*, fueron elementos inventados por Pirandello. Sin embargo, el autor italiano los perfeccionó de manera inmensurable y supo adaptarlos a su particular visión del arte (Macías Borrego, 2016, pág. 247), como se especificará en capítulos posteriores

[6] *El difunto Matías Pascal* (1904).

teatro dentro del teatro o *metateatro* y su teatro del mito ya en sus últimas producciones (Ferroni, 2017). Sin embargo, entre todas sus diferentes etapas teatrales, como se ha justificado anteriormente, la más disruptiva espacialmente y respecto al teatro es la *metateatral*. Dentro de su producción del teatro dentro del teatro se encuentran canónicamente tres obras: *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en 1921 y reescrita y reestrenada en1925; *Cada cual a su manera* estrenada en 1924; y *Esta noche se improvisa (la comedia)* estrenada en 1930. Sin embargo, estudios posteriores (Macías Borrego, 2021) señalan la conveniencia de incluir una cuarta obra dramática: *Enrique IV*, estrenada en 1922, dentro de la *metateatralidad* pirandelliana y de este modo convertirla en tetralogía *metateatral* pirandelliana. Incluso *Enrique IV* es comprendido como el séptimo personaje en busca de autor por la crítica (Artioli, 2003). Por tanto, el estudio de las *metaobras* de Luigi Pirandello desde la crítica literaria teatral presagia la gran carga espacial y arquitectónica en sus propuestas. De este modo es por lo que se considera una base idónea de estudio que se ajusta a la adecuadamente al área temática y a la interdisciplinaridad del Programa de Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad en el que se engloba este trabajo.

Es por ello por lo que en esta Tesis Doctoral se plantea un estudio pormenorizado del *metateatro* pirandelliano desde la perspectiva de la arquitectura y de la espacialidad propuesta en los textos del autor italiano. En concreto, la hipótesis principal de este trabajo de investigación se centra en la consideración de que Luigi Pirandello trabajaba la espacialidad tanto escénica como arquitectónica del edificio dramático de una forma tan determinante y profunda que se le considera un ideador, proyectista y constructor de teatro, particularmente dentro de su producción *metateatral*. Con la finalidad de poder realizar esta afirmación, a lo largo de este trabajo académico se pretenden alcanzar una serie de hallazgos que, en su conjunto, hagan posible realizar una lectura arquitectónica de Pirandello.

En primer lugar, se persigue la confirmación de que en su *metateatro*, el autor italiano incluye una alta carga de representatividad en sus textos dramáticos. Esta, a su vez se debe analizar desde el punto de vista tanto de la representatividad escénica así como también de la representatividad espectacular, es decir, aquella llevada a cabo fuera del propio escenario. La disgregación de ambas representatividades permitirá un análisis profundo de la espacialidad planteada en los cuatro libretos tanto dentro del escenario como en el resto de la arquitectura dramática. Estos estudios, a través de una propuesta metodológica casi estructuralista fijará la relación matemática entre el texto y la arquitectura y así permitirá vincular ambas disciplinas. Con ello se fijará al propio edificio

teatral como esencial en la obra de Pirandello, corroborando la definición del autor italiano de su obra de arte como una obra única y global (técnica y estética) anteriormente mencionada. De este modo se alcanzará la prueba de que el espacio arquitectónico sobre el escenario y también fuera de él, es un personaje más del *metateatro* de Pirandello. Al alcanzar tan confirmación, y recurriendo de nuevo al concepto pirandelliano de obra integral, el espacio, como un personaje más, entrará de lleno en la propuesta tan característica de juego entre la ficción, la realidad y la realidad ficcionada anteriormente mencionada. Es decir, la arquitectura formará parte del juego pirandelliano de máscara y rostro; realidad y ficción. Si el espacio, el edificio, la arquitectura, es una parte esencial más de la obra, se podrán clasificar y analizar del mismo modo que los demás personajes o partes de la obra. Se persigue así en esta investigación alcanzar y definir el concepto de *metaespacio* pirandelliano desde la óptica de la arquitectura de forma análoga al trabajo que ha realizado la crítica teatral al definir como *metateatro* a esta parte de la producción dramática pirandelliana. Es decir, aproximarse a la idea de que Pirandello dentro del universo propio que crea en sus textos para sus personajes de ficción y de sus personajes de realidad, en el que ambos puedan desarrollarse libremente. Además, como forman parte del teatro dentro del teatro, ese universo estará dentro (o incluso fuera en ocasiones) del teatro mismo.

En este punto es necesario advertir que Pirandello otorga vida a sus personajes. Es decir, el autor italiano, gracias a la fantasía, provoca el germen que da vida a sus personajes para que se desarrollen libremente en su universo:

> Del mismo modo, un artista, simplemente viviendo, acoge en su interior gérmenes de vida y, sin que pueda decir nunca cómo ni por qué, en un momento dado uno de estos gérmenes vitales se le insinúa en la fantasía hasta convertirse en una criatura viva, en una esfera de vida superior a la voluble existencia cotidiana.
> Solo puedo decir que, sin ser en absoluto consciente de haber ido en su búsqueda, encontré ante mí, tan vivos que se le podía tocar, tan vivos que hasta podía oírse su respiración, a esos seis personajes que se ven en la escena. Y, allí presentes, cada uno con su secreto tormento y unidos todos por el surgir y el desarrollarse de sus recíprocas vicisitudes, esperaban que yo les hiciera entrar en el mundo del arte, componiendo con sus personas, con sus pasiones y con su historia una novela, un drama, o al menos un cuento.
> Ya que estaban vivos, querían vivir.
> (Pirandello, 2020, págs. 84-85).

El mundo del arte que menciona Pirandello: el universo de los personajes, esto es, en su *metaespacio*. Un espacio propio que se genera, se modula y hasta viaja por toda la arquitectura dramática. Se aspira en esta Tesis Doctoral a poder definir el *metaespacio* pirandelliano como como aquel espacio espectacular teatral de la ficción dramática *metateatral* que está participado tanto por los actores (personajes) como por los espectadores de forma simultánea y cuya colaboración en él, sea cual sea según la obra, será o no consciente por ambas partes, emisor y receptor. Estos *metaespacios* pirandellianos son los espacios que el autor otorgará a sus personajes, a aquellos que han nacido vivos y necesitan su microcosmos para poder desarrollarse plenamente "ajeno" al autor. Se trata de espacios de vida que son reales, por lo tanto la arquitectura dramática los acoge, y sobre los que se desarrolla libremente la realidad ficcionada o la fantasía realista.

Por lo tanto, al fijar todos estos hechos dentro de los textos de los cuatro dramas planteados (espectacularidad escénica, espectacularidad teatral, la vinculación pragmática entre texto y edificio teatral y el concepto de *metaespacio* pirandelliano) se podrán definir sus paratextos dramáticos como una memoria arquitectónica en su complejo detalle y, por tanto, se podrá definir la figura de Luigi Pirandello como un ideador, proyectista y constructor de su *metateatro* y en consecuencia*, de su metaespacio*.

A lo largo de todo el proceso de investigación de este trabajo se plantea una complicación como punto de partida. Dentro del análisis de la historia del teatro, desde sus orígenes, la multidisciplinariedad transversal e integral de todas las artes en el drama es un hecho comprobado. Sin embargo, es a partir del siglo XVIII cuando todas estas disciplinas comienzan sus caminos independientes (Krieger, 1992). A partir de este hecho se produjo así una escisión entre aquellas materias que se vincularon más a la parte técnica, como la arquitectura y aquellas otras doctrinas que se consideraron como más libres o creativas, como fue el caso de la literatura. Esta apreciación derivó en que los estudios teatrales se centrasen generalmente más en la parte literaria del texto dramático, resultando las materias más técnicas relegadas a un plano inferior (Monegal, 2000). Es por todo ello que el protagonismo de la literatura en la crítica teatral ha alejado frecuentemente a los estudios espaciales o arquitectónicos del marco de estudio en el drama (Carbajosa Palmero, 2021).

En consecuencia se advierte en este momento que la bibliografía para el análisis teatral es escasa en lo referido a la espacialidad y se centra en la parte literaria o, como mucho, en los conceptos teóricos de percepción de las obras. Es decir, la base de partida esencial para el análisis arquitectónico de las obras dramáticas se debe basar en el texto del propio autor, en sus paratextos. Y debe ser sobre el paratexto del autor sobre los que se apliquen aquellas metodologías propias de la arquitectura. Por todo ello es por lo que en este trabajo de investigación se recurrirá en gran medida a la bibliografía que ha producido la crítica literaria teatral para compararla y analizarla desde la crítica arquitectónica, más escasa y centrada eminentemente en el edificio y no tanto en la propia espacialidad propuesta en la obra.

De este modo, así mismo también se partirá desde la visión aportada por los estudios semióticos teatrales a pesar de que, como se analizará en el siguiente capítulo, están más vinculados al carácter teórico que práctico de la espacialidad. En definitiva, en este estudio propuesto, se trata de aportar un carácter más pragmático a aquellas teorías espaciales de los estudios de los signos en el drama. En consecuencia, gran parte del trabajo realizado en esta investigación consiste en la elaboración y diseño de un proceso metodológico claro, eficaz y de aplicación fundamentalmente práctica que sea capaz de vincular el texto literario, es decir, el paratexto, con la propuesta espacial y arquitectónica de cada una de las obras dramáticas que forman parte del *corpus* fijado en esta Tesis Doctoral. Es decir, una de las principales tareas de esta investigación se basa en la estructuración de una metodología para transmediar de la literatura dramática hacia la arquitectura teatral; del texto al espacio; de la palabra al volumen.

Es por todas estas razones por las que se ha optado a que esta Tesis Doctoral lleve por título: *Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana: del metateatro al metaespacio*.

Una vez expuestas las hipótesis, los objetivos y el análisis de estudio de esta Tesis Doctoral, a continuación se presenta la estructura propuesta para llevar a cabo el análisis descrito. Tras la presente introducción y de la exposición del estado del arte, la organización del trabajo se plantea en siete capítulos. En concreto, la configuración del trabajo de produce de la siguiente manera:

- **1. Metodología.**

Como se ha mencionado anteriormente en la introducción, la elaboración de un proceso metodológico para aplicar sobre los textos dramáticos se considera una de las partes esenciales de este trabajo académico. Para ello, en este capítulo de la Tesis Doctoral se expondrán los antecedentes y sistematizaciones propuestas para alcanzar los objetivos de la investigación. Con la finalidad de obtener la mayor cantidad de datos posibles se recurre a una metodología de carácter mixto: cuantitativa y cualitativa. En este proceso, con ayuda de las herramientas aportadas por la bibliografía de la literatura dramática, se procederá en una primera fase a cuantificar las referencias espaciales existentes dentro de los cuatro libretos *metateatrales* de Pirandello. Una vez obtenidos estos datos, se iniciará la fase cualitativa de la metodología para, con la ayuda de criterios ya arquitectónicos, realizar la transmediación de las informaciones obtenidas en texto hacia nociones espaciales y recabar así los resultados que permitan alcanzar los objetivos principales del estudio. Se trata, en conclusión de un proceso que permita reconstruir la espacialidad de los textos dramáticos. A lo largo de todo el diseño metodológico se plantea la minimización del sesgo en la investigación a través del conocimiento profundo tanto del autor como de su contexto. De este modo se pretenden evitar al máximo los posibles puntos ciegos, ambiguos o incompletos en los textos de los libretos.

- **2. Fundamentación teórica.**

Del drama clásico a la marioneta de Orestes.

A causa de la anteriormente mencionada escasez de bibliografía para el análisis pragmático de una obra de teatro desde los ojos de un arquitecto se considera necesario fijar de partida las bases del teatro en toda su extensión. A partir de los estudios literarios del drama, se propone un recorrido a través de la historia del teatro en paralelo a las innovaciones y evoluciones de los edificios teatrales. A pesar de configurarse como un amplio marco temporal, esta extensión se presupone como apropiada debido, en primer lugar, a la formación académica clásica de Luigi Pirandello. Asimismo, como se ha comentado con anterioridad, los principales conceptos en la biografía y producción del escritor italiano provienen de períodos anteriores en el tiempo (máscara, locura, etc.). Por lo tanto, en este capítulo se formula un diálogo conjunto entre literatura teatral y arquitectura dramática desde

sus origines hasta los años en los que se realiza la producción *metateatral* de Pirandello con el objetivo de conocer sus antecedentes así como también su contexto histórico, social, literario y arquitectónico. Por lo tanto, en este segundo capítulo se propone generar un marco teórico a través de una sistematización de la bibliografía existente.

- **3. Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana.**

En este tercer capítulo de la investigación se da comienzo al análisis pormenorizado y detallado de cada una de las obras. Fijando de partida su contexto, argumento y personajes, sus paratextos se analizan con la aplicación de la metodología propuesta en el primer capítulo. Partiendo de los estudios de los textos de las obras se llevará a cabo la transmediacion de texto en espacio. A partir de estos paratextos se reproducirán arquitectónicamente los espacios propuestos por Pirandello sobre el escenario, hasta el más mínimo detalle obtenido, siguiendo sus indicaciones. De igual modo, se analizarán en este capítulo los usos de las diferentes zonas del edificio teatral, incluso en zonas exteriores a la propia edificación si se diese el caso. El estudio de las espacialidades espectaculares escénicas así como espectaculares teatrales derivarán en el conocimiento e implicación del concepto de la edificación del teatro y de sus espacios en cada una de las cuatro obras. El carácter cuantitativo y cualitativo del proceso metodológico y de la transmediación permitirá un conocimiento exhaustivo del uso del espacio y de sus características por parte de Pirandello. Con todos los datos recabados cada una de las cuatro *metaobras* se reconstruirán físicamente sus espacialidades tanto sobre el escenario como en aquellas propuestas de especularidad teatral asignadas a otras zonas dentro o fuera del edificio del drama. Como se ha mencionado en el primer capítulo, la minimización del sesgo interpretativo se producirá a través de los conceptos proporcionados a partir del análisis bibliográfico propuesto en la Fundamentación teórica de modo que el resultado de análisis de cada hora difiera lo menos posible de los planteamientos del autor italiano. Asimismo, en cada una de las *metaobras* se realizará el estudio de diferentes casos de representaciones reales para contraponer sus adecuaciones o no a los textos del autor italiano.

- **4. Estudio comparado.**
  Metateatro y *metaespacio.*

  Una vez analizados y caracterizados los datos recabados por cada una de las obras que componen la tetralogía *metateatral* pirandelliana, en el cuarto capítulo del trabajo de investigación se realizará el estudio comparado de estas y de sus reconstrucciones. A partir de este estudio conjunto se podrán en valor las espaciales y sistematizaciones arquitectónicas comunes en los textos de Luigi Pirandello. Así, se podrán alcanzar los conceptos más relevantes en relación con el uso de la espectacularidad escénica y teatral en la *metateatralidad* pirandelliana. Es decir, se podrán deducir y plantear las características generales propias de Pirandello respecto a su espacialidad representativa. Así, se materializará la vinculación pretendida entre el texto dramático y la arquitectura teatral. A partir de este concepto de elaborará la idoneidad o no de un texto dramático para representarse en una tipología arquitectónica teatral. Estos niveles matemáticos de vinculación que se aspiran a obtener permitirán la creación de patrones en cada una de las obras y se podrá alcanzar el concepto de *metaespacio* pirandelliano en un camino paralelo a la noción de *metateatro* que realiza la crítica teatral.

- **5. Discusión.**

  A partir de la puesta en conjunto y comparada de los resultados obtenidos, en el quinto capítulo de esta Tesis Doctoral se expondrá la discusión de los principales hallazgos obtenidos. Con ella se pretende alcanzar la materialización de la representatividad de los textos de Luigi Pirandello. Asimismo, el estudio paralelo de la espectacularidad escénica y teatral permitirá alcanzar la caracterización de sus espacialidades en el *metateatro* pirandelliano y crear el vínculo con la tipología arquitectónica. De este modo, apoyados en el característico y peculiar concepto del *metaespacio*, se podrá afirmar sobre la figura del autor italiano que con sus textos dramáticos recreaba a la perfección sus planteamientos espaciales como si de una memoria de un proyecto arquitectónico se tratase. Se podrá afirmar pues que Pirandello fue un ideador, proyectista y constructor de su propio teatro.

- **6. Conclusiones.**

  A modo de cierre de esta Tesis Doctoral se exponen las principales conclusiones de la presente investigación. En ella se realizará la síntesis de los objetivos prefijados en el trabajo así como la metodología diseñada para ello. La aplicación de este sistema procedimental dotará al estudio de aquellos hallazgos que permitan confirmar las hipótesis de partida. Así mismo, se expondrán las principales limitaciones observadas en la investigación así como la propuesta de futuras líneas de investigación generadas por el diseño de la metodología aportada y por los resultados obtenidos para, así, poder ser considerados en otros campos de los estudios teatrales.
  En definitiva se pretenden alcanzar los objetivos fijados en esta Tesis Doctoral sobre la particular lectura arquitectónica del *metateatro* de Luigi Pirandello.

- **7. Bibliografía.**

  Por último, dentro de la estructura de esta Tesis doctoral se referencia una amplia bibliografía que, como se ha mencionado anteriormente transita a través de un largo período de tiempo y también a través de bibliografía de estudios literarios y estudios arquitectónicos, siempre con la finalidad de abarcar al máximo ambas disciplinas sobre las artes escénicas para destacar y analizar sus paralelismos.

En conclusión, en la introducción de esta Tesis Doctoral se han presentado los planteamientos generales que se proponen en esta investigación. En definitiva, se expone, tras un análisis exhaustivo de los paratextos dramáticos, la reconstrucción de estos con el principal objetivo de poder afirmar que Luigi Pirandello tenía en su producción *metateatral* una concepción de la espacialidad dramática tan característica que se puede llegar a afirmar que fue un ideador, proyectista y constructor de la palabra.

II. Estado de la cuestión.

Como punto de partida en esta investigación se propone un examen sobre el estado de la cuestión planteada como temática principal en el capítulo anterior. Para ello, en este apartado se expondrán aquellas investigaciones previas que sirven como antesala para este trabajo y que se conforman como el estado de la cuestión o estado del arte.

Como se ha señalado, el objetivo principal de este estudio es definir a Luigi Pirandello como ideador, proyectista y constructor de su propio teatro. Para ello se plantea el análisis de aquellos trabajos de investigación existentes relativos a la relación entre la literatura *metateatral* de Pirandello y su arquitectura dramática sincrónica. Para comprender el estado de la cuestión, se analizan dos vertientes principales: las investigaciones sobre una metodología para la lectura arquitectónica del teatro y la comprensión de la figura del autor y del *metateatro* como género, ambas con la arquitectura.

En primer lugar, se expone el estado actual de las investigaciones realizadas sobre las metodologías existentes. El proceso metodológico para seguir será validar una sistematización que permita reconstruir los espacios planteados en sus textos transmediándolos de la literatura a la arquitectura. Es decir, se pretenden plantear los antecedentes de metodologías previas dentro del proceso de transmediación del texto al espacio arquitectónico. Es por ello por lo que en este estado de la cuestión se propone una revisión sistemática[7] (Hinojosa-Ticona y otros, 2021) de la bibliografía existente acerca de los trabajos previos en este ámbito. Así, se presenta una aproximación a las fuentes originales existentes a través de un tratamiento de observación del objeto de estudio. Así, serán estas fuentes las que constituyan la información de la investigación en referencia a la búsqueda de la metodología a aplicar en esta Tesis Doctoral o bien para la obtención de los estudios aproximados previos que sirvan de base para la ideación y elaboración de un proceso metodológico diferente (Revilla, 2020).

Una vez planteada la pregunta objeto de esta revisión sistemática de antecedentes, se procede a elaborar los criterios de búsqueda a partir de su inclusión o exclusión. En primer lugar se realizará la búsqueda bibliográfica a través de publicaciones de carácter científico excluyendo artículos de prensa generalista o artículos de opinión. En relación con las

[7] La revisión sistemática de la bibliografía referente a metodologías anteriores a este trabajo de investigación se realiza en base a la declaración de la metodología PRISMA 2020 (Aklh y otros, 2021).

bases de datos planteadas, se recurre en el proceso a aquellas más relevantes en el campo de la investigación, entre ellas, especialmente, Scopus, Dialnet y Google Scholar. Así mismo, para garantizar un acceso constante a las fuentes bibliográficas se propone excluir toda aquella información que no sea de tipo de acceso libre. Por otro lado, dado el carácter de la investigación, se realizará la investigación bibliográfica en español, inglés e italiano. Como marco temporal se fija la inclusión de toda aquella investigación llevada a cabo durante los siglos XX y XXI para asegurar la búsqueda de una metodología lo más reciente posible dentro de los estudios realizados. Asimismo, se proponen la búsqueda a través de palabras clave relativas a la naturaleza de la investigación. En resumen, los criterios de selección llevados a cabo para dicha revisión sistemática de la bibliografía existente en la búsqueda de una metodología que permita la transmediación del texto dramático a la arquitectura, se expone en la siguiente tabla:

Tabla. I: *Criterios de búsqueda de la revisión sistemática de la bibliografía.*

Criterio	Descripción	Inclusión	Exclusión
PUBLICACIÓN	Artículo prensa generalista		x
	Artículo de opinión		x
	Artículo científico	x	
	Comunicación congresos	x	
	Disertación doctoral	x	
	Libros	x	
BASE DE DATOS	Scopus	x	
	Web of science	x	
	Redalyc	x	
	Dialnet	x	
	Google Scholar	x	
TIPO DE ACCESO	Libre	x	
	No libre		x
MARCO TEMPORAL	Previo a 1900		x
	1900-2024	x	
IDIOMA DE PUBLICACIÓN	Inglés	x	
	Italiano	x	
	Español	x	
	Otro		x
PALABRAS CLAVE	Escenografía	x	
	Teatro	x	
	Literatura	x	
	Semiótica	x	
	Transmediación	x	
	Espacio	x	
	Signo	x	
	Arquitectura	x	
	Espacio interior	x	
	Metateatro	x	
	Metodología	x	
	Luigi Pirandello	x	

Fuente: Elaboración propia.

A través de la aplicación del proceso de búsqueda expuesto y los criterios de inclusión y exclusión, no se extrae ningún escrito científico referido a una metodología para la transmediación entre literatura dramática y arquitectura que vincule el *metateatro* pirandelliano con la tipología arquitectónica. Esto resalta el valor de las hipótesis planteadas en esta Tesis Doctoral y justifica la pertinencia de la investigación propuesta.

Tras esta búsqueda se propone un nuevo proceso en el que se excluyan palabras clave de la tabla anterior para investigar propuestas que empleen alguna metodología de estudio del espacio del teatro según los textos dramáticos. De este modo se pretende ampliar la búsqueda con investigaciones que no comprendan al autor italiano, se limiten al espacio teatral aunque no referencien explícitamente a la arquitectura y que no necesariamente planteen un proceso de transmediación. En esta segunda revisión sistemática se establece la selección expuesta en la siguiente tabla:

Tabla. II: *Criterios de búsqueda de la segunda revisión sistemática de la bibliografía.*

Criterio	Descripción	Inclusión	Exclusión
PUBLICACIÓN	Artículo prensa generalista		x
	Artículo de opinión		x
	Artículo científico	x	
	Comunicación congresos	x	
	Disertación doctoral	x	
	Libros	x	
BASE DE DATOS	Scopus	x	
	Web of science	x	
	Redalyc	x	
	Dialnet	x	
	Google Scholar	x	
TIPO DE ACCESO	Libre	x	
	No libre		x
MARCO TEMPORAL	Previo a 1900		x
	1900-2024	x	
IDIOMA DE PUBLICACIÓN	Inglés	x	
	Italiano	x	
	Español	x	
	Otro		x
PALABRAS CLAVE	Escenografía	x	
	Teatro	x	
	Literatura	x	
	Semiótica	x	
	Transmediación		x
	Espacio	x	
	Signo	x	
	Arquitectura		x
	Espacio interior	x	
	Metateatro		x
	Metodología	x	
	Luigi Pirandello		x

Fuente: Elaboración propia.

A raíz de la aplicación de estos segundos criterios de búsqueda se obtienen, en este caso, tres fuentes bibliográficas sobre metodologías que tratan el espacio en el teatro. Exponiéndolas en orden cronológico, las metodologías referidas en relación con sus autores son las siguientes:

- *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo.* Tadeusz Kowzan[8] – 1968.
- *El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico.* Fabián Gutiérrez Flórez[9] – 1990.
- *Cómo se comenta una obra de teatro.* José Luis García Barrientos[10] – 2001.

Las tres metodologías resultantes de esta sistematización se fundamentan en el estudio semiótico del teatro, es decir, en sus signos. Sin embargo, su relación con la espacialidad del teatro en cada uno de los casos se analizará en cada una de ellas de forma más o menos tangencial respecto a la relación del texto con la arquitectura.

Kowzan realizó la primera catalogación propuesta de los signos en la escena. De forma general su clasificación parte de un estudio de signos verbales, es decir, incluidos oralmente por parte del actor, y no verbales, relativos a la expresión corporal, apariencia o efectos. Desde el punto de vista de la espacialidad del teatro asociada a la parte arquitectónica en este momento se considera necesario destacar aquellos signos en los que definía alguna de las características del espacio. Estos eran principalmente símbolos referidos a accesorios, decorados e iluminación en el teatro. Todos ellos los engloba sobre una categoría de signos no verbales (Kowzan, 1997).

Por otro lado, Gutiérrez Flórez realiza una definición sobre los espacios teatrales según estos sean textuales, es decir, estén propuestos a través de los paratextos del autor, o espectaculares, es decir, aquellos espacios concretos en los que se produce la

[8] Tadeusz Kowzan (Viltna, Lutiania, 1922-2010), fue historiador y lingüística y gran representante de la semiótica aplicada al campo teatral. El estudio semiótico del drama se basaba constantemente en los elementos verbales, es decir, en la lingüística casi en exclusividad. Kowzan fue el primer teórico en sistematizar un análisis de los elementos teatrales no verbales.

[9] Fabián Gutiérrez Flórez es Doctor en Literatura y profesor de la Universidad de Valladolid en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

[10] José Luis García Barrientos (Madrid, España, 1951) es Doctor en Filología y experto en teatro. Su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* fue elegida como uno de los diez libros más destacados sobre teatro en España (García Barrientos, 2012, pág. 2).

comunicación de la obra. A partir de los espacios textuales distingue entre aquellos que realmente el público ve, diegéticos, y aquellos a los que se hace referencia en la obra pero el público no ve, miméticos. Respecto a los espacios espectaculares, diferencia entre aquellos en los que transcurre la obra en el escenario, es decir, escénicos, y aquellos otros espacios del edificio teatral que son susceptibles de albergar el hecho teatral, entre los que incluye también los escénicos (Gutiérrez Flórez, 1990).

Por último, en la propuesta de García Barrientos se produce una reordenación y un detalle mucho más profundo de la clasificación realizada por Kowzan. García Barrientos propone una organización de espacios según si son únicos en la obra o múltiples, si son visibles o no para el espectador o si, por ejemplo, se trata de espacios escenificados por analogía con un lugar real o bien son simbólicos. También los cataloga en función de la comprensión por parte del espectador entre objetivos y subjetivos y si el autor dramático los propone como espacios neutros, es decir, no tiene más finalidad que acoger la acción o bien son tematizados y colaboran en la simbología de la función teatral (García Barrientos, 2012).

En referencia a las espacialidades aportadas por las tres propuestas metodológicas, tras la revisión sistemática, se observa que dos de ellas, las aportadas por Kowzan y García Barrientos, se centran esencialmente en clasificaciones de representación escénica. Es decir, asimilan y establecen que la representación dramática en un teatro se produce prácticamente en la zona del escenario. Aunque sí es cierto que García Barrientos deja entrever en sus desarrollos que pueden existir espacios de representación más allá del marco escénico y abarcar la sala de butacas, no termina de profundizar en ello en sus planteamientos. Por lo tanto, en el caso de que ambas propuestas fuesen empleadas como metodologías en esta Tesis Doctoral, provocarían resultados extremadamente parciales y limitados debido a la naturaleza *metateatral* del *corpus* de obras de esta investigación.

Por otro lado, la propuesta de Gutiérrez Flórez es más globalizadora aunque también menos concreta o específica en relación con las espacialidades. Sin embargo, sí plantea una disrupción respecto a las otras dos clasificaciones: la posibilidad de que una obra de teatro no solo pueda desarrollarse dentro del marco escénico, si no ir más allá. Con el mero planteamiento de que un espacio de representación espectacular no tiene que limitarse solo a ser escénico, sino que puede ser abiertamente teatral, aumenta el abanico de posibilidades del estudio en el ámbito del teatro, su comunicación y su espacialidad. Así, se produce con esta última clasificación una vinculación mayor entre el texto y el espacio, entre la literatura teatral y la arquitectura dramática en toda su extensión. De este modo, la espacialidad textual de un drama puede estudiarse en otras zonas del edificio

teatral que no sea el escenario. Todo espacio de un edificio teatral será susceptible de participar en el drama.

En este punto se considera necesario señalar que la organización espacial propuesta por Gutiérrez Flórez continua la línea iniciada años antes por Bobes Naves[11] cuando definía un texto dramático como la conjunción entre un texto literario y un texto de representación o espectacular (Bobes Naves, 1987, pág. 12). También se considera advertir que, aunque se desarrollará en capítulos posteriores al centrarse en la semiótica, Bobes Naves plantea el protagonismo absoluto del propio edificio teatral en la percepción de la obra. Es decir, centra a la arquitectura del drama como punto clave y determinante de la reacción del público frente a un drama y la comprensión y aceptación del hecho teatral (Bobes Naves, 2004, págs. 504-506).

En síntesis, ninguna de las tres metodologías aplicables a los espacios dramáticos genera un procedimiento completo y óptimo para el cumplimiento del objetivo principal de este trabajo de investigación ni para dar respuesta a las hipótesis de partida. Es por todo ello por lo que como procesos metodológicos no serán suficientes pero sí necesarios como cimientos para un planteamiento de una clasificación cuantitativa inicial para esta Tesis Doctoral. Es por ello por lo que, a pesar de estar planteadas las bases de cada propuesta en este Estado del Arte, posteriormente, en la Fundamentación teórica de esta tesis Doctoral se contextualizarán y se desarrollarán con más profundidad las tres propuestas procedimentales.

En segundo lugar, en este Estado de la cuestión, se plantea la situación contemporánea sobre los estudios pirandellianos y del *metateatro* como género. Se analizan a continuación las principales investigaciones y estado actual sobre estas cuestiones implicando en ellas a la arquitectura y el espacio.

La figura de Luigi Pirandello en el ámbito de la literatura y en especial en la dramaturgia histórica italiana y mundial es innegable. Su legado está clasificado en la historia del drama al mismo nivel que la Comedia del arte y la ópera (Taviani, 2010)[12]. A pesar de su

[11] María del Carmen Bobes Naves (Oviedo, España, 1930) catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

[12] En la fundamentación teórica de este trabajo de investigación se cita la reflexión de Taviani en este contexto (ver página 258).

gran producción literaria en forma de cuentos, novelas o ensayos, su faceta como exitoso escritor de teatro, el premio Nobel continúa siendo el centro de investigaciones (Di Martino y otros, 2024, pág. 5) y extensos estudios en las últimas décadas (O'Connell, 2021, pág. 172). Asimismo, son varias las instituciones dedicadas exclusivamente a los estudios pirandellianos, como el *Istituto di Studi Pirandelliani e su Teatro Contemporáneo*, la *Society for Pirandello Studies* o la *Pirandello Society of America* que continúan con las investigaciones sobre el italiano. Estas asociaciones realizan con diversa periodicidad seminarios como el *Seminari pirandelliani* celebrado en su última edición en Roma entre noviembre de 2023 y mayo de 2024 o la publicación de la revista científica *Pirandello Studies*, publicada ininterrumpidamente desde 1981 hasta la actualidad.

A través de una búsqueda bibliográfica general de los estudios realizados sobre la figura de Pirandello es necesario destacar la figura de Adriano Tilgher[13] y sus publicaciones como, entre otras, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere* (2013) en las que el ensayista estudia la influencia del dramaturgo (Guerrero Zamora, 2021, pág. 178). Tillgher es considerado el primer y más importante crítico que expuso, analizó e interpretó el pensamiento artístico del autor italiano (Barattoni, 2011, pág. 80). Tilgher, junto con Benedetto Croce[14] fueron dos figuras clave y coetáneas de Pirandello con los que, durante comienzos del siglo XX contrastó y debatió sobre diversas cuestiones culturales como la estética o la intuición en el arte (Antonello, 2024, pág. 136). A raíz de unas palabras del propio Pirandello sobre el juego de colocar frente a un espejo a los personajes y verse a sí mismos (el verse vivir)[15] llevo a que Tilgher agrupase ciertas obras pirandellianas bajo la definición del *Teatro dello Specchio*[16] (Guerrero Zamora, 2021, pág. 182).

[13] Adriano Tilgher (Nápoles, Italia, 1887-1941) fue un filósofo y ensayista y principal crítico de Pirandello. En su obra analiza la dicotomía entre vida y forma y el juego de espejos en el universo del autor italiano (Tilgher, 2013). Son referentes literarios sus obras *Voci del Tempo* (1921), *Studio sul Teatro Contemporáneo* (1923) *y La Scena e la Vita* (1925) (Guerrero Zamora, 2021, pág. 178)

[14] Benedetto Croce (Pescasserolo, Italia, 1866-1952) fue escritor, crítico e historiador de profundas raíces liberales y muy influyente en la reflexión de la estética occidental.

[15] Pirandello escribió en 1920:

> Cuando un hombre vive, vive y no se ve vivir. Ahora bien, colocad un espejo ante él y haced que se vea a sí mismo en el acto de vivir conmovido por sus pasiones: o se quedará atónito y sin hablar ante su propio aspecto, o apartará la vista para no verse, o escupiendo con repugnancia a su propia imagen, cerrará el puño como si fuese a golpearla; y, si ha llorado, ya no podrá seguir llorando; y si reía, ya no podrá seguir riendo, y así sucesivamente. En una palabra, se producirá una crisis. Esa crisis es mi teatro (Otheguy, 1981, págs. 93-94)

[16] El juego de espejos en la *metateatralidad* pirandelliana será esencial, tal y como se reflejará en la fundamentación teórica de esta tesis Doctoral.

Asimismo, dentro de este análisis de los estudios pirandellianos es conveniente volver a citar a Ferroni como historiador y contextualizador del dramaturgo italiano y su revolución (La Rosa, 2014, pág. 238) que continúa actualmente teorizando sobre la influencia de Pirandello desde el punto de vista literario (Ferroni, 2024).

En particular, además de estas referencias tradicionales a los principales estudios pirandellianos realizados a lo largo del siglo XX y XXI, actualmente la figura de Luigi Pirandello continúa siendo un campo frecuente de las investigaciones científicas. Si se realiza un proceso de revisión sistemática sobre la figura de Pirandello y su etapa teatral, similar al estudio bibliográfico llevado a cabo con anterioridad sobre las metodologías existentes relacionando la literatura y la arquitectura dramática, los resultados son más de 40.000 referencias bibliográficas solamente en los últimos años[17]. Si en las palabras clave en esta revisión sistemática se sustituye "teatro" por *metateatro*, los resultandos descienden y no alcanzan las 3.000 referencias.

En un tercer paso, si en los criterios de búsqueda se incluyen como palabras claves: "Luigi Pirandello", "*metateatro"* y "arquitectura", como investigaciones recientes se obtienen como bibliografía el capítulo de libro de Nora Gabriela Iribe y Alejandro Martín Errecalde (Iribe & Martín Errecalde, 2018); el ensayo de Luiz Paixao Borges (Paixao Borges, 2023); el estudio de Juan Guerrero Zamora (Guerrero Zamora, 2021); la investigación de Giovanna Di Martino, Eleftheria Ioannidou y Sara Troiani (Di Martino y otros, 2024) y la recopilación de Marc Soler (Soler, 2024).

De estas últimas referencias y tras su análisis, la relación entre la literatura *metateatral* de Pirandello y la arquitectura es meramente testimonial o incluso tangencial. Son el caso de Guerrero Zamora que recalca la arquitectura poco tradicional propuesta en *Esta noche se improvisa* (Guerrero Zamora, 2021, pág. 206); del artículo de Paixao Borges en el que señala la diferencia arquitectónica entre el teatro isabelino de *Hamlet* y el italiano de *Enrique IV* (Paixao Borges, 2023, pág. 118) o de la reflexión de Soler que simplemente señala que Pirandello se limitó a introducir espacialmente al público dentro de la obra y fuera de la escena (Soler, 2024, pág. 14).

Sin embargo, las reflexiones de Iribe y Martín Errecalde, aunque continúan con un tratamiento arquitectónico parcial, acercan la arquitectura y el *metateatro* pirandelliano desde una óptica más integrada. Estos autores en su investigación analizan el tratamiento espacial de *Esta noche se improvisa* desde la dualidad arte y vida, ficción y realidad, al

[17] Para esta cifra se toma una búsqueda bibliográfica con los mismos criterios de inclusión y exclusión que en las tablas anteriores en un período comprendido entre 2015 y 2024 y con palabras clave: Pirandello, teatro.

destacar, siempre desde una óptica literaria, la desacralización del escenario al borrar los límites tradicionales, y cómo esta dicotomía provoca una ruptura y la aparición de modernidad en el hecho teatral, con la complicidad e incorporación del público al hecho teatral (Iribe & Martín Errecalde, 2018, págs. 287-290).

Para cerrar el estudio de las investigaciones de este Estado de la cuestión sobre la *metateatralidad* pirandelliana y su relación con la arquitectura, se considera necesario también realizar el estudio bibliográfico sobre el *metateatro* y la arquitectura, alejado de la figura de Pirandello. Al emplear los mismos criterios de búsqueda pero tomando como palabras clave "*metateatro*" y "arquitectura" surgen estudios que, de nuevo, analizan la interdisciplinaridad entre literatura *metateatral* y arquitectura dramática de una manera marginal o bien simplemente desde la óptica literaria o arquitectónica casi de forma unilateral. Entre ellas, se considera destacar el artículo de Mabel Brizuela en el que señala la dislocación de la arquitectura dramática al enfrentarse a la *metateatralidad* (Brizuela, 2016, pág. 8) y el artículo de Marc Fernández Cuyás afirmando que la presencia de dos actores como estatuas en unos palcos del teatro genera un juego *metateatral* (Fernández Cuyàs, 2021, pág. 22). Especial mención merece la Tesis Doctoral realizada en 2022 por Estrella Baena Hidalgo. Se trata de una investigación filológica sobre la representación y puesta en escena de una versión de *Hamlet*. En ella destaca varios conceptos como son, en primer lugar, la afección espacio-temporal de la *metateatralidad* y en la cual la arquitectura y la escenografía se superponen en favor del drama (Baena Hidalgo, 2022, págs. 37, 55). Asimismo, tras un análisis por la evolución de las diferentes tipologías arquitectónicas del teatro, la autora reflexiona acerca de que en la *metateatralidad* no es tan importante la arquitectura dramática en sí si no la posición que ésta última otorga al espectador, que es el ejecutante final de la *metaobra* y cómo las nuevas arquitecturas y los avances técnicos son influyentes y abren nuevas posibilidades al *metateatro* (Baena Hidalgo, 2022, págs. 355, 362).

En conclusión, en este Estado de la cuestión realizado, se han realizado los siguientes desarrollos y alcanzado las discusiones que a continuación se exponen.

En primer lugar, se han realizado revisiones exhaustivas de la bibliografía existente en los últimos años sobre las metodologías realizadas o aproximadas entre los estudios teatrales

literarios y los arquitectónicos en referencia al estudio de la espacialidad. En esta búsqueda bibliográfica se ha pretendido llevar a cabo un pormenorizado estudio de las investigaciones más tradicionales así como de los trabajos realizados más recientes. Tras esta revisión sistemática se comprueba que no existen trabajos metodológicos previos sobre la espacialidad teatral en el *metateatro* de Luigi Pirandello, ni desde la concepción teórica ni desde la aplicación práctica. Sin embargo, sí existen los trabajos previos mencionados desde el punto de vista del análisis teórico seomiótico que generan el estudio del espacio teatral desde una lectura prácticamente perteneciente a la crítica literaria y, por lo tanto, poseen un claro sesgo filológico. Esta inclinación provoca que estas investigaciones se centren (casi) exclusivamente en el tradicional espacio de representación, el marco del escenario, y desatiendan al resto de la arquitectura dramática, tan influyente, como se ha señalado, en la percepción para el espectador del hecho teatral. Así, no establecen, de base, ninguna posibilidad de interrelación teórica o práctica entre la arquitectura dramática en general y el texto teatral.

Sin embargo, a pesar de no estar referidos en concreto ni a Luigi Pirandello, ni a su *metaproducción,* ni basados en cuestiones arquitectónicas, tras la exposición y el estudio en profundidad de dichas metodologías, sí se consideran como válidas para poder sentar las bases necesarias para definir un proceso metodológico efectivo para la transmediación del texto dramático en arquitectura y ser capaces de reconstruir, cuantificar y cualificar los espacios textuales teatrales del *metateatro* pirandelliano. Las carencias detectadas en ellas desde la óptica arquitectónica de forma individual permiten que, al valorarse en su conjunto, sin embargo, disminuyan su alejamiento arquitectónico al complementarse en cuestiones espaciales o de carácter funcional del conjunto del edificio. Es por ello, por lo que las tres clasificaciones expuestas de la concepción semiótica de los espacios del drama se plantean como la base a partir de la cual desarrollar un proceso metodológico innovador en este campo. El diseño de la metodología aplicada en esta Tesis Doctoral se plantea en el siguiente capítulo.

En segundo lugar, se han realizado revisiones exhaustivas de la bibliografía existente sobre los estudios pirandellianos desde el punto de vista literario, histórico y contexto del autor italiano. Esta revisión bibliográfica se ha realizado tomando como referencias diferentes paquetes de palabras claves con la finalidad de analizar las publicaciones más relevantes y recientes sobre Pirandello y el teatro; Pirandello y el *metateatro*; Pirandello, el *metateatro* y la arquitectura así como aquellas relaciones estudiadas entre el *metateatro* en general (no pirandelliano) y su interrelación con la arquitectura.

Tras el análisis de estas revisiones se identifican evidentes carencias en relación con la temática planteada en esta Tesis Doctoral. Los estudios existentes mencionados demuestran una lejanía con las hipótesis planteadas en esta investigación al no tratar directamente las cuestiones *metateatrales* pirandellianas o hacerlo de manera excesivamente tangencial o desde un punto de vista eminentemente sesgado desde la crítica literaria. La no existencia de investigaciones relacionadas con esta Tesis Doctoral ni de un proceso metodológico que analice la espacialidad en la *metateatralidad* pirandelliana literato-arquitectónica justifica, por tanto, la pertinencia, la necesidad y la relevancia de la temática planteada en este estudio contextualizado en los estudios teatrales y arquitectónicos.

De esta manera, ante la falta de investigaciones similares o tangenciales, se propone en este trabajo una investigación que desde el punto de vista metodológico, analítico y crítico formule las herramientas necesarias para poder llevar a cabo la capacidad interdisciplinar del hecho teatral que se encara tradicionalmente desde los estudios literarios (como ha quedado determinado en las investigaciones mencionadas) pero en los cuales la arquitectura es una disciplina básica y determinante incluso según los propios estudios semiológicos teatrales[18]. La *metateatralidad*, como se ha señalado en algunas de las investigaciones mencionadas en este Estado de la cuestión, es un campo íntimamente relacionado con la arquitectura, por lo que centrar en este género teatral este estudio está eminentemente justificado. Además, optar por acotarlo sobre un autor dramático tan característico como Pirandello y sus textos dotados con una elevada carga de teatralidad, confirma de nuevo la pertinencia del estudio y de la necesidad de una investigación que aborde estas cuestiones transmediales entre literatura y arquitectura.

Una vez adentrados en los conceptos esenciales de la figura de Luigi Pirandello, su crítica, su contexto y de los antecedentes metodológicos que ofrece el Estado de la cuestión planteado, a continuación comienza el proceso de transmediación del dramaturgo italiano en ideador, proyectista y constructor de sus espacios.

[18]Se deben recordar las reflexiones de Bobes Naves (ver página XX).

1. Metodología.

> "Tal fue la causa por la que pensé que había que buscar algún otro método que, reuniendo las ventajas de los otros tres, estuviera exento de sus defectos."
> (Descartes, 2008, pág. 23).

En este primer capítulo, con los antecedentes expuestos en la Introducción y en el Estado de la cuestión, se propone el diseño de un proceso metodológico sobre la espacialidad y arquitectura en el ámbito teatral. De este modo se persigue un planteamiento que permita cuantificar y cualificar la relación de estas dos especialidades en el drama para así objetivar la influencia que el autor a través de los textos (paratextos) produce en la espacialidad escénica y extra-escénica. En caso afirmativo se podrá declarar que, en el caso de estudio propuesto, existe un uso espacial dramático.

Como ha quedo patente, el texto y el espacio dramático son dos aspectos íntimamente relacionados entre sí. Las metodologías mencionadas de Kowzan, García Barrientos o Gutiérrez Flórez han permitido en las últimas décadas la clasificación y el estudio más o menos profundo de las espacialidades teatrales. Sin embargo, de ellas se desprende que la vinculación de una obra de teatro con su lugar y su arquitectura permanece circunscrito a una clasificación de los espacios representacionales propuestos. Es por ello por lo que en esta Tesis Doctoral se pretende aportar la visión arquitectónica y espacial al drama.

Previamente a proceder a desglosar el diseño metodológico propuesto para el estudio de la arquitectura en las obras escogidas en el corpus de este trabajo, es necesario fijar unos supuestos preliminares. En primer lugar, se define el concepto de espacio escénico como todo aquel espacio que pueda alojar una representación[19]. Por lo tanto, el espacio escénico se desvincula de la escena como planteaba ligeramente García Barrientos en su obra al asociarlo también a la sala de butacas[20]. Si se amplía el concepto, podrá ser cualquier ámbito del edificio dramático. De este modo, simplemente se liga la

[19] Ver página 300.

[20] Ver página XIX.

espacialidad con la representatividad. Si se recurre da la definición que Pavis realiza sobre la representación teatral, entenderemos que ésta es algo que existe previamente a materializarse sobre un espacio escénico con forma textual (Pavis, 2021, pág. 397). Es decir, se representa aquello que se da a partir de un texto dramático escrito con anterioridad (Mahdi, 2021, pág. 95). Texto dramático que Bobes Naves fraccionaba en literario y espectacular[21]. De esta manera, el espacio dramático debe ser estudiado a partir de los paratextos teatrales que realizan los autores dramáticos y esta será la premisa de base para la metodología propuesta en este trabajo.

Ciertamente esta decisión cimentada en lo textual del teatro encierra una limitación sobre los posibles casos de estudio a analizar. En la evolución del teatro y propia de su multidisciplinariedad, las artes teatrales más libres como la literatura tuvieron un predominio mayor que las más férreas como las disciplinas más técnicas como la arquitectura (Fuster i Martí, 2014, pág. 12). Esto provocó que habitualmente el teatro haya tenido una visión logocentrista, esto es, el texto como centro de la escena (Pessolano, 2020, pág. 262). Por lo tanto, en este teatro, denominado teatro dramático, el texto será el eje vertebrador y el resto de los elementos o disciplinas teatrales como la música o el baile, estarán bajo el criterio textual (Marín Urrego, 2018, pág. 141). Será a partir del siglo XX cuando comenzará a surgir un tipo de teatro que poco a poco va descentralizando el texto de la creación teatral hasta llegar al denominado teatro posdramático. Se entiende como teatro posdramático a aquel que, surgido en torno a los años 60 del siglo XX, nace de la participación de todo el grupo teatral en conjunto y que se implica en todo el proceso creativo (Guini, 2021, pág. 90). Así, en este tipo de teatro el texto ya no es la base del trabajo (Bernal Molina & Molina Alarcón, 2022, pág. 94).

Con estas circunstancias y definiciones, en esta investigación al versar sobre la espacialidad del texto espectacular según Bobes Naves, es decir, sobre la representatividad, quedará fuera del campo de estudio de este proceso toda aquella obra que se aloje bajo la capa del teatro posdramático. Por lo tanto, el objeto de esta propuesta metodológica serán obras de teatro dramático y que además, tengan una teatralidad elevada según el concepto bartheano[22].

Por otro lado, se debe advertir que colocar, como se ha mencionado, el texto dramático en la base de la investigación de esta Tesis doctoral como fuente principal, no implica un

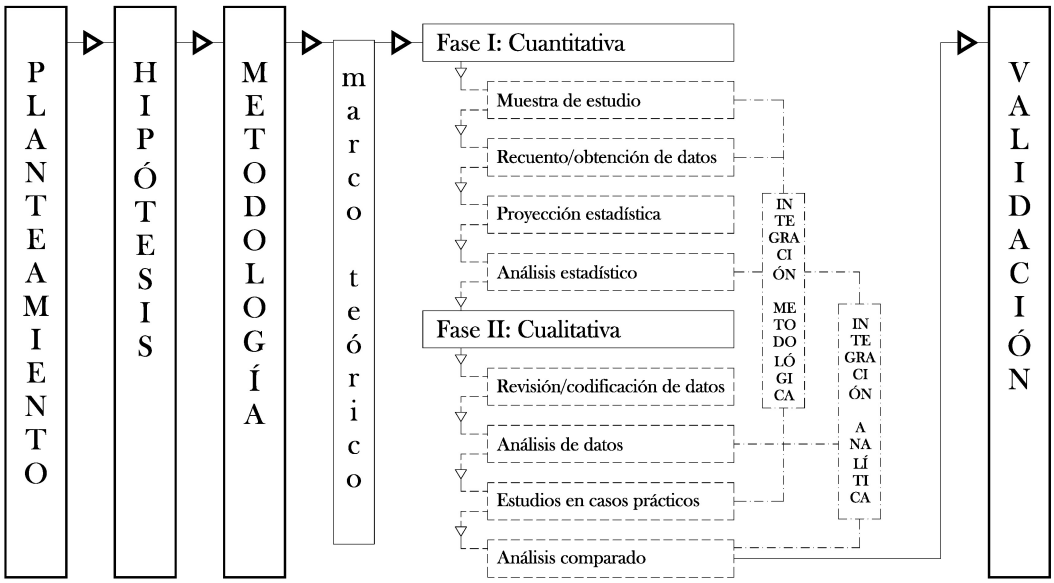
[21] Ver página XIX-XX.

[22]La teatralidad aparecerá muy elevada en el teatro cuanto más acotado y definido esté el paratexto del autor. Este concepto se desarrollará en un capítulo posterior. Ver página 273.

logocentrismo extremo ni imperante en el estudio. El teatro va más allá y como diferenciación frente a otros tipos de literatura como la poesía o la novela, el texto se expone a otras disciplinas como la arquitectura, las artes visuales entre otras que acompañan a la literatura dramática (Szuchmacher, 2014, pág. 13). Así entre el texto y la representación ocurren procesos intermedios irreductibles e incapturables. Por lo tanto, el análisis del texto de la investigación no debe ser completamente sistemático e incluso estructuralista. Su cuantificación sobre las espacialidades dramáticas propuestas por los autores en los paratextos, a través de las acotaciones o didascalias, debe suplementarse con las particularidades de la arquitectura sincrónica del hecho representativo e incluso analizarse a través del contexto histórico tanto del movimiento asociado a la época de escritura como a la coyuntura del autor. Es por ello por lo que la lectura de los datos objetivos (estructuralistas) ofrecidos por los paratextos debe tener su posterior interpretación multidisciplinar (Conde, 2022, pág. 192).

Con todo lo expuesto, el presente estudio reclama un sistema metodológico que permite en primer lugar una cuantificación de los paratextos de las obras a analizar y, por otro lado una cualificación a la hora de interpretar dichos resultados. Así, se pretende en esta investigación un procedimiento integrador a través de un sistema de Metodología Mixta que construya un estudio flexible con perspectiva cuantitativa y cualitativa (Bagur-Pons, Paz-Lourido, Rosselló-Ramon, & Verger, 2021, pág. 1). La primera aportará aquellos datos numéricos objetivos necesarios en el proceso mientras que la segunda proporcionará la relación y estructura de los resultados cuantificados, cómo se comportan y permitirá responder a las hipótesis planteadas en el origen de la investigación (Aguilar-Ávila, y otros, 2017, págs. 1606-1607). A través del análisis de diferentes fuentes bibliográficas (Pereira Pérez, 2011) (Del Canto & Silva Silva, 2013) (Rivadeneira Rodriguez, 2017) (Ortega-Sánchez, 2023) (Castro Ricalde & Osorio González, 2021)], el esquema general metodológico de esta Tesis doctoral resulta el siguiente:

Figura 1: *Esquema general metodológico mixto aplicado en la investigación.*



Fuente: Elaboración propia.

A continuación se expondrán de forma particular cada uno de los artículos anteriores aplicados al caso objeto de esta Tesis doctoral.

1.1. Planteamiento.

Para el análisis metodológico de la relación de la espacialidad en el hecho teatral entre la literatura y la arquitectura en este trabajo de investigación se ha decidido centrar el caso de estudio sobre la tetralogía *metateatral* de Luigi Pirandello.

La elección de las cuatro obras del autor italiano, aunque motivada un en primer lugar por un interés particular sobre los dramas, se fundamenta en la caracterización que la crítica literaria y teatral ha realizado y realiza sobre este conjunto productivo. La figura indiscutible que Pirandello supone en la historia de la literatura universal, como se ha puesto en valor en la Introducción de esta investigación, es un hecho comprobado. Dentro de su literatura, específicamente en su producción teatral, la crítica literaria destaca, de las cuatro fases dramáticas pirandellianas[23], su fase de *metateatro* o teatro dentro del teatro. De ella, además de sus particularidades literarias, se pone en valor por su «rotura de la estructura escénica tradicional» y su «descomposición» (Ferroni, 2017, pág. 144). Es

[23] Ver página V de la Introducción.

por ello por lo que este ámbito de estudio se presenta en un primer momento como un campo que se considera propicio para el estudio interrelacional entre la literatura y arquitectura dramática desde el punto de vista de la representación y, por tanto, de la espacialidad. Así, el caso de estudio en el que se centra esta Tesis doctoral abarca las siguientes obras teatrales:

- *Seis personajes en busca de autor.*
- *Enrique IV.*
- *Cada cual a su manera.*
- *Esta noche se improvisa la comedia.*

Debe también advertirse que aunque el estudio se centre en las cuatro obras indicadas, la investigación abarcará otras obras del autor como, por ejemplo, su extensa producción de ensayos, casi a modo de automanual de instrucciones[24].

Asimismo, se establece como base de estudio el texto de la versión escrita traducida al castellano de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas[25] para las obras de *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa la comedia*. Esta edición se refleja en la Bibliografía del presente trabajo (Pirandello, 2020). Sobre esta edición, se debe señalar que la traducción de *Seis personajes en busca de autor* recogida está realizada en base a las modificaciones que Pirandello efectuó en 1925, posterior al estreno de la obra en 1921. De la versión estrenada en 1921 a la reestrenada en 1925, se producen varios cambios en el libreto, principalmente son de carácter espacial. Es por ello por lo que se considera tomar como base de estudio esta reescritura posterior ya que aportará mucho más valor al estudio de su espacialidad al ser mucho más específica. Los principales cambios introducidos por el propio Pirandello en 1925 son (Lorch, 2005, pág. 80):

- La escena introductoria: los personajes en 1921 entraban a escena directamente desde el propio escenario. A partir del año 1925 los *seis personajes* aparecen en la obra desde el auditorio de platea, a través del pasillo de la sala de butacas, entre el público. Asimismo, la presentación de los *seis personajes* y sus características físicas también son modificadas, aumentadas y aclaradas tras una reflexión del autor.

[24] Este concepto se desarrollará posteriormente. Ver página 268.

[25] Romano Luperini (Lucca, Italia, 1940) está considerado como uno de los máximos exponentes de la crítica literaria italiana. Miguel Ángel Cuevas (Sevilla, España, 1958) es catedrático de Filología en la Universidad de Sevilla.

- Se replantea la escena del estanque.
- El final se cambia para introducir las sombras espectrales de los personajes y la huida de la hijastra entre el público.
- Se añaden personajes a la obra.

Por otro lado, para el texto de base en el estudio de *Enrique IV* se emplea la versión en castellano traducida por Ildefonso Grande, Mario Grande y José Miguel Velloso[26] que figura de igual modo en la Bibliografía adjunta al final de esta investigación (Pirandello, 1956).

Por último, en este apartado de planteamiento de la investigación se considera especialmente relevante, que al igual que se ha fijado un ámbito de estudio de carácter literario, se plantee otro de carácter arquitectónico. Siguiendo con los planteamientos de Bobes expresados en el Estado de la Cuestión de este trabajo[27], será esencial el estudio del espacio en el que se desarrollarán las piezas dramáticas. Es por ello por lo que es necesario fijar un edificio, analizar sus características y aplicar las acotaciones de los textos sobre él. Con la finalidad de favorecer una comparativa más precisa en la extracción de resultados y su posterior análisis, se plantea la utilización de un único edificio teatral común para todas las obras que forman parte de este estudio.

El criterio para la elección del espacio sobre el que plasmar el trabajo se basa en el lugar de estreno de la primera obra encuadrada en esta Tesis de forma cronológica. La primera obra *metateatral* es *Seis Personajes en Busca de Autor*. Dicha obra se estrenó en 1921 en el Teatro Valle, pero se reestrenó bajo la dirección del propio Pirandello en 1925 en el Teatro Odescalchi. Entre los dos estrenos el autor italiano introduce los mencionados cambios en el libreto. Principalmente, entre otras modificaciones como se ha señalado anteriormente, lo que añade a la obra es el uso del edificio teatral como parte del espacio de la representación. Hasta 1925, la acción de la obra tenía lugar únicamente en el escenario (Lorch, 2005, pág. 32). Debido a estas modificaciones tan sustanciales y relativas a la espacialidad del texto y de la obra, se decide, por su valor representativo, tomar el Teatro Odescalchi como espacio de referencia en esta investigación.

[26] Ildefonso Grande (Barcelona, España, 1937-1977) Director del Instituto Nacional de Enseñanza Media Juan de Austria en Barcelona. Mario Grande (Salamanca, España, 1917-1980) fue catedrático del Instituto de Francés y profesor universitario. José Miguel Velloso (Barcelona, España, 1921-1982) fue traductor y crítico teatral.

[27] Ver página XIX y su desarrollo en las páginas 301-302.

Del espacio arquitectónico se realiza un esquema planimétrico de planta baja y planta primera sobre las que se desarrollará analíticamente cada obra. En la elaboración de dichas plantas se analizará la información obtenida en esta investigación[28] y ante cualquier tipo de contradicción que pudiese surgir entre la información geométrica del espacio y la fotográfica, se primará a esta última, por reflejar de forma totalmente fiel el resultado final. De forma general, el Teatro Odescalchi es un edificio que arquitectónicamente reproduce la tipología y la funcionalidad del teatro a la italiana, tipología arquitectónica sincrónica habitual en Italia en las fechas de los estrenos de las obras a analizar. Por lo tanto, todas las características de cada una de las obras serán aplicables a dicha tipología. De este modo, las zonas del espacio dramático más habitual empleado en la tetralogía *metateatral* pirandelliana serán, de acuerdo con lo planteado:

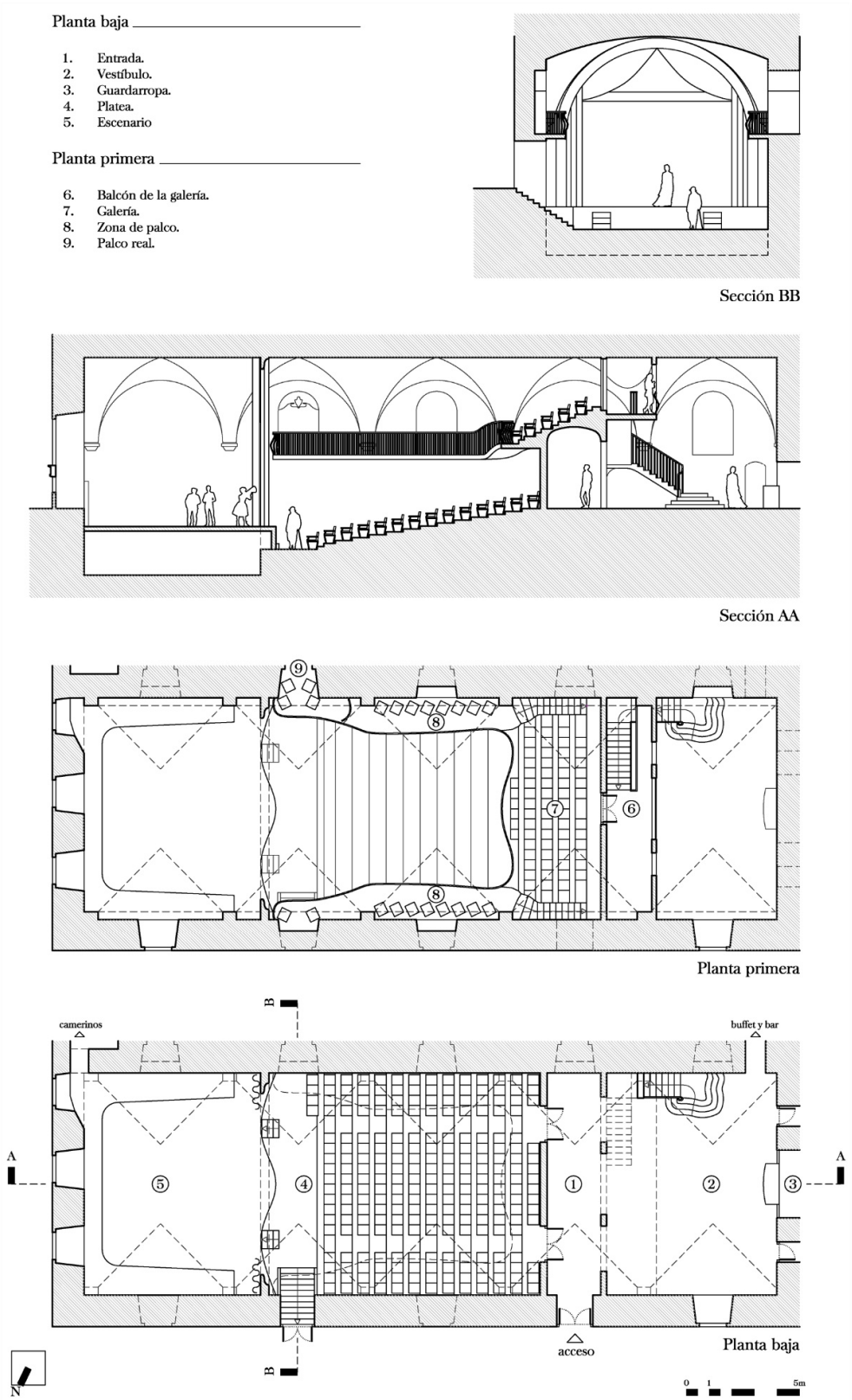
- Escenario.
- Patio de butacas
- Palcos.
- Zonas comunes.
- Exterior del teatro.

Dentro de cada una de estas zonas genéricas del teatro, en las diferentes producciones dramáticas se podrán subdividirán en grupos más pequeños para su mejor análisis. Así, el uso espacial de cada una de las producciones *metateatrales*, atendiendo a los criterios marcados en el Diseño de la investigación se regirá sobre el esquema planimétrico del edificio teatral que se muestra a continuación (ver imagen 1). Sobre el escenario (ver imagen 2), parte fundamental en las obras propuestas, Marchi, responsable de la reconstrucción del teatro, detallaba:

> Sé lo que ha costado, a veces, ahogar las ganas de hacer mucho más ante espacios inadecuados. La disponibilidad de Odescalchi se resume en las siguientes cifras: vaso escénico: 9,65 metros de alto, 7,80 metros de fondo, 9,80 metros de ancho - Escena útil: 4,65 metros de alto, 7 metros de fondo, 7,65 metros de ancho (promedio) (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 54).

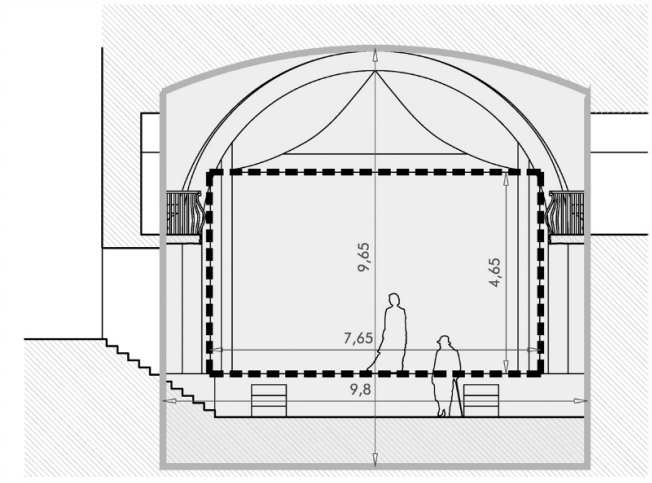
[28] Ver páginas 249-257.

Imagen 1: *Interpretación de plantas y secciones del teatro Odescalchi.*

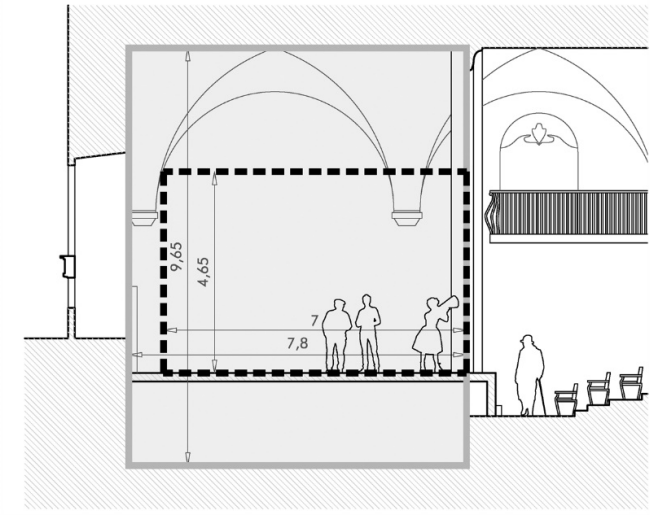


Fuente: Elaboración propia.

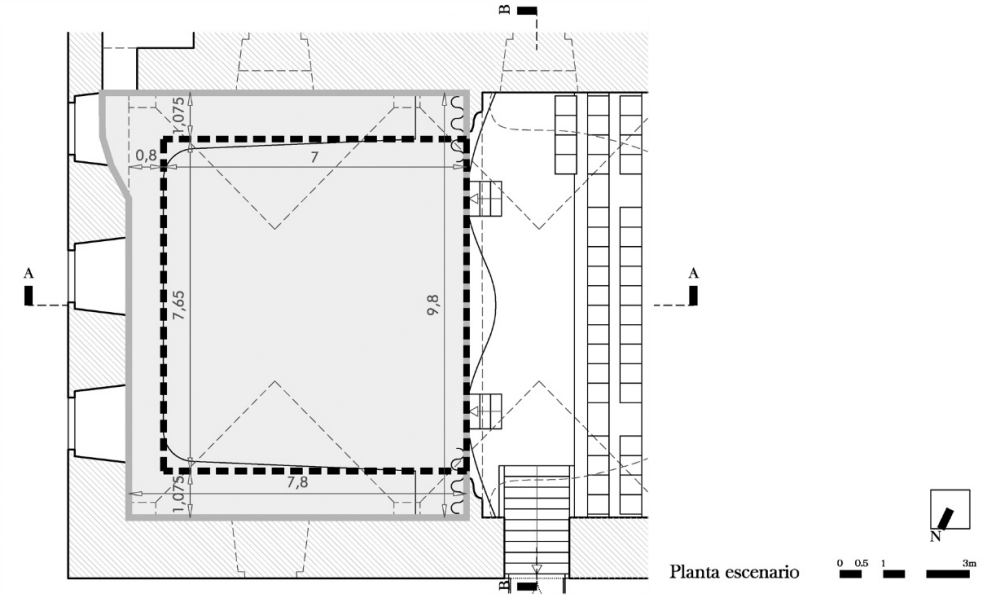
Imagen 2: *Interpretación del escenario del teatro Odescalchi.*



Alzado escenario BB



Sección escenario AA



Planta escenario

Fuente: Elaboración propia.

1.2. Hipótesis de la investigación.

Con las circunstancias señaladas en el punto anterior sobre el planteamiento general de cada drama, de este modo, en la presente Tesis Doctoral se plantean las siguientes cuestiones a analizar a modo de hipótesis de trabajo. Así, se procederán a valorar las siguientes preguntas de la investigación:

- Tras las primeras lecturas de las obras que forman parte del *corpus* de este estudio, se expone la posibilidad de formular una metodología de investigación tal que ésta genere la información objetiva suficiente como para permitir valorar la espacialidad en una obra de teatro dramático a través del análisis de los paratextos de un autor. Por tanto, se pretende así que los datos extraídos a partir de un procedimiento imparcial de carácter completamente cuantificativo sean tales que objetivamente permitan el estudio y conformen la base para una posterior fase cualitativa. A través de esta última se aspira a poder alcanzar una traducción de los datos obtenidos desde un medio textual de un dramaturgo hacia un sistema espacial de un edificio teatral siguiendo un medio gráfico descriptivo.
- En caso de ser válida la estrategia metodológica anteriormente planteada se aspira a confirmar que en la tetralogía *metateatral* de Luigi Pirandello existe una concepción espacial por parte del autor italiano desde el mismo momento del proceso de la creación de estas producciones, siguiendo con su concepción de que una obra de teatro es una única forma artística[29]. Además, en caso de ser demostrable esta afirmación, se tratará de comprobar si existen unas pautas o unas estrategias con características tan particulares por parte del autor italiano que permitan con fidelidad textual su puesta en escena a través exclusivamente de los libretos.
- En definitiva se diseña una metodología tal que trate de aclarar y de verificar la propuesta inicial que no es otra que comprobar y justificar una lectura del *metateatro* pirandelliano desde la óptica arquitectónica. Así, además, se podrá afirmar que su uso espacial es tan preciso, detallado, característico y determinante en las acciones y en la representación de cada drama que el espacio pirandelliano (y su uso) debe formar parte de la obra como si de un personaje más se tratase y debe ser, por tanto, considerado como imprescindible en el drama. En definitiva, una revisión de la figura de Pirandello como ideador, proyectista y constructor en su teatro.

[29] Ver página IV.

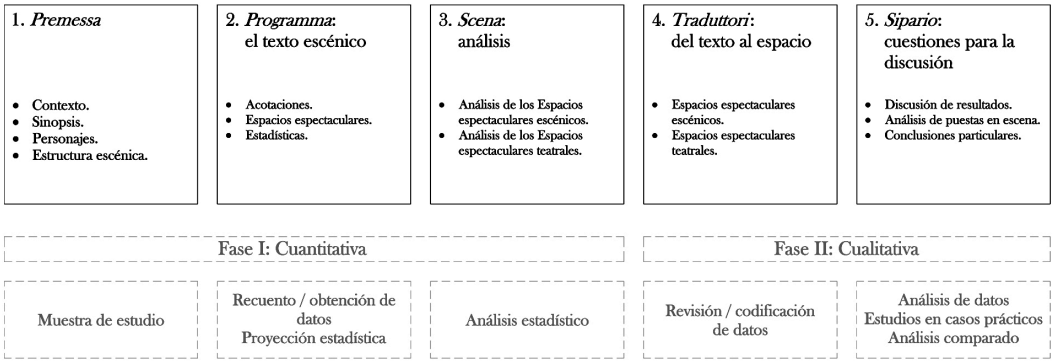
1.3. Metodología.

En este apartado de la investigación se procede a detallar el proceso metodológico que se empleará en el estudio de los paratextos de la tetralogía *metateatral* pirandelliana. Se debe partir de las siguientes premisas:

- Estudio de Fases: como se ha mencionado anteriormente (ver figura 1), se plantea una metodología en fase cuantitativa en primer lugar y cualitativa en segunda fase. Por lo tanto, se plantea un procedimiento metodológico con un diseño mixto (Pereira Pérez, 2011, pág. 19), con método mixto y de carácter secuencial (Johnson & Onwuegbuzie, 2004) (Leech & Onwuegbuzie, 2006). Se calificará como método mixto Tipo V, es decir, se plantea una investigación de propósito de confirmación en la que se emplearán datos cuantitativos que serán analizados cualitativamente (Bliss, Gallagher, Perez-Prado, & Perez-Prado, 2003).
- Estudio de la espacialidad: tanto en la fase cuantitativa de análisis de los textos para la extracción de datos como en la fase cualitativa, se deben entrelazar conceptos esenciales en la historia del teatro. Es por ello por lo que se plantea como esencial un análisis bibliográfico de la historia del teatro, o marco teórico, en primer lugar. El proceso se plantea desde una perspectiva generalista del teatro y su historia tanto desde el punto de vista de la evolución literaria como arquitectónica. El autor central de esta investigación, Luigi Pirandello, se formó en el campo de la filología. Por lo tanto, sus influencias podrán ser referencias a momentos históricos del teatro universal. Del mismo modo, sus peculiaridades conllevarán un estudio en profundidad de sus concepciones estéticas sobre el drama. Gracias a estas dos versiones generadas en el marco teórico de esta tesis doctoral se obtendrán las bases para poder metodizar, analizar y valorar el *metateatro* pirandelliano desde una lectura espacial arquitectónica. A través de esta investigación teórica planteada, los datos y los posteriores análisis de éstos serán divididos en todo momento del proceso en espectaculares escénicos y espectaculares teatrales.

De forma particular, el proceso metodológico y los capítulos aplicados a cada texto en esta investigación se resumen en la siguiente figura[30], referenciándose al diseño metodológico expuesto anteriormente[31]:

Figura 2: *Esquema particular metodológico mixto aplicado en la investigación.*



Fuente: Elaboración propia.

A continuación de comienza con los procesos metodológicos de cada una de las dos fases de la investigación que serán aplicadas de forma análoga a cada una de las cuatro obras de *metateatro* que conforman el corpus de este estudio.

1.3.1. *Premessa*.

En este primer proceso de estudio de cada obra se inicia la fase metodológica cuantitativa de la investigación que corresponde con la muestra de estudio. Como se ha señalado, la base de la investigación de realizará sobre los textos expuestos de las obras *metateatrales* de Luigi Pirandello en las ediciones indicadas.

[30] Debido a la naturaleza de la investigación y de Pirandello, se ha optado por describir cada apartado de la metodología con fases o elementos del arte dramático en italiano. Por ello, la descripción de las cuestiones previas y generales de cada obra se englobarán bajo la categoría de *Premessa* (Premisa). Para el recuento y proyección de los datos a partir de los textos de las obras se ha optado por *Programma* (Programa). La relación de los análisis estadísticos de los datos obtenidos se nombra como *Scena* (Escena). Por su parte, dentro de la fase cualitativa se incluye el proceso de traducción al medio gráfico dentro del apartado *Traduttori* (Traductores) y bajo *Sipario* (Telón) se cierra la discusión y conclusión de resultados particulares de cada *metadrama*.

[31] Ver Figura 1.

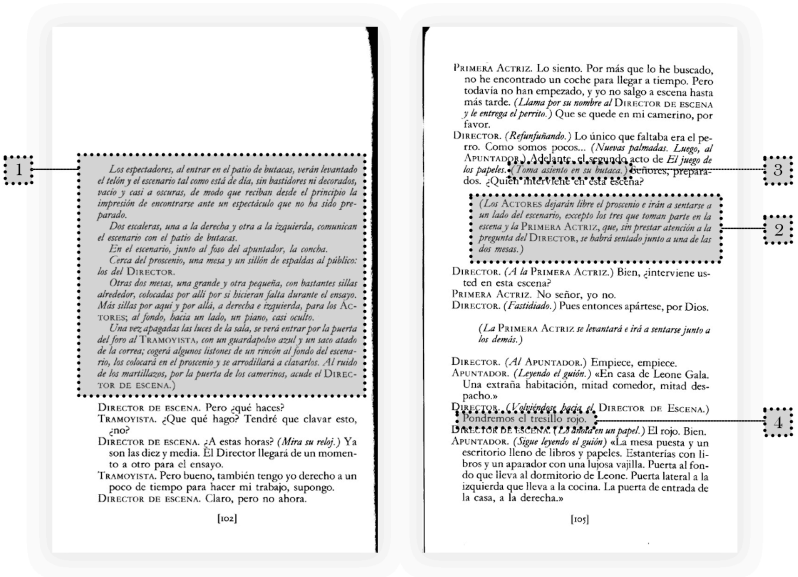
- *Seis personajes en busca de autor* (Pirandello, 2020, págs. 81-170).
- *Enrique IV* (Pirandello, 1956, págs. 115-189).
- *Cada cual a su manera* (Pirandello, 2020, págs. 171-248).
- *Esta noche se improvisa la comedia* (Pirandello, 2020, págs. 249-339).

De cada una de las producciones, tras lecturas exhaustivas, se realizará una breve descripción del contexto del drama, del argumento y una exposición de los personajes que intervienen. Asimismo, se detallará la estructura escénica de cada obra teatral.

1.3.2. *Programma*: el texto escénico.

Se prosigue en este segundo capítulo con el procedimiento cuantitativo en el que se desarrollará el recuento y obtención de datos, así como la proyección estadística de los mismos. Para la obtención más detallada posible de los datos espaciales de cada una de las obras de teatro, se realizará un cribado en dos etapas. En primer lugar, se analizará cada uno de los textos escritos por Pirandello detallando todas las didascalias o acotaciones expuestas. Estas didascalias se encuentran físicamente en los paratextos de las obras en cuatro posiciones posibles: independientes al inicio de los actos o intermedios (1), independientes en medio de un acto o intermedio (2), independientes en mitad de un parlamento (3) o incluidas en el propio parlamento (4).

Imagen 3: *Ejemplos de posiciones de las acotaciones en las páginas 102 y 105 de Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

El primer análisis de estas acotaciones está planteado en base a los siguientes criterios:

- Acotación: a cada acotación, siguiendo los criterios de signos propuestos por Kowzan[32], se le asignará una posición en función de la aparición cronológica en el texto. De esta manera, en todo el proceso cada didascalia quedará completamente identificada.
- Posición en el texto: cada una de las acotaciones estará referenciada a su posición en el paratexto. Se le asignará a cada una el acto o intermedio en el que el autor la propone. Asimismo, se la relacionará con el número de página y línea correspondiente de aparición. Con esta codificación cada referencia a un signo quedará totalmente posicionada en el texto y su búsqueda será automática.
- Significación: se clasificará cada referencia según pertenezca a un signo de carácter verbal o no verbal.
- Espacialidad: se clasificará cada una de las acotaciones a su pertenencia o no a la categoría de espacialidad fijada por Kowzan. Es decir, si poseen o no referencias a movimientos, apariencia externa o a características del espacio.

Para la organización de esta información, se esquematizará sobre la siguiente tabla tipo:

Tabla 1: *Esquema tipo de tabla de organización general de las acotaciones en las obras a analizar.*

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
Nº	Nº	XX	XX	VERBAL / NO VERBAL	SÍ / NO

Fuente: Elaboración propia.

Para el segundo filtrado de los datos textuales, se descartarán todas aquellas acotaciones que no posean características espaciales. De las que sí las contengan, se detallarán las siguientes características de forma individual:

- Datos identificativos: con la intención de referenciar en todo momento del proceso cada acotación, se volverán a detallar el número de acotación designada en la tabla anterior y el acto en el que aparece.

[32] Ver página XVIII y 296-297.

- Contenido: se detallará el contenido de cada acotación para favorecer el posterior análisis e interpretación.
- Espacio textual: se clasificará en función de si se refiere dicho paratexto a espacios diegéticos o miméticos siguiendo la clasificación aportada por Gutiérrez Flórez[33].
- Espacios espectaculares escénicos: se asignará a cada didascalia el espacio espectacular escénico que le genera el autor sobre las tablas. Para su clasificación se aplicarán los criterios establecidos por García Barrientos[34]. A partir de esta definición se generará el estudio de los espacios espectaculares escénicos de cada obra.
- Espacios espectaculares teatrales: se asignará a cada didascalia el espacio espectacular teatral que le genera el autor sobre la arquitectura del edificio teatral. Para el Espacio Espectacular Teatral se han empleado las siguientes codificaciones: E (escenario), PB (patio de butacas), PPB (puerta del patio de butacas), CPB (corredor del patio de butacas), V (vestíbulo), EXT (exterior del teatro), TQ (taquilla), PA (palco) y AN (anfiteatro), siguiendo lo expuesto anteriormente sobre la base del teatro Odescalchi[35]. A partir de esta definición se generará el estudio de los espacios espectaculares teatrales de cada obra.

Para la organización de esta información, se esquematizará sobre la siguiente tabla tipo:

Tabla 2: *Esquema tipo de tabla de caracterización de las acotaciones espaciales en las obras a analizar.*

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
N.º	N.º	Texto de la acotación	Diegético/ Mimético	Tematización Escénica	Zona del teatro en la que sucede el hecho teatral

Fuente: Elaboración propia.

[33] Ver página XVIII-XIX y 300-301

[34] Ver página XIX y 298-300.

[35] Ver página 7-9.

1.3.3. *Scena*: análisis.

Con la inclusión de este capítulo, correspondiente al análisis estadístico, se concluirá con la fase cuantitativa de esta investigación.

A partir de lo mostrado en las tablas expuestas anteriormente y con los datos obtenidos, se fijarán los espacios empleados en los paratextos de cada producción. Se clasificarán y cuantificarán todos los espacios espectaculares escénicos y teatrales propuestos:

- Espacios espectaculares escénicos: de cada uno de estos espacios se describirá su distribución espacial así como los objetos que se señalan a través de los textos. Se recogerán todas sus características recopilando las acotaciones textuales en las que se detalle cualquier tipo de referencia a sí mismo, siguiendo la siguiente tabla tipo:

Tabla 3*: Esquema tipo de tabla de características de cada espacio espectacular escénico en las obras a analizar.*

Espacio Espectacular Escénico		Nombre asignado a cada espacio espectacular escénico
Acotación	Descripción	
Nª	Texto de la acotación	

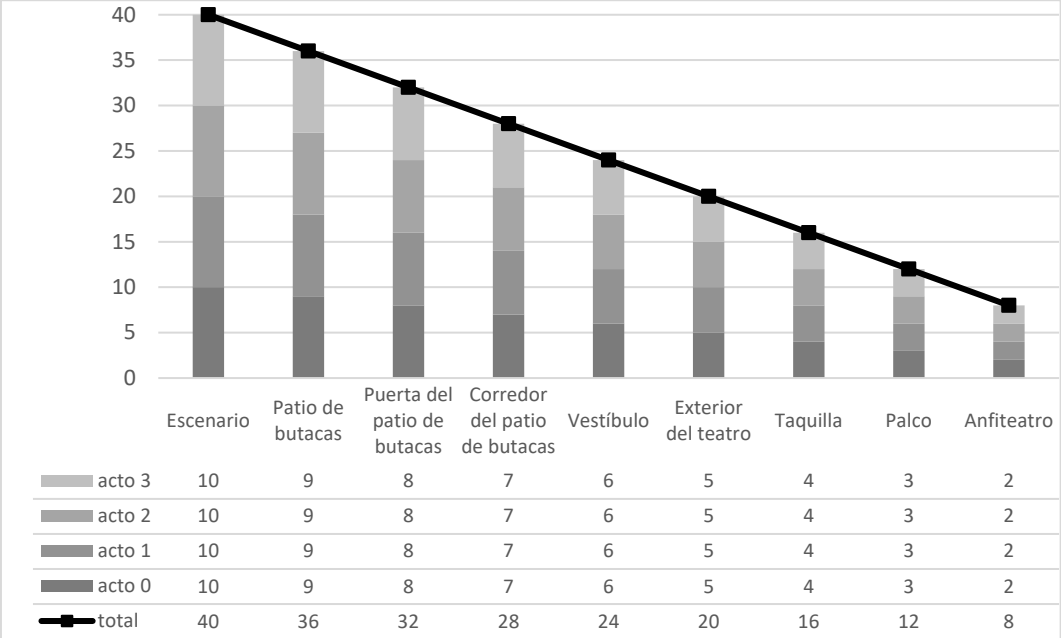
Fuente: Elaboración propia.

A partir de la recopilación de estas acotaciones, se describirá el uso, funcionalidad y estética. Para ello se deberán tener en cuenta todas las especificaciones realizadas en la premisa de cada obra para adecuarse así a la cronología sincrónica de lo expuesto en el texto en la obra en general (y en cada uno de los actos o intermedios si aplica) en particular. De forma general, cada uno de los espacios espectaculares escénicos obtenidos del recuento y clasificación de datos se asociará a su acto escénico correspondiente. En el caso de que en un mismo acto se propongan en los paratextos más de un espacio espectacular escénico, éstos serán tomados de forma separada incluyendo cada uno de ellos sus propios procesos analíticos.

- Espacios espectaculares teatrales: según lo expuesto en los resultados de la Tabla 2, se analizarán las espectacularidades teatrales de cada obra. El recuento se

caracterizará según los actos y/o intermedios de cada drama y cuantificando el uso de cada uno de los espacios espectaculares escénicos propuestos. Los resultados se expondrán empleando la siguiente figura tipo:

Tabla 4: *Esquema tipo de tabla de usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos.*



Fuente: Elaboración propia.

1.3.4. *Traduttori:* del texto al espacio.

Con este primer paso de la fase cualitativa de la investigación se inicia el proceso de traducción del medio textual al medio gráfico para expresar el uso del espacio en las obras teatrales que conforman este estudio. De forma análoga a las clasificaciones anteriores, se desglosarán los espacios espectaculares escénicos por un lado y los espectaculares teatrales por el otro. Como base de esta traducción al medio gráfico, se deben tener en cuenta las siguientes cuestiones:

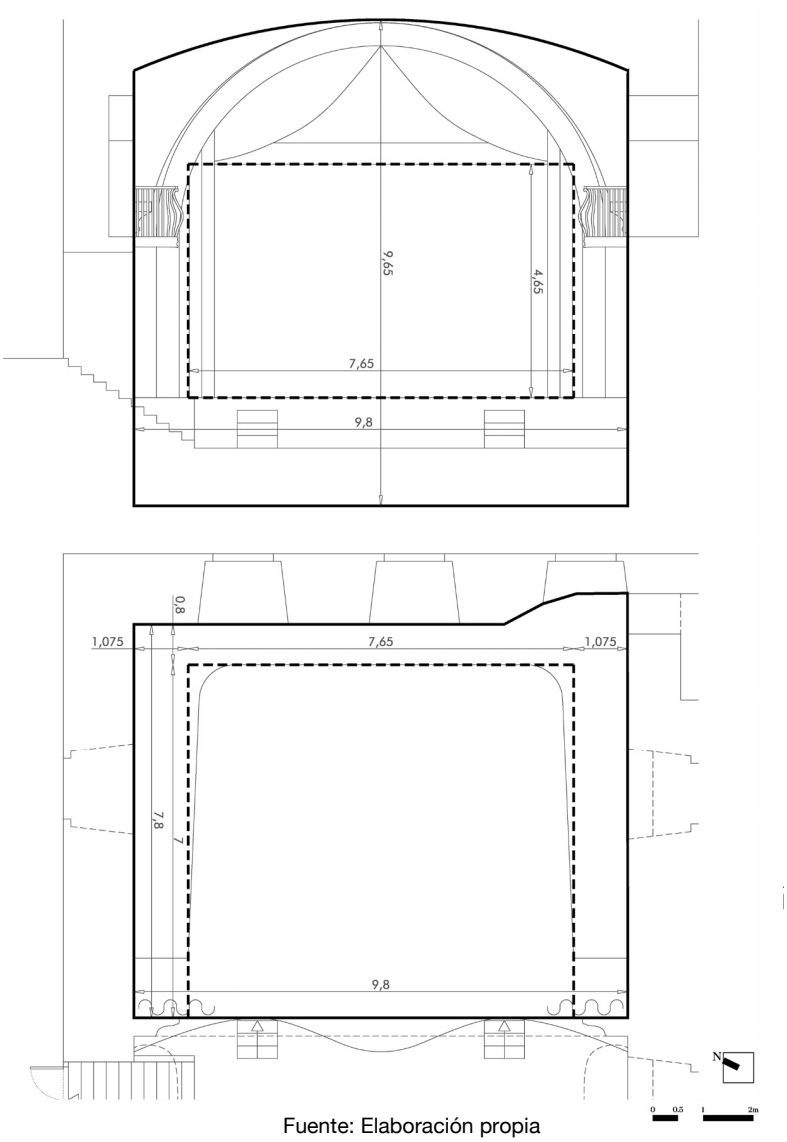
- Traducción vs transducción o adaptación: en el proceso de cambio de medio de la especialidad, bien escénica o teatral, se evitarán las interpretaciones. Para el estudio de la espacialidad en el *metateatro* pirandelliano se deberá garantizar la máxima fidelidad con el paratexto del autor italiano. En este trabajo se entenderá como

fidelidad al texto a tomar literalmente las indicaciones de Pirandello en el paratexto de modo que no se recurran a modificaciones que transformen la obra en una adaptación de la original (Rimoldi, 2012). Así, siguiendo con los postulados de Pavis, no se contemplarán elementos externos al texto de Pirandello como cambios de personajes, acciones dramáticas diferentes, incorporación de textos nuevos o bien modificaciones en la conclusión de la obra (Pavis, 2021, págs. 35-36). Se tratará por tanto de una labor de fidelidad a la obra y, en consecuencia, a la espacialidad del autor italiano, manteniendo su estilo y estructura respetando el texto (Quinziano, 2021, pág. 422). Si bien es cierto que en algunos momentos los textos de Pirandello pueden resultar incompletos o ambiguos, se procederá en esos casos a completar la información de forma que el resultado final sea coherente con la filosofía teatral del autor.

- Teatro Odescalchi: como se ha mencionado anteriormente la base sobre la que se aplicarán los datos obtenidos en este proceso metodológico será este teatro de tipología a la italiana siguiendo las tesis sobre el edificio teatral de Bobes Naves y ratificadas, entre otros por Schlemmer[36] (Schlemmer, 1961, pág. 85). Es por ello por lo que los espacios espectaculares escénicos se representarán gráficamente sobre la base del escenario original del teatro Odescalchi. Del mismo modo, los espacios espectaculares teatrales se materializarán sobre la arquitectura de este teatro. Por ello, es necesario establecer las siguientes bases de trabajo. El espacio resultante que se tomará en este trabajo para la traducción de medios a partir de los textos en el escenario del teatro será la siguiente:

[36] Oskar Schlemmer (Stuttgart, Alemania, 1888-1943) fue escenógrafo de la Bauhaus.

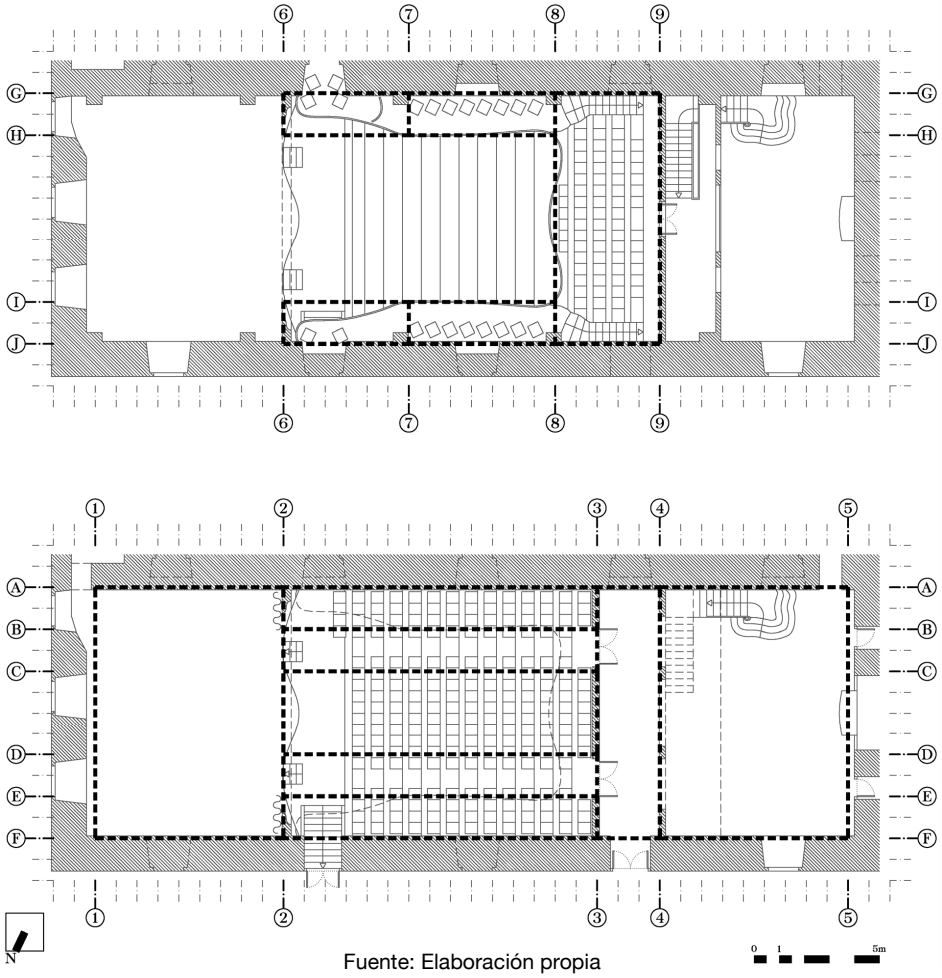
Imagen 4: *Ámbito de actuación, en planta y alzado, para las propuestas escénicas en el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia

Del mismo modo, para el análisis del uso teatral, se emplearán las siguientes zonificaciones y repartos de espacios:

Imagen 5: *Zonificación del teatro Odescalchi en planta baja (planta inferior) y planta alta (planta superior).*



Fuente: Elaboración propia

Siguiendo la nomenclatura de los ejes marcados, los espacios espectaculares teatrales quedarían definidos de la siguiente manera:

Tabla 5: *Esquema de zonificación de los espacios espectaculares teatrales del teatro Odescalchi.*

Zona	Eje vertical	Eje horizontal
Escenario	1_2	A_F
Patio de butacas	2_3	A_B, C_D, E_F
Corredor de patio de butacas	2_3	B_C, D_E
Taquilla	3_4	A_F

Zona	Eje vertical	Eje horizontal
Vestíbulo	4_5	A_F
Palco	6_7	G_H, I_J
Anfiteatro	8_9	G_J

Fuente: Elaboración propia

Una vez conocidos todos los datos sobre el espacio arquitectónico físico elegido para la traducción del texto al espacio, a continuación se desarrollará el estudio en cada una de las obras *metateatrales* de Pirandello, analizando su propuesta y uso espacial.

Para la formalización de los correspondientes espacios espectaculares se seguirán las siguientes indicaciones, siempre teniendo en cuenta los criterios de Geometría Descriptiva:

Espacios espectaculares escénicos:

Se traducirán los datos recogidos del estudio del texto y su posterior recuento al medio gráfico aplicado sobre el escenario del teatro Odescalchi a través de la plantilla indicada en la imagen 4. En el espacio escénico se representará la distribución obtenida del paratexto de la obra así como todos aquellos objetos mencionados por el autor. Se adaptarán las medidas y volúmenes de cada elemento representado atendiendo a su morfología tipo y ajustado a las proporciones y dimensiones del espacio marco. Asimismo, cada objeto será correspondido con la etapa sincrónica que corresponda a cada obra.

De cada uno de los espacios espectaculares escénicos se transmitirá su espacialidad a través de:

- Planta de distribución a escala.
- Alzado frontal de distribución a escala.
- Recreación virtual en tres dimensiones mediante perspectiva seccionada.

Dado que la finalidad de este trabajo se basa en el estudio de la espacialidad teatral del texto y no sobre otros elementos semióticos como texturas, color o iluminación, cada elemento será representado de forma neutra mediante grafismos geométricos aplicados en gramas de grises.

Recursos empleados:

- Geometría descriptiva 2D:
    - Software informático de Diseño Asistido por Ordenador (DAO): AutoCAD 2D.
- Geometría descriptiva 3D:
    - Software informático de Diseño Asistido por Ordenador (DAO): AutoCAD 3D.
    - Software informático de modelado y renderización: 3D Studio Max.
- Editor gráfico:
    - Software informático de edición y tratamiento fotográfico: Adobe Photoshop.

Espacios espectaculares teatrales:

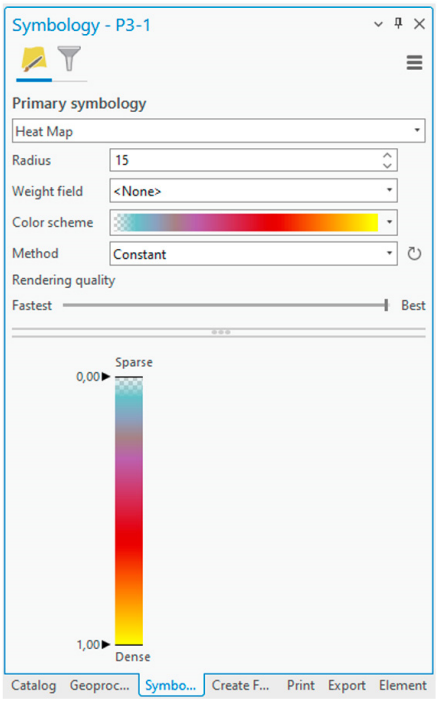
Se traducirán los datos recogidos del estudio del texto y su posterior recuento al medio gráfico aplicado sobre la arquitectura del teatro Odescalchi a través de la plantilla indicada en la imagen 5. Sobre las plantas baja y alta indicadas del mencionado teatro se expondrá el recuento de cada punto asociado al correspondiente espacio espectacular teatral. Dichos puntos serán distribuidos sobre el espacio oportuno siguiendo los criterios extraídos de los paratextos. La exposición gráfica de los datos obtenidos será expuesta gráficamente a partir de la elaboración de un plano de densidades graduada a través de gama de colores. De esta forma se pretende una mayor comprensión visual de los resultados obtenidos y facilitar el posterior análisis. Dado que los espacios espectaculares teatrales incluyen el espacio espectacular escénico, se realizará un plano de densidades de espacio espectacular teatral por cada uno de los espacios espectaculares escénicos propuestos en el texto. De cada uno de los espacios espectaculares teatrales se transmitirá su espacialidad a través de la planta baja y alta con densidades y a escala.

Recursos empleados:

- Geometría descriptiva 2D:
  - Software informático de Diseño Asistido por Ordenador (DAO): AutoCAD 2D.
- Tratamiento de datos:
  - Software informático de Sistema de Información Geográfica (GIS): ArcGIS Pro.

Para la obtención del esquema de densidades se realizará el tratamiento se cada punto a partir de una simbología GIS de Mapa de Calor (*Heat Map*) con la configuración establecida en la imagen 6. En cada esquema de planta de densidad se empleará la misma configuración de modo que se facilite el posterior análisis comparativo entre espacios espectaculares dentro de la misma obra así como para el análisis entre las cuatro obras del *corpus* de esta investigación.

Imagen 6*: Configuración base para aplicar a la densidad de puntos de los espacios espectaculares teatrales.*



Fuente: elaboración propia a partir de Arc GIS Pro.

1.3.5. *Sipario:* cuestiones para la discusión.

Con este último paso se finaliza el análisis espacial de cada obra en particular, cerrando la metodología aplicada. En este apartado se realizará un resumen de los resultados alcanzados así como una síntesis de los objetivos alcanzados sobre el estudio espacial.

Asimismo, para completar la información de la obra se realizará un estudio a través de diferentes representaciones realizadas a lo largo de la historia. Se recurrirá a una investigación de estas a través de un estudio bibliográfico de modo que se pueda alcanzar un discurso sobre las diferentes posibilidades que se han llevado a cabo a partir de realizaciones textuales o bien más disruptivas. De este modo se analizará las posibilidades obtenidas a partir de representaciones fieles al paratexto o bien cuales han sido las principales aportaciones sobre funciones adaptadas.

1.4. Validación.

Por último, con todos los datos y análisis derivados de éstos en cada una de las cuatro obras *metateatrales* de Luigi Pirandello se establecerá el capítulo de Análisis comparado. En este apartado de la investigación se establecerá a través de la filosofía teatral de Luigi Pirandello la confrontación de resultados estadísticos y analíticos que permitan establecer las pautas y características comunes a toda la tetralogía. De este modo se pretende fijarla guía, patrones y directrices con las que el autor italiano expresa y maneja la espacialidad. Siguiendo la marca establecida en el resto de la investigación, se realizará a través de la comparación entre espacios espectaculares escénicos, espacios espectaculares teatrales así como en conjunto de espacios espectaculares en general. Se pretende alcanzar así el concepto del *metaespacio* pirandelliano y sus consecuencias sobre el teatro nuevo propuesto por Pirandello.

Posteriormente, tras todo el proceso metodológico propuesto y la obtención de los resultados, se elaborarán las conclusiones de la presente Tesis doctoral.

2. **Fundamentación teórica:** del drama clásico a la marioneta de Orestes.

"My object is to understand and explain
why things turned out the way they did,
and how they hang togheter"
(Hobsbawm, 1994, pág. 3)[37].

En los últimos años del siglo XIX y también durante las primeras décadas del siglo XX, el mundo de las artes en general vivió una verdadera revolución: tanto desde el punto de vista creativo como desde el ámbito tecnológico. Desde la perspectiva del drama, este período de la historia se caracterizó por un constante cambio de las tendencias y por la aparición de nuevos modelos artísticos que además se produjo generalmente de la forma más extrema y exagerada que en cualquier otro momento de la historia (Oliva & Torres Monreal, 2021). Por otro lado, desde el punto de vista técnico se asistía a la aparición del cine con su primer pase convencional en 1895 (Guerra, 2021), a la eclosión de la radio con su primera emisión trasatlántica en 1897 (O´Shei, 2008), y a la llegada de la televisión con su primera transmisión pública en 1927 (Rodríguez Vázquez & Ruiz Trujillo, 2005). Todas estas evoluciones tan constantes y la falta de uniformidad en las diferentes corrientes artísticas provocaron que la supervivencia del teatro como tal comenzase a estar en entredicho. El teatro entendido como drama, y por tanto el espacio del drama, vivió tiempos convulsos frente a la sociedad. El teatro como arte, como propulsor de cultura y como espectáculo, entró en una profunda crisis. Es por ello por lo que la literatura junto con la arquitectura debía buscar nuevas vías de desarrollo (Fernández Muñoz, 2002) para poder salvar el espectáculo del drama. Se debían buscar nuevos juegos para el espectador y nuevos ámbitos teatrales para que la sociedad continuase entendiendo el teatro como una posibilidad creativa más y se continuase desarrollando el interés por él como entretenimiento y difusor de cultura.

[37] Eric Hobsbawm (Alejandría, Egipto, 1917-2012) fue un historiador conocido por sus escritos sobre las edades de la historia de la humanidad: La era de la revolución: Europa 1789-1848 (1962), La era del capital: 1848-1875 (1975) y La era del imperio: 1875-1914 (1987).

Para comprender la situación a la que se llegó a principios del siglo XX en el teatro se considera necesario previamente realizar una revisión histórica. La aparición del teatro contemporáneo y sus variadas corrientes artísticas, el desarrollo del *metateatro* entre ellas, tiene su explicación a partir del análisis histórico. Es por ello por lo que a continuación, previo al análisis de las obras del *corpus* de esta investigación, se opta por realizar un estudio por los principales hitos que han marcado el desarrollo del drama, tanto desde el punto de vista literario como arquitectónico: literatura y arquitectura como un viaje común. Entender la evolución y cambios de la arquitectura teatral o del uso del espacio escénico sin tener en cuenta a la literatura (y sus constantes idas y vueltas) no tendrá sentido (o al menos no lo tendrá completo). «El teatro es ilusión (…) el teatro es emoción, y si no hay emoción no hay teatro» (Nieto Nuño, 2021, pág. 2). La literatura propone una ilusión, propone un juego, y ésta produce espacios de representación. La palabra escrita es el origen de la ilusión. Es por ello por lo que a lo largo de la historia se percibe este viaje entre la literatura y la arquitectura como no del todo acompañado sino en ocasiones totalmente enfrentado: la ilusión hablada o escenificada, texto o espacio. Sea un teatro más textual o más "espacial" siempre evocará física o mentalmente una concepción espacial. Para Nieto Nuño[38] el teatro del siglo XX es el resultado de un desarrollo dialéctico entre texto y escena, a veces de la mano, a veces con tensión, «cristalizada sobre los escenarios» (Nieto Nuño, 2021, pág. 5). Por lo tanto, la evolución teatral del texto no se comprenderá sin su espacialidad y viceversa.

Así mismo, el estudio de las principales corrientes teatrales originadas en la Europa occidental permitirá contextualizar el objeto de estudio de este trabajo de modo que la figura de Luigi Pirandello y su producción *metateatral* se encuentren correctamente enmarcados en la historia. De la misma manera se deberá encuadrar el estudio y la concepción espacial de la época de modo que se pueda analizar la conjunción entre la vertiente literaria del teatro con la del juego espacial del mismo a principios del siglo XX. De este modo, tras este proceso, se adquirirán todas las variables necesarias para el estudio del espacio dentro del *metateatro* pirandelliano.

Por todo ello, la finalidad de este marco teórico, o más bien análisis bibliográfico, es encuadrar, describir y analizar todos aquellos referentes teatrales históricos influyentes en el teatro pirandelliano que, además, él mismo propone en sus múltiples publicaciones, recogidas en forma de artículos o de conferencias. En ellos, a modo de justificación, el autor expone sus inquietudes e influencias tanto literarias como espectaculares. En estas

[38] Miguel Nieto Nuño (Sevilla, España, 1965) es profesor de Literatura Española e Hispanoamericana.

últimas están incluidas sus reflexiones sobre las técnicas de representación y sobre el espacio que propone para sus obras.

Por último, con la finalidad de estudiar la simbiosis entre literatura y espacio, se propone la definición y un estudio preliminar de la semiótica[39] tanto del teatro como del espacio y como punto de encuentro y herramienta comparativa. Se tratará de definir la parte literaria del teatro y su parte espacial siguiendo la definición de Bobes de Texto dramático como conjunto de literatura y representación (Bobes Naves, 1987, pág. 12).

[39] Bobes Naves la define en su artículo «Teatro y Semiología» como el estudio de los signos, de todos los signos. (Bobes Naves, 2004, pág. 497).

2.1. El espacio teatral europeo occidental previo al siglo XX.

De forma general se ha planteado la esquematización de la historia del teatro y de sus características espaciales siguiendo la categorización de las Edades Históricas establecidas por el alemán Christophorus Cellarius[40] en sus célebres manuales de historia (Alkan, 2009). En este esquema temporal se asume como Edad Antigua a aquella que abarca desde el comienzo de la humanidad hasta el año 337 (momento de la muerte del emperador romano Constantino I); se define como la Edad Medieval a aquella que transita desde el fin de la anterior hasta el año 1453 (año de la caída de Constantinopla) y se temporiza la Edad Moderna hasta el momento en el que Cellarius escribió su "*Historia Nova*". Por último, se encuentra el período que viaja desde el período que dejó Cellarius tras su muerte a comienzos del siglo XVIII hasta nuestros días.

Generalmente se acuden a dos hitos como son la Revolución Francesa o la Revolución Industrial Inglesa como punto de inflexión que marcan el paso de la Edad Moderna a la que se denomina Edad Contemporánea (Aróstegui, 2006, pág. 108).

De este modo, la catalogación histórica propuesta en este análisis será la siguiente:

- Edad Antigua: desde el comienzo de la humanidad hasta el año 337.
- Edad Media (medieval): desde el año 337 hasta el año 1453
- Edad Moderna (historia nova): a partir de 1453 hasta 1789.
- Edad Contemporánea: desde 1789 hasta la actualidad.

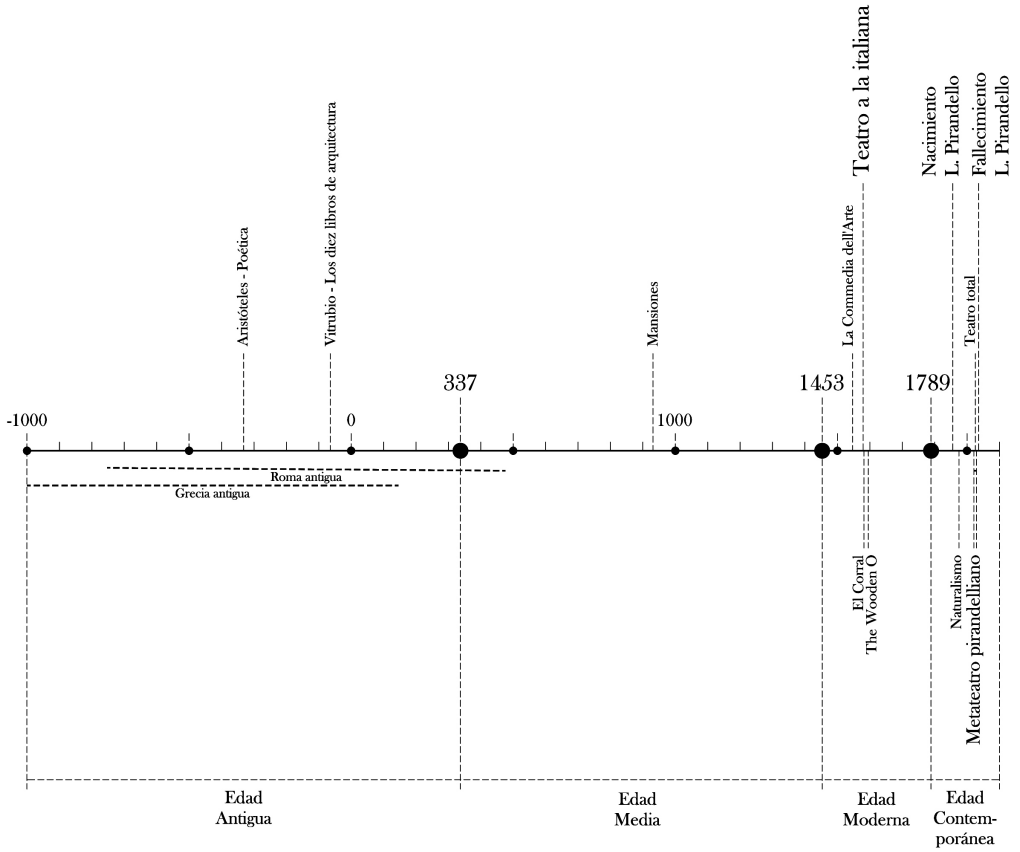
A lo largo de estos cuatro períodos se detallarán los principales hitos literarios y espaciales relativos al campo teatral. Tras el análisis de las reflexiones de Pirandello, en particular sobre sus consideraciones expuestas en el ensayo *"El Humorismo"*[41], se analizarán los siguientes períodos históricos más influyentes para el autor italiano:

[40] Christophorus Cellarius (Escalmalda, Alemania, 1638-1707) fue un historiador alemán que escribió, entre otras muchas obras, tres tratados que dividían la historia de la humanidad en tres grandes períodos. Estas obras son: "*Historia Antiqua*" (1685), "*Historia Medii*" (1698) e "*Historia Nova*" (1702).

[41] Ildefonso Grande, traductor de varias obras de Pirandello, escribe en el prólogo de El Humorismo: «El Humorismo fue objeto de un curso de conferencias llevado a cabo por Luigi Pirandello en el *Instituto Superiore*, de Roma. (…) La primera edición del ensayo es de 1908. La segunda edición aumentada es de 1920» (Pirandello, 1956, pág. 910). Se recomienda su lectura.

- Edad Antigua: el preteatro, las antiguas Grecia y Roma.
- Edad Media: el teatro de la multiescena.
- Edad Moderna: El teatro en Italia, Inglaterra y España.
- Edad Contemporánea: el Naturalismo, las Vanguardias y el *metateatro* pirandelliano.

Figura 3*: Esquema temporal de los principales hitos de influencia para el metateatro pirandelliano.*



Fuente: Elaboración propia.

Cada una de las etapas de esta investigación estará estructurada en un primer lugar por la descripción de los hechos más relevantes en el ámbito de la literatura del teatro y en segundo lugar se analizará la morfología de los espacios en los que se desarrolla el drama.

> La escenografía es un viaje que conduce de la visión literal a la visión imaginaria, de la realidad a la ficción. El recorrido propuesto se asienta por momentos en la arquitectura, por momentos en las imágenes, o en los textos, o simplemente en las palabras, para suplir la perdida irremediable de lo presente del teatro (Surgers, 2004, pág. 6).

En general, la historia del teatro espectacular y sus referencias al espacio se podrá resumir en cuatro etapas que se analizarán y refrendarán en este marco teórico:

> (…) se tiene verificando históricamente la evolución de la escenografía, cuyo ciclo se ve hoy completado en cuatro etapas: la primera, ausencia de decorados; la segunda, indicación de ellos, a través del texto dramático propiamente dicho, en tiradas descriptivas; la tercera, presencia realista del decorado; la cuarta, sugestión de la escena (Castagnino, 1981, pág. 140).

Pirandello sugestionará la escena. Comprender todos los hitos marcados en la Figura 3 será comprender la esencia del teatro de Pirandello.

Sin embargo, antes del comienzo de esta catalogación, se considera completamente necesario realizar una serie de reflexiones previas sobre el origen del teatro.

2.1.1. Introducción al origen del teatro.

El término "teatro" nace etimológicamente del vocablo griego "*théatron*" (lugar para ver). A su vez, este término griego deriva de la palabra "*theasthai*", es decir: observar, mirar, advertir. Ambos términos eran empleados por los griegos para designar los lugares en los que llevaban a cabo sus ceremonias o actos colectivos (Heritage & Steffen, 2022, pág. 338). Esta acepción del vocablo "teatro" conlleva irremediablemente la necesidad de un lugar desde donde observar lo que tiene que ser observado (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 13). El origen de todos estos términos es una de las diferentes razones por las que se fija el origen de la actividad teatral como se conoce hoy en día en la Grecia antigua.

Si se acude a una definición de teatro más contemporánea, Ronald Barthes[42] lo define en su obra *Ensayos críticos* en 1964 como un robot que se pone en marcha nada más comenzar la función:

> ¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente; en un determinado momento del espectáculo, recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (procedentes del decorado, de los trajes, de la iluminación, del lugar de los actores, de sus gestos, de su mímica, de sus palabras), pero algunas de estas informaciones se mantienen (éste es el caso del decorado), mientras que otras cambian (la palabra, los gestos); estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos (hablo aquí refiriéndome a la monodia literaria , y dejando de lado el problema del cine) (Barthes R. , 2003, págs. 353-354).

Esta definición enlaza claramente con la teoría de Bobes anteriormente expuesta[43]. Así mismo, de la definición de teatro, aparece otra diferente pero derivada de ésta, que es el de teatralidad. Barthes, dentro de su misma obra anterior, la define como:

[42] Ronald Barthes (Normandía, Francia, 1915-1980) fue un destacado crítico y teórico literario interesado por el teatro y por la filosofía de los signos en la literatura. Es por ello por lo que a lo largo del presente trabajo de análisis bibliográfico será fuente recurrente para diferentes teorías o definiciones.

[43] Ver página 27.

> ¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el germen escrito de una obra es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte en seguida en sustancias (Barthes R. , 2003, pág. 54).

Asimismo, también se entiende, por tanto, la teatralidad como las:

> (…) manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real; el primero debe poseer de los requisitos paras establecer dicha relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación. (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 13).

Por lo tanto, por un lado se encuentra un grupo de elementos teatrales que realizarán algún tipo de comunicación (bien sea verbal o no), y por otro lado existirá otro grupo cuyos componentes serán receptivos a esa comunicación. En ese proceso, como en cualquier otro tipo de desarrollo comunicativo, se producirá la transmisión del mensaje de forma prefijada, estudiada, prevista y preparada con anterioridad por el grupo emisor. Esto significa que el mensaje estará más o menos manipulado (Muñoz, 1989, pág. 53) o, al menos, tendrá intrínsecamente la intención de persuadir al interlocutor. Esta manipulación (no entendida en el sentido peyorativo que la palabra posee en la actualidad) o persuasión (en el sentido aristotélico de la palabra (Fortenbaugh, 1992)), es asumida y aceptada por el segundo grupo conscientemente. Y su aceptación será esencial en muchos de los desarrollos dramáticos a lo largo de la historia.

En conclusión, la concepción contemporánea del teatro como globalidad se entiende como:

> (…) una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro pero no es, como suele creerse dentro de una tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos el que otorga sentido a los otros. La tradición a la que me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes (Rizk, 1991, pág. 215).

Si se atiende a estas definiciones de teatro y de teatralidad, se puede establecer el origen de algo similar a lo que conocemos hoy en día como teatro mucho antes que lo fijado comúnmente en la época griega. Los rituales del antiguo Egipto, por ejemplo, en los que se escenificaba un determinado acto (generalmente un culto con finalidad divina) por parte de unos sacerdotes (que podríamos considerar actores aunque todavía no sean plenamente conscientes de que representan un papel) delante de un grupo de su comunidad (que podríamos considerar público) deberemos asumirlos como un acto de teatralidad. Es más, se podría considerar que cualquier evento de carácter colectivo destinado a un fin concreto en cualquier punto temporal antes de que comience la Edad Antigua es posible estimarlo y comprenderlo como un acto puramente de teatralidad: desde un ritual en honor a los dioses hasta un acto conjunto en el que la tribu o una parte de ella realice, por ejemplo, un sacrificio. Sin embargo, considerar estos actos colectivos como actos cargados de teatralidad no implica que se deban asumir propiamente como actos teatrales. Por último, generalmente todas estas acciones preteatrales tenían siempre una finalidad de signo religioso o divino.

2.1.2. Edad antigua.

En este primer período histórico es donde los historiadores fijan el nacimiento del teatro. Dos son las grandes civilizaciones encuadradas en estos siglos: Grecia y Roma. Como se ha comentado anteriormente, desde el origen de la civilización hasta el comienzo de la cultura griega sí se realizaban actos comunitarios de representación. Sin embargo, la civilización helénica propondrá cambios significativos en estos ritos que harán que su historia sea independiente y, por tanto, comience la crónica del teatro occidental.

Grecia.

Dos son los grandes hitos que marcan la separación de las escenificaciones griegas con los cultos de las civilizaciones anteriores. Uno de ellos tiene relación con la implantación de lugares específicos para el desarrollo de estas actuaciones. Es decir, aparece la figura de un espacio fijo dedicado para los actos colectivos (el mencionado "*théatron*"). El segundo paso evolutivo en este período fue que la temática de dichos rituales se independizó de la temática divina. En Grecia no solo se realizaban estos actos con una finalidad religiosa, si no que poco a poco, otras temáticas como la historia o la mitología comenzaron a surgir en los ejes centrales de las celebraciones comunitarias (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 21). En la civilización griega se rendía devoción por una parte a la mitología pero por otro lado también se continuaba con la tradición sujeta a las divinidades. Pero ni una ni otra estaban bien definidas. No existía un criterio fijo religioso que el fiel pudiese seguir a modo del catecismo contemporáneo (Reyes, 2000, pág. 24). Por lo tanto, mitología y culto eran libres de poder recrearse al antojo de lo que se pretendiese en cada escenificación del rito. Sin embargo, ambas sí parecen partir del culto a Dionisos, proveniente de culturas anteriores, y que, poco a poco, derivó de una temática divina hacia argumentos que relacionaban a los hombres con la divinidad (Bowra, 1953, pág. 62).

Como se ha comentado en el punto anterior, el nacimiento del teatro entendido como el concepto occidental surge en la Grecia antigua. Aunque los datos son confusos y los escritos de la época en su inmensa mayoría han desaparecido (Barthes R. , 1986, pág. 70), no se tiene plena consciencia de cuando un culto divino a Dionisos se transformó en un acto en el que también ofrecía entretenimiento y diversión a la sociedad. Poco a poco la temática divina fue mutando, añadiéndole otras temáticas y pese al rechazo inicial de los dirigentes, la novedad fue bien recibida (Brieva Salvatierra, 1880, pág. 28). De hecho,

pese a toda esta confusión y falta de datos refutados, Cecil Bowra[44] sí marca el comienzo de la tragedia en un momento específico de la historia griega:

> La tragedia ática comenzó su carrera histórica en la primavera de 535 a.c., cuando, en el gran festival de Dionisos, Tespis apareció con su coro [45] de *tragôdoi* o "cabros cantores" y presentó algo como un drama en rudimento. De su obra nada sobrevive, pero consta que era cantada y no hablada, algo como una cantata dramática. La acción era muy sencilla, y sólo el jefe del coro tenía un papel definido. Pero de tan rudos comienzos, el genio ático, mudo hasta entonces, fue alzando su tono poético singular (Bowra, 1953, pág. 62).

Respecto al texto citado, es necesario resaltar la figura de Tespis: un dramaturgo proveniente de Icaria y que es el primero sobre el que se tienen datos contrastados. Su principal aportación fue la separación de una figura principal del resto del coro. Esto provocaba que las posibles acciones en el espectáculo se multiplicasen puesto que daba pie a introducir cualquier tipo de interacción entre esta nueva figura solitaria con el coro (Perinelli, 2011a, pp. 120-121). Es por esta circunstancia tan importante en el desarrollo de la actuación por la que la crítica considera refutada la figura de Tespis como el primer actor documentado de la historia (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 26). Por tanto, acababa de gestarse el concepto de teatro occidental. Acababa de generarse una figura en escena que no se limita a cantar si no que también actua [46].

Desde el punto de vista literario, la gran aportación de la cultura helena fue el origen de tres generos: la comedia, el drama satírico y la tragedia. Sin necesidad de concretar las diferencias entre ellos, en este análisis bibliográfico sí se considera necesario profundizar en la tragedia griega por sus implicaciones posteriores para la comprensión de la obra

[44] Cecil Maurice Bowra (Jiujiang, China, 1898-1971) fue un crítico literario y académico centro principalmente en el estudio de la cultura griega en cuya producción destacan "Historia de la literatura griega" (1933), "La imaginación romántica" (1950) y "La poesía heroica" (1952).

[45] «De la época griega, el coro es un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitantes que toman la palabra colectivamente para comentar la acción a la cual están diversamente integrados» (Pavis, 2021, pág. 96).

[46] Respecto a esta cuestión:

> Al parecer, la tragedia griega nació del coro de bailarines enmascarados y cantantes: queda clara, pues, la importancia de este grupo de hombres que, lentamente, dio lugar a personajes individualizados, después de que el director del coro (*exarchôn*) instaurase un primer actor que, poco a poco, empezó a imitar una acción (tragedia de TEPSIS). ESQUILO y luego SÓFOCLES introducirán un segundo y después un tercer actor (Pavis, 2021, pág. 96).

pirandelliana. Para ello, se debe recurrir a la definición de tragedia de Aristóteles[47] que en su Poética, señala:

> Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión de lenguaje sazonado, empleado cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos (Aristóteles, 2004, pág. 47).

Aristóteles continúa describiendo las partes de las que consta una tragedia:

> Así pues, las partes de una tragedia son necesariamente seis, y según éstas la tragedia es de un modo u otro. Y éstas son: el argumento, los caracteres, la elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical. En efecto, los medios con los que imitan son dos partes, el modo de imitar una, las cosas que imitan, tres. Y a parte de éstas, ninguna más. (Aristóteles, 2004, págs. 48-49).

Y por último, el filósofo concluye:

> (…) todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto[48] y manera de pensar. Con todo, el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario. De ahí que no actúen para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres gracias a las acciones. De modo que los hechos y el argumento son el objetivo de la tragedia, y el objetivo es lo principal de todo. Además, sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, es viable (Aristóteles, 2004, pág. 49).

[47] Aristóteles, "El filósofo", (Estagira, Macedonia, 384-322 a. C.) y su obra "La Poética" es esencial para comprender el teatro contemporáneo y la obra de Pirandello.

[48] «Y al coro hay que considerarlo como uno de los actores, y debe ser una parte del conjunto y contribuir a la acción» (Aristóteles, 2004, pág. 85).

De la primera cita, la definición de tragedia, se concluye que en la tragedia se trata de imitar, es decir, de representar. Y además, representar una acción. Es decir, el actor no solo debe recrear la forma de ser, la idiosincrásia, de un personaje si no que debe representar el acciones trágicas que son las que definen a ese personaje. En la segunda cita, Aristóteles refleja las partes con las que debe contar una tragedia. Destaquemos entre todas ellas la parte del espectáculo. En la traducción de la Poética de Aristóteles citada, Alicia Villar Lecumberri define este espectáculo como «la escenografía y puesta en escena con todo lo que ello conlleva: vestuario, mobiliario, etc.» (Aristóteles, 2004, pág. 48). Por lo tanto, desde la Poética de Aristóteles, la forma de expresar la tragedia de forma espacial es un punto tan esencial como los son el resto de partes de la tragedia. Siguiendo con la misma teoría de Villar Lecumberri, Aristóteles concentra las seis partes trágicas en tres grupos: con sus «medios con los que imitan» se refiere a la palabra y la composición musical; con su «modo de imitar» está señalando al espectáculo; y con «las cosas que imitan» concentra el argumento, los caracteres y la manera de pensar (Aristóteles, 2004, pág. 49). Por lo tanto, Aristóteles está aportando un lugar esencial al espectáculo en la tragedia, dándole valor único por su mismo: sin parte espectacular, no existirá tragedia.

De la tercera cita aristotélica, se da el valor de la tragedia a la acción. Sin personajes definidos podría existir tragedia, pero sin acción, no. Lo que provoca alegría o tristeza son las acciones que provocarán unas reacciones en el personaje. Esas reacciones son la esencia de la tragedia porque generan la catarsis: el efecto psicológico que produce asistir a una tragedia en el espectador (Perinelli, 2011a, pág. 122). El público mediante la tragedia asiste a las vicisitudes, alegrías y desdichas de los personajes, de los héroes, que no son héroes de forma intrínsica, sino por cómo actuan ante las acciones de la tragedia. Y son esos estados de ánimo, esa catarsis, la que debe generar en el espectador diferentes reacciones con el personaje: compasión, odio, terror, etc. Respecto al terror se debe realizar una apreciación tanto para comprender las representaciones e ideologías teatrales griegas como para las posteriores evoluciones teatrales en la historia, principamente a la hora de que se proponga profundizar en el teatro moderno inglés. Aristóteles abogaba por no representar aquellas actuaciones o escenas “terroríficas o dramáticas” de una forma explícita, si no que considera más adecuado sugerirlas y expresarlas en forma de palabra en el propio texto dramático (Aristóteles, 2004, pág. 67).

Mencionando a Aristóteles es necesario comentar las tres Unidades Clásicas[49], base de la dramaturgia clásica. Esta regla de las tres Unidades, atribuida a Aristóteles

[49] Las tres Unidades Clásicas que se mencionarán serán parte fundamental para comprender períodos posteriores de la historia, como el Renacimiento o como el Neoclasicismo.

(equivocadamente[50]), se concentra en la unidad de acción, en la unidad de lugar y en la unidad de tiempo.

- Por unidad de acción se entiende que la obra es solo una historia principal y el resto de subtramas giran adecuadamente sobre ella (Pavis, 2021, pág. 498).
- Por unidad de lugar se entiende que toda la acción transcurre en un único punto espacial asimilable para el espectador. Sí se admite, sin embargo, que sean posibles «algunas subdivisiones de este lugar: estancias de un palacio, calle de una ciudad, «lugares a los que se puede ir en 24 horas» (Corneille), decorados múltiples o simultáneos» (Pavis, 2021, pág. 498).
- Y por unidad de tiempo se entiende que la acción representada no dure más de 24 horas o, según Aristóteles, haga lo posible por «realizarse en un período de sol, o excederse un poco» (Aristóteles, 2004, pág. 46).

Estas tres (rígidas) reglas, en definitiva, se han resumido como «que en un lugar, que en un día, un solo hecho realizado,/ Mantenga hasta el final el teatro lleno» (Pavis, 2021, pág. 495). Y siempre, las tres con una finalidad:

> La principal justificación invocada es la verosimulitud[51]: el escenario unificado y concentrado ha de poder provocar la ilusión al espectador, el cual no aceptaría pasar en dos horas de representación por lugares y temporalidades múltiples: descubriría, si así fuese, los vacíos y las interrupociones de la construcción dramática, lo cual produciría un enojoso efecto de distanciación (Pavis, 2021, pág. 496).

[50] «La regla de las tres unidades se constituye como doctrina estética en los siglos XVI y XVII (Chapelain, de 1630 a 1637, D`Aubignac en 1657, La Mesnardière) apoyándose en "La Poética" de Aristóteles considerada – erróneamente – como la fuente y la legisladora de las tres unidades» (Pavis, 2021, pág. 495).
Del mismo modo, como señala José Checa Beltrán (Jaén, España, 1950), filólogo e investigador del CSIC, «en realidad, Aristóteles solo se pronunció claramente sobre la necesidad de la unidad de acción; no se refirió a la unidad de lugar y habló ambiguamente sobre la de tiempo» (Checa Beltrán, 2015, págs. 1-2).

[51] Según la definición de Pavis, la verosimilitud es «aquello que, en las acciones, en los personajes, en la representación parece verdadero para el público, tanto en el plano de las acciones como en el modo de representarlas en el escenario» (Pavis, 2021, pág. 504). Es decir, la acción de la obra teatral no tiene que ser verdadera, ni históricamente fiel siempre que el espectador la conciba como creíble y verdadera. Los poetas no son historiadores sino que narran hechos que, según Aristóteles, podrían ocurrir (Aristóteles, 2004). Esta concepción de verosimilitud será esencial posteriormente en este marco teórico, al que, más adelante, se volverá a hacer referencia.

La influencia en el espacio de representación de estas directrices fue evidente siempre apoyada bajo el pretexto de la protección a ultranza de la unidad de lugar:

> El grado de rigidez de los tratadistas del clasicismo osciló entre la exigewncia de un lugar único sin cambio de decorado, lugares inmediatos dentro de una misma ciudad, lugares situados a distancias que pudieran recorrerse en menos de veinticuatro horas, o soluciones parecidad, más o menos severas (Checa Beltrán, 2015, pág. 7).

Además, de estas tres Unidades Clásicas, existían otras Reglas del teatro griego que también serán esenciales en la posterior evolución histórica, y que, brevemente, se pueden resumir en (Perinelli, 2011b):

- Las tragedias estarán protagonizadas por personajes relevantes en la escala social (monarcas, príncipes, etc.) y las comedias por personajes populares de menor rango (como campesinos)[52]. Por lo tanto, una tragedia y una comedia no pueden mezclarse.
- Ambas, tragedia y comedia, se escribirán en verso. La prosa era considerada vulgar, fuera del canon y, por tanto, la nobleza del arte teatral exigia el verso. Asimismo, ni una ni otra admitirían un vocabulario impropio ni que planteasen escenas inapropiadas. Además, ambas deberan durar cinco actos.
- Los protagonistas en tragedias o comedias no podían estar en escena más de cinco veces por obra. Es decir, una vez por acto. Y los diálogos solo podían ser como máximo entre tres personas a la vez.
- La decoración será invariable y fija en el escenario, o al menos sin cambios bruscos.

Por último, otro elemento esencial a destacar en el teatro griego es la existencia de la máscara[53] en el actor y que será ensencial tanto en la filosofía teatral de Pirandello así como físicamente en alguna de sus obras. Auque se trata de un recurso surgido mucho

[52] «Y en esta diferencia está la clave del distanciamiento entre la tragedia y la comedia; pues ésta quiere imitar a individuos peores, y aquella a mejores que los actuales» (Aristóteles, 2004, pág. 38).
«La comedia es, tal como dijimos, imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo. Efectivamente, lo cómico es un defecto, una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor» (Aristóteles, 2004, pág. 45). En la misma referencia la traductora señala que por «fealdad» no se entiende solo la parte física sino también la psíquica y que «sin dolor» recalca la diferencia con la temática de la tragedia en la que sí hay tormento.

[53] «Por máscara se define la pieza, a veces ridícula, hecha de cartón, tela u otra materia, con la que una persona puede taparse el rostro para no ser conocida (…)» (García Sánchez, 2015, pág. 3).

antes que el teatro griego, en las tragedias y en las comedias era ampliamente utilizado. Se considera realizar una mención especial a la palabra con la que en Grecia se hacía referencia a las márcaras que empleaban los actores: *prósopo* (πρόσωπο). La estructura de este vocablo está compuesta de pros: delante de; y de opo: cara. Es decir, un elemento que se coloca delante de la cara. La traducción al castellano de esta palabra griega es directamente "persona" . Por lo tanto, la vinculación entre el término "máscara" y "persona" es total y lo será a lo largo de la historia del teatro.

La máscara, asimismo, enfatizaba los rasgos de carácter del personaje, generalmente caricaturizándolo y acentuándo su idiosincrasia (Pavis, 2021, pág. 282). Además, se empleaba para permitir que un mismo actor encarnase varios personajes con el simple hecho de cambiar de máscara. Del mismo modo, también era una herramienta para mejorar la proyección de la voz hacia los espectadores.

> El siguiente testimonio lo cuenta un historiador llamado Aulo Gelio (S.II) en su obra titulada *Noches Áticas* y el pasaje lo traduce Julio Cortázar en su novela *Rayuela*: "De la etimología que da Gabio Basso a la palabra persona: No teniendo la máscara que cubre por comlpeto el rostro más que una abertura en el sitio de la boca, la voz, en vez de derramarse en todas las direcciones, se estrecha para escapar por una sola salida, y adquiere por ello sonido más penetrante y fuerte. Así, pues,porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de persona, y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga letra o en ella"[54] (García Sánchez, 2015, págs. 2-3).

De forma similar, se considera afirmar que «de ahí que máscara y persona se fundan en un solo término» (García Sánchez, 2015, pág. 3).

La "máscara" tranforma a la "persona" en otro individuo. Y no solo se limitará a cubrir el rostro; se extenderá a toda la apariencia del personaje en su vestuario. El actor deja de ser actor, para convertirse en personaje (con todas sus consecuencias) a través de la máscara. Este concepto será vital.

[54] (Cortazar, 2004, pág. 148)

Todas estas definiciones de tragedia, verosimilutud, Unidades Clásicas y del uso de la máscara en el teatro griego, serán esenciales para comprender la evolución del drama y especialmente para referenciar la obra de Pirandello en su teatro a principios del siglo XX.

Una vez revisadas las aportaciones literarias del teatro griego que son relevantes en este marco teórico, es necesario revisar el uso espacio del teatro griego y cómo era la puesta en escena del drama. En su origen, el "*théatron*" tenía una estrecha relación con la fisonomía del terreno: era un marco completamente natural y la inclinación de la zona de espectadores venía prefijada por las pendientes de los terrenos donde se implantaban. De espacios al aire libre y originariamente de madera (posteriormente de piedra), fueron evolucionando y adquiriendo posiciones asentada fijas en las ciudades, siempre consagrados a la figura divina de Dioniso[55]. Aún con la falta de datos contrastados, las principales áreas de un teatro griego se congregaban en una escena, una orquesta y una tribuna para los espectadores (Perinelli, 2011a, pp. 139-142).

- Zona de escena:
    - *Proskenión:* plataforma rectangular elevada frente a la *skené* donde generalmente se desarrollaba la acción. Se introdujo en el siglo IV.
    - *Skené*: edificio rectangular que hasta la aparición del *proskenión* servía como zona de escena. Constaba de tres pórticos abiertos a modo de puertas. La puerta central servía como acceso y salida principal al actor o los actores protagonistas. La puerta de la derecha estaba destinada a los coprotagonistas y la puerta de la izquierda se usaba para los personajes esclavos (Revuelta Bravo, 2018, pág. 148). En un primer momento el fondo de este elemento no tenía ninguna decoración pero, poco a poco, se comenzó a cubrir con lonas decorativas e incluso con elementos triangulares, los *periactos,* que en cada uno de sus tres lados representaban escenarios diferentes y que giraban sobre un eje exponiendo la cara del triángulo que mejor favoreciese al momento de la obra. Era en definitiva, un fondo de escena único (o como mucho varios lugares a los que se pudiese ir en 24 horas).
    - *Theologeion*: zona superior de la *skené* que servía para la representación a una altura mayor para los personajes divinos. Además, servía como alojamiento de la maquinaria para los efectos especiales.

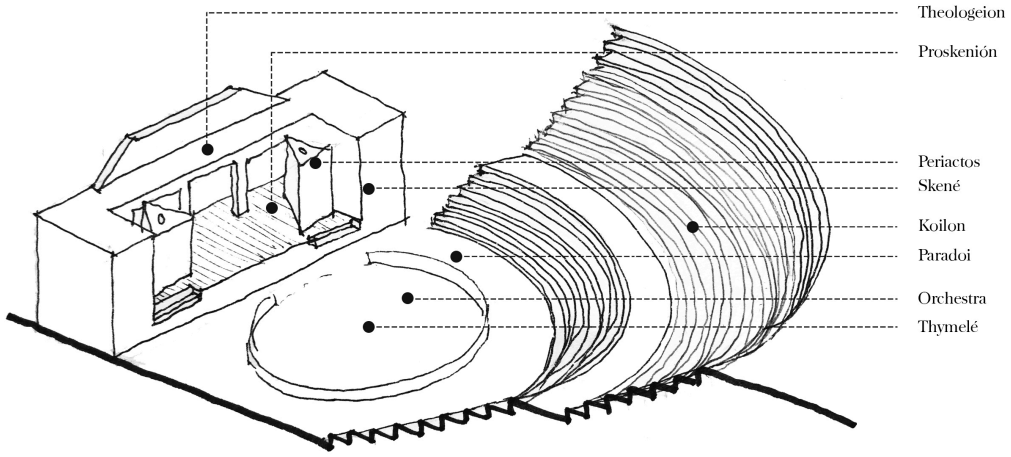
[55] Según Silvio D´Amico en su primera "Historia universal del teatro", «La Tragedia, por lo tanto, nació en torno a la *timelé:* el ara del dios, en la que es ofrecido al sacrificio» (D´Amico, 1954a, pág. 37). D´Amico (Roma, Italia 1887-1955) fue un escritor, teórico y crítico del teatro italiano de gran relevancia en el mundo escénico.

Estos tres elementos unidos podrían ser el origen de lo que en la actualidad se conoce como el espacio de la escena de un teatro convencional.

- Orquesta:
  - *Orchestra*: espacio más céntrico de toda la estructura del teatro. Estaba diseñado como una circunferencia perfecta y servía como lugar para las acciones del coro y enfrentado directamente con el espacio de la escena. Generalmente estaba separada del resto de zonas por una balaustrada.
  - *Thymelé*[56]: zona destinada propiamente al culto dentro de la circunferencia de la *orchestra*. Aunque en el propio recinto del teatro se puede encontrar un templo a Dionisos, en la zona del coro se disponía un altar para su devoción.
- Zona de espectadores:
  - *Paradoi*: se trata de los corredores a modo de pasillo que separaban la *orchestra* de los espectadores y servían como acceso para el coro.
  - *Koilon*: era la zona de gradas dispuesta para los espectadores generalmente de forma circular y como se ha remarcado anteriormente, apoyada siempre sobre el terreno natural.

Con todo lo mencionado, el esquema tipo de un espacio teatral griego sería el siguiente:

Imagen 7: *Esquema de teatro griego.*



Fuente: Elaboración propia.

[56] O *timelé,* ver nota a pie de página número 48.

Roma.

Tras la ocupación completa de la región helenística por parte de Alejandro Magno (a partir del año 146 a.C.) comienza el período de Roma como la gran potencia del Mediterráneo. Sin embargo, la conquista de Grecia por parte de Roma no implica ni la desaparición de la tradición griega ni la asunción plena de ésta por parte de Roma. Es más, se complementan de tal manera que el resultado podría denominarse el arte «grecolatino».

> La mitología griega se confunde con la romana; la revelación del arte, del pensamiento y de la literatura griegas conquista poco a poco la despierta inteligencia romana. Ésta, sin embargo, no se agota en la repetición o imitación mecánica de la cultura helénica; sino que, colocándose como eslabón entre los siglos precedentes y los venideros, la asimila y la transmite al mundo moderno con ese sentido de claridad, de orden, y de íntimo equilibrio, que es considerado como el secreto del arte clásico; el arte por excelencia "grecolatino". (D´Amico, 1954a, pág. 186).

Es más, aunque la tradición helénica marcó un uso frecuente del griego en las producciones teatrales romanas, el latín, poco a poco fue ganando destreza, expresividad y calidad hasta el punto de que existió una especie de bilingüismo a lo largo de todo el imperio. Durante toda la etapa de la antigua Roma - la monarquía, la república y el imperio - y sobre todo una vez que se alcanza un período de paz, en la sociedad romana comenzó a instalarse el concepto de *otium* (ocio). Particularmente no se trataba de un ocio individual si no que era colectivo y, era, además, fomentado por los gobernantes con la finalidad de distraer a la población e incluso hasta ideologizarla (Korstanje, 2009). El ciudadano romano será asimilable al ocio tanto dentro de las grandes urbes como fuera de ellas, aunque ciertamente en las ciudades las posibilidades de esta relación colectiva se multiplicaban. Dentro de ellas se podía disfrutar del ocio bien tanto en eventos privados (banquetes) o bien fuera de casa, como eran las bibliotecas públicas, las tabernas, las termas o lo que se conocía habitualmente como *ludi,* es decir, espectáculos o fiestas que se dividían en *ludi circense* y *ludi scaenici* (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 54). Tanto en unos como otros, lo relevante era el simple hecho de asistir, es decir, ser espectador. Dentro de los *ludi circense* el ciudadano romano podía acudir tanto al circo como al antiteatro. En el primero, entre otros espectáculos, se podía asistir a carreras de cuadrigas. Mientras, en el anfiteatro, el espectáculo ofrecido era más extremo: lucha hasta la muerte entre fieras, entre fiera y hombre o incluso entre hombres. Con estos espectáculos, el *ludi scaenici* pocas posibilidades tenía para destacar entre la población.

El público romano se había acostumbrado a espectáculos menos refinados y la afición por la escena teatral de los *scaenici* no gozaba del tirón que generó en Grecia. Es por ello por lo que el drama romano paulatinamente se distancia del heleno en forma y en contenido. No es extraño, por ello, comprender que poco a poco la base griega del teatro se fuese modificando más al gusto del romano. Una obra podía tomar su base griega, que podría conservarse de forma general, pero ciertos elementos debían modificarse para conseguir el carácter "latino" que atrajese al público. Omitían lo que consideraban necesario o lo alteraban en función del interés popular (Beare, 1964). Por este mismo motivo, incluso aunque desde las instituciones se realizó un esfuerzo por fomentar la tragedia, ésta fue poco a poco diluyéndose a favor de la comedia (Perinelli, 2011a, pp. 191), mucho más acorde con el tipo de público: acostumbrado a espectáculos ruidosos y a los que no era necesario prestar mucha atención.

> Cuando nos preguntamos qué clase de espectáculos tenían lugar en estas construcciones, la respuesta es dudosa y desalentadora. A juzgar por nuestra documentación, el entretenimiento que normalmente se proporcionaba en los teatros imperiales consistía en representaciones triviales o degradantes, fueran mimos, recitaciones, pantomimas y hasta combates entre gladiadores. (Beare, 1964, pág. 207).

Así, la figura del actor también se vio en entredicho. La poca atención del público la convirtió en una profesión poco respetada hasta el punto en el que autores como el propio Plauto, en «El cartaginés», escribe estas indicaciones hacia el público:

> Guardad orden y silencio y prestadme atención; os da orden de escuchar el general del Cuerpo de Comiquería. Acogednos con benevolencia desde vuestros asientos, tanto los que estéis en ayunas como los que hayáis venido comidos (…). A ver, pregonero. Levántate y manda callar al público: vamos a ver si sabes hacer bien tu oficio: no ahorres la voz a la que debes tu sustento y tu vida, que si no gritas como es debido, callado serás hecho presa del hambre. Ahora toma asiento de nuevo, para que recibas así también por ello tu salario (Plauto, 2002, pág. 4).

La tragedia pasa a ser un género menor e incluso llega a ser producido ya no para teatro si no para «la lectura» (D´Amico, 1954a, pág. 186), es decir, para recitaciones destinadas

a un público más culto y formado. Los autores trágicos se convierten en trabajadores escasamente pagados y recluidos a espacios de lectura de salón, en las que adquirieron cierta relevancia entre el público culto, generalmente de ascendencia griega, y llegando a crear sus propios espacios para este fin. Estos nuevos espacios eran conocidos como odeones y aunque son de menor tamaño que los teatros, llegaron a tener cierta entidad de aforo. Esta deriva de realizar espectáculos cada vez más «triviales» se cobró otra víctima de herencia griega: la pérdida de la religiosidad. En Roma el teatro derivó en un espectáculo para el simple ocio y la distracción (Surgers, 2004).

Por todos estos motivos, la comedia se convirtió en el género más popular. Entre sus diferentes tipos destacan las comedias *paliatas* si los actores vestían túnicas griegas, o las *togadas* si los actores vestían con togas romanas. Generalmente toda comedia constaba de un prólogo, de las escenas y de un epílogo. Dentro de las comedias se podía asistir a fábulas, sátiras o encontrarnos con la figura del mimo, un personaje desenmascarado que representa escenas cotidianas desde la comicidad y junto al canto y la danza, aunque posteriormente éstos últimos se independizan creando las pantomimas (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 56). Este nuevo género se volvió mucho más popular aún, convirtiéndose para los actores en un recurso económico fácil en contraprestación con la comedia o el drama, que estaban peor remunerados. En este estado, a la comedia y a la tragedia solo les quedaba un camino para sobrevivir: convertirse en un espectáculo mucho más visual y atractivo. Y una escenografía más impactante, más expresiva y un espacio mucho más sugerente serían las herramientas que añadir al ámbito teatral.

Una vez planteados los cambios sociales y literarios, se procede a exponer las características espaciales del teatro romano y su evolución con respecto al griego. A pesar de convertirse en un arte mucho más popular, con Nerón, las clases altas comenzaron también a ser invitadas a las funciones. En definitiva, dentro de la civilización romana, el teatro era símbolo de poder y de conquista. Reproducir edificios teatrales, expandir el drama, se convirtió en un método de propaganda, en un escenario de poder a lo largo de todos los territorios conquistados (Merino Peral A, 2016). Varios fueron los puntos destacados de la evolución en el edificio teatral romano:

- Los teatros griegos se localizaban generalmente sobre colinas para favorecer una mejor visión del público sobre la escena. En el caso de los teatros romanos, esto dejó de ser así. A pesar de que los primeros teatros romanos eran construcciones efímeras de madera, a modo de barracas o incluso de piedra, la construcción de los

primeros teatros fijos se inició en el siglo I a. C. con el teatro de Pompeyo. (D´Amico, 1954a). Precisamente la ubicación de éste, considerado primer teatro estable, se realizó en el Campo de Marte, la zona más plana de la ciudad de Roma. Esto fue posible gracias al gran desarrollo constructivo realizado durante la época romana y en especial al perfeccionamiento de la argamasa[57] que posibilitó nuevas formas de realizar arquitectura. El hecho de construir un teatro en una zona plana era posible ahora construyendo en altura. Y además, este material permitía crear nuevas estructuras, más estables, y más eficientes a la hora de generar espacios interiores:

> Desde el punto de vista formal esa diferencia incluía la percepción explícita del espacio como elemento aprovechable por sí mismo y el reconocimiento de que la argamasa podía emplearse como envoltura para cerrar ese espacio con una diversidad de modalidades para las que había pocos o ningún precedente arquitectónico. Nunca sabremos a qué arquitecto de la edad augustal se le deben esos nuevos conceptos; pero quedan restos de muchos edificios en Roma en los que se emplearon los nuevos conceptos por primera vez en forma monumental. (Ward-Perkins, 1989, pág. 89).

En relación con la innovación que esto suponía, Ward-Perkins[58] señala:

> Nos es difícil hoy en día darnos cuenta de la novedad que representó entonces la nueva arquitectura basada en la argamasa. Está tan arraigada en nosotros la idea de que la sistematización del espacio interior es uno de los conceptos fundamentales de la arquitectura, que se requiere un esfuerzo mental consciente para admitir que en aquel tiempo fuera una innovación sorprendente (Ward-Perkins, 1989, pág. 66).

Y concluye el mismo autor describiendo las posibilidades para los nuevos arquitectos:

> Sobre este fondo de prácticas y de ideas arquitectónicas convergentes, aunque aún solo en parte reconocidas, es donde hemos de ver el surgimiento de

[57] «Mezcla de cal, arena y agua utilizada en la construcción como elemento de unión» (Ocampo, 1992, pág. 29).
[58] John Bryan Ward-Perkins (Bromley, Inglaterra, 1912-1981) fue un historiador y arqueólogo principalmente de la arquitectura romana.

> improviso y revolucionario de una nueva visión arquitectónica. Parece como si, de repente, los arquitectos se hubieran dado cuenta de que el espacio interior tenía que ser algo más que el espacio vacío limitado con cuatro pareces y un tejado y que podía ser tratado como la *raison d´être*[59] del propio cerramiento que lo limitaba. Para una concepción semejante, el abovedamiento de argamasa, gracias a su resistencia y adaptabilidad de forma, resultaba un medio ideal. En lugar de una tradición que ponía todo el acento en los hechos elementales de la construcción y en la que la horizontalidad de techos y arquitrabes se desplegaba extensivamente para apoyar la verticalidad de paredes y columnas, los arquitectos romanos se hallaron ante las posibilidades casi inexploradas de una arquitectura en la que las tradicionales verdades estructurales cedían el puesto de honor a efectos puramente visuales de luz y color y, con frecuencia, deliberadamente elusivos. Para todo arquitecto dotado de imaginación creadora, eso era una situación embriagadora (Ward-Perkins, 1989, pág. 68).

- La espectacularidad que implicaba la evolución del teatro requería por un lado un mayor espacio de la escena y, además, más decoración tanto en el propio edificio como en la escena. Se perfeccionaron, por tanto, los procesos mecánicos y técnicos introducidos por los griegos también respecto a la decoración. De hecho, el telón llegó a ser un elemento muy decorado y llamativo. El escenario se volvía un gran reclamo visual con escenas pintadas con gran realismo acompañado de una apariencia de los actores desarrollada enormemente en la búsqueda de una mayor espectacularidad y deleite del público: desde vistosos vestuarios hasta el uso de la peluca o la continuación del uso de las máscaras, incluso doble para mostrar dos estados de ánimo diferentes según requiriese el texto.
- Los nuevos sistemas constructivos hacen que en el edificio aparezcan más corredores, porticados y abovedados. Ello invita a que en su interior estas zonas se conviertan en espacios de distensión y tertulia para los espectadores, ideales para comentar tanto aspectos relacionados con la obra como de la vida social. Un elemento más para atraer a más público al drama.
- La señalada pérdida paulatina del concepto religioso del acto teatral conllevó que la zona dedicada a ello en el teatro griego perdiese su sentido y que la zona de *orchestra* viese disminuida su superficie.
- El teatro griego era un espacio completamente abierto, no solo por estar concebido por sí mismo al aire libre, sino también en el sentido de la visualización del espectador de la obra. Por otro lado se ha visto que el espectador romano general de teatro era

[59] Término francés traducido literalmente como «razón de ser».

muy heterogéneo y habituado a espectáculos de otra índole. Por lo tanto, el teatro romano se va concibiendo paulatinamente como un espacio más acotado. El motivo era centrar la atención del espectador lo máximo en la representación de modo que se pudiese distraer lo mínimo posible. El actor y la escena debían ser el centro de atención. En este sentido, el fondo de escena griego del paisaje natural tras la escena que los griegos veían ya no debía aparecer para no provocar la distracción (Surgers, 2004, pág. 30).

Se cerraban así de forma fija o efímera todos los paramentos del teatro, incluso hasta en ocasiones se cubría el techo con unas lonas en cubierta. En esos casos, estas cubiertas a modo de parasol también estaban decoradas (D´Amico, 1954a).

- Además, dado que serán lugares en los que el público pasará bastante tiempo sentado, deberán ser espacios más cuidados, cómodos, salubres y con una estudiada orientación, tal y como comenta Vitruvio en sus *Diez libros de arquitectura*.

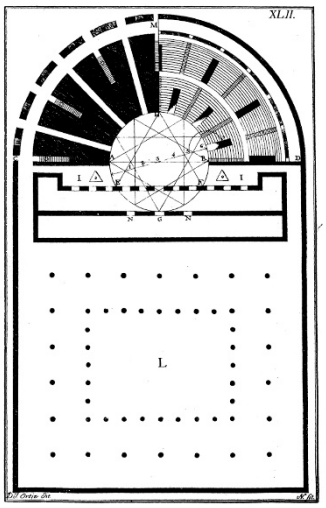
Mencionado Vitruvio, en este punto se considera necesario analizar su revisión de la arquitectura teatral, tanto en su disposición como en sus proporciones, en la búsqueda de un espacio óptimo. En su libro V de los *Diez libros de arquitectura*, en el capítulo VI, señala:

> La forma del teatro será la siguiente: determinado el diámetro del patio, desde su centro describase un círculo, e inscríbanse en él quatro triángulos equiláteros a distancias iguales, cuyos ángulos toquen la circunferencia del círculo. De semejantes triángulos usan también los Astrólogos describiendo los doce signos del zodiaco, formando armonía de sus constelaciones. El lado de uno de dichos triángulos que cae hacia la scena, y que hace aquella seccion del círculo, dará la frente de la scena. Por el centro del círculo se tirará una línea diametral paralela á la referida de la scena, que separará de la orchêstra el pulpito del procesnio. De esta forma sale el pulpito mas ancho que el de los Griegos. El motivo de practicarlo así nosotros es, porque nuestros actores todos representan sobre la scena, quedando la orchêstra para los asientos del Senado. El pulpito no será mas alto de cinco pies, para que de los asientos de la orchêstra se vean las operaciones de todos los representantes.
>
> Las cuñas del teatro se repartirán en esta forma: los ángulos de los triángulos que tocan la circunferencia, darán los sitios de las escaleras ó subidas entre las ciñas hasta el primer corredor: arriba, alternando las escaleras, quedarán formadas las cuñas en los medios. Los ángulos de los triángulos que señalan las escaleras de abaxo, son siete: los otros cinco distribuyen la scena: de estos el ángulo de

> enmedio dará el sitio de la puerta real: los dos inmediatos uno por lado, señalan las puertas que llaman de los huéspedes; y los dos últimos miran á los tránsitos angulares ó de los lados. Las gradas de asiento para la gente no serán mas baxas de un pie y quatro dedos, ni mas altas de un pie y seis dedos. Su anchura no pasará de dos pies y medio, ni baxará de dos (Vitruvio Polión, 1787, pág. 119).

Todas estas directrices se resumen en la lámina XLII también incluida en el mencionado tratado:

Imagen 8*:Esquema del teatro latino de Vitruvio.*



Fuente: (Vitruvio Polión, 1787, pág. lámina XLII)

En definitiva, el edificio teatral romano es heredero de las consignas griegas. Sin embargo, su uso, el del propio edificio por parte del público y del teatro como elemento social, fueron completamente diferentes. Tal y como expone Alonso Pereira[60], la evolución del edificio teatral griego hacia el romano se explica a través de la tríada vitruviana[61].

[60] José Ramón Alonso Pereira (Madrid, España, 1953) es arquitecto y catedrático de la Universidade da Coruña en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.

[61] Vitruvio señala las ya conocidas tres partes de la arquitectura: «Estos edificios deben construirse con atención á la firmeza, comodidad y hermosura (*firmitas*, *utilitas* y *venustas* en sus originales términos latinos). Serán firmes quando se profundizarem las zanjas hasta hallar terreno sólido: y quando se eligieren con atención y sin escasez los materiales de toda especie. La utilidad se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso; y por la correspondiente colocación de cada una de ellas hacia el aspecto celeste que mas le convenga. Y la hermosura, quando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados á la simetría en sus dimensiones» (Vitruvio Polión, 1787, pág. 14). Además, en las propias anotaciones a pie de página del traductor del libro citado, se aclara que con hermosura se entenderá "gracia". Y, además, que por la simetría de sus partes, el edificio será eurítmico o gracioso.

En esta variación se produce una evolución tipológica[62] en el edificio pero no en el modelo teatral:

> Así por ejemplo, la variación en la *utilitas* que experimenta el teatro griego en su paso hacia el teatro helenístico y romano, va acompañada de un paralelo cambio en su *fírmitas* (p.ej, simplemente apoyado en el terreno, o elevado sobre él), y correlativamente una variación en su expresión formal, en su *venustas* (Alonso Pereira, 1995, pág. 62).

Con todo lo comentado anteriormente, los principales elementos de un teatro romano y su evolución con respecto al griego son:

- Zona de escena:
  - *Procaenium:* se trata de la evolución natural del *proskenión* griego y sus dimensiones serán mucho mayores que las helénicas lo que aporta al espectáculo muchas más posibilidades. Todo su ancho será el del edificio teatral y en altura también será más representativo. Así mismo, el fondo útil del púlpito para la actuación será también mayor. La escena, por lo tanto gana terreno en el edificio teatral.
  - *Scaenefront*: es la evolución de la *skené* griega. De la sobriedad griega se da paso a una decoración mucho más protagonista. Se continua con el ornamento con el uso de los versátiles *periactos* y se aumenta con unos fondos más elaborados para, posteriormente, añadir el uso del actual telón, que por entonces no descendía de lo alto de la escena sino que se guardaba en el suelo y se elevaba cuando terminaban las funciones.
    Generalmente se trata de un fondo compuesto de dos o tres alturas de pórticos columnado en el que se siguen manteniendo las tres puertas griegas[63] (Vitruvio Polión, 1787, lámina XLIV). La parte superior de la escena se eleva hasta el nivel de las últimas gradas. Asimismo, el espacio de escena en el

[62] Según Alonso Pereira, la conjunción de los tres componentes vitruvianas genera el tipo arquitectónico. Es decir, un tipo arquitectónico será: «toda la combinación o conjunción de una determinada *utilitas* y una determinada *firmitas*, expresada de acuerdo con una *venustas* determinada» (Alonso Pereira, 1995, pág. 62). De este modo se diferencia el tipo arquitectónico del modelo arquitectónico: siendo el tipo la concepción general y siendo el modelo un objeto más concreto. Por ello, de un mismo tipo arquitectónico se pueden obtener múltiples soluciones y todas distintas, mientras que de un mismo modelo arquitectónico, sin embargo, solamente se podrán generar repeticiones o imitaciones (Rossi A. , 1999). Por lo tanto, en el paso del edificio teatral griego al romano existe un cambio de tipo.

[63] Ver página 41.

teatro romano estaba cubierto favoreciendo, además, la acústica de la voz de los actores. Es decir, la escena está cerrada por todas sus caras excepto la frontal. A diferencia del teatro griego, en el romano se da importancia a la visión que tendrá el espectador de la actuación, focalizando lo máximo posible la atención en lo que suceda en el escenario. Se empieza a crear, por tanto, una separación cada vez mayor entre la zona de espectadores y la de escenificación.

Respecto a los *periactos,* Vitruvio señala que, como Grecia, son elementos triangulares «versátiles, y tiene cada una [los llama máquinas] tres decoraciones diferentes, las quales dan la vuelta, y se mudan según conviene» (Vitruvio Polión, 1787, pág. 123). En cada cara se propone una escena diferente según el tipo de obra de herencia griega: comedia, drama satírico o tragedia[64]. Para la comedia, Vitruvio propone que la decoración se base en edificios privados con salientes, entrantes, ventanas, etc., en definitiva, escenas urbanas. Para los dramas satíricos, establece una decoración más bucólica, basada en zonas boscosas, montes o escenarios campestres. Y por último, para las tragedias señala la conveniencia de que se desarrollen entre elementos como columnas, estatuas u otros elementos reales (Vitruvio Polión, 1787, págs. 123-124).

- Zona de espectadores:
    - *Orchestra*: se ha comentado con anterioridad que la escena abandona la zona de la orquesta griega. Roma ya no tiene coros y en su lugar la *oschestra* pasa a ser el lugar para espectadores con cierta categoría social. Por ello, la *orchestra* romana pasa de ser circular a ser un medio círculo, a tener un protagonismo menor y, consecuentemente, a ocupar un espacio menor que en el teatro griego. Deja de ser el espacio que une al espectador y actor y se convierte completamente en zona de espectadores de clase alta (*poedria*).
    - *Cavea*: es la zona destinada a las gradas. En Grecia, su forma era una herradura, aproximadamente ocupando dos tercios del círculo teatral. En oposición, en Roma su forma se ciñe al medio círculo de las proporciones vitruvianas. La mitad restante será dedicada a la escena. Como se ha señalado anteriormente esta zona estaba mucho más cuidada y definida para fomentar la comodidad y salud del espectador. Generalmente las gradas estaban separadas en tres zonas en altura: la *imma cavea* (los anillos inferiores destinados al público de clase alta), la *media cavea* (los anillos intermedios

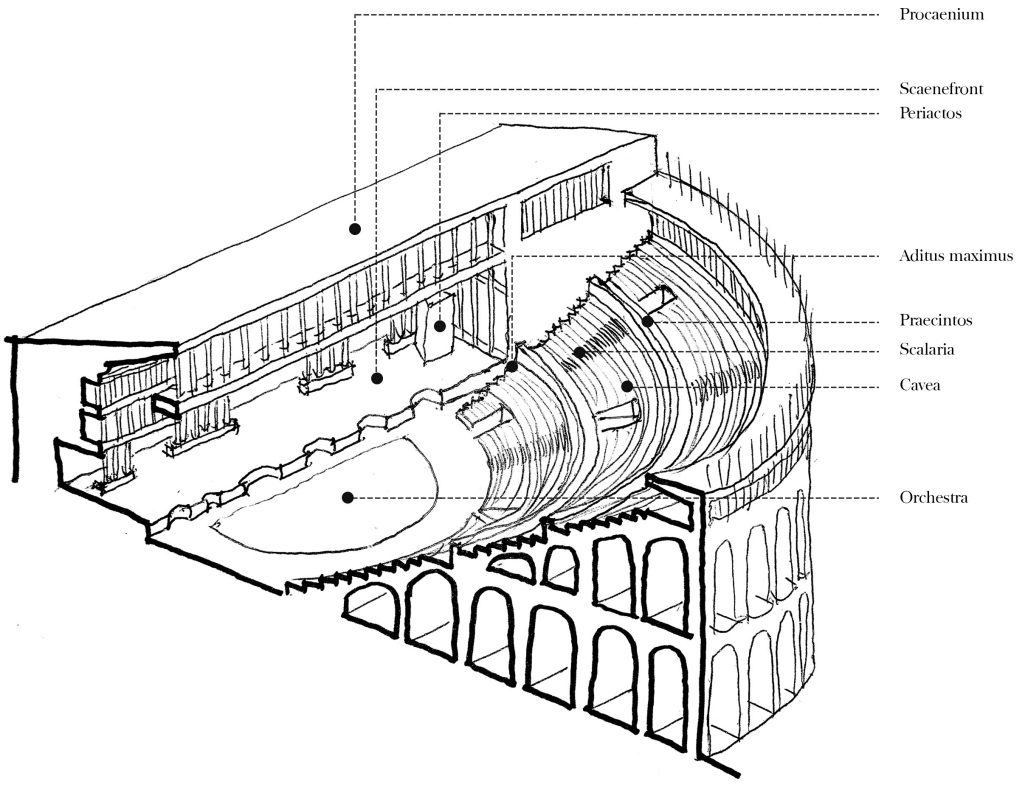
[64] Ver página 35.

dedicados al público en general) y la *summa cavea* (el anillo superior para esclavos y libertos).

- *Praecintos* y *scalaria*: se trata de los pasillos y de las escaleras de la *cavea* a través de los cuales el espectador accedía a su asiento. Generalmente se accedía al teatro a través de los vomitorios de las gradas y los espectadores de la antigua *orchestra* lo hacían a través del *Aditus maximus.*

Con todo lo mencionado, el esquema tipo de un espacio teatral romano sería el siguiente:

Imagen 9*: Esquema de teatro romano.*



Fuente: Elaboración propia.

Con el desarrollo del Imperio, poco a poco el drama romano se va deteriorando y debilitando y quedando relegado a una especie de marginación, acentuada en gran medida por el auge del cristianismo y éste comienza a tener poder para cuestionar la moralidad de ciertos espectáculos. Es en este contexto en el que comienza la segunda gran edad de la humanidad: la Edad Media.

2.1.3. Edad Media.

En la Edad Media desaparece el espacio teatral: no hay teatros como los griegos o los romanos. No existe un lugar fijo para drama. Sin embargo, sí existe el teatro. Durante los más de mil años de Edad Media, entre la antigüedad clásica y el Renacimiento, a pesar de ser una edad oscura, se atisban ciertos rasgos de originalidad (Romero, 1987, pág. 115) que provocarán el nacimiento del teatro moderno (D´Amico, 1954a, pág. 273).

> La Edad Media no fue más oscura que otras épocas, ni su teatro tampoco fue gris y monótono. El que alcanzara otras formas de expresión «no clásicas», casi totalmente distintas de las antiguas, la hace tan difícil de clasificar. El que su dinámica no se atuviera a una simetría, sino que se desbordara en multiplicidad de aspectos, le reportó en el certamen universal del teatro un juicio despectivo (Berthold, 1974, pág. 204).

Como se ha adelantado en el capítulo anterior, cuando la Iglesia tuvo las herramientas suficientes y la influencia necesaria para imponer sus criterios morales, los mimos, las fábulas, las pantomimas y las temáticas más ligeras comienzan su declive. La rectitud cristiana se imponía sobre el teatro de variedades[65]. Incluso la apariencia, la parte visual del espectáculo, la decoración, eran consideradas como nocivas para la cristiana rectitud de la sociedad. San Clemente de Alejandría[66], de hecho, realiza la siguiente afirmación:

> El Pedagogo, ciertamente, no nos conducirá a los espectáculos. No sin razón alguien podría tildar a los estadios y a los teatros de «cátedra de pestilencia». En efecto, «la reunión» aquí es malvada e injusta, pues hay un «Consejo» malvado en contra del Justo, razón por la cual maldice la asamblea que va contra él. Este tipo de reuniones rebosan mucho desorden e ilegalidad, y los pretextos de las reuniones son la causa del desorden, por reunirse, indistintamente, hombres y mujeres, con el único objeto de contemplarse mutuamente. (De Alejandría, 1998, pág. 322).

[65] Entendiendo el teatro de variedades como el término contemporáneo referido a la «mezcla de canciones, bailes y atracciones circenses» (Cavia Naya, 2013) que se podría amoldar a la última fase del teatro romano.

[66] Tito Flavio Clemente (Atenas, Grecia, 160-220 aproximadamente), fue uno de los Padres de la iglesia griega y primer doctor de la Iglesia católica. En sus obras (Protrepticus, Paedagogus y Stromata) presenta a la sociedad los principios del cristianismo que deben seguir sus actos.

San Clemente también sentenciaba:

> Y, vamos a ver, ¿qué acción torpe no se muestra en los teatros? ¿Qué desvergonzadas palabras no pronuncian los bufones? Pues, quienes disfrutan con los vicios de aquéllos, es evidente que, cuando están en sus casas, tratan de imitar tales representaciones, y, al contrario, quienes no se dejan seducir y son insensibles a ellos, no podrán jamás hacia los fáciles placeres (De Alejandría, 1998, pág. 323).

En este sentido, Tertuliano[67] señala en *De Spectaculis* que con el bautismo, el cristiano renuncia al espectáculo. No tienen derecho a una diversión banal puesto que a todos ellos ya le espera el mayor espectáculo posible: el juicio final (M. de Brugger, 1959, pág. 10). Sin embargo, esto no significa la prohibición o la desaparición del teatro como tal, sino el cambio hacia otro tipo de teatro: uno en el que no se escandalice con temáticas lascivas a la rectitud cristiana (Castro Caridad & Lorenzo Gradín, 1993, pág. 361). «Un nuevo teatro, el gran teatro cristiano» (D´Amico, 1954a, pág. 270). A pesar de que no se concebía de la misma manera que se hacía en Grecia o en Roma, debemos seguir llamándolo teatro ante la ausencia de un término más adecuado, tal y como asegura Ilse M. de Brugger[68]. En estos años de prerrománico, románico y gótico, el arte escénico entendido de forma clásica desapareció o bien quedó relegado solo a las clases más ilustradas. Sin embargo, se pueden definir tres tipos de teatro medieval diferentes a sus predecesores y que va más allá de la típica distinción entre un teatro religioso y otro profano. Tomaremos la siguiente clasificación del drama medieval afirmada por Francesc Massip[69] (Massip, 1992) y que, en gran medida, coincide con la aportada por Silvio D´Amico: el teatro de diversión, producido por profesionales; el teatro de edificación, supervisado por las autoridades religiosas; y el teatro de rito civil, llevado a cabo por las clases más influyentes económicamente de la sociedad. A continuación se analizan brevemente estos tres grandes grupos y posteriormente se describirán los espacios físicos sobre los que se desarrollan. Sin embargo, en primer lugar se debe apuntar que el texto del teatro

[67] Quinto Septimio Florente Tertuliano (Cartago, actual Túnez, 160-220 aproximadamente), fue uno de los Padres de la Iglesia Católica.

[68] Ilse M. de Brugger (Berlín, Alemania, 1908-1995) fue escritora y profesora de literatura con importantes estudios sobre el teatro.

[69] Francesc Massip Bonet (Cataluña, España, 1958) es crítico y catedrático de teatro.

medieval, como tal no se debe concebir del mismo modo que en las anteriores etapas. Los textos medievales eran:

> (…) a menudo polivalentes y deja un gran margen de libertar a adaptadores y ejecutantes, de manera que podía ser leído, declamado, recitado de modo dialógico o incluso interpretado o representado escénicamente, un poco según la ocasión, las condiciones puntuales (festivas, litúrgicas, conmemorativas, etc.) y las disponibilidades técnicas, materiales y humanas del momento y del lugar (Massip, 1992, pág. 18).

El teatro de diversión está compuesto según Massip por aquellos que continúan con la tradición clásica y por aquellos que se basan en recuperar los rituales festivos populares dedicados a venerar a las fuerzas de la naturaleza. Los primeros tuvieron a su vez dos opciones: proteger el legado de los antiguos o bien continuar desarrollándolo. Respecto a los que protegían el legado clásico principalmente se trababan de los conventos religiosos que atesoraban entre sus muros las herencias recibidas, las conservaban pero también cuidaban que no se difundieran. Los que trataban de desarrollar la tradición eran los histriones o juglares. Estos últimos realizaban espectáculos de danza, canto o baile pero siempre de una forma decorosa. La Iglesia también estaba en la calle y debían mantener una cierta rectitud moral. En cuanto a los rituales de tradición popular, eran las que recreaban las fiestas anuales para celebrar las festividades paganas que, al igual que los histriones, debían adecuarse a la rectitud religiosa, proponiendo nuevos significados a fechas como el Carnaval al que se le asoció el significado religioso de la Cuaresma o el solsticio de verano al que se le aplicó el Pentecostés o la celebración de San Juan. Entre ambas tendencias, el teatro de diversión derivó una tercera variante que tenía como punto principal causar la risa en el espectador. De aquella surgieron los sermones bufones, la *sottie*[70] o las farsas[71]. Todas ellas tenían en común la caricatura de acciones cotidianas,

[70] Del francés: tontería. «Obra cómica medieval (siglos XIV y XV) interpretada por «locos» (…) que bajo la máscara de la locura caricaturizaban a los poderosos y los comportamientos sociales» (Pavis, 2021, pág. 430).

[71] Respecto a esta cuestión, Pavis escribe:

> «En efecto, originariamente se intercalaba en los misterios medievales momentos de relajación y de risa: la farsa era concebida como aquello que confiere picante al alimento cultural y serio de la alta literatura, y lo completa. Así, aunque queda excluida del reino del buen gusto, la farsa consigue al menos no dejarse reducir ni recuperar por el orden, la sociedad o los géneros nobles, como la tragedia o la alta comedia. (…). La farsa aparece desde la época griega (Aristófanes) y latina (Plauto); pero solo se constituye en género durante la Edad Media (…) y se prolonga hasta principios del siglo XII (…)» (Pavis, 2021, pág. 205).

derivadas de una mordacidad que viajaba entre la realidad y lo imaginario llegando incluso a rozar lo grotesco. Tengamos en cuenta que este será el origen de la futura *commedia dell´arte*[72] italiana.

En segundo lugar se encuentra el teatro de edificación o edificante: el verdaderamente religioso: el que concibe la liturgia como un verdadero espectáculo teatralizable[73].

En este contexto, «en el mundo cristiano el teatro nace del rito» (D´Amico, 1954a, pág. 287). El sacerdote es un verdadero actor en un escenario que es el altar. (Perinelli, 2011a). Es más, como señala Anne Surgers, todos los elementos del teatro clásico, griego y romano, se encuentran presentes en la representación del rito cristiano:

- Existe un texto: los escritos religiosos.
- Existe imitación del teatro clásico griego en sentido aristotélico: es una representación.
- Existen actores: sacerdote, monjes, etc.
- Existe un público: los fieles y el clero asistente.
- Existe un juego entre lo oculto y lo mostrado: juegos con el espacio del altar.
- Existe un espacio de representación, una *skené*: la iglesia.

En definitiva, la Iglesia trataba de acercarse al pueblo escenificando los principales hitos del cristianismo. En más, incluso estas representaciones eclesiásticas estaban "dirigidas" por didascalias[74] en las que se indicaban los gestos y los movimientos de todos los

[72] La comedia del arte italiana, que surgirá en el siglo XVI, será analizada más adelante por su importancia e influencia en la obra de Pirandello.

[73] Entendiéndolo como posibilidad de teatralización. Desde el punto de vista litúrgico:

> En este sentido el cristianismo consigue muy pronto una racionalización del sacrificio, codificado en la ceremonia de la misa que, en palabras de Jean Genet , es «el drama más perfecto del mundo occidental: confiando en un mendrugo de pan, el sacerdote devora a Dios. Teatralmente no conozco nada más eficaz que la elevación». (Massip, 1992, págs. 30-31).

[74] Entiéndase didascalia como las «Instrucciones dadas por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático. Por extensión, en el uso moderno del término, indicaciones escénicas». Además, prosigue: «Más tarde, con los latinos, las didascalias consisten en una breve noticia sobre la obra y en una lista de *dramatis personae*» (Pavis, 2021, pág. 130).
A partir de esta definición, conviene aclarar el significado de *dramatis personae*: «En las antiguas ediciones de los textos teatrales, las *dramatis personae*, «personajes (o máscaras) del drama» estaban reunidas en una lista al principio de la obra. Se trataba de nombrar y de caracterizar en pocas palabras a los personajes del drama, de iluminar desde el principio la perspectiva del autor sobre sus personajes y de orientar el juicio del espectador» (Pavis, 2021, pág. 147).

participantes en la liturgia. Buena prueba de ello son los textos previos que figuran en *Regularis concordia* de San Ethelwold[75] entre 965 y 975 en el que describe la escenificación de la *Visitatio* (Surgers, 2004, pág. 36). Sin embargo, dentro de esta rigidez canónica, se podían elementos más mundanos, como la música, a la que poco a poco se añadirían más (D´Amico, 1954a, pág. 296). De esta manera, acercando lo mundano al hecho litúrgico comienzan los denominados dramas mixtos, en un período intermedio que hasta traslada la escenificación fuera de los altares y que el propio D´Amico denomina «teatro de masas de la Edad Media; y es el comienzo del drama moderno» (D´Amico, 1954a, pág. 300).

Y por último, en tercer lugar en la clasificación de Massip, se encuentra el teatro de rito civil o de espectáculos de poder. Se trata en propias palabras del autor, de aquel teatro preparado por los poderes laicos de la sociedad. Con las obras teatrales, la clase social más pudiente se aseguraba de expandir sus ideales sobre la población y de ejercer así cierto control sobre ella. Generalmente este teatro versaba sobre historias no solo religiosas si no también sobre otro tipo como peripecias familiares de linajes, temáticas militares, batallas teatralizadas, torneos o actos de coronaciones y entradas reales históricas. En la Baja Edad Media, la nueva clase social desligada poco a poco del feudalismo, la económicamente más beneficiada, consideraba la riqueza y el trabajo como los grandes valores sociales, siendo el teatro una herramienta para su reflejo y generando el incipiente teatro profano (Romero, 1987). Como se expondrá más adelante, efectivamente, el teatro y su espectáculo será un verdadero espectáculo de poder respecto al espacio del drama.

Entre todos estos espectáculos teatrales más cortesanos, destacan los Momos. Se trata de espectáculos en la corte en los que intervenían todos sus miembros, incluso el propio rey. Además de contar con música, en los Momos se introducía baile, vestuario y máscaras para caracterizar a los “actores” con sus personajes (Pérez Priego, 2009). Mencionadas las máscaras en este punto, se debe recordar la herencia griega y romana, destacando su importancia por tanto también en la Edad medieval, continuando con la dualidad máscara-persona:

[75] San Ethelwold (Winchester, Inglaterra, 912 -aprox- 984) fue un obispo que con la obra *Regularis concordia* prentendió reestablecer la disciplina monástica. A pesar de ello sí toleraba la inclusión de la música en las liturgias.

> Es cierto que en la Europa medieval los disfraces y máscaras jugaron un papel preponderante (…). Y dependiendo del uso que se le iba a dar a la pieza, se podía hacer de piedra, bronce, plata, oro, madera, cuero, cartón, tela u otra materia con la que un individuo abandona su identidad real para sustituirla por la de la máscara (careta, antifaz, disfraz) (García Sánchez, 2015, pág. 4).

Una vez sentadas las bases generales de los tres grandes grupos de teatro medieval, se deben detallar sus respectivos espacios de representación. En primer lugar, es necesario indicar que igual que anteriormente se comentó que no hay un vocablo asimilable al «teatro» para lo realizado en el Edad Media, con los espacios dramáticos sucede algo similar. Según Zumthor[76]:

> (…) no tenían ningún término que permitiese expresar, ni siquiera de forma aproximada, nuestra idea de espacio. Es un indicio que conviene interpretar. Todas las lenguas románicas heredaron del latín *locus* o (como el español y el portugués) de algunos de sus derivados: los términos que provienen de esta raíz designan el emplazamiento en el que se encuentra un objeto determinado. (Zumthor, 1994, pág. 51).

Zumthor, asimismo, reflexionó también sobre el concepto del espacio en la Edad Media:

> El «espacio» medieval es, pues, un entredós: un vacío que hay que llenar. Sólo pasa a existir cuando se jalona con puntos de referencia. El lugar, por su parte, tiene una fuerte carga positiva, estable y rica: al ser discontinuo es un hecho en función de la extensión; es el fragmento de tierra en el que se habita, del que se puede marchar y al que se puede volver. Con respecto a él se ordenan los movimientos del ser. No se puede dividir un lugar en partes, pues totaliza los elementos y las relaciones que lo constituyen. (Zumthor, 1994, pág. 52).

Y por último, caracteriza la definición de «lugar» y su evolución conceptual hacia un entendimiento más próximo al término contemporáneo:

[76] Paul Zumthor (Ginebra, Suiza, 1915-1995) fue un crítico literario e historiador especialista en la época medieval.

> El lugar de un ser, no menos que el de un objeto, se percibe como una cualidad propia de este objeto o de este ser. Poco a poco, es cierto, llegaremos a ver en el lugar un mero accidente topográfico, pero esta inversión no será un hecho hasta el siglo XVI, o incluso XVII. (Zumthor, 1994, pág. 53).

Es por ello por lo que las caracterizaciones de los espacios teatrales de la Edad Media suelen ser confusos. De todas formas, y con una correlación aproximada a los tres tipos de teatro anteriores, existieron tres tipos de espacios para el teatro medieval: la iglesia, la ciudad y los recintos privados.

El teatro medieval surge en paralelo al rito religioso, y por lo tanto, su primer lugar de representación más inmediato será el interior de las iglesias. La representación de los actos cristianos no deja de ser la forma más apropiada de comunicación para la fe por su simbolismo y por generar un «lugar» de representación según lo mencionado por Zumthor. Es decir, le aportar un significado al acto escenificado. Esta escenificación de las escrituras sagradas comienza en la etapa carolingia cuando ya las plantas de las iglesias contaban con un espacio de anteiglesia[77]. Este nuevo espacio, el macizo occidental, estaba asociado a la liturgia de la muerte y la resurrección y se convirtió en el lugar más adecuado para representar estos actos. Con el paso de los años, la representación fue extendiéndose hacia más espacios de la iglesia, hasta invadirla por completo e incluso llegando a salir del propio edificio ocupando la plaza de la iglesia u otras zonas de la ciudad. Toda esta evolución también requirió de puestas en escena cada vez más elaboradas y efectistas. La salida de la representación de lo litúrgico fuera de las iglesias no ofrece motivos claros en la teoría teatral. Por un lado, se sostiene que el aumento de las representaciones religiosas (en cantidad y en duración) conllevó progresivamente su salida del recinto (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947). Por otro lado, la «vulgarización» temática generó que las autoridades eclesiásticas prescindiesen paulatinamente de las escenificaciones interiores (Berthold, 1974, pág. 224). De este modo, poco a poco la Iglesia cedió paso a la sociedad laica también en la organización de estas representaciones, incluso abandonando de forma cada vez más frecuente el texto en latín:

[77] También llamado macizo anterior o *Werstwerk* (obra al oeste). Según Estela Ocampo (Barcelona, España, 1950), profesora universitaria de Teoría del Arte, este elemento surgió en las iglesias carolingias y lo define como: «Estructura que se eleva en el oeste de la nave de una iglesia carolingia, otónida o románica generalmente con una fachada enmarcada por torres exteriores». (Ocampo, 1992, pág. 215).

> El clero pasó de organizador a colaborador, de iniciador a escenificador, a autor del texto, o, en el mejor de los casos, a director de escena. Los requisitos y el vestuario, guardados a lo largo de dos siglos de una representación para otra como propiedad de las iglesias y monasterios, pasaron a manos de burgueses y artesanos. Es decir, en el momento en que los gastos de las representaciones corrieron a cargo de corporaciones y gremios, reclamaron también para sí el derecho de organización, de la distribución de los gastos, y el patronato personal de las representaciones. El camino que había conducido, desde la celebración litúrgica a la escenificación, iniciado y fomentado por la Iglesia, desembocó en la cultura de la burguesía europea ascendente, que en los siglos siguientes determinó no sólo la historia mundial, sino también el aspecto del teatro occidental (Berthold, 1974, pág. 225).

Con la salida de la escena al espacio público se culmina la laicización del teatro en la historia, como anteriormente había sucedido en Roma. Y es en este momento de abandono de las iglesias donde se desarrolla una de las mayores características y aportaciones del teatro de la Edad Media. Anteriormente se ha comentado la diferencia de concepción del significado de Espacio respecto al término contemporáneo. Es por ello por lo que, a pesar de sí contar con algunos documentos de la época en relación con escenografías y puestas en escena[78], interpretar sus intenciones de forma objetiva, carece de sentido. Además, no existían lugares fijos en las ciudades para representar el teatro (los edificios de la etapa clásica, por ejemplo, habían sido tapiados, saqueados o destruidos por la falta de conservación y solo en ocasiones muy puntuales se utilizaban como espacio teatral en este período). Por lo tanto, ante la falta de objetividad de representación y de lugar fijo del drama, aparecen lo que Massip denomina espacios hallados. Estos espacios no son otros que los que servían para representar los Milagros[79], los Misterios[80], las Moralidades[81] o las Pasiones[82].

[78] «(…) como el plano del Misterio de Donaueschingen (…) y el de Lucerna, de 1583. Pero más que de planos precisos, se trata más bien de esquemas de distribución del espacio muy generales» (Surgers, 2004, pág. 50).

[79] «Género teatral medieval (…) que cuenta una vida de santo bajo una forma narrativa y dramática. (…). Algunos milagros eran escenificados por «escolares» o cofradías; fueron sustituidos progresivamente por los misterios, las moralidades y las pasiones» (Pavis, 2021, pág. 290)

[80] «Drama medieval religioso (…) que escenifica un episodio de la Biblia (…) o de la vida de los santos, representado con ocasión de fiestas religiosas por actores aficionados (…) bajo la dirección de un conductor y con decorados simultáneos llamados *casas* (*maisons* en francés)» (Pavis, 2021, pág. 296).

[81] «Obra dramática medieval (…) de inspiración religiosa y de intención didáctica y moralizadora» (Pavis, 2021, pág. 300) . Para la definición de Farsa, ver nota a pie de página número 64.

[82] «Forma dramática medieval que representaba la Pasión de Cristo (…). La representación presentaba cuadros espectaculares, duraba varios días y utilizaba centenares de actores» (Pavis, 2021, pág. 330).

> A falta de un espacio autónomo pensado para el teatro (en consonancia con la ausencia de una noción definida de teatro), el espectáculo medieval asume el llamado *espacio hallado*, nunca propiamente escénico sino sólo designado como teatral en el momento oportuno, que acepta, sin transformarlos, los elementos dados de un espacio cualquiera. El espectador medieval podrá tener una visión global del espacio escénico, donde todos los puntos de vista son distintos pero ninguno privilegiado, o una visión múltiple, pero parcial, es decir, que sólo podrá seguir una parte del espectáculo y puede cambiar de punto de vista trasladándose (Massip, 1992, pág. 47).

Por otro lado, se deberá añadir que la opción del teatro medieval ante la problemática de los cambios de escenarios será la multiescena. Cada decorado será independiente y cada escena se representaba frente a una Mansión[83], incluso de forma simultánea[84] (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 91), como hemos mencionado, en cualquier zona de la ciudad. Por lo tanto, entre los *espacios hallados*, casi improvisados, y los múltiples decorados para cada lugar de escena en forma de mansiones, el teatro medieval generaba una estrecha relación física y psicológica con el espectador: la escena cambiaba de mansión, el espectador cambiaba (se trasladaba físicamente) con ella o hacia otra mansión. Se producía una connivencia completa entre actores y espectadores. La intención de separar el espacio de la actuación del ámbito del espectador en la época romana, por tanto, se rompía completamente con este teatro. En el mismo sentido, la rotura con la unidad clásica de espacio, de lugar, del teatro griego era completa. Además, por las temáticas ya mencionadas, el desarrollo de las obras y el desenlace de estas eran conocidos ya por todo el público, por lo que lo importante era entonces el desarrollo: el cambio de escenas (Castro Caridad & Lorenzo Gradín, 1993, pág. 364)

En este punto, es necesario definir el concepto de Mansión. Según Oliva y Torres, las mansiones o casas son cada uno de los espacios escénicos que se alineaban entre sí dejando un espacio delantero para los actores. Cada una tenía una representación, un lugar, entre los que destacaban el Paraíso y el Infierno, siempre cada uno de ellos en un extremo del conjunto. Las mansiones pueden ser consideradas como las herederas de

[83] «(…) se llamaron en Francia "mansiones" (casas), en Italia "lugares diputados", en Alemania "castillos"» (D´Amico, 1954a, pág. 308).

[84] D´Amico reproduce y traduce un fragmento de una Resurrección «anónima y mutilada» en la que se detalla perfectamente la simultaneidad de escenarios y acciones: «De este modo recitemos / la santa Resurrección; / primeramente ubiquemos / los lugares y mansiones; / primeramente la Cruz, / después el Santo Sepulcro. / Debe haber una prisión / para encerrar a los presos. / El infierno va a un costado / y el cielo va al otro lado / de las mansiones…» (D´Amico, 1954a, pág. 313).

los decorados empleados en el interior de las iglesias que, al salir de los templos tienen una evolución técnica y decorativa mucho mayor (Surgers, 2004, pág. 51). Por lo tanto, cada mansión requería su maquinaria técnica, llamada "secretos", y del mismo modo, estos "secretos" eran ideados y llevados a cabo por los *conducteurs de secrets* o los "conductores de secretos". De ellos surgían todos los espectaculares efectos especiales que discurrían desde un juego con fuego, agua o iluminación a simular ruidos de tormenta o crear llamativas desapariciones en la escena. De especial relevancia es el uso en algunas mansiones de las cortinas como elemento decorativo y también funcional según el texto representado. Por último, frecuentemente se ha validado que la disposición de las distintas mansiones era lineal, una tras otra de forma ordenada. Sin embargo, investigaciones más recientes revelan la posibilidad de que se pudiesen disponer a modo de circulo o de semicircunferencia (Surgers, 2004, págs. 58-59).

Y por último, tras los espacios religiosos y los espacios públicos, la tercera rama del teatro medieval se representaba en los palacios o en los salones cortesanos. En el último período de la Edad Media las temáticas laicas introducidas junto a las tramas religiosas profundizaban cada vez más en hechos cotidianos de la época. Se produce lo que Miguel Ángel Pérez[85] denomina la teatralización de la vida.

> Hay en las cortes principescas del otoño de la Edad media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. (…) No es, pues, extraño que la corte incorporara enseguida a su ámbito las representaciones dramáticas de las iglesias y convirtiera esa práctica teatral en espectáculo cortesano (Pérez Priego, 2009, pág. 28).

Según el propio Massip, la incorporación del drama a espacios privados solo era posible llevarlas a cabo en dependencias de reyes o miembros de la corte que dispusiesen de espacio suficiente. Es decir, era en los palacios o en los castillos en los que se celebrarían las representaciones y en las que se utilizaban los patios exteriores o bien los interiores de amplias salas. Massip ve en este tipo de espacios "teatrales" privados el origen de la «escena a la italiana» (Massip, 1992, pág. 55), el conocido *teatro a la italiana*, que será de especial relevancia para el desarrollo de esta investigación[86].

[85] Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid, España, 1946) es Catedrático de Literatura y experto en la Edad media.

[86] Ver el capítulo 2.1.4. en su apartado A.

En este punto, es necesario destacar de nuevo el teatro como herramienta difusora de poder tanto de las monarquías como de la nueva clase social privilegiada.

> La ciudad fue, por eso, el hogar propio de la burguesía, su escenario específico. Allí debían brillar sus calidades supremas, y los edificios de las corporaciones, las casas comunales y las catedrales debían ser no sólo el orgullo de la ciudad sino también la expresión de su riqueza, su capacidad constructiva, su capacidad de previsión, su tenacidad y su firme enraizamiento en las cosas del mundo.
> Acaso, el teatro sea, en cierto sentido, la más típica expresión literaria del sentimiento burgués en la baja Edad Media (…) (Romero, 1987, pág. 207).

Pocas referencias gráficas se tienen hoy en día de las celebraciones de Momos o de torneos en estos palacios o salas cortesanas. Se debe recurrir a las crónicas de la época[87] en las que los escritores con sus detalles hacen posible comprender que existía en estos espectáculos poco más que un cambio de lugar de escena y la sustitución de clérigos por personal de la corte como "actores" respecto al resto de teatros medievales. A estos fastos, entre el teatro clásico y los espectáculos de variedades[88], «les caracteriza su escenografía parasitaria, adherida a las posibilidades del espacio arquitectónico interior, sobre el que sin embargo se dotan de una gran capacidad de decorado» (Oleza J. , 1992, pág. 63). Por lo tanto, el escenario teatral privado cambiará según la sala o el patio pero la decoración será un elemento prioritario. Desfiles, coronaciones, banquetes, etc. que según Oleza:

---

[87] Miguel Ángel Pérez Priego reproduce un fragmento de una crónica de la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo*:

> Y desque ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoçión, el dicho señor Condestable la reçibió, e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora doña Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iva por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresció sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros estormentos (Pérez Priego, 2009, pág. 30).

[88] Joan Oleza (Palma de Mallorca, 1946), catedrático de Literatura, comenta sobre esta mezcla de temáticas del teatro cortesano medieval que «Si para aceptar que esto es teatro hay que cambiar nuestro concepto de teatro, relativizarlo y adaptarlo a las audiencias medievales, entonces valdrá la pena hacerlo» (Oleza J. , 1992, pág. 64).

> (…) es un teatro de fiesta pública, con cuadros autónomos, no vinculados entre sí por ninguna trabazón argumental, pero cada uno dotado de su propia estructura narrativa; un teatro en el que la sala y el aparato escénico son los interlocutores de una comunicación dramática, la que existe entre el espacio de la corte y el de la ficción alegórica; un teatro que no es literario, pero sí mímico, y en el que los actores representan muchas veces un papel que nada tiene que ver con su biografía (Oleza J. , 1992, pág. 64).

En este sentido, desde el concepto decorativo visto anteriormente, se comienza a poner en valor el trabajo de la figura del artesano. El ascenso en la sociedad de la figura de los autores de teatro, de los poetas, conlleva aparejado también que los valores estéticos resurjan y por tanto, se produce el alzamiento de la artesanía al mismo nivel que el arte[89].

> Si el imaginero que cubría de estatuas el pórtico de las catedrales no lograba, generalmente, perpetuar su nombre, no ocurrirá lo mismo cuando el artesano pintor o escultor de la baja Edad Media llegue a brillar en su arte. El trabajo merecía mayor estimación y la creación lograda por el perfeccionamiento del trabajo manual alcanzaba el mismo mérito, la misma consideración social que la obra del trovador cortesano o el sabio humanista. Artesano y artista son dos términos que empiezan a tener un límite confuso, que no se determinará según la condición social sino de acuerdo con la maestría alcanzada. (…).
>
> Este entusiasmo por la belleza correspondía al triunfante sentimiento de la naturaleza, y suponía la certidumbre de que el hombre podía realizar su destino terreno expresándola en una creación original, vertiéndola a través del microcosmos de una conciencia. Era una forma de trascender, que no estaba referida a la concepción religiosa del trasmundo sino a la concepción rigurosamente mundana de la gloria. Alcanzarla comenzaba a ser el ideal supremo del artista, seguro de que la suya podía ser más grande e imperecedera que la del político o el sabio (Romero, 1987, págs. 207-208).

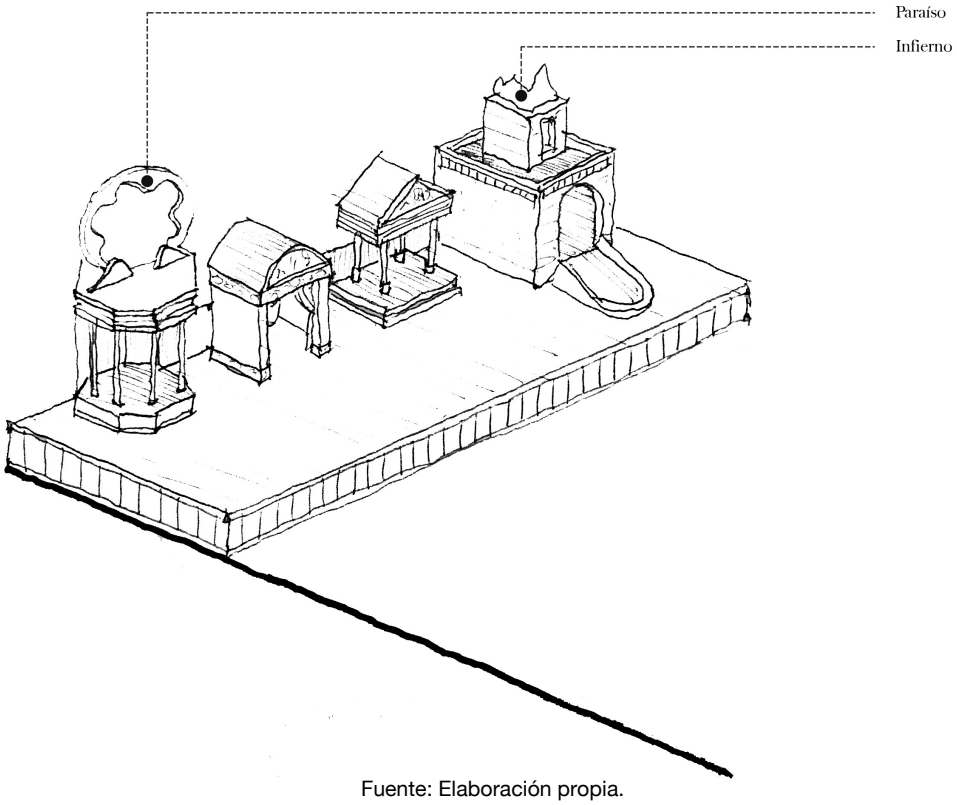
En conclusión, el teatro medieval tanto en literatura como en espacio se puede reducir a: la iglesia, la ciudad y los recintos privados cortesanos. Desde un teatro heredado de Grecia o de Roma, la vida se convierte en el eje del drama. Cualquier momento se puede

[89] El Humanismo y el Renacimiento empezaban a brotar y a señalar el cambio de Edad Media a Edad Moderna.

teatralizar. Cualquier espacio es susceptible de ser teatro. Comienza a vislumbrarse el teatro como vida.

Al igual que en etapas anteriores, se procede a continuación a realizar un esquema teatral del período medieval. Sin embargo, dado que en los espacios de la iglesia y de la corte, la tipología dependía exclusivamente en cada caso del lugar concreto elegido, se opta en esta ocasión por realizar el esquema del teatro medieval que se ejecuta en el espacio público, es decir, el teatro de diversión, con sus características mansiones.

Imagen 10: *Esquema de los espacios teatrales medievales de mansiones.*



Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, en la Edad Media se realiza un proceso teatral que evoluciona desde sus orígenes religiosos (el rito del teatro) hasta convertirse en una representación de la vida, «es una celebración de la vida. (…) Lo que se busca no es el arte mismo, sino la vida

bella» (Oleza J. , 1992, pág. 64). Surgen temáticas más reales, más humanas y sus representaciones concluyen en espacios más participativos: cualquier lugar es propicio para el drama. La literatura y el espacio comienzan un viaje paralelo más estrecho aunque todavía lento. La Edad Media concluye según señalan Boiadzhiev y Dzhivelégov[90] con un excelente proceso evolutivo:

> (…) se va creando la imagen, el tipo; mientras tanto, en los espectáculos de las plazas públicas se desarrolla el juego escénico, el juego de los actores, originándose una forma de creación distinta (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947, pág. 256).

Tipo (o arquetipo[91]) y escena. Comienza a aflorar el teatro renacentista.

[90] Grigory Boyadzhiev (Nakhichevan-on-Don, Rusia, 1909-1974) y Alexey Dzhivelegovson (Rostov del Don, Rusia, 1875-1952) fueron reconocidos historiadores y críticos teatrales.

[91] Se aclara la diferencia entre tipo y arquetipo en la nota a pie de página número 127.

2.1.4. Edad Moderna.

Una vez superada la Edad Media, comienza el Renacimiento. Antes continuar con el análisis, se considera relevante aclarar que tanto los períodos anteriores como los que se describirán a partir de este momento, no son compartimentos temporales estancos que transcurren de uno a otro por acontecimientos puntuales. De hecho, sus nomenclaturas son impuestas de forma posterior por los historiadores que marcan también unos comienzos y finales que en realidad no están exactamente definidos. Debido a circunstancias sociales y económicas, en cada país europeo las artes (incluido el teatro) surgen de forma paulatina, con variantes en el grado de aceptación y con diferentes evoluciones según el carácter de cada nación. Es más, como se expondrá a continuación, la Edad Media terminó mucho antes del siglo XV en Italia. Es por ello por lo que a partir de este momento se revisará el teatro según las características propias de cada país europeo. El punto de inflexión lo marcan Boiadzhiev y Dzhivelégov en la última parte de la Edad Media y en el principio de la Edad Moderna. Hasta ese momento el drama carecía de características nacionales: el teatro medieval europeo era una unidad (Rest, 1968, pág. 12). Será a partir de este punto en el que la historia deberá relatarse a través de las variantes nacionales:

> El teatro de la primera fase de la Edad Media, no obstante su estrecho contacto con la vida popular, no creó un arte representativo de la vida del pueblo en sus características nacionales. La carencia de carácter nacional en el teatro europeo de este período tiene razones de orden histórico. La época del feudalismo hasta el siglo XV no conoce aún definidas delimitaciones de carácter nacional. Los sistemas económicos individuales, así como también de carácter fortuito, provisional. De las alianzas políticas entre los feudatarios, no permitían la centralización del poder y el establecimiento de un sistema económico único y uniforme en el país. La nación como tal no existía aún, como tampoco existía el estado nacional. (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947, págs. 256-257).

Boiadzhiev y Dzhivelégov también señalan como motivo de la nacionalización del drama a la dualidad autoimpuesta entre la temática católica y profana, es decir, a la permanente contradicción entre la vida diaria y la vida católica:

> Los espectáculos teatrales de la fase primera de la Edad media tenían rasgos similares independientemente (…) del país europeo en que el hecho tenía lugar. Eso se explica, en primer término, por las costumbres y los ritos comunes a todo el mundo campesino; y, además, por la universalidad de la religión católica, que sometía poco a poco a su influencia a todos los países europeos (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947, pág. 257).

Esos autores señalan también que a partir del siglo XII, con la escenificación de la vida en el teatro aparece un carácter propio, aunque de forma local y que solo en algunos casos podría vislumbrase la nacionalidad teatral que siempre permaneció «flotando en la vaga esfera de las vacías y abstractas caracterizaciones moralistas» (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947, pág. 257). Por último, afirman que el paso a un carácter de país en la producción teatral se amplificó con la llegada del Renacimiento (Boiadzhiev & Dzhivelégov, 1947, pág. 257). Es a razón de estos motivos por lo que los siguientes capítulos de este trabajo se desarrollarán en el ámbito nacional de todos aquellos países europeos en los que las cuestiones literarias, arquitectónicas y espaciales del drama se consideran relevantes para el estudio *metateatral* pirandelliano.

El comienzo de la Edad Moderna se fija con la aparición del Renacimiento. Estébanez Calderón[92] lo define como un «movimiento cultural que se venía gestando en diversos países de Europa occidental desde finales de la Edad Media» (Estébanez Calderón, 2016, pág. 1132). Johnson[93] lo fecha concretamente a finales del siglo XV y principios del siglo XVI (Johnson P. , 2001), pero con las salvedades temporales de cada país:

> Así España entraría en la Edad Moderna en 1492, cuando se concluyó la conquista de Granada (…) y Cristóbal Colón llegó al hemisferio occidental por orden de la reina Isabel y el rey Fernando. Inglaterra lo hizo en 1485, año en que fue asesinado en Bosworth el último rey de la dinastía Plantagenet, Ricardo III, y la dinastía Tudor se hizo con el poder en la persona de Enrique VII. Francia e Italia actuaron igual que España e Inglaterra tomando como punto de referencia un mismo acontecimiento, a saber: la invasión de Italia por el rey francés Carlos VIII en 1494. Finalmente, Alemania entró en la nueva época en 1591, al unificar Carlos V el trono del Sacro Imperio Romano Germánico con el de España y las Indias (Johnson P. , 2001, pág. 16).

[92] Demetrio Estébanez Calderón es doctor en Filología Hispánica y catedrático de Lengua y Literatura española.

[93] Paul Johnson (Mánchester, Inglaterra, 1928) es historiador, escritor y periodista.

Sin embargo, comenzar a datar el inicio de la Edad Moderna en cada nación no implica datar el comienzo del Renacimiento en cada uno de ellos. El propio Johnson comenta que «el nexo existente entre el Renacimiento y el comienzo de la Edad Moderna es más esquemático que cronológicamente exacto» (Johnson P. , 2001, pág. 16). D´Amico afirma asimismo que el Renacimiento «no surge de la nada». Es más, escribe que «este fenómeno no comienza con la Edad Moderna» (D´Amico B, 1954, pág. 10). Comienza mucho antes.

Antes de señalar el origen de la filosofía renacentista, se considera esencial destacar los grandes rasgos comunes del Renacimiento, que también serán influyentes en el teatro.

Jacob Burckhardt[94] en su obra *La Cultura del Renacimiento en Italia* expone sus características esenciales:

- El desarrollo del mundo y del ser humano: crecimiento del individuo como origen del conocimiento y el descubrimiento de nuevos mundos (Burckhardt, 1984, pág. 169).
- El redescubrimiento y la puesta en valor de la Antigüedad Clásica no como imitación o copia si no como punto de partida (Burckhardt, 1984, págs. 95-97).

[94] Carl Jacob Christoph Burckhardt (Basilea, Suiza, 1818-1897) fue historiador y profesor de historia en la Universidad de Basilea. Su interés «yace directamente en el centro del fenómeno histórico como tal» (Holly, 2015). Se considera recomendable destacar su visión renacentista por su metodología:

- «Burckhardt quería preservar la diversidad de perspectivas y enfoques, lo cual le hacía considerar «dudosa» la «posibilidad de un método de validez universal» en historiografía» (Navarro Pérez, 2000, pág. 113).
- «Burckhardt consideraba infructuosa y peligrosa la búsqueda de una coherencia absoluta: «En la historia no podemos reclamar caracteres coherentes, sin contradicciones, pues nosotros mismos estamos llenos de contradicciones» (Navarro Pérez, 2000, pág. 114).
- «Burckhardt es un científico de la historia (…), parte del hombre sin tomar en cuenta ninguna premisa establecida. Parte del hombre "tal y como es", como es y como siempre será; es lo único que da por hecho, ya que cualquier momento que se tome como base para estudiar la historia de alguna nación termina siendo una fase muy posterior a su verdadero inicio» (Lombardi Boscán & Rondón Ávila, 2006, pág. 148).
- En el prólogo del libro mencionado de Burckhardt, Werner Kaegi (Oetwil am See, Suiza, 1091-1979, historiador y biógrafo de Burckhardt) señala: «a pesar de la riqueza de detalles, evita el autor el peligro de la fragmentación, concentrando toda su exposición en torno a un motivo fundamental y característico que se afirma en todo momento: el individualismo del Renacimiento. La clave de la obra es, en efecto, el análisis de un nuevo tipo de humanidad, como aparece por primera vez en Italia des pues de la decadencia de la Edad media: el hombre del Renacimiento, señor consciente de sí y del mundo, energía autónoma, capaz de poseer y gozar la naturaleza que lo rodea» (Burckhardt, 1984, pág. 13).

Por ello, a pesar de que críticos, como Peter Burke (Stanmore, Inglaterra, 1937) – catedrático de Historia en la Universidad de Cambridge - señalen su excesiva defensa por la autoría italiana del Renacimiento, su visión mitificada (Burke, 1999, pág. 8) y un desmedido *italianismo* (Perinelli, 2011b, págs. 11-12) se toma su análisis renacentista como válido por su visión humanista de este período.

- El reajuste de las clases sociales en una convivencia más equilibrada y moderna.

> De mayor importancia fue en Italia la convivencia de nobles y burgueses en las ciudades a partir del siglo XII por lo menos, por el hecho de que ocios y diversiones se hicieron comunes (…) Y cuando la nueva poesía y la literatura llegaron, a partir de Dante, a construir patrimonio, común y la cultura se orientó en el sentido de la Antigüedad y del interés por el hombre como tal, cuando los *condottieri* [95] se convirtieron en los príncipes y dejaron de ser requisito del trono no sólo la cuna y el linaje, sino la propia legitimidad del nacimiento (…) (Burckhardt, 1984, págs. 197-198)

- El laicismo social y el cuestionamiento de la religión cristiana desde una posición crítica desde la individualidad (Burckhardt, 1984, págs. 274-275).

Dicho esto y rescatando la cita de D´Amico, el Renacimiento no aparece sin motivo. Estos cuatro puntos básicos son fruto de un movimiento surgido en plena Edad Media: el Humanismo (D´Amico B, 1954, pág. 10). El Humanismo (o proto-renacimiento) surgió como reacción a las tendencias medievales desde el siglo XIV en diferentes ciudades de Italia (principalmente en Florencia[96]). Esta reacción, predecesora del Renacimiento, se centró en la recuperación de la cultura clásica - más la cultura romana que la griega («no olvidemos que era Roma, y no Grecia, (…) Virgilio más que Homero, el Panteón más que el Partenón» (Burke, 1999, pág. 43)) – proponiendo una lucha frontal contra el presunto oscurantismo medieval en las artes. Además, aunque pretende una revisión del cristianismo, no se debe entender el Humanismo como un movimiento completamente anticristiano. De hecho abogaban por la crítica a la religión desde el propio conocimiento de las escrituras cristianas. Como precursores del Humanismo, dentro esta vuelta a los

[95] Roberto García Jurado define a los *condottieri* como «esos capitanes de fortuna que durante los siglos XIV, XV y XVI participaron en muchos acontecimientos militares por toda Europa, adquiriendo la mayor importancia en Italia, en donde llegaron a ser protagonistas indiscutidos no sólo de la guerra, sino incluso de la política» (García Jurado, 2014, pág. 38). En el mismo artículo señala que Maquiavelo cita a Sforza, un *condottieri*, como «ejemplo de los príncipes que adquieren el principado por virtud, con lo cual pocas dudas quedan de la estimación que dicho personaje le merecía» (García Jurado, 2014, pág. 38).

[96] Burckhardt señala «La máxima conciencia política y la mayor riqueza de las formas evolutivas las encontramos reunidas en Florencia. En este sentido, Florencia merece en justicia el título de primer Estado moderno del Mundo. (…) Así llegó a ser Florencia la patria de las doctrinas y las teorías políticas, pero también, con Venecia, la patria de la estadística, y singularmente, como algo único, antes y por encima de todos los Estados del mundo, la patria de la Historia en el nuevo sentido» (Burckhardt, 1984, pág. 41).

orígenes clásicos, en la literatura se hace necesario destacar las figuras de Dante[97], de Bocaccio[98] y de Petrarca[99], las tres coronas de Florencia (Perinelli, 2011b, p.23).

Además de las características fijadas por Burckhardt también es imprescindible destacar otros hitos de esta etapa que influirán en el marco teórico planteado.

En primer lugar, se produjo la implementación de la figura del artista como profesional independiente, liberal, dando continuidad a la filosofía renacentista del hombre como individuo. Aunque la estructura medieval de los gremios continuaba presente, durante el siglo XV un grupo de maestros de Florencia pretendieron diferenciarse de los artesanos manuales (Morte García, 2021, pág. 55). Hasta entonces, durante los siglos XII o XIV, las enseñanzas artísticas se estructuraban por gremios y talleres que, aunque continuaron en el Renacimiento, generaban que la actividad del artista estuviese siempre vinculado al gremio correspondiente: se trataba, pues, de una actividad colectiva más que propia. Ya entrado el Renacimiento, los artistas buscaron igualarse a la literatura[100] y exigieron desligarse de los gremios y acercarse a un conocimiento de los oficios más reglados, más académicos[101] y menos *de taller* (Morte García, 2021, pág. 61). Así, su trabajo personal destacaría frente a la colectividad y se convertiría en una profesión liberalizada[102]. Podrían ser candidatos, a través de su pericia, a alcanzar una posición social mucho más atractiva, con lo que el artista sería autónomo y vendería su propio arte.

---

[97] Dante Alighieri (Florencia, Italia, 1265-1321) fue autor de *La Divina Comedia* (La Comedia) en la que los personajes transitan por un drama a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. En palabras de Burckhardt, «su estructura y su idea fundamental pertenece a la Edad Media y sólo históricamente hablan de nuestra conciencia. No obstante, la riqueza, y la elevada fuerza plástica en la descripción de lo espiritual en todas sus gradaciones y metamorfosis, hacen del poema el soneto inicial de toda poseía moderna» (Burckhardt, 1984, págs. 172-173). Asimismo, Johnson reflexiona que «a partir de Dante, daría la impresión de que nada era inalcanzable para el hombre» (Johnson P. , 2001, pág. 23).

[98] Giovanni Boccaccio (Certaldo, Italia, 1313-1375), heredero de Dante, fue autor del *Decamerón* y «muestra la cualidad característica del Renacimiento de hacer muchas cosas distintas y todas con destreza y brillantez» (Johnson P. , 2001, pág. 24).

[99] Francesco Petrarca (Arezzo, Italia, 1304-1374) inventó tipos de estrofas y el soneto (Johnson P. , 2001, pág. 25) y al que se puede considerar el primer humanista, «fue el primer autor que puso en palabras la idea de que los siglos comprendidos entre la caída de Roma y el presente habían sido una época de oscuridad» (Johnson P. , 2001, pág. 27).

[100] Burke señala que «durante esa época las «artes liberales» - es decir, la literatura y la enseñanza – gozaban de mayor prestigio (al menos entre los estudiantes), que las «artes mecánicas», categoría en la que, a pesar de las quejas de Leonardo y otros, se mezclaban tanto la pintura, la escultura y la arquitectura, como la agricultura y las técnicas textiles y de navegación» (Burke, 1999, pág. 12).

[101] Principalmente en Italia se crearon Academias en las que no solo se enseñaba al alumno el desarrollo del oficio sino que también se aportaban los conocimientos teóricos necesarios.

[102] Se produjeron durante el siglo XV y XVI en Italia incluso sublevaciones contra las normas impuestas por los gremios. Brunelleschi o Battista tuvieron conflictos, por ejemplo, por los pagos de las cuotas a sus respectivos gremios por sus trabajos realizados.

Cada autor comenzaría así a labrarse su propio reconocimiento según la calidad de su trabajo. Este hecho no escapó al conocimiento de las nuevas clases sociales (surgidas a raíz de nuevos trabajos como el comercio o la banca) que buscaban en el arte, en los artistas, un nuevo símbolo para exponer su posición social y, una vez más, utilizar el arte como reclamo para posicionar a familias y ciudades en los mejores puestos de popularidad. Y ambas, familias y ciudades, comenzaron a luchar por presidir el poder y el conocimiento en el arte.

> A medida que iban acumulando riqueza, los individuos que conseguían amasar una fortuna se daban el gusto de convertirse en mecenas de la literatura y de las artes, y a ellos se unieron los reyes, los papas y los príncipes, que encontraron la forma de imponer tributos sobre las nuevas riquezas (Johnson P. , 2001, pág. 14).

De forma paralela, esta relevancia del trabajo individual también se produjo en la arquitectura. A partir de este momento, no solo se preguntará de qué periodo es una obra, sino que también se preguntará que de quién es esta obra (Alonso Pereira, 1995, pág. 119). Esta nueva cuestión, aportará valor añadido a la obra de arte y también a la arquitectura que hasta entonces estaba asociada a ser solo un método de construcción y con lo que alcanzará una mayor popularidad asociada a nombres como Alberti o Brunelleschi. Aparecerá así un arquitecto más profesionalizado y con un perfil más académico e intelectual. Y junto a la figura del arquitecto, ya artista, surgirá el concepto de proyecto arquitectónico, que diferencia la concepción de la construcción del edificio (Alonso Pereira, 1995, pág. 120). Se separa así el arquitecto como teórico y artista (que genera la idea y la plasma) de la figura del artesano o maestro (que la ejecuta). Es decir, aparece un nuevo proceso proyectual (Benevolo, 1983, pág. 175).

Como sentencia Alonso Pereira, «separar la arquitectura *in nuce* y la arquitectura construida y considerar que *mandar hacer* es distinto de *hacer*, es un cambio conceptual muy fuerte respecto del Mundo clásico y del Medievo» (Alonso Pereira, 1995, pág. 120). Como señala así mismo el propio Benevolo, a los intereses principalmente constructivos de la arquitectura clásica o medieval, en el Renacimiento se le sobrepone una materia superior que somete a la acción constructiva y que «ejercita directamente sobre las apariencias formales» (Benevolo, 1983, pág. 177). Es más, esta distinción entre la forma y la construcción es lo que Benevolo señala como el origen del concepto de decoración como se conoce actualmente, es decir, «como variante independiente respecto del organismo portante» (Benevolo, 1983, pág. 178). Esta separación entre fases de un mismo

proyecto implicará que su coordinación sea fluida y lo más exacta posible, sin ningún error de comunicación que provoque que se construyan elementos diferentes a los ideados por el arquitecto. Así, se consideraba necesario un código lo más exacto posible de comunicación. Esto nos introduce al segundo punto a destacar de este período.

Durante la recuperación de las nociones clásicas grecolatinas en el Renacimiento se produjo también un importante desarrollo del ámbito científico: la astrología, la medicina, las matemáticas o incluso la magia; todas materias de gran valor para los Humanistas (Burke, 1999, pág. 29). Las ciencias gozaron de un gran desarrollo generando inventos disruptivos para la época como el reloj mecánico (Burke, 1999, pág. 100) o la imprenta. Esta último mejoró la difusión de manuscritos tanto de consulta académica como para uso litúrgico y supuso una novedosa y rápida herramienta de difusión de pensamiento (Armillas Vicente, 2012, pág. 13).

Sin embargo, una de las mayores revoluciones durante esta etapa fue la perspectiva[103]. Será este el instrumento que necesitará el arquitecto para poder trasladar sus ideas de forma escrupulosa hasta la fase de la construcción. Esta comunicación debe realizarse a través de una metodología gráfica, pero no a través de un dibujo libre que pueda llegar a ser malinterpretado (artístico), sino que debía ser mediante un dibujo científico[104] (Alonso Pereira, 1995, pág. 122).

Según Burke, «es posible que los artistas clásicos hubiesen conocido estas leyes pero en todo caso, se habían perdido (…)» (Burke, 1999, pág. 24). En el arte occidental de una forma más o menos desarrollada, esta técnica de representación estaba ya presente en períodos anteriores (Bonet Correa, 2014, pág. 31). Incluso Vitrubio en sus tratados otorga la paternidad de la que él denomina como *scena* a las figuras de los célebres filósofos griegos Anaxágoras y Demócrito (Vitruvio Polión, 1787, págs. 163-164). Sin embargo, oficialmente, los historiadores señalan como el padre de la perspectiva a Brunelleschi

[103] Se hace especial mención y se desarrolla la temática de la perspectiva científica dado que será de especial importancia en la creación y el desarrollo del espacio teatral denominado “a la italiana” que se desarrolla a partir de la página 91 de este capítulo.

[104] Esta dualidad entre dibujo artístico y técnico, este último casi taquigráfico como señalará Le Corbusier, será esencial en la metodología de este trabajo doctoral.

(Bonet Correa, 2014, pág. 34), aunque Vasari[105] le concede "simplemente" la honra de practicarla y perfeccionarla (Vasari, 1986, pág. 295).[106]

Fatás y Borrás[107] definieron la perspectiva como el «modo de representar en una superficie los objetos de manera que aparezcan en la forma y disposición en que se muestran a la vista en la realidad» (Borrás & Fatás, 1989, pág. 189). Benevolo, por su parte, afirma:

> Para dibujar una perspectiva es necesario, ante todo, definir la posición del observador y del cuadro de proyección; quedan así fijados algunos elementos gráficos de referencia – el horizonte, la línea de tierra y los puntos de distancia – y basta conocer la posición de los objetos que hay que representar con respecto al cuadro y al observador para establecer los puntos de fuga e individualizar la proyección de cada punto del objeto, es decir, para reproducirlo de un modo satisfactorio sobre el cuadro (Benevolo, 1983, pág. 166).

Así, para representar correctamente es indispensable atender a la posición del observador y al cuadro de representación. Este nuevo - o redescubierto - método de representación (y el estudio del punto del observador y del cuadro de proyección) será junto con las referencias al mundo clásico la articulación de la nueva forma teatral que surgirá a partir del siglo XV en Italia: *el teatro a la italiana* (Surgers, 2004, pág. 61).

En arquitectura, la revisión de la antigüedad clásica explotó cuando en 1414 se descubren en la abadía de Montecassino los tratados de Vitruvio (Alonso Pereira, 1995, pág. 130). La arquitectura ya tenía, así, un elemento clásico en el que apoyarse, a diferencia de otras artes que no disponían de tal herencia. Aunque en los comienzos la tendencia fue hacia la imitación de los documentos vitruvianos poco a poco pasó de la imitación a una mera

[105] Giorgio Vasari (Arezzo, Italia, 1511-1574) fue un historiador que escribió *Le Vite de 'più eccellenti pittori, scultori, e architettori* en 1550 y que «no solo es la obra más importante de la biografía de artistas del Renacimiento sino que además es, según muchos, el libro más influyente sobre la historia del arte jamás escrito» (Cárcamo Pino & Raposo Grau, 2022, pág. 103).

[106] Traducción propia.

[107] Guillermo Fatás (Zaragoza, España, 1944) y Gonzalo M. Borras (Teruel, España, 1940-2019), profesores en la Universidad de Zaragoza de Historia del Arte y autores del *Diccionario de Términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática* (1988).

fuente de inspiración (Burke, 1999, pág. 44). Tal es así, que según Vasari y sus *manieras*[108], en el siglo XVI en Toscana aparece el Manierismo que degenera en un clasicismo adaptado a la realidad «rompiendo las estructuras clásicas» y con el que comienza «la tensión barroca» (Rossi A. , 2015, pág. 119).

Los prefectos clásicos de Vitruvio tras una profunda revisión se rompen y aparece el agotamiento de la tradición renacentista (Burke, 1999, págs. 88-89), dando paso al Barroco. El Manierismo invierte, desde el conocimiento de lo clásico, las leyes vitruvianas derivando en un Barroco que marca su actuación en «el movimiento, la luz y el ilusionismo escenográfico (Alonso Pereira, 1995, pág. 157). Por el movimiento, las líneas rectas clásicas mutan en la absoluta libertad a raíz de la interpretación de la naturaleza. Se mueven los muros generando curvas y contracurvas, dejan de ser perpendiculares entre sí y tampoco son ya «el "relleno" que oculta el miedo del vacío, el horror vacui» (Rossi A. , 2015, pág. 119). Siempre, además, los muros son bañados por una iluminación cuidada y estudiada que *dramatiza* los volúmenes barrocos. Ambos, formalidad e iluminación, implican teatralidad y generan escenas, (la escena barroca) que se valen de los juegos de perspectiva para ser aún más protagonistas.

Todos estos cambios entre el Renacimiento y el Barroco ejercen irremediablemente su influencia en el teatro, tanto en literatura como en espacio. Desde el "no lugar" y el "no tiempo" del teatro medieval, el clasicismo renacentista retoma las características teatrales de Vitrubio. Sin embargo, situar al hombre como origen de los nuevos estudios con todas las connotaciones generales descritas anteriormente, provocan un cambio en la concepción del drama, en la necesidad de tener un espacio teatral estable, en la forma de "ver y asistir al teatro" y en el reconocimiento de los autores teatrales. Además, el desarrollo científico y los nuevos inventos generaron también un salto cualitativo en la forma de representar las obras; y, por supuesto, la "teatralidad arquitectónica" y la perspectiva añaden nuevas herramientas a la actividad teatral que llegarán hasta nuestros días y que serán claves para el desarrollo del teatro pirandelliano.

[108] Vasari define el período humanista en una consecución de manieras (como sinónimo de estilo, es decir, «la manera de expresarse del artista» (Rossi A. , El primer Manierismo toscano y P. P. Pasolini, 2015, pág. 120): *prima maniera*, los orígenes del humanismo, sus fundadores; *seconda maniera*, en la cual se comienzan a plantear los usos del clasicismo; y una *terza maniera*, en la que se supera el ejemplo de los antiguos (Alonso Pereira, 1995, pág. 143). Después de ellas, a finales del siglo XVI comenzará el Manierismo (Alonso Pereira, 1995, pág. 148).

De forma general, el teatro Renacentista continua paralelo a la concepción de las obras teatrales grecolatinas y recupera las Unidades Clásicas[109]. Frente a la anarquía de los múltiples lugares y del *no tiempo* del teatro medieval, la referencia y la reinterpretación de los conceptos clásicos teatrales fue la gran apuesta. Así, el teatro recobró el esplendor y la importancia perdida y apostó por reforzar la escenificación y no basar el drama solo en el texto (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 102).

Aunque las primeras representaciones renacentistas bebían de la herencia medieval, los cambios mencionados conducirán al teatro a adaptarse poco a poco a las nuevas escenas y al nuevo público burgués. Los espectáculos medievales al aire libre derivan hacia los espacios cubiertos por la necesidad de tener un lugar estable. De la *multiescena* medieval se pasa a recuperar la unidad de lugar y la escenografía se acerca cada vez más a la temática de la obra[110]. Este espacio teatral fijo, obviamente, estará tremendamente influenciado por la perspectiva y siempre será tendente a la recuperación también del decorado estable (Maestre, 1985).

Con la transición al Barroco[111] ya se produce la consolidación de los teatros nacionales y se completa la vinculación del texto literario y su forma espectacular (Perinelli, 2011b, págs. 104-105). Se prodece, ahora, a una desvinculación generalizada de las Unidades Clásicas (aunque algunos creadores sí las mantenían) que pasaron a ser unas meras reglas de carácter perscriptivo (Checa Beltrán, 2015, págs. 9-10). Desde la rotura de la Unidad de acción, genéricamente, la producción teatral barroca introduce hechos históricos como trama principal, aunque distanciandose de su concepción clásica habitual [112]. Walter Benjamin[113] en su obra *El origen del Trauerspiel*[114] *alemán* señala:

[109] Ver páginas 37-38.

[110] Las primeras recuperaciones de textos clásicos latinos, cerca de 1500, continuaban teniendo una puesta en escena que no acompañaba en absoluto al contenido de la obra (Maestre, 1985).

[111] Paul Johnson data la muerte del Renacimiento entre 1560 y 1580 (Johnson P. , 2001, pág. 139) aunque Peter Burke la amplia entre 1520 y 1630 al abarcar muchos países con sus circunstancias y actividades artísticas propias. En cualquier caso, Burke marca el final del Renacimiento en Italia en 1520 y prefiere hablar siempre de desintegración o declive del movimiento antes que de su desaparición.

[112] Cabe recordar la cita de Aristóteles en la que señala que un historiador y un poeta no son lo mismo, ya que «uno (el primero) narra lo que ha sucedido, y el otro (el segundo) narra lo que podría suceder» (Aristóteles, 2004, pág. 56).

[113] Walter Bejamin (Berlín, Alemania, 1892-1940) fue un crítico y ensayista alemán.

[114] Término alemán para definir la tragedia.

> El contenido de este [refiriéndose a la tragedia barroca], su verdadero objeto, es la vida histórica tal y como se representaba aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto no es la historia, sino el mito, y lo que confiere status trágico a las dramatis personae no es el estamente – la monarquía abosulta –, sino la época prehistórica de su existencia – el pasado heróico (Benjamin, 2007, pág. 265).

Así, las tramas históricas reales presentes en el teatro barroco eran solo un hilo del que tirar para generar otras. No era necesario que estas nuevas acciones fuesen completamente verídicas[115] sino que los autores las intercalaban como segundas o incluso terceras tramas (no históricas[116]) con el fin de "decorar" la obra (Perinelli, 2011b, pág. 114). De esta manera, jugar con una historia real entremezclada con pasajes inventados, aseguraba que la obra se acercase más al público y éste se identificase con una trama histórica que ya conocía (Calvo, 2002). Asimismo, la trama histórica interesa en el Barroco desde la visión del protagonista (el mito) y no desde la historia como tal. Lo verdaderamente importante en la tragedia barroca es resaltar el drama del mito, su proceso vital y sus vicisitudes. Walter Benjamin escribe:

> El drama del Barroco no conoce la actividad histórica sino como industria depravada de maquinadores. En los numerosos rebeldes que se enfrentan a un monarca que está paralizado en la actitud cristiana propia ded un mártir no se encuentra ni un soplo de una convicción revolucionaria. Su motivo clásico es el descontento. De dignidad ética hay reflejo únicamente en el soberano, y ésta no es otra que la del estoico, entera y totalmente ajena a la historia. Pues la actitud que se encuentra invariable en los protagonistas del drama barroco resulta ser ésta, y no la expectativa de salvación propia del héroe cristiano de la fe (Benjamin, 2007, pág. 294).

Es decir, se puede considerar la tragedia clásica como «esclava» de la barroca, estando ésta centrada en el mito: en sus dramas y sus «exaltaciones pasionales»; incluso

[115] «en el análisis de la tragedia no se atendió a la distinción entre historia y leyenda» (Benjamin, El origen del Trauerspiel alemán, 2007, pág. 330).

[116] «¿en qué medida las piezas son fieles a los acontecimientos históricos y hasta dónde los autores se permitieron licencias, la inclusión de productos de su propia invención? Por supuesto, hay ejemplos de ambas cosas» (Perinelli B, 2011, pág. 113).

narrando, si es necesario, crueles batallas o mostrando de trágicamente la muerte. Benjamin concluye:

> Y esto resulta llamativo sobre todo en el caso del tirano, cuya voluntad , en el curso del desarrollo, cede cada vez más al sentimiento: así al final aparece la locura. Hasta qué punto la acción, que debía ser su fundamento, podía ceder el paso a la representación de los afectos lo muestras los *Trauerspiele* alemanes, donde, con el mayor furor didáctico, las pasiones suceden a ritmo desenfrenado (Benjamin, 2007, pág. 306).

Asimismo, en el teatro barroco, también se fractura la Unidad de tiempo. Al tratar hechos históricos como eje principal, el autor se puede enfrentar a acciones que no pertenezcan al mismo espacio temporal y deba describirlas en más de un tiempo. Barthes, comenta de la siguiente manera las *Historias Florentinas* de Maquiavelo que transitan en el comienzo del Barroco italiano (1520[117]):

> En las Historias florentinas de Maquiavelo, la misma medida (un capítulo) cubre una vez varios siglos y otra unos veinte años; cuanto más nos acercamos al tiempo del historiador (Maquiavelo), más fuerte es la presión de la enunciación, más lenta se vuelve la historia; ni siquiera hay isocronía[118], lo que ataca implícitamente la linealidad del discurso y deja aparecer un «paragramatismo»[119] posible en la palabra histórica. (Barthes R. , El discurso de la historia, 1987, pág. 165).

Respecto a la rotura de la Unidad de lugar, de nuevo, requiere poner en escena diferentes espacios. En algunos de los casos se producía en la obra un único escenario con diferentes zonas a las que los actores se acercaban cuando tocaba ese "espacio" en el libreto - los decorados con compartimentos - (Surgers, 2004, pág. 108). En otros casos, se optaba por un escenario común a toda la obra y la diferenciación de espacios se realizaba con el texto de los actores (similar a lo realizado en el teatro medieval) (Surgers, 2004, pág. 118). Y en otras ocasiones, se producían pequeños cambios de bastidores en

[117] Ver nota de pie de página número 104.

[118] Entendiendo el término isocronía como la división del tiempo en espacios iguales y proporcionados.

[119] Entendiendo el término paragramatismo como la linealidad y organización racional en el lenguaje escrito o hablado.

los fondos de los escenarios fijos. En cualquiera de los casos, bien fuese en espacios teatrales fijos, en salas de palacios o en la calle, la escenografía barroca desarrolló la suntuosidad y la espectacularidad apoyada en la técnica y la maquinaria que estaba en constante desarrollo. Su finalidad era sorprender al espectador. Surgers, hablando del préstamo del teatro italiano al teatro francés del siglo XVII, escribe:

> "Máquina es una traducción literal de la palabra italiana *macchina*, que designa el conjunto del dispositivo que permite los cambios de decorado y de la cual deriva la palabra *maquinaria*. Todos los efectos de maquinaria tenían por objeto sorprender y maravillar al espectador: apariciones espectaculares desde arriba desapariciones inquietantes por el foso, vuelos complejos de dioses y de diosas, cambios rápidos de cuadros gracias al uso de bastidores chatos pintados en perspectiva, etc. Al igual que en Italia, los escenógrafos eran "encantadores" de la mirada: Torelli, de hecho, había merecido el inquietante sobrenombre de *stregone*, es decir, "gran mago-brujo" (Surgers, 2004, págs. 112-113).

Una vez generado el contexto de la Edad Moderna durante el Renacimiento y el Barroco, a continuación se desarrollarán las evoluciones del teatro (literatura y arquitectura) en los principales países europeos con sus particularidades y aportaciones: desde el *teatro a la italiana*, la comedia del arte, el teatro isabelino o los corrales de comedias españoles. En cada uno de los diferentes apartados se destacarán los puntos clave para posteriormente tener la base para comprender, principalmente, el contexto del teatro italiano de comienzos del siglo XX y, especialmente, el ámbito de actuación de Luigi Pirandello.

A. El Teatro Moderno italiano: de la comedia del arte y la perspectiva.

Como se ha mencionado, no es casual que la Edad Moderna con su reinterpretación del clasicismo latino, hubiese surgido en Italia. D´Amico escribe:

> (…) a principios del siglo XVI ningún país europeo, excepto Italia, poseía lo que se dice "un teatro" en el sentido noble de la palabra. Aún a mediados de dicho siglo, a excepción de algunos espectáculos religiosos (…), el teatro profano, casi siempre en manos de comediantes de ínfimo orden, presentado en ambientes vulgares, y frecuentado por un público rústico o bastante heterogéneo, vivía en Inglaterra, en Francia, en España y en Alemania, de obras groseras, groseramente puestas en escena y groseramente representadas. En la Italia del Renacimiento, en cambio, el teatro es otra cosa completamente diferente. Desde fines del siglo XV, los dramas y comedias italianos están firmados por los mayores poetas y escritores de la época (…). Estas obras se representan generalmente en teatros de las distintas cortes, o ante cardenales y grandes señores, por refinados aficionados (…), o por las compañías, que justamente entonces comenzaban a formarse, de actores "profesiones", denominados, como ya veremos, "cómicos del arte" (D´Amico B, 1954, págs. 12-13).

Será esta profesionalización de actores la que conduce a la aparición de *La Commedia dell'Arte*, uno de los puntos históricos claves dentro del teatro italiano en la Edad Moderna. El otro punto esencial aportado por la Italia Moderna vendrá en el ámbito espectacular. La ya mencionada invención (o redescubrimiento) de la perspectiva posibilitó el nacimiento de la «gran escenografía moderna»: *teatro a la italiana*, cuya repercusión llega hasta nuestros días:

> El aparato escénico de estos espectáculos es cada vez más suntuoso (…) por cuanto atañe a su nuevo gran elemento: la escenografía pictórica. Hasta entonces, tanto la escenografía (…) había utilizado esencialmente escenarios plásticos, construidos; y justamente la dificultad de cambiar estas construcciones de una a otra escena, había obligado a los griegos a adoptar un escenario fijo, y a los medievales, (…), un escenario múltiple y simultáneo. El final del siglo XV asistió a un nuevo invento italiano: la Perspectiva. Se descubrió que no es necesario construir un palacio, un edificio, un grupo de edificios, una plaza, una ciudad; gracias a la perspectiva, se los puede pintar en una pared lisa, de manera

> que las luces, las sombras y las proporciones, engañando agradablemente la vista (…), den la apariencia de las tres dimensiones. De aquí nació, en Italia, la gran escenografía moderna (D´Amico B, 1954, págs. 13-14).

A continuación se analizarán ambos: La Comedia del Arte y la tipología teatral *a la italiana*.

La Commedia dell'Arte.

Esta comedia surge como «una reacción poderosa» contra la comedia de recuperación clásica. Asimismo, la necesidad de vivir del teatro de los actores y autores también origina esta nueva forma teatral (D´Amico B, 1954, pág. 95). A continuación se define el término, aunque como tal no se conocería hasta el siglo XVIII (Fernández Valbuena, 2006):

> La *commedia dell'arte* se caracteriza por una creación colectiva de los actores que elaboran un espectáculo improvisando gestual o verbalmente a partir de un canevás[120] que no ha sido previamente escrito por un autor y que siempre es extremadamente sumario (indicaciones sobre entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la fábula). Los actores se inspiran en un tema dramático, tomado de una comedia (antigua o moderna) o inventado. Una vez obtenido el esquema del director del actor (el guión), cada uno de ellos improvisa teniendo en cuenta los *lazzi*[121] característicos de su papel (…) y las reacciones del público (Pavis, 2021, pág. 83).

De esta definición se extraen sus principales características:

- El protagonismo del actor y de las compañías profesionales. D`Amico define esta comedia como histriónica, de máscaras, improvisada, a *soggetto*[122]. Pero la denominación que mejor la define y ha prevalecido es la de Comedia del Arte (D´Amico, 1954b, pág. 96). Anteriormente e incluso en el Renacimiento, la palabra *arte* servía para referirse a los gremios. Por ello, qué mejor palabra para nombrar un género en el que el actor era profesional y se agrupaba en un gremio (Fernández Valbuena, 2006, pág. 18). Esta comedia requería así una labor muy precisa y pericia por parte del actor: «debe entenderse en el sentido de que este teatro se funda en

[120] Se define "canevás" como:

> el resumen (el guión argumental) de una obra, destinado a la improvisación de los actores, particularmente en la *commedia dell'arte*. Los actores utilizan los guiones (o *canovaccios*) para resumir la intriga, establecer las acciones escénicas, los efectos especiales o los *lazzi*. (Pavis, 2021, pág. 62).

[121] Se entiende por *lazzi* al «elemento mímico o improvisado por el actor y destinado a caracterizar cómicamente al personaje (inicialmente, el Arlequino). Contorsiones, rictus, muecas, comportamientos burlescos y apayasados, juegos escénicos interminables constituyen sus ingredientes de base» (Pavis, 2021, pág. 271).

[122] Traducido literalmente como sujeto. Una obra *metateatral* de Pirandello de este trabajo doctoral introducirá en su título original este vocablo italiano, en clara referencia a la comedia del arte.

ciertas cualidades eternas del actor, especialmente del actor italiano» (D´Amico B, 1954, pág. 98). Tal es así que según Fernández Valbuena[123]:

> la (…) pericia actoral dejaba en segundo o, (…) tercer plano el texto que se interpretaba, otorgando al intérprete la libertad de modificarlo o adaptarlo a su temperamento o, tal vez, a los gustos del público. (…) no se acudía al teatro por ver la obra de un autor, sino la actuación de un intérprete (Fernández Valbuena, 2006, pág. 16).

Esta pericia se completaba con acrobacias, contorsionismo y todas las acciones que aportasen más espectacularidad. Con la evolución de la maquinaria escénica, los actores no se limitaron a recitar, cantar, hacer piruetas o muecas, si no que éstas se mezclaban con salidas espectaculares del escenario, descensos sorprendentes o vuelos impactantes que aumentaron el éxito de este género hasta afirmar que «no tiene igual en toda la historia del teatro» (D´Amico, 1954b, pág. 139). Asimismo, basar gran parte de la obra en la pericia del actor junto con estos juegos escénicos provocó que lo visual fuese imprescindible. Por ello, el resto de la compañía (decoradores, maquilladores o sastres) también era fundamental: era una obra colectiva y cada uno realizaba una aportación al espectáculo.

- La improvisación como eje vertebral de la obra. De forma genérica, los argumentos de la Comedia del Arte eran tomados de los clásicos pero, obviamente, llevados a la comicidad de los personajes burlones, hasta que la evolución le llevó a organizar obras con temáticas de lo más variadas. Y como mencionaba Pavis en su definición, era una comedia puramente improvisada. Y de ahí la importancia del actor de ser capaz de improvisar. Generalmente se escribía un *canovaccio* en el que se estructuraba la obra, como se detalla en un fragmento de 1611 de Flaminio Scala[124]:

> Como era de noche, sacaron de su casa a Pedrolino, al que le habían dado algo para dormir; lo hicieron para que no viese como Oratio entraba en su casa. Francesco manda buscarlo; Isabella en casa; Francesco en la calle – dejando a Pedrolino (solo) en escena. (Ternullo, 2016, pág. 33).[125]

[123] Ana Isabel Fernández Valbuena (Madrid, España, 1962) es directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

[124] Flaminio Scala (Roma, Italia, 1552-1624) actor, director de escena y empresario de la Comedia del Arte.

[125] Traducción propia del texto original.

Posteriormente cada actor completaba su escena improvisando (Moreira, 2016, pág. 65). Esta es la imagen más difundida de esta comedia, pero, como señala Ferdinando Taviani[126]:

> Es una falsa idea, confunde las causas con el efecto: ¿el actor parece espontáneo? El espectador deduce que está creando espontáneamente. En realidad, la idea de que la improvisación sea resultado de la espontaneidad es moderna: de hecho, se remonta al Romanticismo. Hasta el siglo XVIII la improvisación era un ejercicio que se practicaba en las escuelas, academias, cortes u también en las plazas de los pueblos, en el ámbito de competencias populares entre poetas improvisadores: en todos estos casos se trataba de una exhibición de saber y no de espontaneidad. Era una manera para demostrar el dominio de un amplio patrimonio literario: para poder improvisar unos cuantos versos era necesario haber aprendido muchos poemas de memoria. (Taviani, 1996, pág. 4).

En este sentido, D´Amico afirma que «más que en "crear" inmediatamente la frase ingeniosa, consiste en saber extraerla al instante del repertorio común ya existente y aplicarla a la ocasión (…) cada actor poseía un formulario concienzudamente aprendido de memoria» (D´Amico, 1954b, pág. 120). La función principal de cada actor en escena era «saber insertar sus trozos a tiempo y en el lugar adecuado» (D´Amico, 1954b, pág. 122).

- Los Arquetipos[127]. Recogiendo la cita de Fernández Valbuena, a la Comedia del Arte no se acudía a contemplar «la obra de un autor, sino la actuación de un intérprete»[128] (Fernández Valbuena, 2006, pág. 16). Como los argumentos, en la Comedia del Arte, los personajes «son una transformación de los de la comedia clásica: los viejos, los jóvenes enamorados o licenciosos, los criados intrigantes que los ayudan los pedantes, los fanfarrones y así sucesivamente» (D´Amico, 1954b, pág. 102). Este tipo de comedia «no se basa en creaciones originales para los personajes de cada nueva elaboración dramática, sino que el personaje, en la fijeza de su máscara, existe

[126] Ferdinando Taviani (La Spezia, Italia, 1942-2020) fue profesor universitario y autor de historia del teatro.

[127] Un arquetipo es «un personaje de conducta invariable y fisonomía única, que se comporta de la misma manera cualquiera sea la pieza donde esté incluido (…) En cambio, el tipo es un personaje que responde a un rasgo muy marcado, avaro por ejemplo, pero que a la vez es un carácter que cuenta con otros atributos personales» (Perinelli, 2011a, pág. 197).

[128] Ya no solo actuaban hombres. En 1567 se mencionan «admirables saltos de una actriz» (D´Amico, 1954b, pág. 137)

previamente a la trama» (Fernández Valbuena, 2006, pág. 24). Es decir, en cada obra los personajes (casi) eran siempre los mismos y solo se cambiaba «el argumento (…) algunos vínculos, y según las necesidades del *canovaccio* aparecían personajes menores o circunstanciales y se repetían los protagonistas de la *commedia dell`arte* que son las grandes máscaras» (Moreira, 2016, pág. 30). De esta manera, el público siempre veía a los mismos personajes en diferentes circunstancias, por lo que cada personaje ya tenía predefinida una idiosincrasia para el público. Es decir, estas comedias «no eran de autores, sino de actores» (D´Amico, 1954b, pág. 107). Así, muchos de ellos imprimían tal personalidad al "arquetipo" que llegaban a interpretar siempre el mismo personaje a lo largo de toda su carrera profesional (Moreira, 2016, pág. 67); hasta el punto en el que a menudo «la máscara hará desaparecer el nombre del actor» (D´Amico, 1954b, pág. 108). Así aparecieron personajes de todo tipo y bajo nombres diferentes que intentaban también adaptarse a la región en donde se interpretaba la obra. Y, como en etapas anteriores, todos tenían una máscara que les definía[129]. Cada una de las máscaras representaba, por tanto, el carácter de cada arquetipo, significando una interpretación psicológica de ellos (Fernández Valbuena, 2006, pág. 24). Era la manera más simple de «perpetuar un carácter y fijarlo bajo un aspecto de eternidad (Chancrin, 1958, pág. 211). Pero el arquetipo iba más allá:

> La máscara enmudece si el cuerpo calla. Pero si el cuerpo sabe hablar, la máscara de convierte entonces en mejor medio de expresión que los músculos faciales. La máscara, para el actor digno de llevarla (…), no dificulta la expresión de la alegría ni del dolor; numerosos testimonios de épocas varias hablan de Arlequines que, actuando bajo la máscara, sabía arrancar lágrimas a su auditorio (Chancrin, 1958, págs. 211-212).

Generalmente, los arquetipos se clasificaban en tres grupos: criados (de carácter cómico, los *zani*, herederos de los criados clásicos), amos (o viejos, de carácter serio, con un fuerte significado clásico) y por último los amantes (los enamorados). Por su importancia en el escenario[130], a continuación se especifican los principales arquetipos de la Comedia del Arte.

[129] Las mujeres, como mucho portaban antifaz (Chancrin, 1958, pág. 207).

[130] Generalmente, cada grupo de arquetipos estaba en la obra en grupos de dos.

Los criados:

Briguella: su etimología procede de la palabra italiana *brigare*, es decir, engañar. Es el arquetipo de mayor edad y ejercía el papel de sirviente pícaro, burlón sin piedad y con voz marcadamente ronca. Generalmente vestía siempre blanco parecido a un uniforme con levita y con detalles en verde. Se remataba en la cabeza con una boina ancha. Su máscara tiene una frente ancha y nariz chata. Transmite ironía y es poco grotesca.

Imagen 11*: Arquetipo Briguella.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Arlequín: quizá es más popular. Su papel es de acompañar servilmente a un amo. Es ingenuo, infantil, sensual y comúnmente apaleado. Su traje es blanco y para reflejar su servilismo, está lleno de remiendos de colores varios, cada vez más visibles con la evolución de este tipo de comedia. Estos harapos remendados se disponían en formas geométricas, habitualmente en rombos. Su máscara era de cuero negro, nariz chata y ancha y en origen con bigotes, junto, también, con un sombrero sin forma.

Imagen 12: *Arquetipo Arlequín.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Polichinela: proveniente del término *píccolo pulcino*, es decir, pequeño pollito. Su carácter es el de no tener que hacer nada, resignado a su suerte y a tener que pasar hambre y recibir burlas. Su destino lo combate cantando. Su vestuario es completamente blanco a diferencia del resto de criados y sobresalía por tener una pequeña joroba, que pierde con el tiempo, y un sombrero parecido a una toca. Su máscara es negra y en ella destaca una gran nariz a modo de gancho.

Imagen 13: *Arquetipo Polichinela.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Los amos:

Pantalón: de origen veneciano y en su origen conocido como “El Magnífico”. De avanzada edad, es caricatura de la nueva clase social e irá acompañado por uno de los criados. Su comportamiento es avaro, tacaño, enamoradizo y con una hija que será uno de los enamorados de la obra y que querrá casarla. Su vestuario es generalmente ajustado y de color rojo, como la bandera de Venecia, le acompañará una capa negra, unos zapatos dorados y un cinturón con una daga colgando y una bolsa con monedas. Su máscara es oscura, con una gran nariz y barba.

Imagen 14: *Arquetipo Pantalón.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Doctor: compañero de Pantalón, con similar edad y con estudios universitarios, de los cuales hacía alarde con amplias intervenciones y palabras poco comunes e incluso algunas en latín. Es sin duda, el personaje más crítico y paródico de las tesis humanistas del Renacimiento. Su vestuario era característicamente negro, capa corta negra y siempre con su reconocible cuello blanco, gorro negro a modo de casco y pañuelo colgando del cinturón. Su máscara es oscura, con nariz redonda y características mejillas postizas.

Imagen 15*: Arquetipo Doctor.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Capitán: si Pantalón es el poder económico y el Doctor el intelectual, el Capitán es el poder militar, por lo que sale a escena durante los conflictos. Tiene carácter fuerte pero también poco sincero y, al final, cobarde en sus resoluciones. Es joven y suele ser el mejor partido para la hija de Pantalón. Representa la crítica a la presencia de tropas españolas en la Italia de la época, por lo que su vestuario tiene los colores rojo y amarillo, un sombrero de plumas y una espada. Su

Imagen 16: *Arquetipo Capitán.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

máscara es marrón y con la nariz más grande de todas, reflejando su masculinidad.

Imagen 17: *Arquetipo enamorado*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Los enamorados:

El último grupo, el de los enamorados, los *innamoratti*, será muy variado y generalmente está compuesto por personajes con nombres comunes: Isabel, Octavio, Rosana, etc. Serán arquetipos jóvenes, con acento afrancesado y no usarán máscara, es decir, irán a cara descubierta. Suelen ser hijos o hijas de los arquetipos de Pantalón y de Doctor. Sus intervenciones serán exclusivamente sobre tramas de amor y desamor, que son el eje central de la comedia y su desenlace será necesaria la figura de algún criado. Son, de hecho, los protagonistas de todas las historias de La Comedia del Arte.

Imagen 18: *Arquetipo enamorada.*



Fuente: adaptada B/N de (Riha, 1990).

Generalmente en cada función serán también dos los enamorados o puede existir la figura de un tercero en lucha por ese amor.
Son personajes más realistas que el resto de los arquetipos, por lo que su carga irónica o crítica casi no tenía presencia. Son, en definitiva el papel que realizan hoy en día los, en palabras de D'Amico, «galanes del cinematógrafo» (D´Amico, 1954b, pág. 116).

A partir de cada uno de estos modelos de personajes se desarrollarán multitud de arquetipos diferentes, pero siempre evoluciones de estos anteriores: Pierrot, Colombina, *Scapino*, *Scaramuccia*, etc.

- La música como integrante en la función. Cada comedia constaba de un prólogo y generalmente tres actos con intermedios en los que se intercalaban, como se ha mencionado, acrobacias, mímica pero también música (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 120). Era también una manera de acercarse más aún a los gustos de la

población y siempre con instrumentos que fuesen fáciles de manejar en escena (Moreira, 2016, pág. 34).

- El idioma. En esta época, Italia tenía una división regional con varios idiomas. Como la música, otro recurso para popularizar esta comedia era utilizar esos idiomas o incluso los acentos locales (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 118). Además, que algunos arquetipos tuviesen orígenes distintos favorecía esta adaptabilidad regional (Moreira, 2016, pág. 71).
- El espacio escénico. Aunque gran parte del desarrollo espectacular de La Comedia del Arte venía dado por los arquetipos con sus máscaras y vestuarios tan característicos (abanicos, espadas, sombreros, etc.), en el plano escénico estas comedias representaban el espacio a través fondos con telones pintados. Dado que habitualmente eran ejecutadas en espacios itinerantes similares a carretas (Chancrin, 1958, pág. 213), se recurrían a tablados desmontables en los cuales nos encontramos con un telón que, gracias a la perspectiva, representa «la calle de siempre, o la plaza, con dos casas de frente» (D´Amico, 1954b, pág. 100). De forma mucho más precisa, nos encontramos la definición de este telón en el que:

> (…) se creaba la ilusión de una plaza a la que daban dos balcones altos, representativos de dos nuevas casas burguesas, propiedades privadas de dos familias que lideraban los juegos de los personajes, y entre ambas se encontraba el portal de una posada que serviría para desarrollar las entradas y salidas de los personajes. (…) Este telón permitía generar relatos por delante del telón y por detrás (extra escena). Con la ayuda de una escalera los personajes aforaban desde los balcones, creando desniveles que posibilitan mayores ritmos de composición (Moreira, 2016, págs. 28-29).

Raramente, sobre todo en los inicios de estas comedias, se representaba el interior de los espacios. D'Amico lo achaca a la poca frecuencia y a lo extraño que sería para un público no habituado a ello el mostrar espacios interiores (D´Amico, 1954b, pág. 100). Sin embargo, en algunas ocasiones sí se realizó ante el asombro de los espectadores al poder ver lo que sucedía en el interior de viviendas ajenas (Moreira, 2016, pág. 29).

Asimismo, también se debe destacar que las compañías teatrales más importantes sí tenían lugares fijos de representación. Éstos, aunque favorecían escénicamente ciertos movimientos o tramas, adolecían de «la ausencia de color local» (Chancrin, 1958, pág. 214).

Con todas estas características, se debe refrendar la influencia que la Comedia del Arte tuvo en la Europa de la época. En esta influencia en otros países de la época fue especialmente destacada en Alemania y España. Es destacable también su éxito en Francia con las *Comédie Italienne* que comenzaron a recitando en italiano pero que debido a su popularidad, adoptaron poco a poco el francés como lengua (D´Amico, 1954b, pág. 143). Con el tiempo, estas comedias derivaron en espectáculos cada vez más laxos, con menos carga irónica y expresividad, casi más cercanos a espectáculos de baile, con lo que fueron perdiendo fuerza en favor de una comedia más refinada y "culta" y menos vulgar (Perinelli, 2011b, pág. 479). Sin embargo, su espíritu está presente en la evolución del teatro llegando hasta la actualidad (Chancrin, 1958, pág. 221)

Por último, como resumen de la trascendencia de *La Commedia dell'Arte*, se considera reproducir algunas reflexiones. La primera es de Attinio Dabini [131]:

> (…) un teatro que tenía que prescindir del drama escrito, del drama literario, que es el verdadero drama, debía alcanzar, para afirmarse y triunfar, un gran virtuosismo espectacular, una extraordinaria fuerza interpretativa, valerse de todos los recursos escénicos, perfeccionándolos al grado máximo. Y aquí está la parte positiva de la *commedia dell'arte*, que dura por espacio de dos siglos, se impone en toda Europa y prepara el terreno para el teatro moderno como arte escénico (Dabini, 1959, págs. 47-48).

Asimismo, D'Amico sentencia:

> (…) Transmitieron a la gente de teatro que iba a escucharlos, con sus formularios y sus "escenarios", una especie de esencia teatral, eminentemente cómica que por instinto habían heredado del teatro latino y de la Magna Grecia. Y esto sirvió como lección a los nuevos autores, que fueron: en España, Lope de Vega, y en Inglaterra, Shakespeare, ambos impregnados del espíritu del Renacimiento italiano, y ambos conocedores y admiradores de la comedia italiana *dell'arte*; en Francia, Molière, actor, director y autor, alumno directo de Scaramuccia; y en Italia, Carlo Goldoni, poeta que supo transformar las máscaras ya gastadas de la comedia dell'arte en los personajes humanos de la comedia nueva (D´Amico, 1954b, pág. 149).

[131] Attinio Dabini (Milán, Italia, 1902-1981) fue un importante crítico literario.

El teatro a la italiana.

A lo largo de este período, se consolida la idea de que el teatro es más un «lugar mental y cultural» que un espacio fijo de representación (Sanfilippo, 2009, pág. 107). Los espectáculos de la época conformaban un sentido amplio de la fiesta (Sforza, 2016, pág. 21) y se desarrollaban en los «palacios, los grandes salones y muchas veces las plazas ciudadanas frente a las residencias de los nobles» (Sforza, 2016, pág. 25); siempre con el trasfondo de alardear por parte de la nueva clase social (Sforza, 2016, pág. 21). Se puede resumir que en el teatro renacentista los lugares de representación se ceñían a los espacios académicos (como experimentación) y a los espacios palaciegos/cortesanos (como influyentes socialmente) (Balsalobre García, 2001, pág. 191). De esta unión entre academia y poder, Balsalobre[132] reflexiona:

> 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 (…) (Balsalobre García, 2001, pág. 191).

La ornamentación de estos teatros (más o menos efímeros) podía ser relativamente espectacular en función de cada caso, pero el espacio en sí, incluyendo la zona de público era comúnmente precaria (Mazzucato, 2009, pág. 151). Esta circunstancia se presentaba ya fuesen representadas al aire libre o en salas cerradas. En estas últimas, además, por su morfología, eran más complicadas de adaptar a las funciones puesto que una misma sala debía ser multiusos para albergar tanto una representación teatral como torneos (Mazzucato, 2009, pág. 151).

Con el paso del tiempo la arquitectura teatral irá dando pequeños pasos hasta encontrar la estabilidad espacial, siempre con un trasfondo interesado de asentar el teatro clásico en un contexto palaciego (González-Román, 2007). Un primer ejemplo de este clasicismo se data en 1556 cuando se encarga al arquitecto Gian Maria Falconetto un espacio teatral en la Casa Cornaro que se describe como «fabricado a la imitación de los [teatros] antiguos, que el lugar de la escena lo hace de piedra perpetua, y la otra parte, donde

[132] Juana María Balsalobre García (Alicante, España, 1950) es doctora en Historia y profesora de la UNED.

estaba el auditorio, lo hace de madera para que se pudiese después levantar [quitar]» (Ferrone y otros, 1982, pág. 8) [133]. Esta «piedra perpetua» en la zona de escena, a modo del *scaenaefrons* romano (Maestre, 1985, pág. 211), es considerada como una de las primeras aproximaciones hacia un edificio teatral estable (Mazzucato, 2009, pág. 153).

Algo similar sucede en 1561-1562 cuando Palladio[134] (que conoció personalmente el teatro de Falconetto (Maestre, 1985, pág. 211)) realiza un teatro provisional en el Palacio de la *Ragione de Vinceza* «igual al de los antiguos[135]» (Attolini, 2007, pág. 88). Por otro lado, de estas experiencias se puede aseverar que los arquitectos y los escenógrafos «concedían una relevancia desigual a la realización del escenario (…) frente a la disposición del auditorio, la localización de las graderías y la orientación del público hacia la representación» (Mazzucato, 2009, pág. 156). Será a final del siglo XVI cuando comience la revolución de plantear edificios estables (Sanfilippo, 2009, pág. 107). Y será el propio Palladio el que en 1580 comenzará la construcción del Teatro Olímpico de Vicenza, basado, efectivamente, en el gran bagaje previo realizando montajes en teatros efímeros. El proyecto, que partía de un teatro romano existente, fue en buena parte idea completa del arquitecto (Maestre, 1985, pág. 211) y basada obviamente en los preceptos vitruvianos clásicos. Esto provocó que no fuese un teatro "cómodo" ni estuviese equipado «para los requisitos del teatro moderno» (Beltramini & Burns, 2008, pág. 15). Pero esto no han sido problema para que, junto con el *Teatro Global* inglés, formen parte de la historia de la innovación cultural (Beltramini & Burns, 2008, pág. 244). Poco después del comienzo

[133] Traducción propia.

[134] Andrea di Pietro della Góndola, Andrea Palladio, (Padua, Italia, 1508-1580) figura indispensable en la arquitectura y «uno de los primeros restauradores de la Arquitectura Griega» (Palladio, 1797, pág. 3) . Fue autor de *I Quattro libri dell'architettura* en 1573. En ellos, a modo de herencia vitruviana por su gran parecido y constante referencia, pretende sistematizar la práctica de la arquitectura e investigar el lenguaje clasicista (García Moreno, 2003, pág. 88). En estos libros, Palladio no hace referencia explícita a los teatros, como sí lo hizo Vitruvio en sus *Diez Libros*. Tanto es así que el traductor de Palladio en España, José Francisco Ortiz y Sanz, escribe en el prólogo de la versión en castellano:

> El libro tercero contiene las obras públicas de los antiguos y modernos (…). No trata de los teatros, sin embargo de que hizo los diseños de ellos que puso Monseñor Barbaro en su Vitruvio, como diximos en su Vida por relación del mismo Bárbaro. No se le debe perdonar la omisión, á lo menos del teatro Olímpico de su patria, cuyos diseños llenos de gracia, hermosura y riqueza dexó hechos en su muerte, y aun parece que comenzando el edificio, aunque su conclusión fue después. Puede ser no se le encargase esta famosa obra hasta después de publicado su Libro: pero también sabemos había muchos años antes construido en Venecia un teatro (aunque de madera9 para la compañia llamada de la Calza, el qual mereció los aplausos y aprobación pública (Palladio, 1797, págs. 15-16).

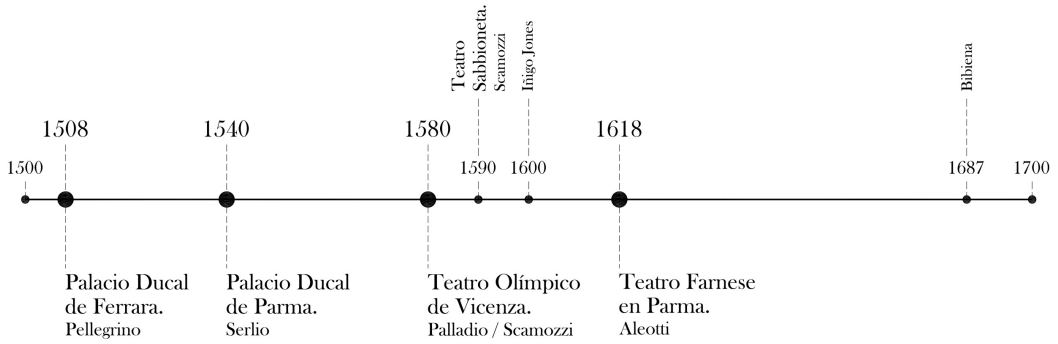
[135] Traducción propia.

de las obras, Palladio falleció. Aunque se realizaron algunas modificaciones durante la construcción, la Academia Olímpica de Vicenza, promotora del proyecto, decidió continuarlo tal y como Palladio lo había ideado (Beltramini & Burns, 2008, pág. 246). La relevancia de este teatro radica en ser el más antiguo que ha sobrevivido, por lo que la crítica lo considera el primer teatro de la historia moderna (Mazzucato, 2009, pág. 160) y también el primer teatro italiano «edificado *ex novo*» (Sanfilippo, 2009, pág. 108).

En este proceso evolutivo en busca de un espacio de representación estable se producen varios hitos clave que explican la concepción arquitectónica del teatro contemporáneo. Los pasos que a continuación se analizan persiguen por un lado la inclusión cada vez mayor del actor y del texto en la escena, es decir, la colaboración cada vez mayor del teatro escrito al teatro espectacular (Surgers, 2004, pág. 70). Y por otro lado, buscan que la visión de la obra, la visión del espectador sea cada vez lo más "realista" posible (Surgers, 2004, pág. 61). El resultado de estas investigaciones conducirá a una de las etapas más novedosas y desarrolladas de la arquitectura y la escenografía (Surgers, 2004, pág. 62): la invención del *teatro a la italiana* como «punto capital de la historia del teatro» (Mazzucato, 2009, pág. 141). Además, derivado de todo este proceso, a finales del siglo XVI se producirá la aparición definitiva, de forma profesional, de una de las figuras fundamentales en la materialización del teatro: el escenógrafo (Merino Peral, 2010a). Debido a estos dos puntos de evolución, el de la escena y el del punto de vista de la escena, el recorrido de análisis propuesto se desarrollará desde estos dos aspectos: zona de escena y zona de espectador. Dado que la historia de esta evolución arquitectónica y literaria es inabarcable y no es procedente en este marco teórico, se resumirán los principales hitos que derivaron en la formalización del *teatro a la italiana* con sus principales características.

Desde el punto de vista del actor, es decir, de la escena (el *Procaenium* y la *Scaenefront* de los romanos) se consideran cuatro grandes hitos evolutivos que derivan en el concepto *a la italiana* del teatro. Es más, Surgers señala que el origen del teatro *a la italiana* es encontrar la difícil cuadratura de la «integración de la realidad del cuerpo del actor a la ficción de un espacio representado en perspectiva» (Surgers, 2004, pág. 70). De una clara herencia teatral medieval (Maestre, 1985, pág. 207) el drama escénico debía adecuarse a los preceptos vitruvianos así como a los avances técnicos, no solo a la maquinaria más también a la perspectiva. Es por ello por lo estos dos aspectos marcan un punto de inflexión en la escena y en el uso de los actores de ésta. Este recorrido se analizará a través de los espacios arquitectónicos más emblemáticos que se señalan en la siguiente figura:

Figura 4: *Esquema temporal de los principales hitos en la historia evolutiva del teatro a la italiana.*



Fuente: Elaboración propia.

En cada uno de los cuatro puntos planteados (más tres hechos que se considera necesario reseñar) el espacio escénico variará y, por lo tanto, el ámbito actoral también.

1508- Palacio Ducal de Ferrara.

Pellegrino da Udine [136].

La primera ocasión en la que se detalla el uso de la perspectiva tras la etapa medieval en una escena teatral se produce en la corte de Ferrara en unas fiestas con motivo del Carnaval, en la que se representa de *La Cassaria* de Ariosto[137] (Revuelta Bravo, 2021, pág. 210). En esta ocasión se emplea el vocablo perspectiva para hacer referencia a la puesta en escena llevada a cabo por Pellegrino da Udine (Strong, 1988, pág. 47) en un espacio de representación todavía no estable.

Aunque no se conserve ningún documento sobre esta obra, sí que se tienen referencias de ella a través de una carta escrita por Bernardino Prosperi (cronista de la época) para Isabel d'Este (marquesa de Mantua y gran mecenas de las artes de la época) en 1508 (Gardes de Fernández, 2018, pág. 56) en la que se detalla la escenografía realizada y la reacción de los asistentes:

> Pero en estos días, se han hecho fuertes las Comedias. (…) Pero el lunes por la noche, el Cardenal hizo representar otra (comedia) compuesta por messer Ludovico Ariosto, su familiar, y hecha en forma de sentencias, la cual desde el principio al fin muestra más elegancia y da más placer que cualquiera otra que haya visto, y por todos lados fue muy comentada. (…) Pero lo que fue mejor de todo en todas estas fiestas y representaciones, ha sido la escena donde fueron representadas, realizada por el Maestro Pellegrino [da Udine], que está con el Señor y que ha pintado en perspectiva una "contrata" con casas, iglesias, torre, campanarios y jardines, que las personas no pueden saciarse de mirarlas, por las distintas cosas que hay, todas ingeniosas y bien hechas, por lo que no creo que se arruine [la escenografía] sino que la conservarán para usarla en otras representaciones (…) (Ariosto, 2007, pág. 34).

[136] Pellegrino da Udine (Udine, Italia, 1476-1547) conocido como Martino da Udine o Pellegrino da San Daniele, fue un pintor renacentista y autor de decorados teatrales.

[137] Ludovico Ariosto (Regio Emilia, Italia, 1474-1533) fue un afamado escritor heredero de Dante, Petrarca y Boccaccio y continuador de su popularidad. Conocido principalmente por su obra Orlando Furioso, representó fielmente la realidad de su época. *La Cassaria* fue «la primera obra del teatro cómico italiano» (Ariosto, 2007, pág. 9).

La Cassaria es una comedia que recupera los estándares clásicos del Renacimiento. En este sentido, Nora Hebe Sforza, traductora al castellano de la comedia, señala en su introducción sobre su literatura y su espacialidad que:

> (…) esta (…) simetría literaria es comparable con la búsqueda de la simetría espacial, arquitectónica y humana a la que deseaba acceder el intelectual del Renacimiento. Así, teniendo en cuenta las palabras de Nino Brosellino (1793): "la comedia ariostesca, típico espectáculo ciudadano, espejo de la vida burguesa, es regulado directamente por Ariosto según las leyes de la dramaturgia clásica. La ilusión escénica que él construye, o bien intenta construir, es una ilusión urbana (Ariosto, 2007, pág. 28).

Esta definición encaja con las escenas vitruvianas, que en el siguiente paso serán comentadas en el caso de Serlio. En definitiva, este primer estado de la escena renacentista se basa en un telón de fondo en el que el decorador realiza una pintura realista en perspectiva. Por lo tanto, nuevamente, arquitectura y pintura se unen con un fin común. Carducho[138], en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) se refiere a la pintura como el Arte Liberal más arquitectónica y con la que tiene una gran semejanza y es dependiente (Carducho, 1865, pág. 404). Así mismo, constata:

> Para la perspectiva práctica leí a Guido Baldo, al Viñola, Leon Bautista Alberto, al Cavalier Sirigati, á Sebastiano Serlio y á otros que pude haber á las manos (…). Atendiendo bien á los efectos que hacen las cosas que se ven en nuestra vista, y como vemos debajo de ángulos que hacen los rayos visuales, formando una pirámide todos ellos, (…) sobre cualquiera superficie plana, cóncava, ó convexa ó mixta. Y porque es inseparable á nuestra facultad la Arquitectura, es bien entenderla para valerse della en los casos que se ofrecieren en las historias (Carducho, 1865, págs. 26-27).

Sobre el telón pintado se reproducía la imagen de un espacio urbano utilizando la perspectiva, a modo de las *ciudades ideales* (imagen19) de la época. Todo en un intento

[138] Vicenzo Carducho (Florencia, Italia, 1574-1638) fue un tratadista y pintor que desarrolló la mayor parte de su obra en España. Participó en la decoración de varias estancias en el Palacio de El Pardo y para su divulgación realizó el tratado *Diálogos de la Pintura* en el que expuso sus teorías sobre esta intervención y la relación que consideraba que tenía la pintura con otras artes como la escultura o la arquitectura en el ámbito de la decoración.

de comenzar a racionalizar la dispar variedad de las propuestas medievales: la perspectiva para situar al hombre en el centro de una armonía ordenada por Dios (Strong, 1988, pág. 46). Un telón de fondo plano que permitía (de momento) que los actores se moviesen delante de él sin poder (todavía) interaccionar con la escena (Surgers, 2004, pág. 71). Tal fue el éxito de la representación, que el duque Alfonso quiso que Ariosto contase con un espacio escénico estable y ordenó construir un espacio en su Palacio Ducal que, lamentablemente, ardió en un incendio.

Imagen 19*: Ejemplos de Ciudades Ideal: Izq: Tabla de Urbino. Drcha: Tabla de Baltimore.*



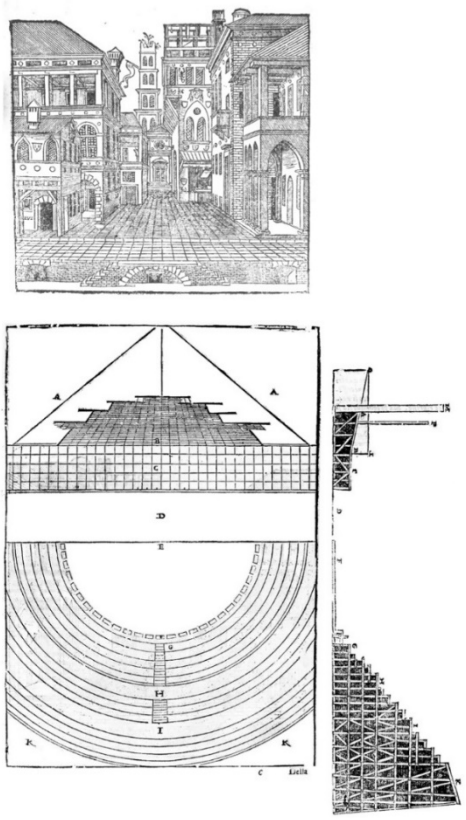
Fuente: adaptadas B/N de: izq. (Bonet Correa, 2014, pág. 38), drcha. (Bonet Correa, 2014, pág. 39).

1540- Palacio Ducal de Parma.

Serlio[139]

Serlio, en su tratado, proporciona la geometría del teatro provisional del palacio Ducal de Parma (Surgers, 2004, pág. 71). Si en Ferrara la perspectiva se realizaba sobre un telón, Serlio propone su continuidad al aumentar los planos sobre los que representarla, "rompiéndolos" para ganar más volumen y profundidad. Plantea así forzar la perspectiva con telones partidos sobre bastidores que representen las tres escenas que propone, siguiendo el estilo clásico vitruviano. Sobre estos telones representa los elementos en perspectiva y el último se diseña a modo de fondo del conjunto. Espacialmente plantea un rectángulo, dividida en escena y grada, esta última semicircular y con los extremos embutidos en los muros laterales (González-Román, 2007, pág. 306). Propone una escena elevada, a la altura de los ojos del espectador, con dos zonas: una plana más cercana a las gradas y otra posterior inclinada para reforzar la perspectiva (Mazzucato, 2009, pág. 148).

Imagen 20: *Esquema planteado por Serlio en Il Secondo libro.*



Fuente: adaptadas B/N de: Planta: (Serlio, 1619, pág. 45);Alzado: (Serlio, 1619, pág. 46); Sección: (Serlio, 1619, pág. 42).

Asimismo, en la primera se plantea un pavimento de cuadrículas. En la parte inclinada, sin embargo, esa cuadrícula del pavimento se representa con el mismo punto de fuga que

[139] Sebastiano Serlio (Bolonia, Italia, 1475-1554), arquitecto y escultor, fue autor de los seis volúmenes de *L'architettura* (1537-1551). En ellos, Tutte *l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio,* se incluye *Il Secondo libro di prospettiva* en el cual expresa su teoría sobre las representaciones teatrales. En ellas señala, en sentido vitruviano, las directrices que derivarán en el *teatro a la italiana* (Surgers, 2004, pág. 153).

las perspectivas de los bastidores, para reforzar aún más la perspectiva (Surgers, 2004, pág. 72).

En su tratado, Serlio plantea tres tipos de escenas básicas, una para cada tipo de obra: comedias, tragedias y sátiras, siempre en el sentido de Vitruvio[140] e idealmente con un único punto de fuga en su perspectiva propuesta. Para las comedias, indica que «la arquitectura debe hacer referencia a las viviendas para "personajes privados" sin faltar «una cartela en la zona derecha, en primer término, ni la hostelería (…) ni el templo al fondo» (Merino Peral, 2016c, pág. 27). Todo en perspectiva pero con un juego claro de volúmenes. Para las tragedias, plantea una semejanza con sus protagonistas: nobles, príncipes o reyes. Es decir, una decoración de espacios con una arquitectura palaciega. «Para los materiales de las decoraciones [Serlio]menciona los bastidores de tela, de frente y lateral o en escorzo, aunque complementados con estuco, para dar mayor sensación de relieve» (Merino Peral, 2016c, pág. 27). Por último, para las sátiras la decoración conlleva vegetación, idealmente natural, con cabañas y fuentes. «Es quizá en esta propuesta de decoración, en la que Serlio se permite mayor licencia, ya que parece no haber una perspectiva unificada en un solo punto de fuga» (Merino Peral, 2016c, pág. 30). Estos tres tipos de escena, aunque en cierta medida eran modificables, generaban una «insuperable estrechez» (D´Amico, 1954b, pág. 15). Sin embargo, poco a poco esta rigidez se fue superando y «la fantasía de los escenógrafos pudo empezar a desarrollarse en los "intermedios" que se intercalaban entre los actos del espectáculo» (D´Amico, 1954b, pág. 15).

Imagen 21: *Propuestas escénicas de Serlio: comedia (izq.), tragedia (medio) y drama satírico (drcha.).*



Fuente: adaptadas B/N de (Serlio, 1619, pág. 44) izq., (Serlio, 1619, pág. 46) medio, y (Serlio, 1619, pág. 47), dcha.

[140] Ver página 51.

Por último, la "descomposición" del fondo de escena con diferentes telones y con volumen, generó en la escena un nuevo significado respecto al uso por parte del actor:

> Se admite (…) que la primera calle de la perspectiva de Serlio[141], así como las puertas de las casas del primer plano, eran "traspasables, es decir, que preveían el volumen del cuerpo del actor. Sea como fuere, la integración del cuerpo real del hombre en el espacio de la perspectiva – aun habiendo existido – no podía estar en ese entonces sino en estado embrionario: los actores se movían en el *proscenium*, el cuerpo del actor no había sido aún integrado totalmente al espacio de la perspectiva (Surgers, 2004, pág. 72).

La parte más al fondo del escenario estaba en pendiente para favorecer la perspectiva. Por lo tanto, su uso no era recomendable para los actores que se debían ceñir a la zona llana. Además, al estar muy forzado el punto de fuga para provocar más profundidad, generaba que el actor, si se acercaba al fondo, su volumen y el de los elementos representados, no estuviesen proporcionados desde el punto de vista de los asistentes. Se necesitaba, por tanto, continuar con el proceso evolutivo para culminar la integración.

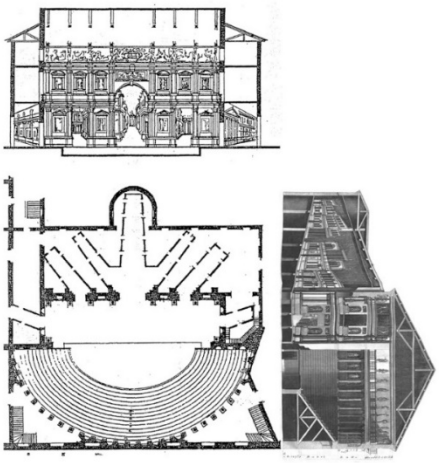
[141] Es decir, la primera separación entre bastidores desde la visión del público.

1580- Teatro Olímpico de Vicenza.

Palladio / Scamozzi[142]

Ya se ha mencionado este que este teatro es considerado por la crítica como el primero de la historia moderna y el primero edificado *ex novo* y con carácter permanente (Merino Peral, 2016c, pág. 33). Se trata, por tanto, de un emblema del teatro del Renacimiento (Surgers, 2004, pág. 73). Palladio, su ideólogo, lo concibió como el «punto final de un proceso de elaboración emprendido (…) tiempo atrás, desde sus estudios sobre el terrero de los restos del teatro clásico» (Merino Peral, 2016c, pág. 48). A su muerte, Scamozzi fue el continuador del proyecto con una decoración fija en escena, de madera y estuco, (Mestre & Roig, 2021, págs. 513-514) que avanzó un estado más en el empleo de la perspectiva.

Imagen 22*: Teatro Olímpico de Vicenza.*



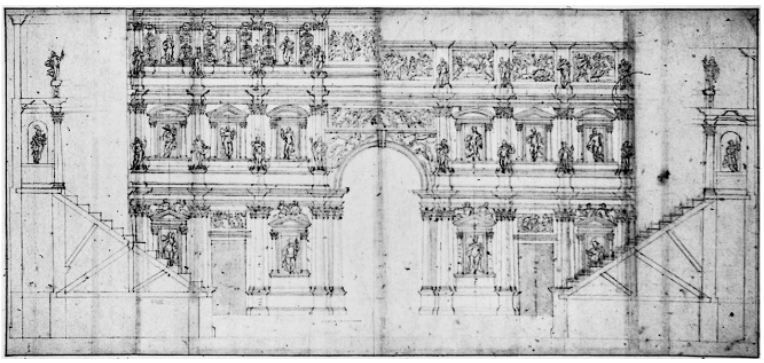
Fuente: adaptadas B/N de Planta y alzado: (Surgers, 2004, pág. 74). Sección: (Mestre & Roig, 2021, pág. 514).

Es decir, la zona de la escena no es la que formaba parte de la concepción inicial de Palladio. Palladio en su concepción vitruviana ideó una escena urbana. Para él, la ciudad, las calles, llevaban implícito un sentido ilusionista y, por tanto, escenográfico. La ciudad era concebida como un gran decorado y eso fue lo que consideró trasladar a la escena (González Román, 2002, pág. 178). Para este edificio teatral, Palladio ideó un *scaenefront* romano con un pórtico con una puerta central y dos laterales, una a cada lado. La inquietud renacentista del empleo de la perspectiva, lo prevé plásticamente incluyéndolas tras los arcos del *scaenefront* (Puppi, 2013, pág. 273). En ella, recrea calles con edificios

[142] Vicenzo Scamozzi (Vicenza, Italia, 1548-1616) fue un arquitecto renacentista considerado el «brillante epílogo de Palladio» (Prieto, 2020, pág. 29). Es autor del tratado *L'idea dell'architettura universale* (1615) en el que resume arquitectónico desde el punto de vista de la tradición clásica y la modernidad. En definitiva, «una obra que transforma el conjunto de "buenas prácticas" heredadas de Vitruvio en un sistema más ambicioso» (Prieto, 2020, págs. 29-30).

alineados a los dos lados de esas calles. En la siguiente imagen se constata el *scaenefront* propuesto por Palladio en el proyecto original:

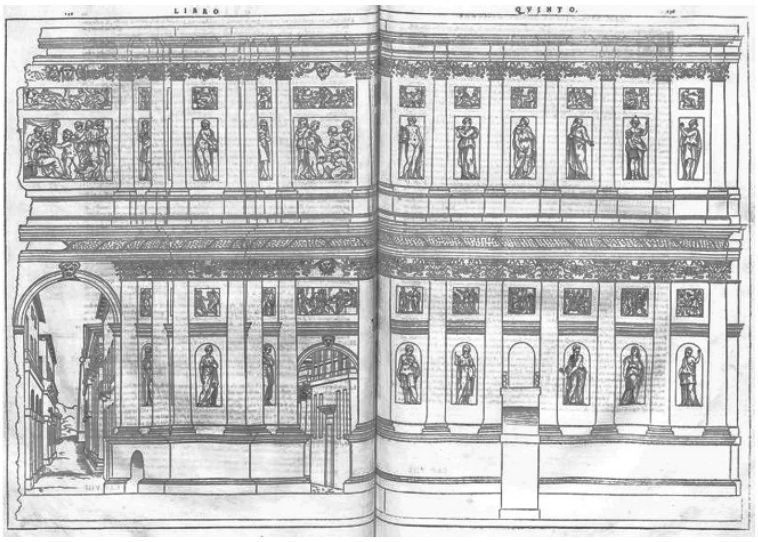
Imagen 23: *Modelo propuesto por Palladio para el Teatro Olímpico de Vicenza*



Fuente: (Puppi, 2013, pág. 272)

En esta imagen los fondos de los pórticos aparecen vacíos. Sin embargo, si recurrimos a los textos del libro *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro*[143] se puede completar el diseño con los fondos en perspectiva:

Imagen 24: *Scaenefront propuesto por Palladio para los teatros renacentistas.*



Fuente: adaptada a B/N de (Barbaro, 1987, págs. 156-157).

[143] *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor Barbaro* es la reinterpretación del Cardenal Daniele Barbaro (Venecia, Italia, 1514-1570) de los libros de Vitruvio y en el que Palladio colaboró (del Cueto Ruíz-Funes & Solís Rebolledo, 2020).

En esta última imagen se constata la intención palladiana de que la perspectiva acompañase a las edificaciones perpendiculares: la central con volúmenes de gran profundidad y las laterales, más cortas, con pinturas sencillas de fiestas (Puppi, 2013, pág. 273). Sin embargo, Scamozzi modificó la escena al retomar el proyecto. En su idea de traspasar los límites de la perspectiva, propuso que los elementos tras el *scaenefonrt* no fuesen ortogonales sino radiales. Scamozzi deja, por tanto, al lado la idea más «platónica de la ciudad ideal» de Palladio (González Román, 2002, pág. 179) y apuesta más por la representación de la escena de una ciudad circular, de planta radial. La solución final del Teatro Olímpico aúna de esta manera por un lado la teoría clasicista renacentista con el planteamiento del *scaenefront* (columnatas, molduras, cornisas, proporciones, etc.), y por otro lado la innovación visual en perspectiva con la creación de una ilusión visual en la que tras los tres arcos clásicos principales el espectador llega a ver 5 calles a la vez con grandes volúmenes (Surgers, 2004, pág. 73) y, de nuevo como en casos anteriores, forzando la perspectiva con la inclinación de la zona más alejada de la escena. Por último, la revolución de la apertura de varias "calles" dentro de la puerta central, generó también una innovación para el cuerpo actoral. La vida y costumbres de la calle ya no solo se llevaban al teatro de forma visual, si no también funcional. Las entradas triunfales en las ciudades eran frecuentes por parte de príncipes o reyes a través de los arcos de triunfo. Este movimiento, con esta perspectiva, ya se podía trasladar a la escena del Olimpia a través de este arco central. En este teatro, las primeras zonas de las calles en perspectiva estaban previstas para incorporar a los actores Es decir, el actor ya no solo se limita a la zona del proscenio, sino que la nueva disposición le permite traspasar el fondo e incluirse en él. En este sentido, Surgers reflexiona:

> El *frons scenae* romano, aunque se parecía materialmente al muro de la *skené*, había perdido toda su significación simbólica: franquearlo ya nada tenía que ver con la trasgresión o con los signos de la manifestación de lo divino. Se había vuelto directamente decorativo. Por otra parte, la lógica simbólica y la de la utilización del espacio llevaron a Palladio y/o Scamozzi a trivializar este franqueamiento al punto de ofrecerle al actor un nuevo espacio para la interpretación detrás del muro y al espectador una prolongación óptica. Al franquear el plano del cuadro[144], el cuerpo del actor entraba detrás del cuadro de

[144] Surgers define el plano del cuadro como:

> «Superficie sobre la cual se representa la imagen del objeto. Se ve llimitada por el formato del dibujo (la necesidad de subrayar el cuadro mediante un encuadre apareció lentamente durante el Renacimiento, al mismo tiempo que se generalizaba el uso de la perspectiva). El plano del cuadro es un plano paralero al

> escena en el espacio de la ficción en perspectiva. Palladio y/o Scamozzi habían invertido la función del muro de fondo de escena romano: si antes marcaba el cierre del espacio de la representación, ahora pasó a significar abertura, marco para una ficción que se prolongaba a través de él. En Vicenza, el marco estaba aún fragmentado en tres partes, completadas por dos "marcos" laterales del retorno (Surgers, 2004, pág. 75).

El ámbito del actor, por tanto, se expandía. Y Sugers, con su reflexión, adelanta el siguiente paso del *teatro a la italiana*. La pérdida "divina" del *scaenefront* heredado de Grecia y Roma, lo que Vitruvio llamaba «puerta real»[145] y el permiso de uso de zonas traseras del frente provocan que ese muro frontal pierda su razón de ser. A finales ya del siglo XVI los escenarios pasan de ser un simple fondo a un espacio y, por tanto, susceptible de ser empleado en las obras. Es este hecho el que probablemente provocó la desintegración y posterior desaparición del frente de escena para favorecer así el mayor realismo de la obra (Revuelta Bravo, 2018, pág. 163). La apertura de ese marco que mencionaba Surgers derivará en el protagonismo hegemónico de la puerta central hasta transformarse en el marco del plano del cuadro.

Pero antes de alcanzar ese punto, se realizaron varias propuestas más entre las que se considera necesario destacar el Teatro *all'Antica* en Sabbioneta, también de Scamozzi, y las teorías de Iñigo Jones[146] a finales del siglo XVI.

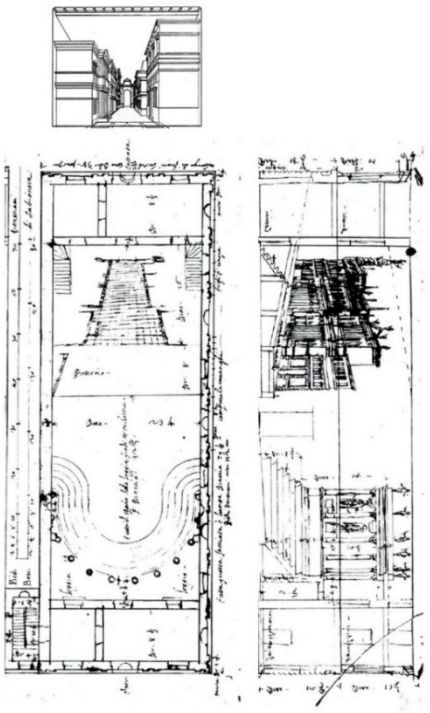
> plano vertical que remite a los ojos del espectador. Figura generalmente en el primer plano. Las dimensiones d ellos objetos representados se miden en tamaño real, y se ponen en escala. En el teatro, se confunde generalmente el plano del cuadro con el plano del cuadro de escena o con el del cuadro móvil. Como en pintura, la imagen en perspectiva se ve delimitada por el marco, generalmente dorado. Pero a diferencia de la pintura, el espacio representado se proyecta en otro espacio: la caja de escena» (Surgers, 2004, pág. 143).

[145] Ver página 48-49.

[146] Iñigo Jones (Londres, Inglaterra, 1573-1652) fue un destacado arquitecto británico que también ejerció como decorador y escenógrafo teatral.

En 1590 Scamozzi proyectó el teatro de Sabbioneta. En él continuó el camino iniciado en el teatro Olímpico, mezclando su «formidable cultura de lo antiguo, sus propios conocimientos teóricos - tratadísticos y, sobre todo, la fundamental (…) experiencia madurada por él pocos años antes en el Olímpico» (Mazzoni, 2013, pág. 17). En definitiva, un ejercicio de síntesis entre tradición e innovación. Más que detallar la propuesta de Scamozzi en este teatro, se considera más relevante para el proceso reseñar las diferencias y los pasos evolutivos respecto al Teatro Olímpico. A pesar de continuar con una escena fija y no conservarse la propuesta original del teatro (en el alzado de la Imagen 25 se representa una recreación), en esta ocasión se prescinde por completo de los telones y se realiza todo en madera policromada.

Imagen 25*: Teatro all'Antica en Sabioneta*

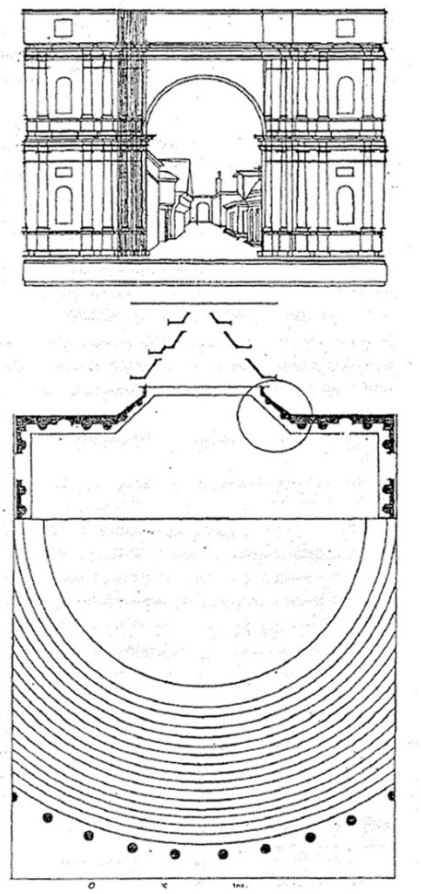


Fuente: adaptadas B/N de Planta y sección: (D'Orazio & Nannini, 2019, pág. 256); Alzado: (Monteleone, 2011, pág. 869).

En contraste con el Olímpico, se propone un único punto de foco de perspectiva, no varios. Así mismo, las tres puertas vitruvianas se “caen” por completo. Por otro lado, la decoración escénica del Olímpico seguía las pautas serlianas de la tragedia. Sin embargo, en Sabbioneta, Scamozzi, a pesar de ser una escena estable, plantea las tres posibilidades clásicas de Serlio (comedia, sátira y tragedia). Para ello idea un escenario múltiple, versátil en el que aparecen en diferentes zonas edificaciones regias (tragedia), casas privadas (comedia) y pinturas de vegetación a modo de frescos en los muros laterales de la escena (Mazzoni, 2013, pág. 22).

Algo similar sucede en un boceto realizado por Iñigo Jones para un esquema teatral. Al igual que en Sabbioneta, el muro de frente del escenario pierde su sentido clásico y la puerta central adquiere todo el protagonismo, ejerciendo de marco para la perspectiva. Sí que conserva en este caso las puertas de entrada y salida laterales, no como en Sabbioneta, y la puerta central inclina sus muros a favor del punto de fuga (Surgers, 2004, pág. 75).

Imagen 26: *Modelo teatral de Iñigo Jones*



Fuente: adaptadas B/N de (Surgers, 2004, pág. 76).

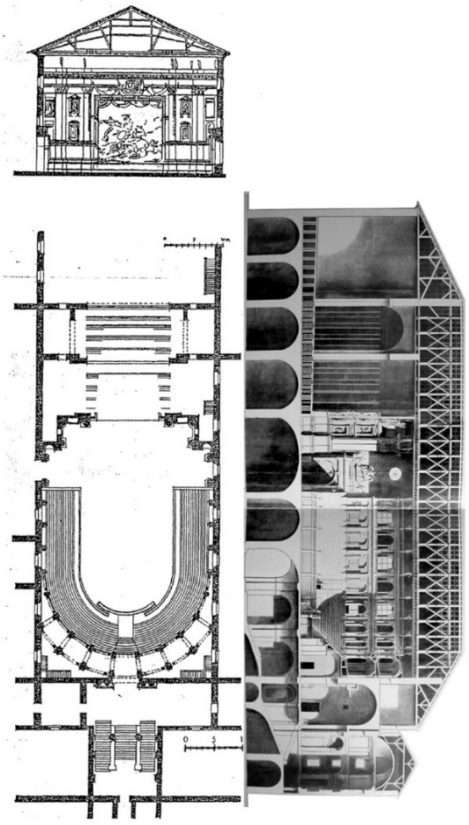
En cualquiera de los casos, la escena muta en favor de la aparición de un gran cuadro de escena que enmarque a la acción y a los actores. Estos gestos evolutivos confluyen en el esquema de *teatro a la italiana* que contempla al siguiente ejemplo de teatro como su prototipo.

1618- Teatro Farnese en Parma.

Alleoti[147]

Su construcción marca un punto de inflexión en la concepción del espacio escenográfico. Inaugurado en 1628, conforma el primer teatro construido que aúna todas las características del *teatro a la italiana* (Surgers, 2004, pág. 78) y que se han ido consolidando en los ejemplos anteriores. Aquí se hace más evidente aún la evolución escénica. Aunque se mantienen las puertas laterales de retorno, éstas ya no forman parte de la escena, el proscenio desaparece y deja a estos accesos fuera del campo actoral. El frente escénico continúa con el concepto clásico pero solo con la puerta real, que aumenta su tamaño de forma considerable. La escena "se retrasa" así al caer el proscenio y queda completamente dentro de la perspectiva de la puerta real. Así muta en el marco del cuadro escénico: que termina por convertirse en «un arco escénico ya barroco» (Revuelta Bravo, 2018, pág. 163).

Imagen 27: *Teatro Farnese en Parma.*



Fuente: adaptadas B/N de Planta y alzado: (Surgers, 2004, pág. 77); Sección: (Mestre & Roig, 2021, pág. 512).

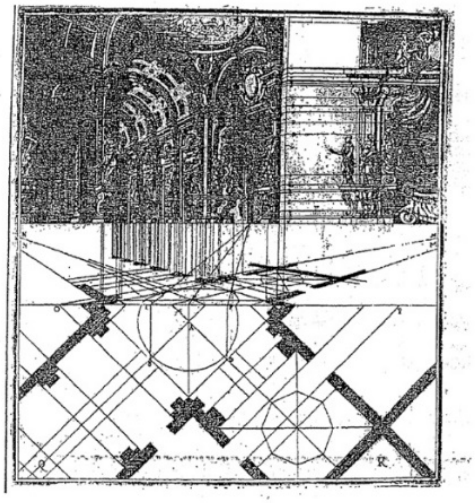
Es decir, el arco real pierde su opacidad haciendo que la acción transcurra totalmente tras él. «El espacio de la ficción retrocedió y atravesó el muro» (Surgers, 2004, pág. 78). Aleotti lleva al extremo el concepto de sala de espectáculos manierista permitiendo llevar a cabo los diferentes espectáculos barrocos (Merino Peral, 2016c, pág. 116) en estos escenarios en los que, dado que la ficción entra en el frente de escena, el actor también.

[147] Giovanni Battista Aleotti (Argenta, Italia, 1546-1636) fue arquitecto humanista italiano artífice de varios edificios teatrales.

También es llamativa la ampliación de las dimensiones del largo de la sala del teatro, sobre todo en la escena en la que, además de añadir profundidad a la perspectiva (y por tanto espectacularidad) se necesitaba un espacio mayor para los mecanismos técnicos, tanto detrás del propio escenario como en su suelo y su techo para poder mover todos los decorados (Merino Peral, 2016c, pág. 89).

En conclusión, a lo largo de todos estos ejemplos, se observa la evolución de la escena desde un inicial telón de fondo con perspectiva pintada a la inclusión del actor en la propia perspectiva. De hecho, la perspectiva barroca se llevó a límites insospechados, casi virtuosos, en la escena. Como en el caso de Bibiena[148], que a principios del siglo XVIII, en uno de sus tratados, expone una propuesta inaudita de perspectiva de escena: la *veduta per angolo* (ángulo de visión). En ella, esta perspectiva se realiza en escorzo consiguiendo un efecto ilusorio mucho mayor y, como veremos a continuación, una múltiple visión para los espectadores.

Imagen 28: *Propuesta escénica en ángulo*

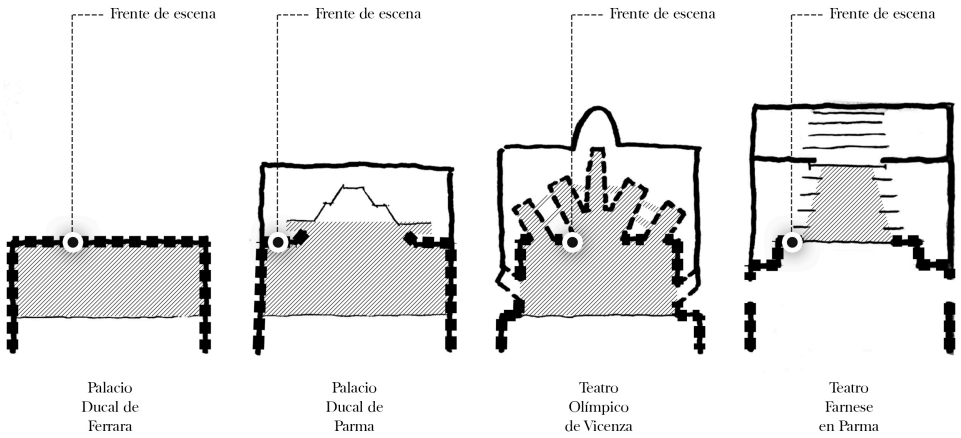


Fuente: (Surgers, 2004, pág. 82).

La escena se vuelve volumen y se expande en suelo y techo por la maquinaria para mover los fondos, aunque invisibles para el público. Esos volúmenes, percibidos obviamente en perspectiva, provocan que los actores queden dentro de ella en un espacio hasta entonces inédito, incluso manteniendo con ella las proporciones para una correcta comprensión. Es definitiva, se trataba de situar al hombre (y a Dios) en el centro de todo. Con esta escena se «comienza un nuevo período» (Revuelta Bravo, 2018, pág. 163) en la relación de la literatura con la arquitectura, del actor con la escenografía, resumiéndose en el siguiente esquema:

[148] Fernandino Maria Galli da Bibiena (Bolonia, Italia, 1657-1743)

Imagen 29: *Esquema del espacio del actor en los ejemplos modernos propuestos.*



Fuente: Elaboración propia.

Tal y como resumió Surgers: «El cuerpo del actor, atrapado por la ficción y por la perspectiva, invade sin tapujos un espacio otrora prohibido» (Surgers, 2004, pág. 78). Aparece la caja escénica entendida de la forma contemporánea.

La evolución del *teatro a la italiana* en la escena se ha comprobado como revolucionaria. Sin embargo, esta aplicación de la perspectiva implicaba no solo la elección y el desarrollo del punto focal sino también el estudio del punto de vista: es decir, el estudio desde el punto de vista del espectador; qué es lo que se ve, cómo se ve y desde dónde se ve.

La realidad cada vez "más realista" que pretende crear la perspectiva tiene siempre que ser percibida desde el punto de vista del diseñador de esta. Como se ha mencionado en el Palacio Ducal de Ferrara, las primeras incursiones teatrales de la perspectiva se produjeron con ayuda de la pintura sobre un telón plano. Tanto en el Palacio Ducal de Ferrara como en el de Parma, la perspectiva era rígida, con un único punto de fuga central y en el infinito se disponían uno o varios bastidores con tela. La perspectiva planteaba de origen un dilema que se debía resolver: si la perspectiva se construía a partir de la posición del observador o es este observador el que debe colocarse en la posición de la perspectiva (Panofsky, 2003, págs. 49-50). Poner en valor al objeto o al sujeto. Con la evolución desde la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, se tendió a la primacía del sujeto (Panofsky, 2003, pág. 50). Esto provocaba que la imagen en perspectiva estuviese estudiada desde el punto de vista del pintor. Generaba, por tanto, que solo fuese entendida correctamente desde un punto de vista central de la sala espectadores. Es decir, un espectador quieto en su asiento y mirando justamente de frente a la escena. Ese punto de la zona de asientos era, por tanto, un lugar privilegiado y «particularmente

apropiado para el ceremonioso y preceptuado mundo de la corte del Seiscientos» (Arregui J. P., 2002, pág. 54). De nuevo, el hombre como centro de la expresión y el teatro centrado en la clase social burguesa, con un espacio privilegiado que será llamado *lugar del príncipe* (Surgers, 2004, pág. 63).

> Con la escena en perspectiva, solo hay un lugar desde el que realmente podemos apreciar el efecto total de la sala, es decir, el lugar donde se encuentra el trono del rey. La óptica opera en dos direcciones y en uno de los dos puntos focales está el rey sol del mundo teatral de la ilusión (Jacquot, 1968, pág. 91).[149]

Los puestos centrales de las gradas estarán, por tanto, reservados a las personalidades más relevantes de la época, una jerarquía de poder.

> (…) los monarcas constituían un espectáculo perse, verificándose una representación paralela dentro y fuera del cuadro escénico. El acomodo de los espectadores, normalizado según la recia "Etiqueta de Palacio" y supeditada por la situación central de la familia real (…) (Arregui J. P., 2002, págs. 54-55).

Con la evolución social y dependiendo del uso de cada teatro, esta visión privilegiada irá mutando hacia una percepción más "democrática". A continuación, sobre las plantas de los ejemplos propuestos se analizará la evolución tanto del punto de vista del espectador como de la morfología y uso de la zona de espectadores de los teatros.

En el esquema teatral propuesto por Serlio, como se ha comentado, la visión del espectador se realiza de forma perpendicular al plano del telón con la perspectiva, con una visión que Surgers define como:

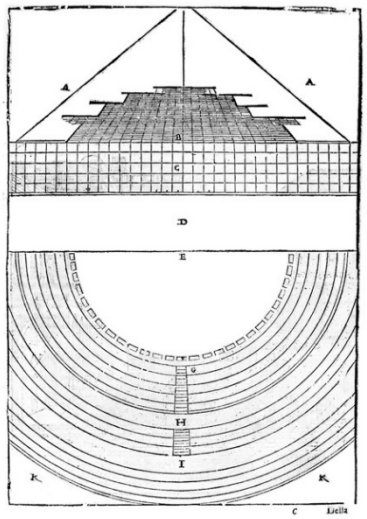
> (…) simétrica, en forma de abanico abierto hacia el público, dirige la mirada del espectador hacia un punto focal lejano, ubicado en un plano de simetría común al escenario y a la sala. Invita al espectador a dejar avanzar su mirada en línera recta, desde su espacio real hasta un infinito virtual -pero visible o, al menos, representado implícitamente- e inteligible (Surgers, 2004, pág. 79).

[149] Traducción propia.

Respecto al diseño y a la disposición empleada para las gradas, bebe completamente de la herencia romana, con el espacio entre escena y gradas (*aditus máximo*); el espacio de la *oschestra* algo sobreelevado y, de nuevo como en Roma, destinado a las principales autoridades de la época. De esta manera, el resto de las gradas se repartían por clases sociales, hasta las más altas para los más desfavorecidos que, obviamente, eran los que tenían una peor visión de la escena (Merino Peral, 2016c, pág. 31).

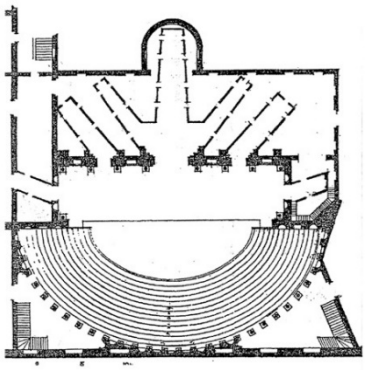
El Teatro Olímpico de Vicenza continua con la disposición clásica de los espectadores. Formalmente mantiene el graderío con la misma estructura, pero suprimiendo el espacio entre él y la escena. De esta forma, se amplían las localidades y se mejora la visión del escenario desde más puntos (Mazzucato, 2009, págs. 163-164). Probablemente a causa de las dimensiones reducidas del terrero del teatro, la grada se volvió levemente elíptica (Surgers, 2004, pág. 73). En el espacio intermedio entre la grada y el escenario se configura el espacio para la orquesta. Entre los tres ámbitos, grada, escenario y orquesta se propone un juego de niveles para favorecer, entre otros, la perspectiva. En el nivel más inferior se sitúa la zona de orquesta. En un nivel superior se coloca el escenario. Y a dos niveles respecto a la orquesta (uno respecto al escenario) se comienzan las gradas. Sin duda esto generaba una gran ventaja respecto al resto de teatros planteados hasta el momento, puesto que los asistentes ya no tienen que mirar la escena de abajo a arriba (de Brosses, 1992, págs. 101-104)

Imagen 30: *Planta de teatro planteada por Serlio.*



Fuente: adaptadas B/N de (Serlio, 1619, pág. 45).

Imagen 31: *Planta del Teatro Olímpico de Vicenza.*



Fuente: adaptadas B/N de (Surgers, 2004, pág. 74).

Imagen 32: *Imagen de las gradas del Teatro Olímpico de Vicenza.*



Fuente: adaptadas B/N de (Una cabeza sembrada, 2014) Recuperado el 14 febrero 2023.

Por otro lado, gran parte de la preocupación de Palladio / Scamozzi, fue acercar más la visión de los espectadores a la realidad de la escena y que ésta se produjese de la manera más igualitaria para todos, o al menos, para el mayor número de espectadores posibles (Merino Peral, 2016c, pág. 44). La concepción de este teatro, su escena y su grada, consistió en que la visión del público fuese lo más "democrática" posible.

El Olímpico era un teatro perteneciente a una institución en la que todos sus miembros "merecían" una correcta visión de la escena ya que ostentaban un mismo rango social, a diferencia de los teatros realizados para la corte (Revuelta Bravo, 2018, pág. 157).

No debía existir aquí, por tanto, el "lugar" o la "mirada del príncipe", si no que la concepción de la grada debía homogeneizar la comprensión de la perspectiva (Breyer, 1997, págs. 40-41). Al carecer la escena de un único punto de fuga como hasta ahora, sino que existen tres puertas centrales (que se subdividen en cinco) más dos laterales, los puntos de fuga se multiplicaban. Este entramado de perspectivas multifocales fue expresamente ideado para que desde casi cualquier punto de la *cavea*, el espectador se sintiese como un "príncipe". Se modifica, así, el punto de vista generando una perspectiva no ya infinita, como en el caso anterior, sino más próxima al espectador (Surgers, 2004, pág. 79).

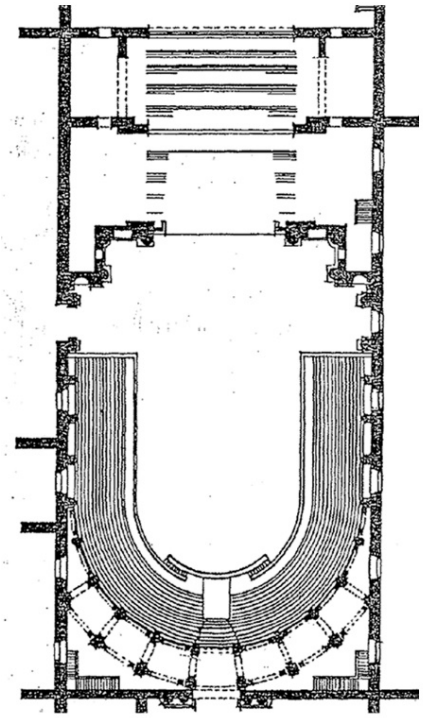
Imagen 33: *Vista frontal de la escena del Teatro Olímpico de Vicenza.*



Fuente: adaptadas B/N de (Avagnina) Recuperado el 14 febrero 2023.

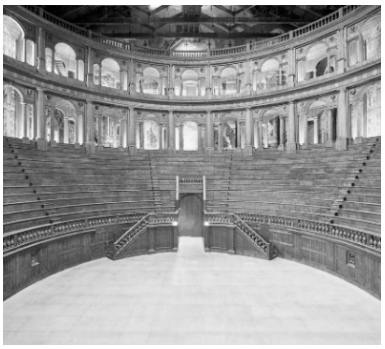
Con la proyección de Aleotti y el Teatro Farnese y su «único y atrevido proscenio» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 104) se entra de lleno en la vista frontal del espectáculo. Para ello diseña un gran graderío en forma de herradura, de acuerdo con los estándares contemporáneos actuales. Esta grada se separa de la escena a diferencia de lo que sucede en el Olímpico, con un marco único completamente independiente de la sala. Por lo tanto, entre el proscenio y el graderío se deja una amplia zona para la orquesta, sin ningún uso definido en particular (Oliva & Torres Monreal, 2021, págs. 104-105), y que será rebautizada con el nombre de "plaza". Este nuevo espacio libre, mucho más amplio que en los anteriores, podría ser empleado tanto para torneos, espectáculos musicales o incluso también para representar batallas navales si se inundaba (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 105), o como zona social después de las representaciones. A menudo era habitual que los actores, tras la función bajasen del escenario a esta plaza a una fiesta de sociedad con el público (Garcés Alzamora, 2015, pág. 129). Esta nueva plaza era sobre la que se situaban los accesos a la grada, pero no al propio escenario (Maestre, 1985, pág. 213). El diseño alargado también generaba que en estos espectáculos el público fuese también parte de la escenografía, al igual que en los espectáculos romanos. Así, a pesar de que el marco de escena imponía una barrera de separación entre actor y público, la existencia de esta plaza multifuncional permitía que se pudiese usar tanto el escenario como el foso con la misma finalidad, es decir, como propio escenario (León Rodriguez, 1998, pág. 266).

Imagen 34: *Planta del teatro Farnese en Parma.*



Fuente: adaptadas B/N de (Surgers, 2004, pág. 77).

Imagen 35: *Imagen de las gradas del Teatro Farnese en Parma.*



Fuente: adaptadas B/N de (Hänninen) Recuperado el 15 febrero 2023.

Por otro lado, remate del graderío se modifica respecto a la columnata vitruviana y se proponen dos pisos de arcadas en las que en la primera de ellas, justo en el centro, aparece de nuevo el "lugar del príncipe", mucho más alto para una mejor visión tanto del marco escénico como de lo que pudiese ocurrir en la plaza; una altura en sintonía con la propuesta en el Teatro Olímpico. Este teatro, en definitiva, «se considera el diseño prototípico de la arquitectura del espectáculo barroco» (Merino Peral, 2016c, pág. 81).

Imagen 36: *Vista frontal de la escena del Teatro Farnese en Parma.*



Fuente: adaptadas B/N de (Hänninen) Recuperado el 15 febrero 2023.

Básicamente tras el Teatro Farnese las configuraciones del espacio para los espectadores fue modificándose en cada caso concreto bien en forma de "U", "U" alargada, elipse o medio círculo. Incluso con la perspectiva en ángulo de Bibiena, con sus diferentes puntos de fuga, se diluía de nuevo la posición "del príncipe" entre los asistentes y con la que, además, se generaban zonas ciegas dependiendo del asiento del espectador (Arregui J. P., 2002, pág. 58).

Sin duda, el último paso evolutivo que debía dar el *teatro a la italiana* era su crecimiento en altura y la ampliación de la sala. En los casos comentados hasta el momento, eran edificios dedicados exclusivamente a la representación en palacios o espacios privados. Es decir, o bien para representaciones cortesanas o para representaciones en academias: un teatro de élites. Pero en Italia en el siglo XVII aparece un tercer lugar: el teatro público, frecuentemente de la mano de la ópera. Este nuevo uso teatral provoca una serie de modificaciones en los estándares del edificio. En primer lugar, aparece un nuevo concepto

que es que la actividad teatral debía producir beneficios a sus empresarios. Esto provocó la necesidad de crear una taquilla. Fue en 1637 en el Teatro Cassian de Venecia donde Benedetto Ferrari, su administrador, impuso este nuevo espacio (Perinelli, 2011b, pág. 493). Por otro lado, aumentar beneficios implicaba aumentar el número de plazas disponibles. Siempre, eso sí, manteniendo las distancias entre clases. A partir de entonces, la proyección y la forma de abordar un proyecto sería diferente si se trataba de diseñar un tipo teatro u otro (Balsalobre García, 2001, págs. 194-195).

> Este edificio [el teatro público] 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 palcos era ya una realidad (…) (Balsalobre García, 2001, pág. 195).

Es decir, la aparición de palcos permitiría continuar con la herencia romana de la distinción de clases, con palcos más o menos favorables según su visión de la perspectiva. La gestión privada provocó que algunos palcos fuesen vitalicios para algunas familias y otros fuesen alquilados según la obra representada para un público general espacio (Perinelli, 2011b, pág. 492). En definitiva, los palcos se transformaron en «lugar para mirar y ser mirado, confín entre situación pública y situación privada» (Cruciani, 2005, pág. 27). Incluso en ocasiones, “ser visto” en el palco era una necesidad más importante que contemplar la propia obra (Gómez Valera, 1997, pág. 58).

Propuestas como la de Aleotti en el Teatro Farnese con sus dos galerías superiores avanzaba esta evolución. Poco a poco esas galerías corridas farnesianas se transformarán en anillos de más pisos compuestos por zonas cerradas permanentes: los palcos (Alonso Pereira, 1995, pág. 19). Asimismo, el crecimiento de la zona de escena del Farnese a consecuencia de la maquinaria espectacular, obligaba a subir la cota de la cubierta del teatro, dificultando la visibilidad del marco escénico para aquellos espectadores que se sitúen en las zonas más altas de las gradas (Balsalobre García, 2001, pág. 192) pero favoreciendo la inclusión de más pisos de anillos con palcos. Subir en altura los teatros permitió alcanzar en ocasiones hasta los seis pisos de palcos superpuestos de forma vertical (Barba Sevillano y otros, 2013, pág. 462). A pesar de que se estima que el Farnese tenía una capacidad entre 3.000 y 5.000 espectadores, el estudio de la forma de sentarse y sus disposiciones no era una materia en la que en el

Renacimiento y el Barroco temprano se hubiese estudiado con profundidad, por ejemplo debido a los grandes y voluminosos vestidos o la asistencia con espadas u otras armas. Por ello, no todo el mundo que se presuponía o se presupone hoy en día, podía caber en las plazas estimadas (Izenour, 1996, pág. 20). Ya avanzado en el Barroco, el *teatro a la italiana*, a diferencia de otros desarrollos teatrales europeos[150], optó por el diseño de palcos cerrados con antesalas privadas. Los palcos italianos, sobre todo de la ópera, se diseñaban generalmente como habitaciones privadas, abiertas al auditorio, en las que se producían encuentros sociales, reuniones de negocios o se resolvían asuntos de estado (Izenour, 1996, págs. 20-21). Estos palcos son pequeñas estancias:

> (…) a veces con antesala, que se puede cerrar a la vista de la sala con una cortina; en la forma francesa el lugar es separado de los vecinos sólo simbólicamente con paredes divisorias que no llegan hasta el techo; en la Europa del Norte prevalece la comunidad y los palcos tienden a volverse balcones sin divisiones internas. (…) Puesto que son los palcos los que definen el volumen de la sala, las paredes no son delimitaciones inertes, de contenido, sino lugares dialécticos y dinámicos de aquella tensión de relación que es la mirada: la sala del teatro a la italiana es un campo de fuerzas, un volumen que se llena y se construye de relaciones (Cruciani, 2005, pág. 27).

La zona de la plaza también llegó un momento en el que fue invadida por el público. El primer teatro que extendió al público en «palcos, balcones, tertulia y paraíso, alrededor de platea, se levantó en Venecia en el año 1637» espacio (Perinelli, 2011b, pág. 492). Fue Buontalenti[151] quien instaló asientos en la platea para crear más localidades con una vista mejor de la perspectivista. Y para ello también propuso que esta nueva zona estuviese en una superficie inclinada (Perinelli, 2011b, pág. 492). En un primer momento, estos nuevos asientos de la plaza estuvieron ocupados por las bajas clases sociales. Sin embargo, éstos acabaron en los anillos superiores «donde la visión de la escena era más reducida, y tenían que soportar el calor y los humos generados por la iluminación de las lámparas y velas» (Gómez Valera, 1997, pág. 57). Así, los asientos de la plaza pasaron a las clases sociales más elevadas, ya que tenían una mejor visión de la escena.

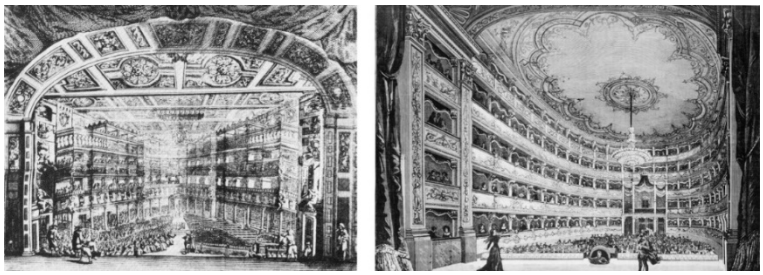
[150] En otros países, por ejemplo en Francia, como se verá más adelante en el teatro moderno francés, se optó por un sistema de palcos en altura pero abiertos, a modo de gradas elevadas, aunque aun manteniendo los estándares sociales de la época (Izenour, 1996, pág. 20).

[151] Bernardo Buontalenti más adelante será mencionado como una de las figuras esenciales en el proceso de la escenografía.

Los palcos fueron así un recurso empleado en los teatros desde 1650, tanto si éstos eran públicos o privados (Mazzucato, 2009, pág. 157). Así, el *teatro a la italiana* queda completamente fijado y también como sinónimo de *teatri a palcchetti*[152]: «la aportación estructural [teatral] más relevante que aún se conserva en la actualidad» (Mazzucato, 2009, pág. 157). En esta implantación de palcos es necesario mencionar a Torreli[153] que difundió el modelo teatral de Aleotti principalmente por Francia (Merino Peral, 2016c, pág. 113). Asimismo, se debe destacar también a Carini Motta[154] que retomó el ejercicio tratadista de Vitruvio o Serlio y en 1676 publicó *Trattato sopra la Struttura de Theatre e Scene*. En esta publicación Motta introduce el uso de los palcos verticales (Pariente, 1988, pág. 22) y «establece el tránsito del recinto anfiteatral al sistema de palcos en la teoría arquitectónica contemporánea» (Arregui J. P., 2002, pág. 42). Estas teorías expuestas en el tratado fueron ya anteriormente testadas, entre otros, por Carlo Fontana[155] en teatros como el de Santi Giovanni e Paolo (1638) o en el Tor di Nona (1671) (Arregui J. P., 2002, pág. 42); o por Fernandino Tacca[156] en el Teatro de la Pérgola (1653-1658) por encargo de la *Academia degli Immobili* (Merino Peral, 2010b, págs. 8-9).

Imagen 37: *Vista del auditorio del Teatro de la Pérgola - Izquierda 1658 - Derecha: 1718.*

Fuente: adaptadas B/N de Izquierda: (Merino Peral, 2010b, pág. 8). Derecha: (Mostra Spettatori, 2021) Recuperado el 17 febrero 2023



[152] Teatros de caja o de palcos.

[153] Giacomo Torelli (Fano, Italia, 1608-1678), "El Gran Mago" (Merino Peral, 2016c, pág. 106) fue un ingeniero, escenógrafo y arquitecto reconocido por el diseño de la maquinaria escénica para el teatro y los efectos especiales.

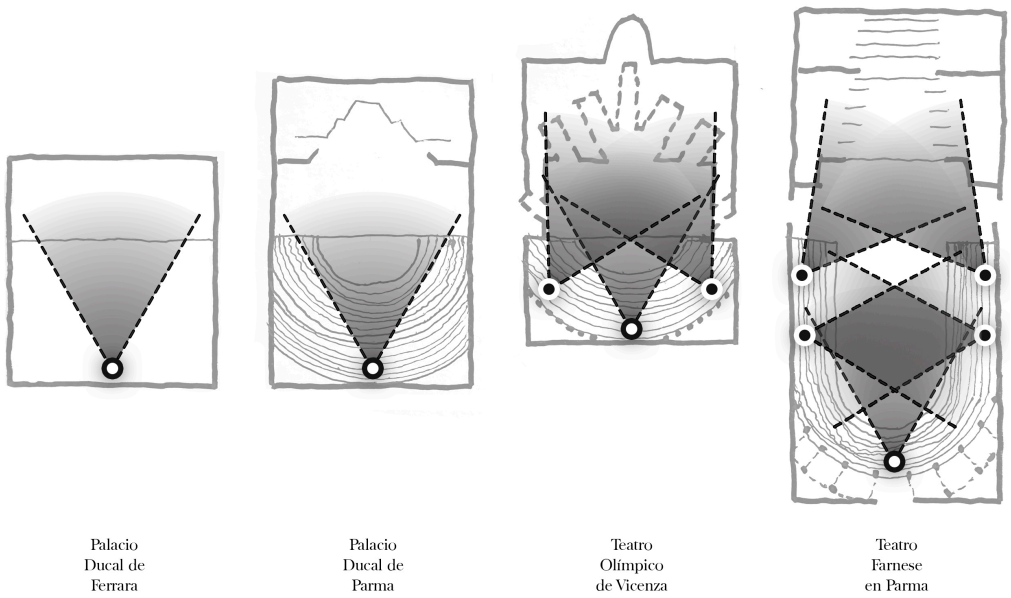
[154] Fabrizio Carini Motta (Mantua, Italia, - - 1700) fue un arquitecto, pintor y tratadista teatral.

[155] Carlo Fontana (Ticino, Italia 1634-1714) escultor, arquitecto y autor de varias publicaciones sobre arquitectura con láminas como *Il Tempio Vaticano* para la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Bordes Caballero, 2005).

[156] Fernandino Tacca (Florencia, Italia, 1619-1686) arquitecto y creador no solo de decoraciones teatrales sino también de puestas en escena globales, maquinaria, vestuario y «quizás el mejor representante de la integración de las Artes» (Merino Peral, 2010b, pág. 1).

Una vez analizada la evolución según el punto de vista del espectador en los cuatro teatros, los esquemas generales de dicho uso se sintetizan en la siguiente imagen:

Imagen 38: *Esquema del espacio del espectador en los ejemplos modernos propuestos.*



Fuente: Elaboración propia.

En resumen, en los cuatro se mantiene la posición de la *visión del rey* (simbolizado por el punto blanco con trazo negro). Cronológicamente, sin embargo, se advierte un desdoblamiento al añadirse otros asientos desde los que se podrían llegar a comprender de manera casi similar al rey la perspectiva de la escena. Mientras que en el Palacio Ducal de Ferrara, la visión ideal para percibir la perspectiva es la central, en el Ducal de Parma, al forzar bastidores en perspectiva, también las localidades cercanas al centro podrían considerarse lugares aptos. En el Teatro Olímpico de Vicenza, gracias a las calles laterales fugadas, se percibe correctamente la escena desde más puntos, aunque no sea la de la puerta central. En el Teatro Farnese, por último, las localidades con puntos de vista aptos se multiplican, tanto para la escena central, aunque algo escorada, como para aquellas escenas que tengan lugar en la plaza, estas ya sí completas.

Con la evolución de la escena y de la zona de espectadores se evidencian dos caminos distintos: la inclusión del cuerpo actoral en la escena y la del público dentro del teatro;

todo con el fin de la máxima «proximidad» (Mazzucato, 2009, pág. 163). Fue la creación del marco escénico, de la embocadura, la que separa por completo la sala de la escena: el espacio real del figurado. A partir de este punto, cada una de ellas se desarrollará según sus propias funciones y necesidades (Navascués Palacio, 1984, pág. 2). Es en este desarrollo, donde aparece el último punto clave del teatro italiano moderno: la figura del escenógrafo.

> (…) lo cierto es que los ejemplos anteriormente relatados establecieron los modelos de referencia de los que se realizaron ya en el siglo XVII por toda la geografía europea. Y si no se tomaron al pie de la letra individualmente, en su conjunto desembocaron en el prototipo de Teatro Cortesano y ya indisolublemente asociados a la del artista que surgió con ellos, el Escenógrafo (Merino Peral, 2016c, pág. 105).

Es, así, desde la introducción de la caja escénica, cuando se podía manipular la forma de ver la escena por parte del espectador. A partir de este momento se juega con un espacio escénico cerrado excepto por la cara del espectador, a través de la cual se podía decidir qué se veía y cómo se veía, sin dejar una mínima posibilidad sin diseñar en la forma de percibir la escena por parte del público (Merino Peral, 2010a, pág. 3). Es más, en todo el proceso se llegó a tal extremo de virtuosismo estético y formal que ya «los eruditos, pintores y poetas - bendecidos y patrocinados materialmente por los príncipes de la Iglesia y del Estado – habían desarrollado un teatro espectacular para un drama insignificante» (Macgowan & Melnitz, 1966, pág. 100).

> (…) el esplendor del teatro italiano del Renacimiento es un esplendor escenográfico (de actores, dirección, agilidad), pero no dramático. (…). El error del teatro medieval había sido mostrarlo todo, decirlo poco. La reacción de los literatos humanistas, como todas las reacciones lo precipitó al extremo opuesto: en el teatro humanista ya no se vió la acción, sino que, a ejemplo de los clásicos, todo fue referido y narrado; de modo que, en lugar de lograr el drama, se logró la elocuencia (D´Amico, 1954b, págs. 16-17).

El teatro debía luchar contra la "aburrida" herencia clásica y para ello forzó la inclusión de tramas novedosas y un apoyo de decoración, perspectiva y efectos especiales: el «marco de la estética barroca de lo maravilloso[157]» (Sabik, 2001, pág. 95).

Durante la Edad Antigua y Edad Media, es cierto que la preocupación por la decoración escénica ya existía. Es por ello por lo que la escenografía como tal no nace directamente en la Edad Moderna sin un bagaje y sin una experiencia preexistente (Alonso Mateos, 2007, pág. 18). De hecho, ya en el teatro clásico, por ejemplo, había una preocupación por materializar los textos de forma espectacular, pero siempre asociada una decoración muy rígida y muy «ceñida al carácter de la obra que se representaba, tal y como lo describe Vitrubio[158]» (Navascués Palacio, 1984, pág. 2). Fue a finales del siglo XVI dónde la figura del escenógrafo se materializó, se profesionalizó y adquirió relevancia profesional. El escenógrafo, en general se encargaba de expresar los intereses de la obra con la ideación y materialización de los programas espectaculares y decorativos (Merino Peral, 2010a, pág. 1). En el Renacimiento y ya cristalizado por completo en el Barroco, sobre todo se apoya en la herencia de las Bellas Artes y se aleja de la arquitectura que se separa por completo de las artes escénicas. La actuación hasta este momento, conjunto de arquitectura, arte y ciencia, comenzó a dividirse.

> Es conocida la aversión que la arquitectura vanguardista del Renacimiento mostró respecto de la decoración basada en pintura y/o escultura (…), salvo cuando estuvieran enmarcadas por formas arquitectónicas. (…). 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 (Revuelta Bravo, 2018, pág. 161).

A pesar de que en zonas como los palcos se reproducían imágenes de ciudades o elementos arquitectónicos, el distanciamiento entre la arquitectura y los "teatristas" ya era significativa, imponiéndose poco a poco el escenógrafo (Navascués Palacio, 1984, pág. 3). Según Benevolo, el replanteo por parte de los artistas del siglo XVI de los métodos a emplear en las técnicas visuales provocó el reconocimiento del arte como figura

[157] Sabik lo concreta en el «principio barroco de los contrastes: el asombro, admiración, placer visual, vistos como objetivos por alcanzar, por una parte, pero, por otra, provocados, suscitados muchas veces por un elemento opuesto: el horror, efectos terroríficos de unos determinados componentes del decorado, tramoyas y efectos especiales» (Sabik, 2001, pág. 95).

[158] Esta cita es en clara referencia a las tres escenas relacionadas para la comedia, la sátira y la tragedia clásicas romanas, que posteriormente recuperaría Serlio en su tratado.

autónoma y con procesos diferentes a los de las disciplinas técnicas (Benevolo, 1972, pág. 123). El autor, con el estudio del caso de Brunelleschi, señala también que la «pintura, escultura y arquitectura son finalmente consideradas manifestaciones distintas de una actividad creadora única» (Benevolo, 1972, pág. 124). Todas tienen una finalidad común pero con procesos diferentes que no deben interponerse. Principalmente el Arte decidió expandirse hacia la rama del sentimiento. De hecho, Benevolo señala que será con el paso del tiempo y de forma paulatina cuando estos procesos dispares se consigan coordinar. Y lo refleja, de nuevo con el caso de Brunelleschi:

> (…) la libertad absoluta del espacio arquitectónico de Brunelleschi resulta apretada y densa cuando pasa a la experiencia de los pintores, y a la continuidad teórica de la representación espacial (distendida desde el primer plano hasta el infinito queda casi siempre seccionada o interrumpida por una parcial discontinuidad. Se diría que los pintores prefieren renunciar a la coherencia compositiva a fin de introducir en la escena pictórica, sin exclusiones, el mundo de apariencias propio de la realidad de su tiempo, con toda la carga de asociaciones simbólicas, populares y esotéricas que le caracteriza. (Benevolo, 1972, pág. 130).

Por ello, durante el siglo XVI se perfiló la función del escenógrafo profesional que iría aún más allá de la labor de dirección artística ya que se encargaría, además de la decoración, de solucionar todo aquello que necesitase cualquier representación, torneo, baile o un simple banquete (Merino Peral, 2010a, pág. 3). Será, pues, el escenógrafo «el que mejor resume el concepto de la integración de las Artes – por cantidad y diversidad de asuntos con los que debía bregar en su actividad cotidiana de ilustración de tales montajes -» (Merino Peral, 2018, pág. 179). Por lo tanto, durante el siglo XVI y XVII la extrema obsesión teatral mostrada por las perspectivas, los puntos de vistas forzados, los juegos visuales, etc. recayó en el escenógrafo, focalizado en figuras como Bernardo Buontalenti[159] o Giulio Parigi[160]. Parigi, por ejemplo, integró a la perfección la escena en todos los espectáculos gracias a pertenecer a una clase social elevada, por lo que conocía perfectamente los gustos de los asistentes. Destacadas son sus escenografías de *La Veglia della Liberatione di Tirreno e Arnea, autori del sangue toscano* en el Teatro de los Uffizi en 1617.

[159] Bernardo Buontalenti (Florencia, Italia, 1523-1608), pintor, escultor, arquitecto discípulo de Vasari y creador de escenografías entre las que destacan los *Intermezzi* para la familia Medici (Merino Peral, 2016d, pág. 6).

[160] Giulio Parigi (Florencia, Italia, 1575-1635), arquitecto y diseñador discípulo de Buontalenti.

En definitiva, a partir del siglo XVI, el teatro, convertido en herramienta iconográfica de propaganda[161], se transforma en arte eminentemente espectacular. Para ello, además, fija unas normas para sus representaciones[162] (Merino Peral, 2018, pág. 201).

> Es en este ámbito especulativo y creativo en el cual el Escenógrafo cobra amplias dimensiones como representante del artista global y polifacético (…), encargado asimismo de todo el proyecto ideológico del espectáculo promocionado por señores, príncipes y monarcas absolutistas en ciernes, en cuyas manos recayó la enorme tarea de construir el entramado estructural de la retórica laudatoria, a través de los programas figurativos y literarios de los aparatos de las distintas celebraciones. Como creadores, igualmente, del género apoteósico (…) en que culminó la Fiesta Barroca, no sólo debieron ocuparse de tales menesteres cuanto de otros tantos como la coordinación general, de las declamaciones recitativas de los actores y divos varios e incluso de recopilar la crónica de los eventos para la imprenta (…) (Merino Peral, 2018, pág. 201).

---

[161] José Antonio Maravall (Játiva, Valencia, 1911-1986), historiador y ensayista, realiza las siguientes afirmaciones:

> Si (…) todo el arte barroco, se esfuerza en hacer obra «moderna» es porque con ello lo que pretende alcanzar, en su sensibilidad, en su ideología, a los presentes, a quienes se propone atraer a una concepción de la sociedad y de los hombres, en cuyos intereses se orienta, en su base social, la cultura barroca (Maravall, 1990, pág. 17).

Además de remarcar la estrecha relación entre teatro y política (Maravall, 1990, pág. 22), continúa:

> Inmediatamente se pone de manifiesto la estrecha relación del tipo de literatura que comentamos [el teatro] con la concepción educativa en general de los escritores barrocos, en todas partes. El fin que se busca alcanzar consiste en impresionar a la voluntad. Ahora bien: para impresionar el ánimo y captar y fijar la inclinación voluntaria del hombre hacia un blanco determinado, es un factor decisivo la atracción de los sentidos. (Maravall, 1990, pág. 106).

Y, por último, concluía mencionando la fuerza comunicativa de la iconografía con la que se aprovechaba al máximo su valor «histórico o fingido, para inculcar indeleblemente su "moral" (…)» (Maravall, 1990, pág. 107).

[162] Merino, en su artículo cita a Silvia Carandini (Roma, Italia, 1945), historiadora y profesora de la Universidad de Roma. La cita, de traducción propia desde el italiano, comenta que cada espectáculo debe:

> (…) seguir su propia política de celebración y representación, desarrollar una secuencia específica y reconocible de eventos espectaculares, establecer su propia organización para diferentes tipos de eventos... literalmente ponerse en escena, exponerse a sí mismos y a su historia en una espectacular acción de propaganda (…) (Merino Peral, 2018, pág. 201).

Una vez analizadas las particularidades de la escena, el auditorio y la figura del escenógrafo en el teatro moderno italiano, se fijan las siguientes características del *teatro a la italiana*:

- Se trata, generalmente, de un edificio exclusivo para espectáculos, de planta habitualmente rectangular, cerrado y con techos elevados y planos o con ligera curvatura por temas de acústica (Barba Sevillano & Giménez Péres, 2009, pág. 10).
- Al ser cerrado, la iluminación será decisiva. Aunque en el Teatro Farnese se jugó con la iluminación natural, la iluminación artificial fue una disciplina escénica importante a desarrollar en los siguientes siglos. (Gómez Valera, 1997, pág. 56).
- El edificio se diseña a raíz de un plano vertical y otro longitudinal de simetría. Este será el mismo eje sobre el que se basará la perspectiva de escena. A su vez, existe otro marco divisorio del espacio perpendicular a este último que delimita la escena de la sala de espectadores: el cuadro de escena: acción-espectador, realidad-ficción. Detrás de este marco estará la caja escénica y delante la zona de público.

> Entre el siglo XVI y el XIX, esta separación se fue acentuando progresivamente: mediante la dilatación del cuadro de escena, la sistematización del uso del telón, el agregado eventual de cuadros suplementarios detrás del cuadro de escena, la diferenciación entre la luz de la sala y la del escenario (Surgers, 2004, pág. 62).

- La caja escénica será el lugar habitual del actor y en ella destacará la perspectiva. Sobre, debajo y tras ella se situarán los mecanismos necesarios para los cambios de decoración en cada obra. Por lo tanto, será más alta, ancha y profunda que en los modelos teatrales anteriores. (Barba Sevillano & Giménez Péres, 2009, pág. 10).
- La zona de espectadores será curva, habitualmente en forma de "U", elíptica o, posteriormente, en forma de herradura. En ella, la posición del espectador debe ser inmóvil. «Cuanto más cerca esté el espectador del punto a partir del cual se construye la perspectiva, más vívida y realista será el efecto de la ilusión» (Surgers, 2004, pág. 63). Éste será el *lugar del rey* o *palco reale*. Los espectadores se localizarán en gradas dispuestas en diferentes pisos con palcos y su disposición se realizará según clases sociales y privilegios. Cuanto más ladeada y alta esté la localidad, menor será su "ilusión" de la perspectiva de escena, y estará destinada, por tanto, a un espectador de clase social más baja. (Barba Sevillano & Giménez Péres, 2009, pág. 10) (Surgers, 2004, pág. 63). En el centro de la sala se situará la

plaza y/o el foso para la orquesta, así como más localidades para público general que no podía tener acceso a ver la función desde un palco.

- La música será esencial en muchos espectáculos de la Edad Moderna. En el Renacimiento los músicos se situaban generalmente tras la escena. Durante el Barroco se trasladaron frente al escenario o en ocasiones a algún palco lateral (Gómez Valera, 1997, págs. 56-57).

Siguiendo los esquemas teatrales expuestos en Edades anteriores, el *teatro a la italiana* tendrá los siguientes componentes[163]:

- Zona de escena: Es la parte dedicada al cuerpo actoral y dónde el escenógrafo produce la ilusión en perspectiva: desde el telón pintado, los bastidores móviles como los *periactos*, u otras grandes propuestas más verosímiles. La Zona del escenario se compone de:

    - *Escena:* volumen donde propiamente transcurre la acción y es la evolución directa del *Procaenium* romano. Se compone de:
    - *Proscenio:* zona del escenario más cercana al público.
    - *Embocadura:* apertura del escenario hacia los espectadores; es el cuadro escénico y la mutación del *Scaenefront* romano. Surge a partir de las tres puertas vitruvianas en las que la puerta central gana protagonismo y se amplía para una mayor visibilidad del fondo de escena, convirtiéndose en un gran marco que encuadra la representación de la obra teatral.
    - *Telón de boca:* cortina que separa escena y público en la embocadura.
    - *Foro:* zona más lejana del escenario y delimitada por él último telón de fondo y la pared contraria a la embocadura.
    - *Hombros:* costados del escenario destinados principalmente a ocultar movimientos de actores o escenografía.
    - *Trampa:* en ocasiones, en algunos teatros bajo la escena se colocan orificios para producir entradas o salidas espectaculares.
    - *Cámara negra:* piezas que "visten" la escena pero no son elementos constructivos. Son el *telón de foro* (último telón del teatro), las *patas* (piezas verticales de tela a los lados para ocultar los movimientos de los hombros y

[163] Para la elaboración de los elementos de un teatro a la italiana se han tomado las referencias y definiciones indicadas por Javier López de Gereñu, profesor del Centro de Tecnología del Espectáculo, en su libro *Decorado y Tramoya* (1998), y por José Antonio Gómez Varela, autor del libro *Historia visual del escenario*.

generalmente negras o decoradas siguiendo el estilo de la escenografía) y las *bambalinas* (como las patas pero de geometría horizontal).

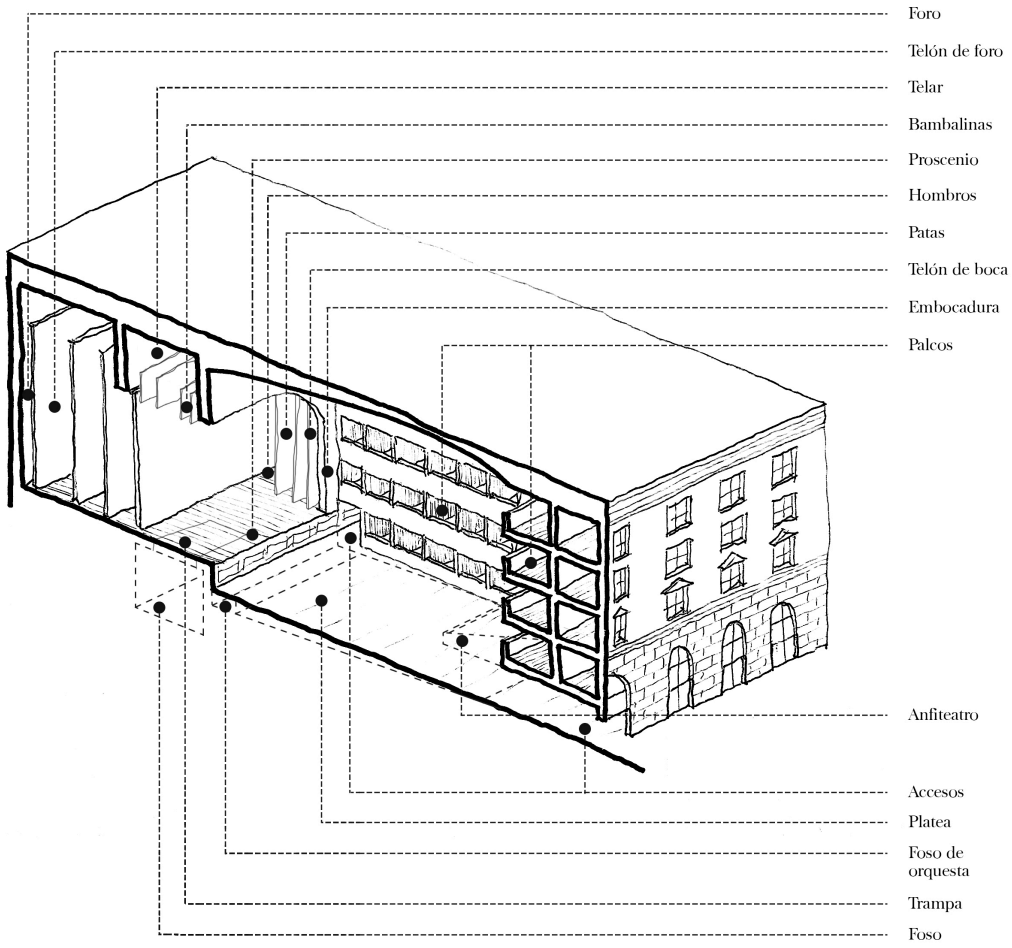
- *Telar:* zona superior de la zona de escena por encima de la línea superior de la embocadura.
- *Foso:* zona inferior del escenario para maquinaria o para hacer uso de las *trampas*.

- Zona de espectadores:

  - *Plaza o platea:* zona que ocupaba la *Orchestra* romana, es decir, es el área que deja vacío las gradas y tiene forma curva. En ella se desarrollan tanto actos sociales como las acciones que se prevean fuera del escenario. Posteriormente albergará localidades y adquirirá una ligera pendiente en contra de la escena. En la parte más cercana a la embocadura se localizará el *foso de orquesta* para los músicos. A diferencia de los teatros clásicos, toda la sala está cubierta.
  - *Palcos*: se corresponde con la *Cavea* romana. Tiene su origen en forma de grada o bancadas con pendiente que evoluciona en altura y verticalidad hasta conformarse en varios pisos apilados en los que se generan "habitaciones" privadas (palcos) para contemplar la función. Al igual que en Roma, una mayor altura implica una menor visión del espectáculo y, por tanto, serán localidades impropias para la alta sociedad. Centrado respecto al eje organizador vertical y longitudinal y a su vez a la altura de la vista del escenario, se localiza el palco más propicio para comprender la perspectiva y éste será el lugar destinado a la monarquía o a los máximos representantes de la sociedad. Con el tiempo, la zona de palcos frente al escenario se extenderá, se hará más larga sobre la *platea* y generará el *anfiteatro*.
  - *Accesos:* se corresponden con el *aditus maximus* y se producen generalmente desde el centro y los laterales de la plaza bajo los palcos. Los *praecintos* y *scalaria* romanos, pasillos y escaleras, se generan ahora de forma interna y dejan de estar a la vista para el resto de público.

De forma gráfica, los elementos anteriores se materializan en el siguiente esquema:

Imagen 39: *Esquema de teatro moderno a la italiana*



Fuente: Elaboración propia.

En conclusión, la evolución en la Edad Moderna del teatro italiano derivó en un prototipo que será el predominante hasta la contemporaneidad. Tendrá múltiples variaciones pero, de forma general, mantendrá su estructura funcional (Perinelli, 2011b, pág. 493).

> (…) alrededor de 1640 el teatro a la italiana está definido: es un espacio de relación, interior y absoluto, un ambiente que deriva y funda una *forma mentis* del teatro. Y es una *forma mentis*[164] que no es italiana sino europea (Cruciani, 2005, pág. 27).

[164] Entendido como “manera de pensar”.

B. El Teatro Moderno inglés: de Shakespeare y el teatro isabelino.

Mientras que el teatro italiano moderno tendió a representaciones cada vez más espectaculares, dejando casi de lado al texto, el teatro inglés moderno generó todo lo contrario: tanto en su forma de escribir, en la de representar como en su relación entre escenario y sala (Surgers, 2004, pág. 88). El teatro medieval en Europa se había diluido, sin embargo, en Inglaterra continuó presente aunque con circunstancias especiales.

> En Inglaterra, con el humanismo no se produce una discontinuidad en la trayectoria escénica (a diferencia de lo que sucede en Italia y Francia, donde la reimplantación de las concepciones dramáticas aristotélicas tiene mucho de corte con la tradición medieval); por consiguiente, en pleno secularismo renacentista, no debe sorprendernos descubrir notorias supervivencias del anterior teatro religioso: presencias alegóricas (…), alusiones a personajes de las moralidades (…), individuos que corporizan virtudes o defectos absolutos (…) ; a veces es posible observar, asimismo, la combinación de elementos netamente renacentistas con una vaga atmósfera de paganismo germánico. En especial, no se advierte la presión de esquemas preceptivos que sometan la actividad poética a normas coercitivas o disposiciones tiránicas (Rest, 1968, pág. 18).

De esta afirmación, se deduce la diferente forma de tratar los temas más oscuros en el teatro inglés respecto al resto de teatros europeos del momento. Las temáticas más complicadas que anteriormente en Grecia o Roma (y posteriormente con el auge humanista) debían de ser ocultadas, no escenificadas sino relatadas en texto según los preceptos aristotélicos[165], en el teatro moderno inglés están matizadas. El público británico estaba mucho más acostumbrado a las tramas bélicas y crueles por esa influencia medieval. Además, la propia historia de Inglaterra con muchos siglos de guerras marcaba el «espíritu del pueblo inglés» (Castagnino, 1981, pág. 47). Castagnino[166], asimismo, afirma que el inglés: «conoció monstruos y ángeles en los campos de batalla y en los tronos. “Ese pasado cercano ha dado al pueblo inglés caracteres muy particulares que explican la formación de su gusto”» (Castagnino, 1981, pág. 47). Todo ello explica la relación de lo que en el devenir en el teatro isabelino será mucho más sencillo de escenificar respecto a una de sus temáticas más características: la muerte. En general, la muerte, el sufrimiento, el dolor, fue una temática muy del gusto de la última etapa de la Edad Moderna (López Martín, 2014, pág. 45). La manera de tratar la muerte en el teatro

[165] Ver página 37.

[166] Raúl Héctor Castagnino (Buenos Aires, Argentina, 1914-1999) fue un escritor y crítico literario.

europeo en global de la época consistía en no representarla con crueldad para no incurrir en el mal gusto. En el teatro inglés moderno, sin embargo, ese "espíritu inglés" hizo posible que sí se pudiesen contemplar en escena «muertes sangrientas en la tragedia (según el modelo senequista[167])» (Rest, 1968, pág. 20). Esta forma de tratar la muerte infringirá un carácter propio en el teatro moderno inglés que junto al tratamiento del Poder conformarán la época del llamado teatro isabelino: «si en Europa la Reforma partió de teólogos y juristas, en Inglaterra fue desde el poder» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 130). Mantener al pueblo formado y controlado era, de nuevo, esencial para los poderosos y, como en Grecia, en Inglaterra el teatro era una herramienta decisiva: no existía mejor arma que exponer esos hechos (sucesiones, batallas, intrigas palaciegas) en dramas históricos (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 132). El drama histórico implicaba, por tanto, incluir en el drama personajes históricos u otros que pudiesen llegar a serlo. Estos desarrollaban sus papeles principalmente a través de dramas domésticos (la *domestic tragedy* (Modenessi, 2009, pág. 205)), caracterizado por infidelidades matrimoniales y conflictos de pareja; o bien mediante dramas en los que la violencia, la crueldad e incluso el incesto eran los ejes centrales (Rest, 1968, págs. 34-35).

El teatro inglés fue evolucionando hasta encontrar bajo el reinado de Isabel I una forma más realista de expresión que lo convirtió en un «fenómeno que muy pocas veces se ha repetido con igual brillo en la historia del teatro universal» (Rest, 1968, pág. 7): el teatro isabelino. El teatro isabelino es considerado uno de los tres grandes momentos de la historia teatral, junto con el teatro griego clásico y el español del Siglo de Oro (Fernández-Biggs, 2021, pág. 82). Tras Isabel I, Jacobo I, de educación más afrancesada, impondría un teatro más fastuoso y posteriormente Carlos I introducirá los bailes de máscaras en la corte. Esta evolución será interrumpida bruscamente en 1642 con la llegada de Cromwell que «cerró el mayor capítulo del teatro inglés» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 149). Por lo tanto, el teatro isabelino es fruto constante también de la relación entre poder y teatro. Lo es porque desde su reinado, Isabel I, y continuado por Jacobo I y Carlos I, logró que Inglaterra entrase en un período de equilibrio político y en el que aprobó una protección a actores y a autores teatrales (Surgers, 2004, pág. 85), protección en definitiva para el teatro, convirtiéndolo incluso en materia educativa para grupos infantiles (Mansilla, 2014, págs. 104-105). Esta protección real provocó un gran auge creativo por parte de actores y autores que creó un mercado teatral en sí (Mansilla, 2014, pág. 104) y que derivó en un teatro popular muy demandado, tanto que llega al nivel de ser comparado con el «apetito voraz» que genera actualmente la televisión (Mulryne & Shewring, 1997, pág. 16).

[167] Para Séneca, no se debe temer a la muerte. «Las valoraciones de Séneca sobre (…) la muerte muestran un acercamiento a la vida y una manera de afrontarla desde ella misma» (Frutis Guadarrama, 2013, pág. 45).

Así, este teatro se institucionalizó y creó un lenguaje dramático muy desarrollado (Rest, 1968, pág. 19), que «implica un modo de interpretación y una escenografía-arquitectura característicos, es decir, un código de representación» (Surgers, 2004, pág. 85). En necesario advertir que para Rest[168], un teatro popular no implicaba una baja calidad. El autor isabelino no creaba el drama por popularidad: el éxito les llegaba por contar historias temáticas de interés para toda la sociedad. Es lo que Rest llama la «teoría de los niveles», especialmente aplicado a la producción de Shakespeare» (Rest, 1968, pág. 20):

> (…) al populacho se le brindaba un sostenido esparcimiento anecdótico, con profusión de muertes sangrientas en la tragedia (…) y abundancia de equívocos en la comedia (…); por su parte, los espectadores interesados en la virtuosidad artística hallaban una caudalosa fuerza poética (manifiesta en el verso de gran riqueza verbal y excepcional audacia expresiva (…)); a quienes les preocupaba la marcha intelectual de la época, se los seducía con una intrépida exposición de los críticos problemas que apasionaban al individualismo renacentista; y con destino al público cortesano, habituado a la sinuosidad de los negocios estatales, se proponía un significativo acopio de reflexión política, si bien convenientemente velado (Rest, 1968, págs. 20-21).

La inclusión del verso fue otro de los impulsos del drama inglés para su popularización. Sin embargo, ocasionalmente, se mezclaban párrafos en verso con otros en prosa, dejando estos últimos a personajes de baja clase social (Rest, 1968, págs. 22-23).

Entre los autores isabelinos más célebres sobresalen figuras universales que algunos críticos consideran todavía no superadas (Brook, 2012, pág. 69), como Kyd[169], Marlowe[170]

[168] Jaime Rest (Buenos Aires, Argentina, 1927-1979) fue un escritor y crítico literario.

[169] Thomas Kyd (Londres, Inglaterra, 1558-1594) autor de *La tragedia Española* (1587) e iniciador de la senda de Marlowe y Shakespeare, con quienes tiene muchos paralelismos (Kyd, 1968, pág. 4). Algunas fuentes le otorgan la autoría de un *Hamlet* anterior a la de Shakespeare (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 140).

[170] Christopher Marlowe (Canterbury, Inglaterra, 1564-1593) es otro dramaturgo isabelino autor de obras como *La Trágica historia del Doctor Faustus* (1588), en las que avanza un paso más en lo propuesto por Kyd, abandonándose completamente a los dramas más absurdos y humanos. Junto con Shakespeare conforman la dramaturgia isabelina más consciente de las posibilidades escénicas que proporciona el teatro: «sus obras presentan una enriquecedora nómina de recursos, ejercicios *metateatrales*, y experimentos renovadores con las formas y contenidos dramáticos, demostrando un poder imaginativo realmente prodigioso» (Ballesteror González, 2014, pág. 336). Asimismo, también es considerado el «inventor de la tragedia inglesa en verso blanco» introducida en el teatro (Bloom, 2002, pág. 533).

o Jonson[171] y el gran protagonista del teatro isabelino: Shakespeare. Shakespeare nació en 1564 y falleció en 1616.Tomando por cierto que fue el autor de todas las obras que se le atribuyen[172], es definido por Bloom[173] como el que escribió «la mejor prosa y la mejor poesía en inglés, o tal vez en cualquier lengua occidental» (Bloom, 2002, pág. 13):

> La «bardolatría[174]», la adoración de Shakespeare, debería ser una religión secular más aún de lo que ya es. Las obras de teatro siguen siendo el límite exterior del logro humano: estéticamente, cognitivamente, en cierto modo moralmente, incluso espiritualmente. Se ciernen más allá del límite del alcance humano, no podemos ponernos a su altura (Bloom, 2002, pág. 12).

Tanto es así que, siguiendo a Bloom, se desarrollará el teatro moderno inglés en este análisis bibliográfico a través de Shakespeare. En concreto, se realizará a través de una de sus más célebres obras de teatro: *Hamlet* (entre 1601 y 1602 (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 145)), la segunda versión del *Hamlet* de Shakespeare según Bloom[175].

---

[171] Ben Jonson (Westminster, Inglaterra, 1572-1637) autor de *Every man out of his humour* (1599), unió de forma «indisoluble» lo cómico y el humor, en el sentido de fluido corporal, a pesar de que también Shakespeare en *Enrique V* (1598-1599) empleó este término con sentido cómico (Vincent, 2015, pág. 131).

[172] Manuel Macías Borrego (Madrid, España, 1986), Doctor en Estudios Literarios y profesor universitario, reflexiona sobre la autoría de las obras de Shakespeare en una época en la que un escritor solía trabajar dentro de sistemas cooperativos, en los que «actores, directores y empresarios compartían trabajo» (Macías Borrego, 2021, pág. 25). Asimismo, se señala incluso que: «Kyd fue responsable de una serie de obras, algunas de las cuales fueron, por otros estudiosos, atribuidas a Shakespeare» (Kyd, 1968, pág. 4) [traducción propia].

[173] Harold Bloom (Nueva York, Estados Unidos, 1930-2019) fue un destacado escritor, crítico literario. Gran conocedor y estudioso de Shakespeare también teorizó sobre los cánones literarios (Jiménez, 2001, pág. 15).

[174] Denominación proveniente de Bardo, vocablo que define a un poeta heroico o lírico. Shakespeare era conocido como el Bardo de Avon, ya que nació en Stratford-upon-Avon, municipio de Warwickshire.

[175] La crítica no concreta las versiones de *Hamlet* que han podido llegar a existir. Por un lado se encuentra la teoría de una versión de la obra escrita por Kyd, como se comenta en la cita a pie de página número 162 de este estudio.

> El lector verá de inmediato una serie de paralelismos entre *La tragedia Española* y *Hamlet*. (…) Debido a estas similitudes, y (…) a los ingeniosos argumentos de una multitud de eruditos, algunas autoridades creen que Kyd escribió una obra de teatro de *Hamlet* que más tarde Shakespeare usó como fuente (Kyd, 1968, pág. 4).

Por otro lado, Bloom señala también a una primera versión de esta misma obra que atribuye al propio Shakespeare y la data escrita en «algún momento entre 1589 y 1593» (Bloom, 2002, pág. 7). Y por último, la versión más extendida y conocida que es la fechada alrededor de 1601 (Bloom, 2002, pág. 9).

Respecto a esta decisión:

- *¿Por qué a través de Shakespeare?*
  Bloom respondería: «¿Pues quién más hay?» (Bloom, 2002, pág. 17).
- *¿Por qué a través de Hamlet?*
  Bloom respondería:

> Un número sustancial de norteamericanos que creen adorar a Dios adoran en realidad a tres principales personajes literarios: el Yahweh (…), el Jesús del Evangelio de Marcos, y el Alá del Corán. No sugiero que los sustituyamos por la adoración de Hamlet, pero Hamlet es el único rival secular de sus más grandes precursores en personalidad. Su efecto total sobre la cultura mundial es incalculable. Después de Jesús, Hamlet es la figura más citada en la conciencia occidental; nadie le reza, pero tampoco nadie lo rehúye mucho tiempo (Bloom, 2002, págs. 13-14).

En concusión:

> El arte dramático de Shakespeare resume el teatro isabelino (…). Sus rasgos salientes pueden consignarse en este trazo básico, que presupone su teoría dramática: ajuste de los asuntos de interés de cada momento. Así, cuando está de moda el patetismo impuesto por Marlowe, escribe Ricardo III; cuando se exacerba el patriotismo popular por la destrucción de la Armada invencible, produce la serie inspirada en la historia inglesa: Enrique IV, El Rey Juan, Enrique V; cuando el público se inclina hacia lo mitológico sentimental, como coletazo del Barroco, ofrece Como gustéis y Noche de reyes; cuando se desencadena el movimiento antisemita (…) nace El Mercader de Venecia; cuando el Barroco entra en el siglo XVII con su espíritu de desencanto (…) escribe Romeo y Julieta y Hamlet (Castagnino, 1981, pág. 49).

Comenzando con el análisis del espacio teatral isabelino, es necesario señalar que durante la Inglaterra moderna existieron por un lado teatros públicos y por otro, teatros privados. Cada uno tenía grandes diferencias en su forma y espacio de representación. En los espacios privados (las casas burguesas, la corte o los espacios académicos), se realizaban representaciones elaboradas, apropiadas para un público erudito y culto.

Mientras, las representaciones públicas, las más frecuentadas, eran menos cuidadas respecto a la escena a la atención del público (D´Amico, 1954b, págs. 198-199). En este punto se debe señalar que se cruzaban dos tendencias en el país. En un primer lugar, los ingleses tenían la tradición medieval de realizar y asistir a un teatro provinciano y de aldea (Castagnino, 1981, pág. 48), acostumbrado por tanto a escenificarse en patios o arenas públicas (Surgers, 2004, págs. 86-87). En segundo lugar, Inglaterra tampoco estaba ausente de lo que sucedía en esos momentos en Italia por lo que otra parte del teatro inglés sucumbió a la escenografía efectista que marcaban los *teatros a la italiana* (D´Amico, 1954b, pág. 198), como el mencionado caso de Iñigo Jones. Con esta premisa, el teatro privado se adecuó al gusto italiano y francés mientras que el teatro popular continuó siendo más austero. Será este último el más interesante espacialmente y el que conformará el espacio característico del teatro isabelino (Surgers, 2004, pág. 88), que centrará este análisis.

La protección real de autores y actores provocó que fuesen socialmente mejor valorados y con unas condiciones laborales más propicias. Esta profesionalización derivó en una secularización y en la absoluta comercialización, creando un negocio del que vivir y en el que invertir. Inversiones que eran incluso por parte de los propios trabajadores agrupados en compañías que gestionaban, dirigían e incluso se convertían en dueñas de los espacios teatrales, como Shakespeare[176] (Rest, 1968, pág. 21). Esta sin duda es la gran diferencia entre el teatro espectacular ideado en Italia y el inglés. Mientras que el *teatro a la italiana* es fruto de una reflexión por parte de teóricos y arquitectos, el isabelino es el resultado de actores, autores y gestores que lo crean «como ellos lo han usado y estudiado[177]».

Los teatros públicos ingleses eran edificios poligonales o circulares comúnmente de madera (Croce y otros, 2022, pág. 1105) y en ocasiones mezclada con ladrillo y paja. En su centro, a cielo abierto, había un patio y a su alrededor se construían dos o tres pisos de galerías destinados a los espectadores. En el patio, adosado a una de las fachadas interiores de las galerías se situaba el escenario. Generalmente tenía una capacidad de dos mil espectadores (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 133). Shakespeare realiza varias referencias a la forma isabelina, como en el prólogo de *La vida de Enrique V* (1587):

[176] Shakespeare fue «actor, director, administrador y coempresario de El Globo, junto al gran actor Richard Burbage» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 141).

[177] «*as they have already used and studied*» fue una frase mencionada por Isabel I (Surgers, 2004, pág. 87).

(…) But pardon, gentles all,
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object. Can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O, the very casques
That did affright the aier at Agincourt?
(Shakespeare, 2007, págs. 1032-1033)

En este fragmento se denomina al teatro como la "O" de madera (*wooden O*) por su forma y material; y también como un corral o lugar de pelea de gallos (*cockpit*).

De los espacios teatrales isabelinos no se posee demasiada información, o al menos la que se desearía (Hodges W. , 1973, pág. 18), a causa de su destrucción con la entrada de la República y por ser presa fácil de los incendios. Se tiene constancia de que el primer teatro de este tipo fue *The Theatre*, construido en 1576 (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 133). Su nombre no fue una cuestión trivial. En la Inglaterra moderna el nombre empleado para los teatros era *playhouse* y nombrar a este espacio como *The Theatre* lo acercaba a la tradición clásica grecorromana y a una experiencia más culta. (Surgers, 2004, pág. 87). Posteriormente surgieron más edificios como *The Rose* (1587), *The Swan* (1595) o *The Globe* (1599). De uno de ellos, precisamente, es el único dibujo que existe y del que se tiene referencia. En 1880 se descubrió la copia de una ilustración fechada en 1596 del *The Swan*. (Surgers, 2004, págs. 89-90). Así mismo, en 1997 y tras varios estudios, se reconstruyó en Londres *The Globe*, incendiado en 1613 durante la representación de Enrique VII de Shakespeare[178]. A partir de este dibujo y de la reconstrucción se puede estudiar la escena isabelina.

En la Imagen 40 se observa la arena central como lugar para la representación y el patio y galerías para el público. Ambas, al igual que en los teatros de la Italia moderna, estaban bien definidas, pero sus roles y las relaciones entre ellas fueron concebidas de manera diferentes. El espacio para el público se destinaba principalmente en las galerías superiores, los "anillos", reservados para las clases más pudientes: comerciantes, nobles o profesionales. A su vez, estas gradas, según su posición en referencia al escenario, se distribuían entre las propias clases altas, siendo más o menos elevado el precio de su asiento en función de la visibilidad de la escena.

[178] Posterior al incendio de 1613, *The Globe* fue reconstruido en 1614, el conocido como *The Second Globe*. derribado en 1644 tras el cierre decretado para todos los teatros isabelinos (Hodges W. , 1973, págs. 12-18).

Por último, en la arena, junto y al mismo nivel que el escenario, se disponían las clases inferiores como artesanos, aprendices o sirvientes que pudiesen pagar la entrada (López Santos, 2014, pág. 3) y generalmente no tenían asiento y asistían a la representación de pie. Thomas Platter, cronista de la época, escribió:

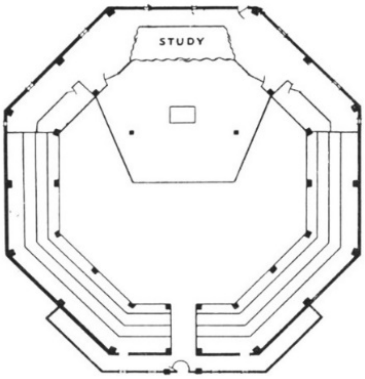
> Los teatros están construidos de tal forma que se escenifica sobre una plataforma elevada, de modo que todo el mundo tiene una buena visión. Hay diferentes galerías y lugares, sin embargo, donde los asientos son mejores y más cómodos son, por lo tanto, más caros. Quien quiera estar de pie abajo sólo paga un penique inglés, pero si desea sentarse, entra por otra puerta y paga otro penique, mientras que si desea sentarse en los asientos más cómodos que están acolchados, donde no sólo ve todo bien, sino que también puede ser visto, entonces paga otro penique inglés y por otra puerta.Y durante la representación se reparte comida y bebida entre el público, de modo que por lo que uno quiera pagar también puede refrescarse (Platter, 1937, pág. 167).[179]

Imagen 40: *Dibujo de Van Buchel, según De Wiit, en el que en 1696 se ilustra el teatro The Swan en Londres.*



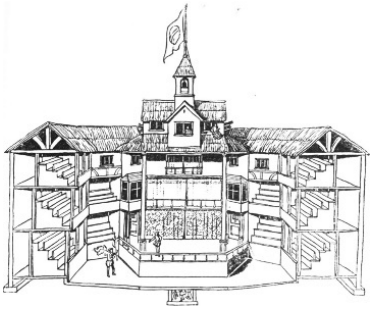
Fuente: (Surgers, 2004, pág. 89)

Imagen 41*: The Globe: Planta baja.*



Fuente: (Watkins, 1950, pág. 18).

Imagen 42: *Vista axonométrica seccionada del teatro isabelino.*



Fuente: (Watkins, 1950, pág. 17).

[179] Traducción propia.

Por la distribución del público y en contra de lo que podría pensarse en un primer momento, los malos comportamientos o actos incívicos no eran tan frecuentes. De hecho se tiene más constancia de actos poco civilizados en teatros privados que en los públicos: "galanes" sentados en el borde del escenario fumando y manteniendo conversaciones al margen de la obra, comida, bebida, etc. Tanto es así que en los prefacios de algunas obras se solicitaba respecto para los actores ante comportamientos poco aptos para la representación (Gurr, 2009, págs. 151-152).

Respecto al espacio escénico, en las fotografías adjuntas (Imágenes de la 43 a la 46) que se corresponden a la obra de reconstrucción contemporánea del teatro *The Globe,* se puede apreciar que se componía principalmente de dos zonas.

La primera es la zona del tablado, lo que correspondería al clásico proscenio como espacio para el actor, y ocupando aproximadamente la mitad del área del patio central. Este escenario era de madera y estaba elevado sobre la arena aproximadamente un metro y medio. Tenía unas dimensiones de largo de entre doce y quince metros y un fondo comprendido entre ocho y diez metros (Surgers, 2004, pág. 91). No está comprobado la existencia de un foso, sin embargo, en obras como *Hamlet* se hace referencia a él en el texto:

> Grita el Espectro bajo el escenario.
> ESPECTRO.
> ¡Jurad!
> HAMLET.
> ¡Ajá, muchacho!
> ¿Tú también?
> ¿Estás ahí, buen

Imagen 43*: The Globe 1997: Vista del escenario.*



Fuente: adaptadas B/N de (Sherlock, 2001) Recuperado el 7 de marzo de 2023.

Imagen 44: *The Globe 1997: Vista de la cubierta.*



Fuente: adaptadas B/N de (Sherlock, 2001) Recuperado el 7 de marzo de 2023.

hombre? Vamos, ya oís al del sótano. Prestaos a jurar.
(Shakespeare, 2017, pág. 35).

Imagen 45: *The Globe 1997: Vista general durante una representación.*



Fuente: adaptadas B/N de (Sherlock, 2001) Recuperado el 7 de marzo de 2023.

Por otro lado se encontraba la parte trasera del proscenio, un elemento arquitectónico a modo de edificación formado por un cuerpo con dos alturas, llamado "la casa de los actores". Consistía en una torre adosada a las galerías con fachada hacia la arena y con un tejadillo que se utilizaba para cubrir el escenario. Su función principal era proteger la escena de las inclemencias del tiempo y servir de apoyo para las bajadas de objetos durante la obra. Para apoyar este tejado se colocaban dos grandes columnas la zona inferior de esta cubierta se conocía como el "cielo". El cielo en los teatros isabelinos se decoraba con motivos celestes y en tonos dorados (Surgers, 2004, pág. 94) tal y como se aprecia en la Imagen 46. En *Hamlet* se encuentran varias alusiones al cielo del teatro:

Imagen 46: *The Globe 1997: Vista inferior del tejado de la escena.*



Fuente: adaptadas B/N de (Sherlock, 2001) Recuperado el 7 de marzo de 2023.

(…) Esta regia bóveda, el cielo, ¿veis?, este excelso firmamento, este techo majestuoso adornado con fuego de oro, todo esto me parece nada más que una asamblea de emanaciones pestilentes e inmundas.
(Shakespeare, 2017, págs. 49-50).

La fachada de la torre servía también como fondo de escena en las representaciones. Este fondo era completamente arquitectónico con dos puertas (o tres según algunas

fuentes) en el piso bajo y una balconada en el superior. La torre, además, era el lugar destinado para los músicos si la obra así lo requería y sobre ella se apoyaba y descendía la maquinaria necesaria para realizar cualquier efecto escénico (Gómez Valera, 1997, pág. 43). En el fondo de la escena, en la parte inferior, igual que con el foso, no está corroborada la existencia de un telón, aunque, de nuevo en *Hamlet*, aparece en el texto como elemento necesario en algunas escenas:

> POLONIO.
>
> Señor, se dirige al aposento de su madre. Yo me esconderé tras los tapices para oírlo. Seguro que riñe a fondo. Y, como dijisteis, y dijisteis sabiamente, conviene que alguien más que una madre, pues ellas son parciales por naturaleza, escuche la plática a escondidas. Adiós, Majestad. Antes que os acostéis, pasaré a veros y contaros lo que sepa.
>
> (Shakespeare, 2017, pág. 77).

De este modo, la escena isabelina se resume en tres partes principales: la zona delantera abierta, la zona trasera con las puertas descritas, generalmente separada de la delantera por un cortinón, y la parte superior de los balcones. Son con estos tres elementos escénicos con los únicos con los que los autores contaban para sus representaciones (Reynolds, 1905, pág. 581). Una escena con prácticamente una nula decoración.

Una vez situadas y definidas las zonas propias para los actores y las zonas destinadas para los espectadores, es necesario definir la relación existente entre ellas. La posición del público en las galerías circulares suponía que los asistentes pudiesen colocarse libremente alrededor de la escena formando aproximadamente en un ángulo de 260 grados, e incluso situarse como se ha explicado de pie en el foso. Unos verían la obra de frente, otros muy de perfil y otros casi desde atrás. Este concepto de visión isabelino era totalmente antagónico respecto al *teatro a la italiana*. El italiano moderno estaba concebido completamente para exhibir frontalmente su ilusión teatral. En la Inglaterra, sin un marco escénico en el proscenio, el concepto italiano de la ilusión se antojaba muy complicada (Gurr, 2009, pág. 118). Por lo tanto, el límite inglés entre escena y público dejaba de ser plano y frontal para convertirse en otro con forma casi esférica:

> En realidad, imaginemos ese espacio redondo (…), con dos grandes columnas al centro, abierto, iluminado con luz natural y atiborrado de gente que se codea entre sí. El proscenio, y en verdad todo el escenario, forma parte de ese mismo espacio.

> Todo es un «aquí» colectivo, público, común, social. Qué distinto asistir al teatro en medio de una multitud viva y ruidosa (Fernández-Biggs, 2021, pág. 84).

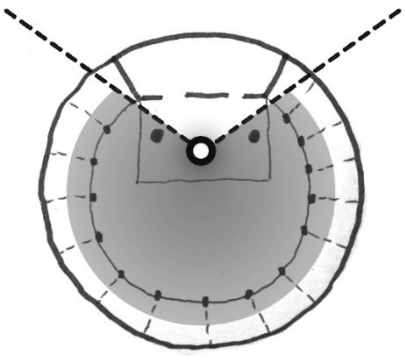
Esta especial comunión entre actores y público no se ha repetido desde entonces:

> Cada avance técnico producido en el teatro desde entonces no ha hecho otra cosa más que aumentar la inacción de la audiencia y su distancia, separando a la persona de la experiencia teatral de grupo que era lo que Shakespeare quería que ocurriese (Gurr, 2009, pág. 211.)

En el *teatro a la italiana*, el actor tenía un vínculo con espectador casi totalmente frontal. Como comenta Surgers, el actor italiano se había olvidado «de su espalda» (Surgers, 2004, pág. 90), no tenía necesidad de contemplarla, ya que su interpretación solo se percibía frontalmente. En cambio, en el teatro isabelino el actor "recupera" su espalda. Su espacio compartido con el público es mayor y, por tanto, su capacidad interpretativa y su movimiento y estudio de movimientos será mayor y deberá estar más cuidada y definida.

> El escenario isabelino es una plataforma que se extiende sobre el centro de la platea, quedando así sus laterales al descubierto. Los actores no pueden limitarse a una recitación frontal, porque son observados desde diversos puntos de vista a la vez. (Mansilla, 2014, pág. 113)

Imagen 47: *Esquema visual de la relación entre actores y público en el teatro isabelino.*



Fuente: Elaboración propia.

Esto implica en efecto un trabajo extra para los autores, las compañías y también para el actor. Requiere un estudio más minucioso de su posición, su uso corporal y de su recitación. Por ello comúnmente se decide que en el escenario la interacción entre actores sea mínima para evitar solaparse por los diferentes puntos de vista. También, generalmente, se dispondrán en semicírculo en el escenario según la categoría social del personaje. Así mismo, su posición será en todo momento formando la conocida como *crux scénica*, es decir, con los brazos siempre separados del cuerpo y moviendo sus manos según el texto recitado (Mansilla, 2014, págs. 109-110). En definitiva, unos signos de representación más elaborados. El actor moderno inglés, sin embargo, contaba no solo con su cuerpo si no también con su apariencia. Los signos corporales se reforzaban con vestuario, maquillaje y peluquería, bastantes expresivas y espectaculares, que favorecían la comprensión del personaje por parte del público (Mansilla, 2014, pág. 114).

Shakespeare y el resto de los autores isabelinos, en este contexto, escribían sus obras para ser representadas en cualquier espacio escénico («*designed to be staged anywhere*» (Gurr, 1994, pág. 31)): desde los teatros privados hasta los patios públicos (Kase, 2002, pág. 511). Y los teatros isabelinos, los públicos, carecían, como se ha definido con anterioridad, prácticamente de decoración y de escenografía. Eran austeros visualmente, eran prácticamente escenarios vacíos, solo con la presencia de los actores y su apariencia vistosa. La arquitectura del espacio teatral era fija, siempre la misma. Todas las obras, independientemente de su temática, se llevaban a cabo en el mismo espacio y con la misma escena (Fernández-Biggs, 2021, pág. 78). Por lo tanto una de las características teatrales como es el vínculo de la representación con el público debía realizarse con métodos diferentes para suplir esta carencia (López Santos, 2014, pág. 3). Sin embargo, esta falta de medios escénicos decorativos (a pesar de cubrirse esta escasez en parte con el vestuario y algún que otro elemento de *atrezzo*[180]), que en principio se puede

[180] Se tiene constancia que, sobre todo en escenas que representaban interiores, sí que podrían estar en el escenario ciertos objetos comunes en las viviendas o una escalera en el caso de *Romeo y Julieta* para la escena del balcón. En los escritos de Philip Henslow (Lindfield, Inglaterra, 1550-1616), empresario teatral de la época isabelina, se enumeran, por ejemplo:

> 1 roca, 1 jaula, 1 roca del infierno, 1 tumba de Guido, 1 tumba de Dido, 1 cama, 1 hacha de madera, 1 hacha de cuero, cabeza de Iris y arco-iris, 1 pequeño altar, 1 escudo de cobre y 17 hojas de metal,3 pandereta, 1 dragón en Fausto, 1 mitra papal, 3 coronas imperiales, 1 corona común (Macgowan & Melnitz, 1966, pág. 173).

considerar una precariedad teatral, proporcionó una gran «libertad creadora de los dramaturgos isabelinos» (Fernández-Biggs, 2021, pág. 83). Tal y como escribió Brook[181]:

> Está claro que no podemos sacamos de la manga a un segundo Shakespeare. Pero cuanto más claramente veamos en qué consiste la fuerza del teatro shakespeariano, mejor prepararemos el camino a seguir. Por ejemplo, al fin nos hemos dado cuenta de que la ausencia de escenografía del teatro isabelino era una de sus mayores libertades (Brook, 2012, pág. 119).

La libertad mencionada por Brook obligó a realizar malabares a la herramienta que es «la esencia misma del género [teatral]: la palabra puesta en acción» (Fernández-Biggs, 2021, pág. 83). Donde muchos advertían una merma de creatividad o credibilidad, otros lo consideraban un «teatro flexible para obras muy variadas» (Macgowan & Melnitz, 1966, pág. 168). Así, los autores y Shakespeare en particular convertían mediante sus textos y las acciones propuestas el escenario isabelino en un lugar del teatro. Dependiendo de estas acciones y palabras propuestas, un mismo espacio se transformaba en un lugar o en otro completamente diferente. (Fernández-Biggs, 2021, pág. 89). Con los textos recitados, los actores guiaban a los espectadores por los tiempos y lugares en los que se llevaba a cabo cada escena:

> Donde uno tendrá Asia, a un lado y África al otro y tantos otros reinos menores, que el actor al entrar deberá siempre comenzar diciendo dónde se encuentra; o si no, en caso contrario, no se entenderá la historia. Ahora tenemos tres damas que pasean y recogen flores, y por tanto debemos suponer que el escenario representa un jardín (Macgowan & Melnitz, 1966, pág. 169).

El público inglés aceptaba esta “decoración hablada” y comprendía los lugares en los que se situaban los personajes y los cambios que en ellos se producían con simples palabras y también a través de las características entradas y salidas incluidas en los diálogos y que rara vez se producían a través de didascalias internas (Fernández-Biggs, 2021, pág. 79).

[181] Peter Brook (Londres, Inglaterra, 1925-2022) fue un afamado director de cine y de teatro considerado uno de los mayores renovadores del teatro contemporáneo. Entre sus direcciones más importantes destacan las representaciones y puestas en escena de las obras de Shakespeare y sus disertaciones teatrales en varios escritos como en el libro *El espacio vacío* (1968).

BERNARDO.

¿Quién va?

FRANCISCO.

¡Contestad vos! ¡Alto, daos a conocer!

BERNARDO.

¡Viva el rey!

FRANCISCO.

¿Bernardo?

BERNARDO.

El mismo.

FRANCISCO.

Llegas con gran puntualidad.

BERNARDO.

Ya han dado las doce: acuéstate, Francisco.

BERNARDO.

¿Todo en calma?

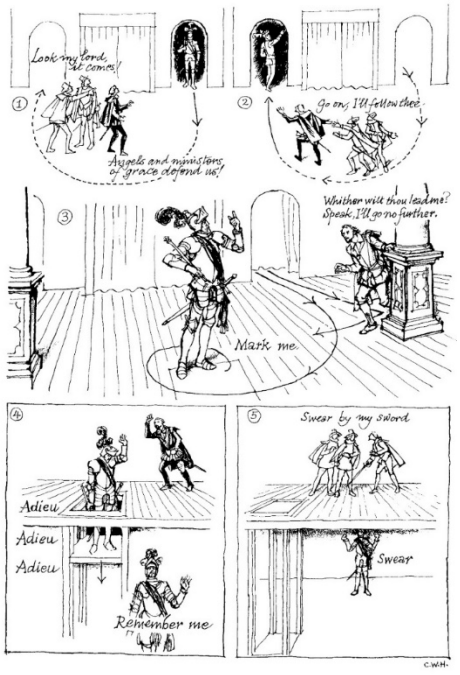
FRANCISCO.

No se ha oído ni un ratón.

(Shakespeare, 2017, pág. 13).

Incluso para las entradas y salidas del actor que escenifica el espectro de Hamlet, el método era similar suponiendo que cuando entraba a la escena lo hacía siempre por la misma puerta y seguía el mismo recorrido hasta que al final desaparecía por la trampilla bajo el escenario:

Imagen 48*: Hamlet: Movimientos escénicos del espectro según C. Walter Hodges.*



Fuente: (Shakespeare, 2006, pág. 44).

La decoración era, por tanto, escasa, hablada y comprendida sin problema por el espectador. Esto se define claramente cuando Shakespeare, en *Enrique V* escribe en:

> (…) Supongan que dentro del anillo de estos muros
> están ahora confinadas dos poderosas monarquías,
> cuyos frentes elevados y contiguos
> el peligroso y estrecho océano separa:
> Completen nuestras imperfecciones con sus pensamientos;
> En mil partes dividan al hombre,
> y creen una potencia [ejército] imaginaria;
> Piensen cuando hablamos de caballos, que los ven
> imprimiendo sus orgullosos cascos en la tierra que los recibe;
> Pues son sus pensamientos los que ahora deben engalanar a nuestros reyes,
> llevarlos aquí y allá; saltando a través de los tiempos,
> convirtiendo los acontecimientos de muchos años
> en un reloj de arena: el cual les damos,
> Admítanme en el coro de esta historia;[182]
> (Shakespeare, 2007, pág. 1033).

Y en otro momento, el coro también recita para el público:

> Así con alas imaginarias nuestra veloz escena vuela
> en movimiento no menos rápido
> que el del pensamiento. Supongan que han visto
> al bien nombrado rey en el muelle de Dover
> embarcar su realeza; y su valiente flota
> con banderines de seda, el joven Phoebus animando.
> Jueguen con sus fantasías, y en ellas contemplen
> sobre los aparejos de cáñamo a los marineros trepando;
> Oigan el estridente silbido que da orden
> a los sonidos confusos. (…)[183]
> (Shakespeare, 2007, pág. 1054).

[182] Traducción propia.

[183] Traducción propia.

Play with your fancies, jueguen con sus fantasías.

De este modo, el público cuando vea a un soldado en escena deberá imaginarse una tropa completa o cuando se saque un árbol a escena, se imaginará que la acción transcurre en un bosque. Si en el escenario se sitúa un trono, los hechos discurren en un palacio. Cada objeto tendrá un significado simbólico y afectivo (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 138). Es lo que se denomina la «retórica del discurso y la retórica de lo visible» (Surgers, 2004, págs. 99-102).

Es así una ilusión que reconoce abiertamente que es una ilusión. Hasta tal punto que existen producciones en las que algunos actores salen al escenario "interpretando que se interpretan a sí mismos"; actores disfrazados de público que interactúan en la propia obra dando su opinión sobre la misma o mencionando ser conocedores de estar en una obra de teatro. En el *Induction* de *The Malcontent* de Jon Marston, John Webster escribe el siguiente diálogo:

> TIREMAN.
>
> Señor, los caballeros se enfadarán si se sienta ahí.
>
> SLY.
>
> ¿Por qué? Podemos sentarnos en el escenario de la casa privada. No me tomas por un caballero de pueblo, ¿verdad? ¿Crees que temo silbar? Te juro por mi vida que me tomaste por uno de los actores[184].[185]
>
> (Marston, 1965, págs. 4-5).

En definitiva, es un delgado e imperceptible límite entre la realidad y la ilusión teatral, que era sencillo de aplicar y con la que "jugar" en un espacio «no localizado» y en «escena continua» (Gurr, 2009, pág. 119). En *Hamlet*, Shakespeare realiza también estas ilusiones en varias ocasiones, simulando escenas que escenifican la propia obra dentro de la obra:

> HAMLET.
>
> Señora, ¿qué os parece la obra?
>
> REINA.
>
> Creo que la dama promete demasiado.

[184] En el texto original, la palabra es "*players*".

[185] Traducción propia.

HAMLET.

Mas cumplirá su palabra.

REY.

¿Conoces el argumento? ¿No hay nada que ofenda?

HAMLET.

No, no. Todo es simulado, incluso el veneno. No hay nada que ofenda.

REY.

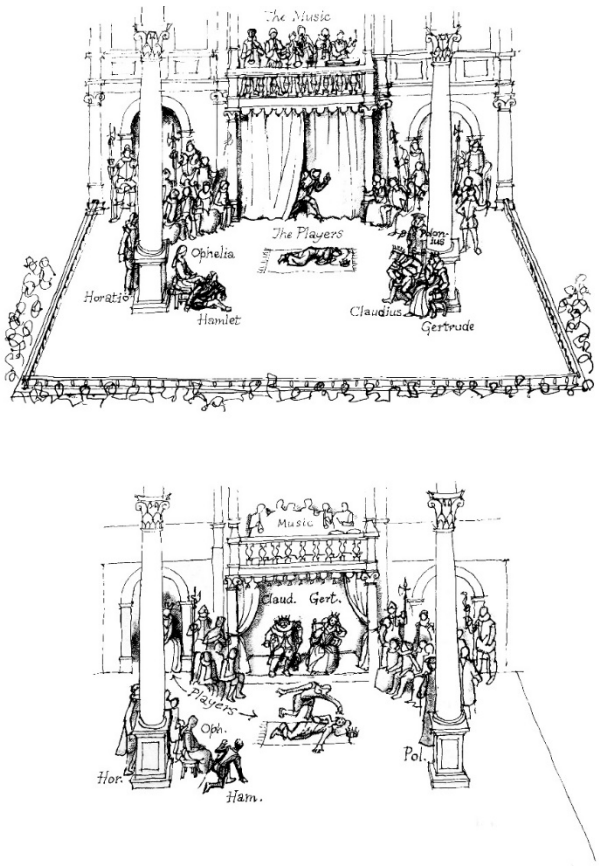
¿Cómo se llama la obra?

HAMLET.

«La Ratonera». ¿Qué por qué? Es metafórico. La pieza representa un crimen cometido en Viena. El duque se llama Gonzago; su esposa, Baptista. Ya veréis. Una canallada, pero, ¿qué más da? A Vuestra Majestad y a los libres de culpa no nos toca. El jamelgo, que respingue, que nuestros lomos no pican.

(Shakespeare, 2017, pág. 71).

Imagen 49: *Hamlet: Escenificaciones del teatro dentro del teatro según C. Walter Hodges.*



Fuente: (Shakespeare, 2006, pág. 51).

De igual modo, hace partícipe al público de sus pensamientos o "locuras simuladas":

> HAMLET.
>
> Perdonadme, señor. Os he agraviado. Perdonad como caballero. Los presentes bien saben y a vos de cierto os han dicho que estoy aquejado de un grave trastorno. Si rudamente he provocado vuestros sentimientos, honor y disgusto, aquí proclamo que ha sido locura. ¿Fue Hamlet quien hirió a Laertes? Jamás. Si Hamlet ha salido de sí y, no siendo él mismo, agravia a Laertes, no es Hamlet quien obra; Hamlet lo niega. Entonces, ¿quién obra? Su locura. Si es así, Hamlet es también de la parte agraviada y la locura es su cruel enemiga.
>
> (Shakespeare, 2017, pág. 120).

O incluso ser conscientes de estar dentro de un teatro: el teatro como *theatrum mundi*[186]:

> HAMLET.
>
> El ciclo te absuelva. Voy a seguirte. Me muero, Horacio. ¡Adiós, pobre reina! Vosotros, que palidecéis y tembláis ante esta desdicha, comparsas o testigos mudos de esta obra, si me quedara tiempo (pues el esbirro de la Muerte siempre arresta), ¡ah, os contará…! Ya basta, Horacio, me muero; tú vives: relata mi historia y mi causa a cuantos la ignoran.
>
> (Shakespeare, 2017, págs. 124-125).

[186] Entendiendo *theatrum mundi* como el mundo, la Tierra, la ciudad, como un gran teatro, sobre todo a partir del descubrimiento de América. Un gran teatro tomado tanto desde las relaciones personales como desde las relaciones políticas entre estados (Martín Sáez, 2020). Descartes (Descartes, Francia, 1596-1650), filósofo francés, lo menciona literalmente cuando escribe: «*Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeo*» (Voss, 1993, pág. 240). Es decir, «Como comediantes, advertidos de no mostrar su vergüenza de frente, se disfrazan: así yo, a punto de subir a este teatro del mundo, en el que hasta ahora he sido espectador, salgo enmascarado» (Traducción propia).
Así mismo, el propio Shakespeare en *El mercader de Venecia* (1598) escribe para uno de sus personajes: «tengo al mundo solo tal como es el mundo, Gratiano, un escenario en el que cada hombre debe interpretar su papel. Y el mío es uno triste» (Shakespeare, 2007, pág. 420).

Dejando momentáneamente a *Hamlet*, Shakespeare en *Ricardo III*[187], al empezar la obra, propone una novedad en él: la presentación del personaje principal directamente hacia el público (Sanderson Pastor, 2000, pág. 1), apelándolo frontalmente con el siguiente texto:

> GLOUCESTER.
>
> Ahora, el invierno de nuestro descontento se vuelve glorioso verano con este sol de York; y todas las nubes que se encapotaban sobre nuestra casa están sepultadas en el hondo seno del océano. Ahora nuestras frentes están ceñidas por guirnaldas victoriosas; nuestras melladas armas, colgadas en trofeos; nuestras amenazadoras llamadas al arma se han cambiado en alegres reuniones, nuestras temibles músicas de marcha, en danzas deliciosas. La guerra de hosco ceño ha alisa- do su arrugada frente; y ahora, en vez de cabalgar corceles armados para amedrentar las almas de los miedosos adversarios, hace ágiles cabriolas en el cuarto de una dama a la lasciva invitación de un laúd. Pero yo, que no estoy formado para bromas juguetonas, ni hecho para cortejar a un amoroso espejo; yo, que estoy toscamente acuñado, y carezco de la majestad del amor para pavonearme ante una lasciva ninfa contoneante; yo, que estoy privado de la hermosa proporción, despojado con trampas de la buena presencia por la Naturaleza alevosa; deforme, inacabado, enviado antes de tiempo a este mundo que alienta; escasamente hecho a medias, y aun eso, tan tullido y desfigurado que los perros me ladran cuando me paro ante ellos; yo, entonces, en este tiempo de paz, débil y aflautado, no tengo placer con que matar el tiempo, si no es observar mi sombra al sol y entonar variaciones sobre mi propia deformidad. Y por tanto, puesto que no puedo mostrarme amador, para entretenerme en estos días bien hablados, estoy decidido a mostrarme un canalla, y a odiar los ociosos placeres de estos días. He tendido conspiraciones, insinuaciones peligrosas, con ebrias profecías, libelos y sueños, para hacer que mi hermano Clarence y el Rey se tengan odio mortal el uno al otro: y si el rey Eduardo es tan leal y justo como yo soy sutil, falso y traidor, a estas horas Clarence está estrechamente enjaulado por una profecía que dice que será el asesino de los herederos de Eduardo. ¡Sumergios, pensamientos, en mi alma! Ahí viene Clarence.
>
> (Shakespeare, 1988, págs. 5-6).

[187] *The Tragedy of Richard the Third, Ricardo III*, se escribió entre 1592 y 1594, años antes que *Hamlet* (1600) (Shakespeare, 2007, págs. 1302-1922), o al menos antes que el *Hamlet* que se considera de autoría shakesperiana.

En este monologo el protagonista describe, a modo de coro clásico, su estado físico y sus circunstancias. Hace, además, referencia a las Guerra de las Rosas, aproximando también la obra culturalmente al público y contextualizándola en una historia reconocida. El personaje se presenta y se contextualiza (Shakespeare, 2007, pág. 1299). En el mismo sentido, en otra obra del inglés, *Noche de Reyes*[188]*,* en los últimos versos escribe:

> Ha siglos que anda el mundo como andaba,
> ¡Voto va con la lluvia y el viento!,
> Pero es todo uno: aquí la pieza acaba;
> Y es que todos los días, no miento,
> Trataremos de daros contento. (Vase.)
> (Shakespeare, 2023, pág. 284)[189]

El actor devuelve al público (*trataremos de daros contento*) aquí su conciencia de estar en una *pieza* (obra) como una apología del arte dramático (Muñiz-Huberman, 2014, pág. 7) y con un personaje que tiene un romanticismo muy quijotesco según Bloom (Bloom, 2002, pág. 249) y que considera la obra en general como una «comedia de humores»[190] (Bloom, 2002, pág. 246)

Este tipo de invenciones teatral y juegos en las obras, son las que según Abel[191] merecen ser tratadas de un modo diferente puesto que son producciones dramáticas que pertenecen a un género especial y «merecen un nombre distintivo» (Abel, 1963, pág. 59). En su opinión, textos como *Hamlet* forman parte de un nuevo género, el *metadrama*,

---

[188] *Twelfth Night*. *Noche de Reyes*, escrita en 1601, se estrenó en 1602 (Shakespeare, 2007, pág. 649).

[189] Se reproduce la traducción en castellano del texto. Para una mejor comprensión de la literalidad hacia la conciencia de estar en una obra por parte del actor, se reproduce a continuación el fragmento en inglés:

> A great while ago the world begun
> With hey, ho, the wind and the rain
> But that's all one, our play is done,
> And we'll strive to please you everyday
> *he goes*
> (Shakespeare, 2006, pág. 101)

[190] Posteriormente se analizará a Pirandello a través de su ensayo *El Humorismo*.

[191] Lionel Abel (Nueva York, Estados Unidos, 1910-2001) fue un destacado dramaturgo y ensayista que propuso la denominación del *metateatro* como nuevo género "autoconsciente" de teatro (Larson, 1992, pág. 1013).

caracterizado por, no solo proponer el teatro dentro del teatro, sino porque los personajes de estas obras tienen asumido su carácter como jugadores en el drama (Moreno García, 2002, pág. 633).

Aunque *metadrama* o *metateatro*[192] es un término contemporáneo, existen este tipo de referencias en las obras del siglo XVI y XVII que hacen que críticos como Jesús G. Maestro[193], consideren el origen del uso del *metateatro* en las obras de Shakespeare y sobre todo en Cervantes[194]. Es tal el *metateatro* en obras como *Hamlet* que Abel sentencia:

> Sin duda, Hamlet es uno de los primeros personajes libres de los artificios de su autor. Unos trescientos años más tarde, seis personajes[195] visitarían a un dramaturgo que no los había inventado y, según su propio testimonio, le pedirían que fuera su autor (Abel, 1963, pág. 58).[196]

Y Schlueter[197] confirma:

> Hamlet fue la primera figura escénica con una aguda conciencia de lo que significa ser escenificado, el primero en expresar el pensamiento de que ninguno de nosotros, sea cual sea nuestra situación, conoce realmente la forma de la trama en la que se encuentra (Schlueter, 1979, pág. 213).[198]

[192] El concepto y las definiciones realizadas para definir el *metateatro* y sus implicaciones se desarrollarán en el punto 2.4 del presente marco teórico para su vinculación con Pirandello y su uso del espacio consciente.

[193] Jesús González Maestro (Gijón, España, 1967) es teórico de la literatura y catedrático universitario.

[194] «Cervantes utiliza procedimientos *metateatrales* en las obras siguientes: La Numancia (15857?), Los baños de Argel (1588?), El viejo celoso (1615), El retablo de las maravillas (1615), El rufián dichoso (1615), La entretenida (1615) y Pedro de Urdemalas (1615), además del episodio del retablo de Maese Pedro (Quijote, IL, 26). Por su parte, Shakespeare se sirve de procedimientos *metateatrales* en al menos cinco de sus obras, en las que se contiene una lúdica lección acerca de la ilusión literaria y de la ficción dramática: Titus Andronicus (1594), A Midsummer Night's Dream (1595), Love's Labour's Lost (1598), King Henry IV (1, 1598) y Hamlet (1603)» (G. Maestro, 2017, pág. 1997).

[195] En clara referencia a la obra de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor*.

[196] Traducción propia.

[197] June Schlueter (Pensilvania, Estados Unidos, 1942) es profesora universitaria y especialista es estudios ingleses modernos y shakesperianos.

[198] Traducción propia.

Como en apartados anteriores, a continuación se esquematizan los espacios generales de los teatros isabelinos según la información recopilada y atendiendo también a la información de Walter Hodges[199] en su estudio de restauración de *The Globe* (Hodges W. C., 1973):

- Zona de escena:
    - *Escenario:* el denominado *Stage*: el espacio natural del actor. Con todas las posibles variaciones y especulaciones mencionadas se estima que al menos contaba con:
    - *El Foso:* con acceso mediante un escotillón bajo el escenario para apariciones o maquinaria espectacular. Se le conocía como el "infierno". Al estar el escenario construido con entramado de madera, la parte inferior del mismo, este foso, debía taparse de la vista del público. Generalmente se colocaba un telón cubriendo el frente y los lados del escenario.
    - *El Cielo:* como la parte inferior del tejado del escenario y soportado por las dos grandes columnas.
    - *El Telón:* este es un elemento empleado posiblemente según algunas obras, que, además de utilizarse como elemento para el drama, servía como límite de separación entre la escena y su parte posterior: la casa de los actores.
    - *Casa de los actores*: es el edificio anexo al escenario que se compone de:
    - *Las puertas*: situadas en la parte inferior de la zona trasera del escenario. Generalmente tres, una a cada lado del escenario y otra central cubierta supuestamente por el telón. Servían para el juego de entradas y salidas. En su parte posterior, totalmente independiente, se encontraba la zona privada de los actores, lo que correspondería al actual *back stage*, con un acceso individual desde el exterior del edificio para los actores.
    - *La galería de los actores:* se trata del primer piso de la casa de los actores y con un uso variado: en ocasiones era el lugar de los músicos si la obra lo solicitaba, también podía ser ocupado por algunos espectadores y en otros momentos podía ser parte del espacio escénico de los actores. En la zona trasera, fuera de la vista del público se encontraba la zona de vestuario.
    - *Almacén:* sobre la zona de la galería de actores, en un piso superior, el tercero, se alojaba la zona de almacén del teatro. En ella se guardaban los elementos decorativos de la escena y el vestuario general.

[199] Cyril Walter Hodges (Beckenham, Inglaterra, 1909-2004) fue un destacado escritor e ilustrador que colaboró en la recreación de *The Globe* y publicó en 1973 *The Globe Restored*.

- *El Cobertizo*. En un nivel superior a la galería de los actores, sobre el Cielo, estaba el lugar para a alojar toda la maquinaria necesaria para generar las entradas o salidas: entrada de dioses, entronizaciones, etc.
- *El heraldo*: como remate de la casa de los actores, se situaba una pequeña torre en la que se izaba una bandera, un heraldo, acompañada de un toque de trompeta. El significado de esta bandera dependía del género de la obra representada: si se trataba de una comedia se izaba una bandera blanca y si se representaba un drama, se colocaba una bandera negra.

- Zona de espectadores: armada como se ha mencionado en forma de foso y galerías, y contaba de:
  - *Arena:* el patio destinado a espectadores definido como el lugar vacío que generaban las galerías y el escenario. Disponía de accesos directos a la primera zona de las galerías de espectadores.
  - *Galerías*: se corresponde con el área destinada los palcos. Generalmente se realizaban tres pisos de galerías:
  - *Galería planta baja:* por las que se producía el acceso general al teatro de los espectadores, bien a esta galería, al foso o al resto de pisos superiores.
  - *Galería primera planta:* destinada a aquellos espectadores de clases más altas debido a su mejor visibilidad.
  - *Galería segunda planta:* con una menor visibilidad del escenario.

    En la zona de espectadores hay dos lugares especiales dedicados a las clases sociales más relevantes, al estilo de los teatros históricos anteriormente descritos. Se trata de la *Lord's Room* y de las *Gentlemen's Room*. La primera es la estancia destinada al rey o la reina para asistir a la representación y las segundas son aquellas habitaciones que podían ser ocupadas por las clases privilegiadas. La bibliografía respecto a su disposición en el teatro isabelino es confusa y hasta contradictoria. Una primera fuente revela que ambas podrían situarse en la primera planta de las galerías: la *Lord's Room* centrada en el eje del escenario y las *Gentlemen's Room,* en un número de dos, una a cada lado del escenario. (Surgers, 2004, págs. 90-91).

    Por otro lado, se contempla del mismo modo la posibilidad de que ambas zonas compartiesen espacio a cada lado del escenario en la galería de la planta baja (Hodges W. C., 1973, págs. 91-92). Esta posición se correspondería con lo que se señala con el texto *Orchestra* en el dibujo del teatro de *The Swan* de De Wiit (Imagen 34).

Otras teorías, como la de Gurr, señala que la *Lord's Room* se encontraba «sobre el escenario», es decir, en la zona de la galería de los actores, en la primera planta (Gurr, 2009, pág. 97). Esto provocaría que si asistía la realeza a la obra y los actores requerían usar la galería, deberían éstos ocupar otro espacio para la representación. Lo mismo sucedería si la escenificación requería músicos. Es decir, los espacios tendrían una cierta alternancia. Mientras, las *Gentlemen's Room* son mencionadas por el propio Gurr en la galería de "dos peniques", es decir, la galería de la primera planta, separadas convenientemente (Gurr, 2009, pág. 93).

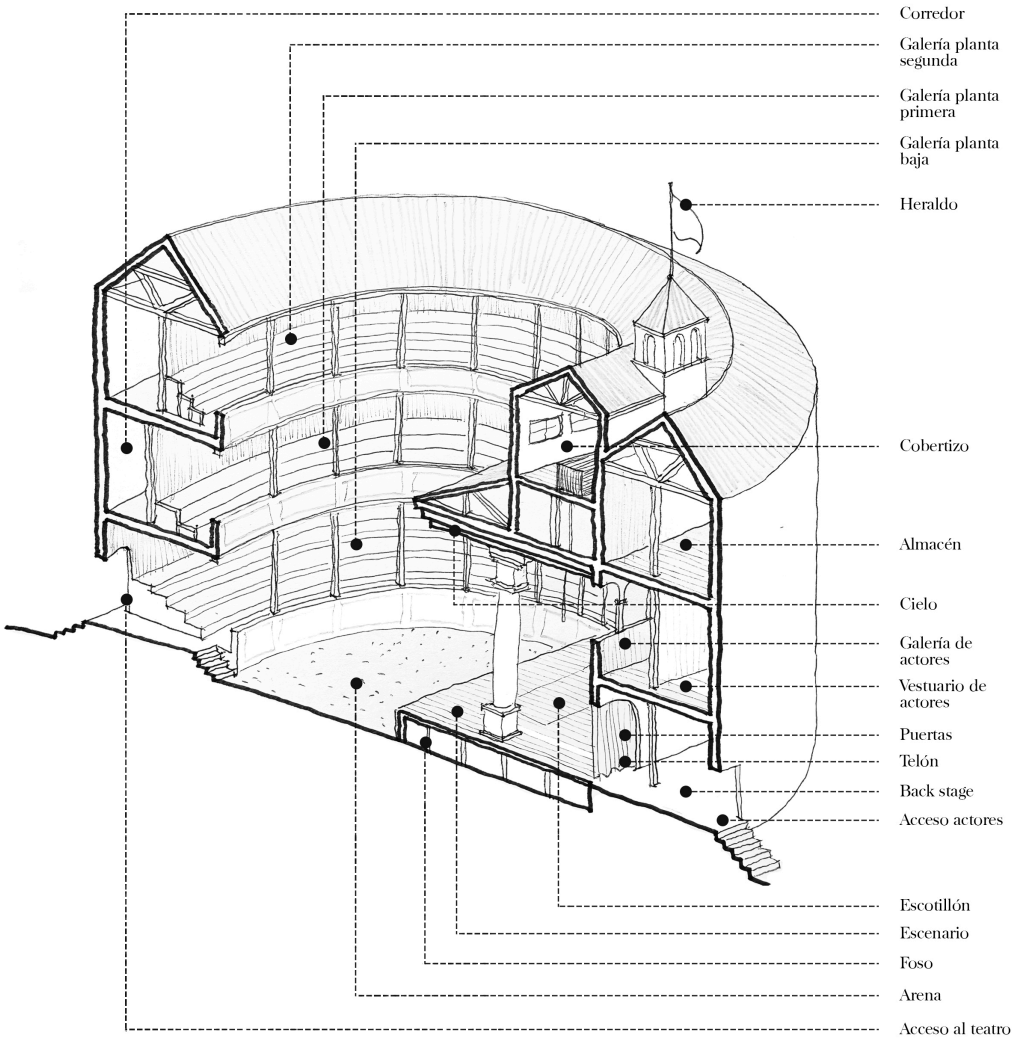
En otro orden, W.J. Lawrence[200] descartó esa posible alternancia de uso de la galería de los actores para la *Lord's Room*. Señala que la posición de los Lores estuvo encima del escenario, en la galería de los actores pero que antes de 1609 su situación fue alterada (Lawrence, 1912, págs. 31-32) ante la incomodidad de tener que compartir espacio con actores o músicos eventualmente aunque estuviese compartimentada (Lawrence, 1912, pág. 33). Tras su cambio de emplazamiento, Lawrence, tras estudiar diferentes textos de la época isabelina, concluye que la *Lord's Room* y la *Gentlemen's Room* se fusionaron independientemente del asistente que más pudiese pagar y se situaron en par, una a cada lado del escenario y en la planta baja, destacando que en el teatro inglés, cuanto más alto, menos se paga (Lawrence, 1912, pág. 38). Incluso se podría tener en cuenta la posibilidad de que, al ser dos zonas, una a cada lado del tablado de los actores, una estancia de un flanco estuviese destinado a albergar la *Lord's Room* y la otra en el flanco contrario acogiese a la *Gentlemen's Room* (Egan, 1997, pág. 309). De este modo, la teoría de Lawrence está en sintonía con la propuesta de Hodges.

En conclusión, dada la variedad de fuentes consultada y sus diferentes teorías, aunque se pretendiese refutar su posición según Lawrence y Hodges, solo conviene destacar la inequívoca existencia, al menos temporal, de una *Lord's Room* y una o varias *Gentlemen's Room* como lugares privilegiados en el espacio teatral isabelino, al estilo del *teatro a la italiana* con su posición del rey.

[200] W. J. Lawrence (Belfast, Irlanda del Norte, 1862-1940) fue un historiador y crítico teatral.

De forma gráfica, los elementos anteriores se materializan en el siguiente esquema del teatro isabelino:

Imagen 50: *Esquema de teatro moderno inglés.*



Fuente: Elaboración propia.

C. El Teatro Moderno español.

Hasta entrado el siglo XVI, el teatro español navegó por los cauces marcados por el teatro medieval y fue a partir de ese momento cuando dio comienzo su modernidad (Oliva & Torres Monreal, 2021, págs. 153-154). Es entonces cuando España vivió su Siglo de Oro teatral. La evolución del drama español es paralela en cierto sentido con la expuesta en la Edad Moderna de los teatros analizados anteriormente; no obstante, en su caso particular, marcó junto con el teatro isabelino un «momento particular en la historia del teatro occidental, de una riqueza sin precedentes» (Baldwin Lind, 2020, pág. 112). Mientras en Inglaterra surge la figura innegable de Shakespeare, en España se desarrolla la figura de Lope de Vega[201]. Ambos, como se describirá a continuación, desarrollaron un teatro excepcional en un contexto arquitectónico escaso, pobre escénicamente, y suplir esos inconvenientes con textos que superaban la limitada materialidad a través de la palabra (Baldwin Lind, 2020, pág. 112). De nuevo, la palabra puesta en acción[202]. Compartieron, españoles e ingleses, un momento de gloria teatral textual pero con sus características nacionales. El teatro español durante el siglo de Oro es un transitar hacia un tipo de espectáculo de diversión en el que toda la sociedad podía asistir (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 154). En definitiva, el público español demandaba comedia, diversión y distracción en las que la imaginación también formaría parte del espectáculo. Y para que exista un actor, un espectáculo teatral, de nuevo, fue esencial el espectador, «el espectador debió previamente asumir la responsabilidad de ser» (Breyer, 1968, pág. 15).

> Hacerse espectador es adquirir deberes y derechos. Es iniciar una *epojé*[203], ingenua y espontánea; (…) el hombre espectador se ubica, se sienta en cuclillas, se cruza de brazos y espera… ¿Qué espera? Pues simplemente espera ver y verse, ver mejor y más (…) ahora vienen sus deberes. (…). Es espectador quien se inhibe un lugar de su propio mundo. Con esto queda inaugurado un sitio de privilegio, un espacio imposible para el propio espectador (…) puro lugar de expectación, propósito teatral y previo y fundante de todos los tablados del inventario de la historia (Breyer, 1968, págs. 13-14).

[201] Félix Lope de Vega (Madrid, España, 1562-1635) fue uno de los poetas y dramaturgos teatrales del Siglo de Oro español y de la literatura universal. Sus obras unían las inquietudes tanto del público general como del más culto y fue el principal protagonista de la expansión de la comedia española (Oliva & Torres Monreal, 2021, págs. 191-192).

[202] Ver página 140.

[203] Vocablo griego cuyo significado presupone la «suspensión de toda creencia o juicio» (Breyer, 1968, pág. 13).

En el campo literario, la gran aportación española fue la comedia, género entendido y aceptado por escritores y público. Atribuida a Lope, se configuró como una expresión del arte y del estilo del país. Con influencias italianas y toques religiosos (Oliva & Torres Monreal, 2021, págs. 166-167), el género se completó con el «carácter nacional» (Rodriguez Cuadros, 2010, pág. 252), resultando la comedia española. A pesar de las influencias y similitudes con otros teatros europeos, los críticos extranjeros denostaron esta comedia española. Desde Italia, por ejemplo, los españoles eran tachados de «difusores del depravado gusto del siglo XVII» (Blecua, 2004, pág. 119). Brenan[204], desde Inglaterra, incluso en el siglo XX describe el teatro del Siglo de Oro español como un elogio a la única ocupación española: el amor. Además, reseña que dentro del prodigio que supuso Lope, en ninguna de sus obras demostró tal don (Brenan, 1953, pág. 208). Todas estas críticas, sin embargo, reforzaron el carácter nacional de la producción dramática española. Incluso el propio Lope ironiza sobre ellas y justifica su adecuación al gusto popular:

> Mas ninguno de todos llamar puedo
> más bárbaro que yo, pues contra el arte
> me atrevo a dar preceptos, y me dejo
> llevar de la vulgar corriente adonde
> me llamen ignorante Italia y Francia.
> (…) Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
> que, aunque fueran mejor de otra manera,
> no tuvieran el gusto que han tenido,
> porque a veces lo que es contra lo justo
> por la misma razón deleita el gusto.
> (Pedraza Jiménez, 2020, pág. 157).

En la actualidad, la innovación y excelencia de la comedia española está fuera de toda duda, llegando a, según Lampillas[205], anticiparse y superar «en literatura (…) y en todos los restantes órdenes de la vida a las demás naciones» (Blecua, 2004, pág. 120).

[204] Edward Fitzgerald Brenan (Silema, Malta, 1894-1987) fue un destacado escritor e hispanista.

[205] Francisco Javier Lampillas (Mataró, España, 1731-1810) fue un religioso patriota que combatió con sus escritos las críticas a la literatura española provenientes fundamentalmente desde Italia.

> (…) desafío al más docto que busque en qualquiera nación un siglo entero que merezca este bello título con más justicia que el siglo 16 de la España. (…) Siglo en que dio España una multitud de obras inmortales que fueron y son el día de hoy reputadas por los verdaderos sabios como preciosas producciones del ingenio humano (Lampillas, 1782-1786, págs. Vol 4-378)

Por lo tanto, la comedia española era un drama nacionalizado, con el Romancero como base e importando recursos de la tragedia (como los personajes o las temáticas). Fue finales del siglo XVI cuando un grupo de autores propuso esta nacionalización y uno de ellos, Juan de la Cueva (Sevilla, España, 1543-1612) explicó la definición y características de esta comedia: un teatro de diversión, con argumento original, caracterización de personajes y decoro (Walberg, 1904, págs. 75-76). Fue tal su éxito que acabó siendo llamado comedia a cualquier producción de la época ya fuese en realidad drama o tragedia (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 188). El propio Lope se refiere a esta mezcla de géneros como recurso de la obra para el entretenimiento:

> Lo trágico y lo cómico mezclado,
> y Terencio con Séneca, aunque sea
> como otro Minotauro de Pasife,
> harán grave una parte, otra ridícula;
> que aquesta variedad deleita mucho.
> Buen ejemplo nos da naturaleza,
> que por tal variedad tiene belleza.
> (Pedraza Jiménez, 2020, págs. 152-153).

En resumen, Lope proponía una nueva forma de escribir teatro:

> (…) y cuando he de escribir una comedia,
> encierro los preceptos con seis llaves;
> saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
> para que no me den voces, que suele
> dar gritos la verdad en libros mudos,
> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron;
> porque, como las paga el vulgo, es justo

> hablarle en necio para darle gusto.
> (Pedraza Jiménez, 2020, pág. 147).

Los fundamentos de este nuevo género aglutinador, según Parker[206] eran cinco (Parker, 1959):

1. La acción dramática es más importante que la propia caracterización de los personajes. De acuerdo con Aristóteles, Parker afirma que ya que la trama es lo esencial, el autor no tiene tiempo para elaborar la imagen de sus personajes. Si lo hace, no es su intención y el público y los actores son los que rellenarán los detalles que falten.
2. El tema, que debe ser fiel a la naturaleza humana, es más importante que la acción o los incidentes en la trama. A pesar de esto, tema y acción no necesariamente tienen que ser idénticos pero deben relacionarse.
3. Por lo tanto, la unidad dramática existe en el tema pero no en la acción.
4. La intención moral del tema requiere que la justicia poética[207] sea servida implícita o explícitamente en la moraleja de la obra.
5. La causalidad dramática en la trama ayuda a identificar el propósito moral de la obra.

En definitiva, la comedia española, se definió como:

> (…) el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor, de increíble intransigencia. (…) Este fanatismo del punto de honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español. Éste no se plantea casi nunca las graves cuestiones sobre la vida humana que comunican un interés eterno a Shakespeare y a Molière. Explican esta laguna el genio español, más inclinado a la imaginación que a la meditación filosófica, (…) por que velaba la Inquisición, los gustos del público, que sólo pedía acción, y, por último, la rapidez con que se escribían estas obras. (Van Tieghem, 1932, pág. 64).

[206] Alexander Augustine Parker (Montevideo, Uruguay, 1908-1989) fue un destacado hispanista y crítico especializado en el Siglo de Oro español y en la figura de Calderón de la Barca.

[207] Parker define la justicia poética como el hecho que en la literatura del Siglo de Oro debía ser decoroso que una acción poco decorosa de la trama, un crimen por ejemplo, no quedase sin castigo o que los buenos actos no quedasen sin su recompensa. Esto generaba, por tanto, que los autores fuesen escrupulosos con los personajes (Serralta, 2007, pág. 35).

Estructuralmente, la comedia se escribía y escenificaba en verso y cada estrofa, según el personaje y la acción, se escribía en soneto, romance, octavas, etc. La obra comenzaba generalmente con una Loa, al estilo del prólogo isabelino. A continuación, se planteaba un baile entre los protagonistas y después comenzaba la obra. Se desarrollaba en tres actos que a su vez se dividían en escenas incluso con cambio de decorado. En cada fin de acto se proponía un punto clave de la obra, dejando la intriga para el siguiente. Entre actos se producían los entremeses[208], mojigangas o bailes que, en ocasiones incluso eran más esperados que la propia obra para el público. Al final del último acto, se realizaba de nuevo un baile esta vez con todos los actores. Todo un perfecto entramado de diversión. (Oliva & Torres Monreal, 2021, págs. 185,189).

Por último, respecto al campo literario teatral español del Siglo de Oro, y antes de comenzar con la descripción arquitectónica de los espacios, es necesario destacar la figura de Cervantes. La crítica literaria posiciona a Cervantes casi fuera de la importancia teatral de la época. Sin embargo, teóricos como Rodríguez Miguel[209] exponen que su teatro no fue ni pobre ni falto de «dotes» si no que sus colegas contemporáneos y posteriores anularon su brillantez teatral que no tenía ni falta de «riqueza de inventiva» ni de «talento como pintor de caracteres y costumbres» (Rodríguez Miguel, 1982, pág. 335). Asimismo, otros estudios apuntan a que la causa de que los textos teatrales cervantinos se consideren fracasos fue que nunca fueron representados por «la falta de recursos necesarios para una representación apropiada» (Hessel, 2017, pág. 147), debido a la escasez escénica. También se señala que esta falta de éxito fue en cierta medida autoimpuesta al distanciarse intencionadamente del teatro popular de Lope y constituirse así como un teatro crítico de ese teatro (Hessel, 2017, pág. 152). De hecho, en ciertas obras, como *El Retablo de las Maravillas*[210] Cervantes incluye elementos infrecuentes como la *metateatralidad* al estilo de *Hamlet* (Cervantes Saavedra, 1615, pág. 245). Dentro de esta *metateatralidad hamletiana,* implica al público creando un espacio producido y un espacio de consumo de lo producido (el público) (Hessel, 2017, pág. 153) con lo que

[208] Entendidos como actuaciones cómicas de corta duración entre actos de las obras. En la Italia moderna, los *intermedii*, generalmente trataban sobre temas mitológicos. En la Edad Moderna de Francia eran espectáculos de ballet. En la España moderna eran espectáculos de canto o baile en forma de sainete (fragmento cómico o burlesco) (Pavis, 2021, pág. 161).

[209] Luis Rodríguez Miguel (Madrid, España, 1844-1916) escritor y Catedrático de Literatura.

[210] Incluida en el libro *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* publicada en 1615, tras no poder ser representadas.

se genera un derrumbamiento, por no decir ruptura, de lo que en siglos posteriores se conocerá como la cuarta pared, la frontera ficticia entre acción y público[211].

Asimismo, desde un punto de vista más contemporáneo, son varios los autores que consideran a *Don Quijote de la Mancha*[212], como una producción cargada de elementos teatrales (G. Maestro, 2007, pág. 98). Jesús Maestro llega a identificar 11 acciones de *El Quijote* en las que se percibe teatro. En primer lugar, porque fue una pieza literaria que, como el teatro del momento, alcanzó gran notoriedad en la sociedad del Siglo de Oro, siendo popular «en plazas, templos, calles, hornos, tabernas y caballerizas, no se hablaba de otra cosa que no fuera del héroe manchego» (Rodríguez Miguel, 1982, pág. 344). Por otro lado, la obra es idealización de una realidad narrada con procedimientos de expresividad teatral (G. Maestro, 2007, pág. 100). El personaje de Don Quijote se «sumerge por completo en la realidad ficticia que el mismo ha fabricado» (Hessel, 2017, pág. 155). Hay un Quijote real y otro teatral, que se basa en su "locura" chocando con la realidad, creando esta frontera entre trama y lector que se da en la estructura teatral. De hecho, el personaje de Don Quijote es utilizado entre los siglos XVII y XX en otros teatros europeos para incluirlo en sus propios dramas (Scamuzzi, 2007, pág. 16).

Es esta última locura quijotesca la que provoca en el lector un primer sentimiento cómico que posteriormente, tras la reflexión, se transforma en empático con el personaje. Será lo que en el siglo XX, Pirandello denominará *L'Umorismo*[213] (Macías Borrego, 2017, pág. 283).

El teatro moderno español, al igual que el isabelino y como buen espectáculo de entretenimiento, tenía carácter democrático respecto a la asistencia por parte de toda la sociedad (Rodríguez Miguel, 1982, pág. 458). Y para dar una diversión «amplia y profunda como solo los antiguos griegos habían alcanzado (Rodriguez Cuadros, 2010, pág. 252), los espacios del teatro se diversificaron así en: espacios interiores, exteriores y profesionales:

> Uno de los rasgos más destacables del teatro del siglo XVII [en España] es la pluralidad de espacios exteriores, interiores y profesionales. Si, por una parte, se

[211] Se entiende esta distancia entre actores y público como la distancia o la «digestión mental que la obra requiere al lector y si la recepción del mensaje es pasiva o crítica» (Hessel, 2017, pág. 149).

[212] En 1604, Cervantes solicitó la licencia para su impresión y la obra es comúnmente conocida como *El Quijote*, término al que se recurrirá para referirse al libro posteriormente en este estudio.

[213] El concepto pirandelliano de Humorismo se expondrá en las páginas 262-263.

> afianzan los lugares profesionales para la representación teatral (corrales, coliseos, teatros), por otra, alcanza gran esplendor el teatro cortesano en espacios privados de la realeza y nobleza, hay teatro en conventos, universidades..., calles y plazas no han perdido su capacidad de acoger representaciones teatrales (…) (Díez Borque, 2003, pág. 228).

Se pueden esquematizar como espacios modernos para el teatro español, los siguientes tipos:

- Teatro en exteriores: a pesar de existir teatros cubiertos, el drama en calles, plazas, jardines o patios reales no desapareció sino que continuó ligado a fiestas o liturgias. Eran espacios de representación, evidentemente, pobres en cuanto a escenario, decoración y maquinarias (Alonso Mateos, 2007, pág. 10). El propio Cervantes lo describió como:

> (…) quatro bancos en quadro, y quatro, o seys tablas encima, con que se levantava del suelo quatro palmos (…) el adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hazia lo que llaman vestuario, detras de la qual estavan los musicos cantando sin guitarra (…) (Cervantes Saavedra, 1615, pág. 12).

- Teatro en interiores:
  - Espacios privados: se podían desarrollar tanto en estancias privadas de reyes o nobles o salones de palacios, como el de El Buen Retiro así como en las iglesias (Díez Borque, 2003, pág. 231).
  - Espacios comerciales: El Corral de Comedias[214]. Es sin duda el espacio teatral del Siglo de Oro vinculado al teatro profesional y en el que los grandes autores escenificaban sus obras ante el mayor número de público. Hasta casi mitad del siglo XVI no se tiene constancia de su existencia (González Valcárcel, 1955, pág. 24), pero se convirtió en el emblema del teatro de la época extendiéndose con facilidad. Este espacio no asociado a ninguna clase social, cerrado y estable implicaba, según Arellano[215] (Arellano, 2012, pág. 69):

[214] Merece ser recordado que Shakespeare en *La Vida de Enrique V* denomina el lugar del drama como *cockpit* (corral de gallos).

[215] Ignacio Arellano (Corella, España, 1956) es historiador de literatura y Catedrático de universidad.

- Que el escenario se elevase y, por tanto, se diferenciase de la zona del público, incluyendo en su interior los mecanismos para los efectos especiales.
- Que el recinto estuviese controlado en el sentido económico y organizativo.

A pesar de las diferencias que pudiesen existir entre ellos, los teatros comerciales tienen unas características comunes por lo que se les puede denominar a todos ellos como Corrales de Comedias. (Alonso Mateos, 2007, pág. 11). Son, por tanto, los locales más característicos del teatro español del Siglo de oro y, por lo tanto, serán el objeto de este análisis. De forma general:

> (…) eran en su origen, antes de que se convirtieran en teatros, los patios de detrás de las casas. En el fondo se hallaba el escenario; la mayor parte de los espectadores ocupaban el patio, y los asientos preferentes eran las ventanas del edificio y de las casas inmediatas. Desde luego ofrecían pocas comodidades al público y a los actores (Castro & Rennert, 1968, pág. 115).

Los Corrales de Comedias se estructuraban de la siguiente forma, según el Conde de Schack[216]:

> (…) eran patios que daban á las casas vecinas. Las ventanas de estos edificios contiguos, provistas ordinariamente de rejas y celosías, según costumbre española, hacían las veces de palcos (…). Las del último piso se llamaban desvanes, y las inferiores inmediatas aposentos;(…) Estas ventanas, como los edificios de que formaban parte, eran propiedades de distintos dueños, y cuando no las alquilaban las cofradías, quedaban á disposición de aquéllos, aunque con la obligación anual de pagar cierta suma por disfrutar del espectáculo. Algunos de los edificios contiguos, y por lo común la mayor parte, pertenecían á las cofradías. Debajo de los aposentos había una serie de asientos en semicírculo, que se llamaban gradas, y delante de éstas el patio, espacioso y descubierto, desde donde las gentes de la clase más ínfima veían de pie el espectáculo.

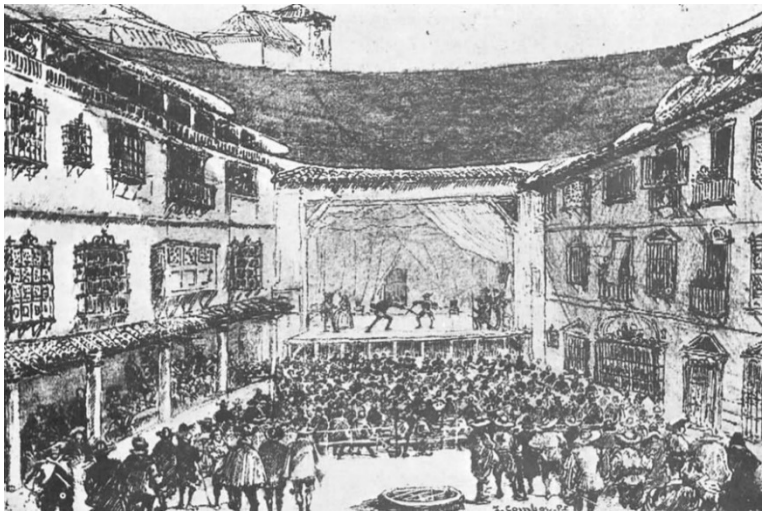
[216] Adolf Friedrich von Schack (Schwerin, Alemania, 1815-1894), Conde de Schack, escritor e hispanista.

Este linaje de espectadores, así á causa del tumulto que promovían, como por sus ruidosas demostraciones en pro ó en contra de comedias y actores, se denominaban mosqueteros, sin duda, porque su alboroto se asemejaba á descargas de mosquetes. En el patio, y cerca del escenario; había filas de bancos, probablemente también al descubierto como el patio, ó resguardados, á lo más, por un toldo de lona que los cubría. Una especie de cobertizo preservaba á las gradas de la intemperie, y á él se acogían los mosqueteros en tiempo de lluvia; pero si el teatro estaba muy lleno, no quedaba otro recurso que suspender la representación.

Al principio no se pensó en destinar un local aparte para las mujeres; más tarde, esto es, un siglo después, se construyó, para las de la clase más baja, un departamento, sito en el fondo del corral, que se llamó la cazuela ó el corredor de las mujeres. Las damas principales ocupaban los aposentos ó desvanes.

Además de estas divisiones principales de los teatros españoles, debemos mencionar también algunas otras, cuya situación no se puede determinar con exactitud; á saber: las barandillas, el corredorcillo, el degolladero y los alojeros. Dábase este último nombre á un lugar en donde se vendía una especie de refresco, llamado aloja, compuesto de agua, miel y especias; más tarde se agregó á él un palco, destinado al alcalde que presidía la función, y se sospecha que el antiguo alojero ocupaba el lugar de este palco, de creación más moderna, y situado sobre la cazuela. En tiempos anteriores los alcaldes tenían su asiento en el escenario (Schack, 1885, págs. Tomo I, 421-424).

Imagen 51: *Recreación del antiguo Corral de la Pacheca en Madrid.*



Fuente: Fuente: adaptadas B/N (Leal Fuertes, 1973, pág. 28).

Estos edificios, a pesar de ser patios de viviendas, estaban vigilados por los organismos oficiales ya que su control, al igual que en otros teatros europeos, era vital para el "poder"; de nuevo el teatro como un arma de manipulación política (Virgillito, 2022, pág. 378).

Con el paso de los años, de estos patios existentes se pasó a edificios construidos a propósito para el teatro, aunque su estructura y funcionamiento continuaron siendo los mismos y convivieron, nuevos y antiguos, sin problema (Alonso Mateos, 2007, pág. 12). Sin embargo, las condiciones para público y actores en estos nuevos "Corrales" eran mejores y suponían una modernización de la puesta en escena: una «mayoría de edad del arte dramático» (Díez Borque, 2003, pág. 233). Un perfeccionamiento arquitectónico que se acercaba cada vez más al *teatro a la italiana* a través de estos corrales nuevos llamados coliseos[217].

> Estos corrales eran de dos tipos: aquellos (…) continuando con casi las mismas características hasta el XVII; y los nuevos, (…), que suponen un paso adelante hacia edificios teatrales de corte más moderno. Hay, por supuesto, referencias a otros corrales en muchos otros lugares, pero es probable que se hayan aproximado al tipo más antiguo de patio y se hayan parecido a ellos en estructura general. La principal diferencia entre los nuevos corrales (…) y los teatros de patio más antiguos parecen haber estado más en la calidad y apariencia del alojamiento que ofrecían, tanto para el público como para los actores, y en el hecho de que tenían techos. El escenario en sí parece haber sido muy similar al de otros teatros anteriores y, de hecho, es poco probable que haya sido de otra manera, ya que los actores viajaban de ciudad en ciudad con su repertorio de obras y habrían esperado encontrar las mismas condiciones de escenario en cada corral al que llegaban. (Sherglod, 1967, págs. 232-233)[218].

Será a partir del siglo XVIII cuando los antiguos Corrales desaparecerán por intervención del Ayuntamiento de Madrid (Chamizo González & Gutiérrez Ponce, 2021, pág. 130) y otros gobiernos locales por sus pobres condiciones sanitarias, para garantizar el orden

[217] Eran espacios más o menos alejados del tipo de los Corrales pero más cómodos y aproximados a la italiana:

> Es el modelo de teatro a la italiana o perfeccionamiento del corral, con posibilidad de efectos de perspectiva, y precisamente la asignación de localidad fija sentada puede permitir una minuciosa cuantificación y conocimiento de la estructura del público (…) frente al modelo de corral de comedias madrileño y de otras ciudades (Díez Borque, 2003, pág. 233).

[218] Traducción propia.

social y evitar incendios. Su desaparición dejó a los coliseos como únicos espacios teatrales y alguno de ellos llegó a transformarse en un *teatro a la italiana* (Virgillito, 2022, pág. 379).

Respecto a la propuesta decorativa, como se ha señalado, era bastante escasa. El fondo era la fachada trasera del patio, cubierta con telones pintados de forma rudimentaria, sugiriendo con la palabra más que con la vista (Leal Fuertes, 1973, pág. 28). Sepúlveda[219], refiriéndose en particular al Corral de la Pacheca, en Madrid, describía su escenario y decoración:

> Es difícil dar idea de la pobreza de la escena (…) compuestas de retazos de tela pintada de algodón y seda, y de la llamada maquinaria. Los dioses aparecían á caballo en una viga sin cepillar; el sol era figurado por una docena de faroles de papel (…); los truenos por un costal de piedras que se removía (…), debajo de las tablas, y cuando en la escena se invocaba á los demonios, subían éstos, muy tranquilamente, por las escaleras de los escotillones ó agujeros abiertos en el tablado (Sepúlveda, 1888, pág. 11).

Y en relación con la respuesta del público frente a esta decoración, apuntaba:

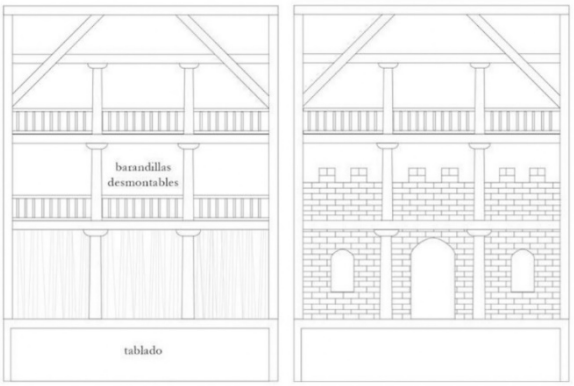
> El público toleraba que, en el artificio de las decoraciones, se pasara súbitamente desde la selva al palacio, ó desde la gruta al castillo, sin moverse del lugar, ni cambiar los cachivaches del escenario. Bastaba que el recitante se ocultara un segundo, tras uno de los colgajos que servían de telones, y que volviera á presentarse diciendo: «Ya estamos en el palacio.» El espectador aceptaba la ilusión del cambio; y aunque, al poco rato, volviera á decir el mismo recitante: «Ya estamos en el castillo, ó en la iglesia, ó en la gruta» (Sepúlveda, 1888, pág. 12).

Esta escasa decoración fue superada incluyendo la fachada trasera. Ésta, con el juego de columnas forjados, generaba hasta nueve huecos, en los Corrales de mayor importancia, «tres por planta, incluyendo las puertas (abajo) y los balcones (dos pisos superiores)»

[219] Ricardo Sepúlveda y Planter (Zaragoza, España, 1846-1909) fue un destacado investigador de Historia y Literatura.

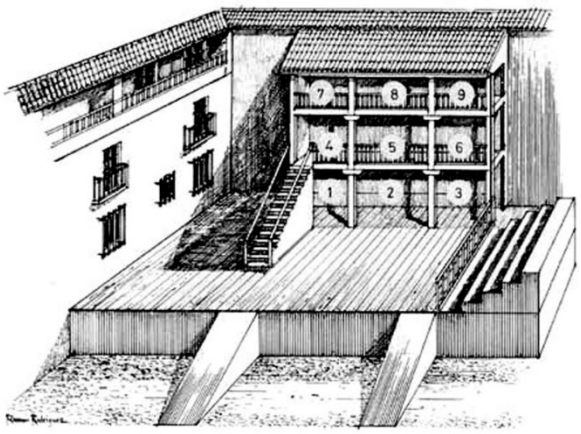
(Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 174). Cada uno de los huecos se podía adornar con escenas referidas a diferentes lugares, y se tapaban o destapaban según requiriese la localización de la acción en cada momento de la obra. En cada uno de esos nichos se podían encontrar bosques, jardines, rocas, muros o navíos, según el texto dramático (Maestre, 1989, págs. 111-113).

Imagen 52: *Esquema de los nueve huecos en la escena de los Corrales de Comedias.*



Fuente: Fuente: adaptadas B/N (Alonso Mateos, 2007, pág. 22).

Imagen 53: *Esquema en perspectiva del escenario con los nueve huecos.*



Fuente: adaptadas B/N de (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) Recuperado el 30 de marzo de 2023

Asimismo, aunque de forma algo rudimentaria, también se podían realizar escenas espectaculares con la ayuda de ciertos mecanismos a través de sistemas de poleas, bien para ser usado en entradas o salidas a escena o para colocar algún *atrezzo* en el tablado. Sin embargo, esta "mecanización del teatro" tenía sus detractores al considerar que eran técnicas que traían la falsedad a escena eliminando la verdad teatral. El propio Lope, al respecto, escribió:

> TEATRO.
> ¡Ay, ay, ay!
> FORASTERO.
> ¿De qué te quejas, Teatro?
> (…)
> ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?
> FORASTERO.
> ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?
> TEATRO.
> Los carpinteros por orden de los autores.
> FORASTERO.
> No tienen ellos la culpa, sino los poetas que son para ti como los médicos y los barberos, que unos mandan y los otros sangran.
> (Vega, 2017, pág. 44).

A raíz de esta última cita, es necesario remarcar que el diálogo con el Teatro, como personaje, es un signo de *metateatralidad*. Lope, en su caso, se incluye de esta forma junto con Cervantes y Shakespeare en ámbito del concepto del *metateatro*. En ocasiones, ciertas obras de Lope:

> (…) la función de autorreferir el género, la estética de la representación, la práctica actoral o el título pero también, y sobre todo en algunas comedias como ésta[220], dan cuenta del interés del poeta por mostrar los pasos y dificultades que surgen en la elaboración de una obra dramática (Villarino Cela, 2001, pág. 1344).

Según Agustín Núñez Delgadillo[221] la vida es una comedia y qué mejor que representar una escena de teatro en un espacio teatral para definir la vida (González Olmedo, 1928, pág. 60).

La relación entre el escenario y el público en los Corrales de Comedias también se asemejaba al isabelino. A pesar de la discriminación social mediante su ubicación, el público era diverso y muy participativo.

[220] El autor se refiere a *La portuguesa y dicha del Forastero* (1653).

[221] Agustín Núñez Delgadillo (Córdoba, España, 1570-1631), carmelita y escritor y profesor universitario perseguido por la Inquisición.

La relación con la escena, por la disposición del Corral, se producía por tres de las caras del escenario. En los coliseos o en los teatros de la Corte el esquema reproducido era el del *teatro a la italiana*, jugando con las relaciones "italianas". Sin embargo, en los Corrales, el lugar del rey no existía, si no que cada espectador *era su propio rey* (Varey, 1993, pág. 77).

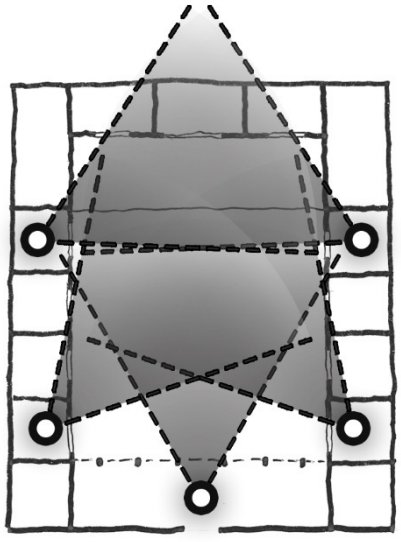
> El dramaturgo que escribe para el teatro de Corte escribía, en teoría si no en la práctica, para un público compuesto de una sola persona; el que deseaba triunfar en el teatro comercial tenía que dirigirse a la gran mayoría. (Varey, 1993, pág. 77).

Imagen 54: *Dibujo de la visión desde los espectadores del Patio en el Corral de Comedias.*



Fuente: Fuente: adaptadas B/N (Leal Fuertes, 1973, pág. 27).

Imagen 55: *Esquema visual de la relación entre actores y público en los Corrales.*



Fuente: Elaboración propia.

El cambio a un coliseo implicará que la relación entre la escena y el espectador disminuya o al menos se transforme en más contemporánea. El espectador se hará espectador como en otros teatros y perderá su grado de participación en el espectáculo.

> Frente a la pluralidad de públicos repartidos en una pluralidad de espacios, con carácter excluyente, ahora un solo lugar se convierte en receptáculo de esa pluralidad de receptores, cuya presencia está supeditada al pago de un precio de entrada, que varía considerablemente (Díez Borque, 2003, pág. 233).

Una vez analizados los espacios teatrales del Siglo de Oro español, se tomará como el más relevante por todo lo mencionado anteriormente el Corral de Comedias. Por ello, al igual que en espacios teatrales anteriores, a continuación se esquematizan las zonas más destacadas, atendiendo a la bibliografía señalada durante este capítulo:

- Zona de escena:
    - *Tablado:* escenario para la representación realizado con madera, como la mayor parte del Corral. Se elevaba alrededor de dos metros sobre el nivel del patio de los espectadores para facilitar la visión. Así, también generaba un foso para varios usos y desde el cual, a través de escotillones, se accedía al tablado. Tenía unas dimensiones de entre seis y cuatro metros de fondo y ocho metros de boca.
    - *Edificio de fachada:* se trata de uno de los cuatro edificios volcados hacia el Patio y cuya fachada era la trasera del tablado. En ella se encontraban:
    - *Nichos o huecos:* son los nueve elementos que modulaban la fachada de escena y que servían para ser decorados visibles o tapados con textiles.
    - *Vestuario femenino:* En la primera planta a la misma cota que el escenario, separado de éste por un cortinón que tapaba un vano, se localizaba la zona de camerinos de las actrices.
    - *Vestuario masculino o foso:* debajo del escenario. Principalmente era utilizado como camerino masculino. Además, podía alojar ocasionalmente a los músicos si la comedia los requería, ocultar cierta maquinaria para salir a escena desde la zona inferior o realizar entradas o salidas por el escotillón.
    - *Zona de poleas:* en la zona superior del edificio de la fachada del tablado, en el último piso se alojaban las poleas y los mecanismos para poder realizar en algún momento una entrada o salida espectacular desde el techo y se comunicaban con la parte inferior del edificio.

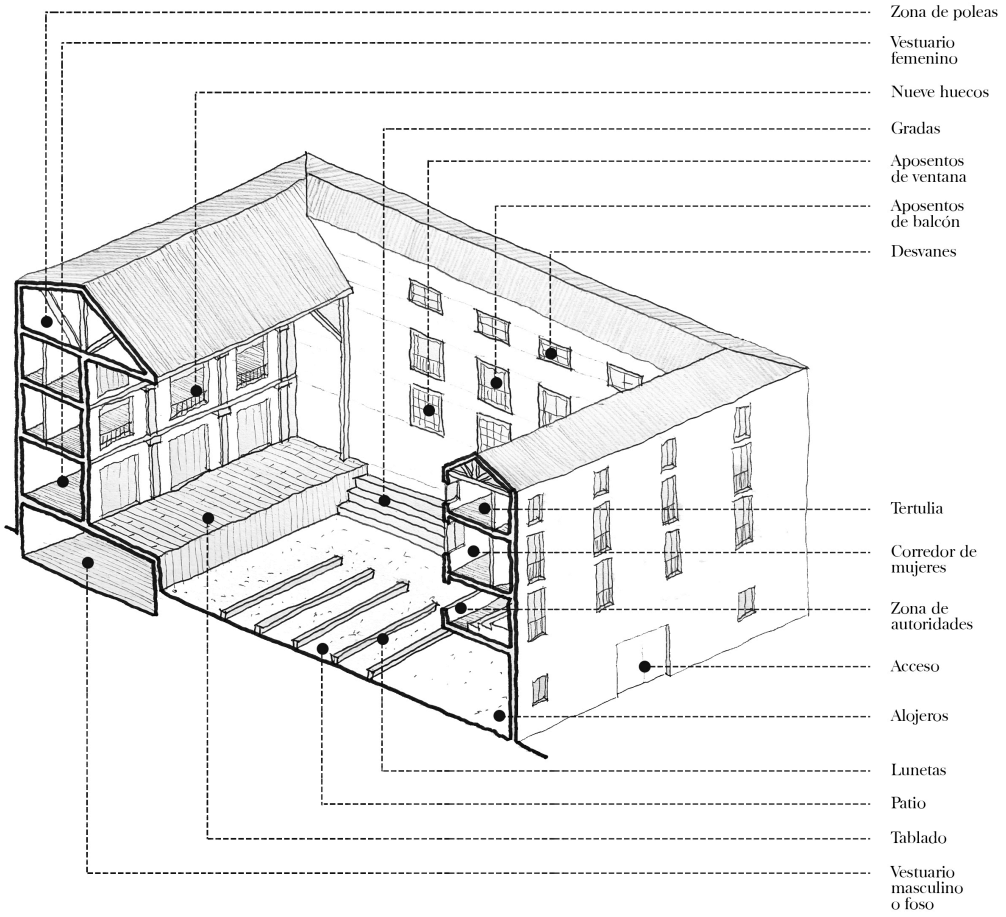
- Zona de espectadores: en los Corrales asistía público de cualquier clase social mientras que pudiese adquirir una entrada, pero no se debían mezclar. Es por ello, que la disposición de cada asistente estaba completamente jerarquizada y se distribuía por todo el edificio.
    - *Patio:* es la zona inferior y el vacío que generan las cuatro fachadas de los edificios. Generalmente empedrado, era la zona de público más económica y, por tanto destinada a las clases más desfavorecidas. Era la zona de espectadores más ruidosa y en ocasiones eran llamados al orden por los alguaciles del Corral. Comúnmente los espectadores estaban de pie pero ocasionalmente se podían colocar bancos que si el espectáculo lo requería, se retiraban. Podían colocarse:
    - *Gradas:* escalonadas, de madera, y junto a las fachadas laterales del patio.
    - *Lunetas:* bancos que ocasionalmente se colocaban en el centro del patio.
    - *Localidades:* sobre las gradas, en las dos fachadas laterales del Corral se situaban los espectadores de una clase social más elevada. La tipología de estas estancias (las habitaciones de las viviendas que se volcaban al patio), a modo de *palcos a la italiana*, variaban según la altura del piso en el que se encontrasen:
    - *Aposentos:* se trata de los dos primeros pisos de localidades.
    - *De ventana o reja:* eran las estancias del primer piso y separadas del patio bien por rejas o celosías.
    - *De balcón:* eran las estancias en el segundo piso que contaban con un voladizo a modo de balcón.
    - *Desvanes:* las localidades del último piso del patio. Tenían un vano hacia el patio mucho más pequeño que en los pisos inferiores y generalmente estaban destinados a escritores o religiosos que no querían ser vistos, ya que no debían acudir al teatro «ni clérigos ni prelados, imponiendo penas a los representantes si los admitían en actos públicos, aunque luego la realidad fuera muy distinta» (Alonso Mateos, 2007, pág. 16).
    - *La Cazuela*: se trata del edificio situado frente al escenario. En él se disponía el público femenino para, de así, nunca estar en contacto con los hombres y evitar que «aprovecharan la situación» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 171). No todos los Corrales tenía Cazuela pero sí es uno de los elementos característicos de los Corrales madrileños. En algunas cazuelas existían una zona con barandilla destinada a autoridades o nobles. En general, en las Cazuelas existían:
    - *Corredor de mujeres:* las únicas zonas destinadas al público femenino.

- *Tertulia:* es el último piso de la Cazuela destinada a frailes y curas.

- *Alojeros y entrada principal*: bajo la Cazuela se localizaba la entrada al Patio. Junto a la entrada se situaban las zonas comunes, como aseos, y a cada lado de ellas se encontraban los Alojeros: puntos de venta de aloja[222] u otros refrigerios.
- *Toldo*: para evitar el clima, sobre el patio podía existir una lona a modo de vela.

De forma gráfica, los elementos anteriores se materializan en el siguiente esquema del teatro:

Imagen 56: *Esquema de teatro moderno español.*



Fuente: Elaboración propia.

[222] Bebida de agua, especias y miel.

D. Otros teatros europeos modernos.

Además de en Italia, Inglaterra o en España, el resto de los teatros europeos modernos continuaron la senda iniciada por el *teatro a la italiana* bien imponiéndose o bien con adaptaciones. Surgers señala al siglo XVIII como la época en la que todos los teatros se convirtieron en «avatares del teatro a la italiana» (Surgers, 2004, pág. 121). En cada país europeo, los viajes de los italianos por estudios o por ser reclamados por las cortes extranjeras, se generó una forma de representar la ilusión italiana (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 85). En Francia, por ejemplo, su adecuación se produjo sobre la herencia medieval de la multiescena mediante marcos compartidos ante el espectador. Generalmente las propias dependencias teatrales cortesanas de Francia eran los espacios para los juegos de Pelota[223], rectangulares, que se adaptaban al estilo italiano y en las que el público solía permanecer de pie. (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 206).

Así se concluye el análisis por los principales acontecimientos teatrales de la Edad Moderna. Un período de extraordinarias evoluciones en las que el teatro se convirtió en el eje de la vida social y en una herramienta para explicar cada nación. El Renacimiento y el Barroco, se concibe como un período muy relevante para la historia universal del teatro:

> (…) un momento fundamental [refiriéndose al siglo XVII] de la cultura europea - aunque después malentendido, menospreciado y olvidado- lo constituyen los Siglos de Oro, por su modernidad, por la extraordinaria libertad y complejidad de su teatro, y por cuestionar simbólicamente la percepción de la realidad (Grazia Profeti, 2007, pág. 22).

Tan relevante como para aportar la perspectiva como hecho dramático que, sin esperarlo, introdujo «una nueva forma de teatro que casi fue teatro moderno» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 48). Una Edad que trajo el *teatro a la italiana* como prototipo hasta nuestros días:

> (…) el teatro moderno (…) sí nació realmente en esa época [refiriéndose a la Edad moderna] en que los hombres pensaron que redescubrían y reconstruían el teatro, verdaderamente grande, del mundo clásico (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 49).

[223] *Jeux de paume*.

Una etapa en la que en España se produjo el teatro más social y prolífico, con Lope a la cabeza y con permiso de Cervantes que, aunque no obtuvo éxito teatral, sí escribió en esta época, «el mejor libro del mundo» (Eisenberg, 1993, pág. 50). Un teatro más democrático que el italiano y muy similar al inglés: un teatro para (casi) todos.

> (…) Inglaterra fue siempre tan England[224] (…) produjo algo totalmente distinto, y mucho mejor, que un clasicismo imitado. Ello fue (…) el drama incomparable de Shakespeare (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 121).

El Globe, el Corral o el *teatro a la italiana*. Lope, Cervantes, La Comedia del Arte o Shakespeare. El teatro espectacular o el teatro hablado y el comienzo de cierta *metateatralidad*. Figuras y espacios que la crítica sitúa como elementos esenciales en la evolución y que podrían ser considerados como parte de un período esencial de la historia de la literatura y de la arquitectura dramática que quizá no pueda ser superado. No en todas las etapas históricas se puede escribir de unos de sus protagonistas en los siguientes términos:

> Solo la Biblia tiene una circunferencia que está en todas partes, como la de Shakespeare (…) A las obras de Shakespeare se las ha llamado Escritura secular, o más sencillamente el centro fijo del canon occidental[225]. Lo que tienen en común la Biblia y Shakespeare es en realidad (…) cierto universalismo, global y multicultural (Bloom, 2002, pág. 19).

[224] En referencia a "tierra de ángeles" (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 121)

[225] Bloom escribe *El Canon Occidental* en 1994. Entiende por Canon a aquellos autores que son las figuras más relevantes en un determinado espacio cultural, el occidental en este caso. Realiza una recopilación de autores que él mismo considera que deben formar parte del canon occidental: «lo que deseo aquí es explicar la organización de este libro y justificar mi elección de estos (…) entre los numerosos centenares que forman parte de lo que en tiempos se consideró el canon occidental» (Bloom, 1995, pág. 11). Sin embargo, según algunos críticos, es un canon que «desdeña algunos [escritores] que han representado por mucho tiempo una parte del canon cultural» (Bolaño Sandoval, 2011, pág. 29).
A pesar de ello, Bloom, que centra de nuevo evidentemente en el canon a Shakespeare, se justifica escribiendo que «la selección no es tan arbitraria como puede parecer. Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos» (Bloom, 1995, pág. 12)

O simplemente aseverar: *After God, Shakespeare has created most* (Shakespeare, 2007, pág. 8).

Todos ellos serán etapas que serán clave para la formación y el desarrollo teatral de Luigi Pirandello y que él mismo pondrá en valor o incluso reforzará de forma más o menos velada, como deja entrever en *El Humorismo*.

2.1.5. Edad Contemporánea.

Entrado ya el siglo XVIII, en Europa se sucedieron múltiples acontecimientos que provocaron que el arte, y en consecuencia el teatro, caminase por variadas corrientes, desde el Rococó hasta el Neoclasicismo (Perinelli, 2018a, pág. 310). Y a partir del siglo XIX será el momento de la deriva hacia el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 219). Como en la Edad Moderna, en cada país europeo cada una de estas corrientes tuvo más o menos presencia o se inició más o menos pronto. Del mismo modo, las evoluciones de los textos teatrales fueron aparejadas a una escenografía y un uso espacial que discurrían en paralelo. A continuación, se desarrollarán las cuestiones más relevantes en estos períodos, haciendo una especial insistencia en las que serán más influyentes en la *metateatralidad* pirandelliana.

A. El final del siglo XVIII: El Teatro Neoclásico y Prerromántico.

Como se extrae de las evoluciones anteriores, los movimientos entre corrientes artísticas se producen básicamente como contraposición. En consecuencia, tras una etapa de predominio del Rococó[226], a mediados del siglo XVIII surge el Neoclásico como estilo predominante. Su aparición fue debida a la creación de la inglesa *Society of Dilettani* que creó la primera antología seria de antigüedades griegas, y al descubrimiento de las ruinas de Pompeya (Perinelli, 2018a, pág. 318). El Neoclasicismo tuvo su período de esplendor en Europa a pesar de tener una fama desdibujada impuesta por los críticos del siglo XIX (Carnero Arbat, 1994, pág. 37).

En este período, el teatro continuaba siendo un acto social, cultural y también de domino de poder: un «lugar de mentalidad colectiva» (Urzainqui Miqueleiz, 1997, pág. 15). El Neoclasicismo, es decir, recuperar las teorías de los clásicos antiguos, surge como una reacción al teatro barroco. En esta recuperación clásica, se analizaban los textos griegos y romanos, la historia o la oratoria y se tenían como referentes a figuras como Voltaire[227] o Luzán[228] (Garcías Estelrich, 1998, pág. 245). Voltaire, por ejemplo, criticaba

[226] Estilo de la época de Luis XV entre 1730 y que decayó a mediados de siglo (Perinelli, 2018a, págs. 311,317), cuyo término proviene del vocablo rocaille (roca) (Borrás & Fatás, 1989, pág. 217). Tanto por sus características como por sus limitados caminos de evolución, cayó en desuso (Perinelli, 2018a, pág. 317). En el teatro conllevó una decoración y muy excesiva y unos vestuarios fantasiosos, con mucho volumen y ostentación (Sánchez, 2001, pág. 81).

[227] François-Marie Arouet, Voltaire (París, Francia, 1694-1778) fue un filósofo, historiador y escritor neoclásico.

[228] Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea (Zaragoza, España, 1702-1754) fue un crítico, escritor y teórico de las reglas neoclásicas para imponerlas en la reforma de un nuevo teatro español. Sus escritos se

enérgicamente los dramas barrocos calificando a Shakespeare como bárbaro (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 223). O Luzán sobre Lope, sentenciaba:

> ¿Cómo pudo ser esto por más fecundidad que tuviese? No parándose a elegir asuntos propios para imitados en la representación, tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; transformando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; (…), sin dignidad ni decoro ninguno (de Luzán, 1789, págs. 23-24).

El teatro neoclásico tenía unos claros planteamientos basados principalmente en:

- Tenía como objetivo el confrontamiento total con todo aquello no relacionado clara y directamente con la antigüedad clásica. Los preceptos clásicos son para los neoclasicistas los únicos válidos para aplicar a cualquier tiempo, modo y lugar. Luzán escribió al respecto:

> las reglas que dexó Aristóteles para la Poesía Dramática (…) son tales, y tan conformes y ajustadas á la razón natural, á la prudencia , al buen gusto , y al paladar de los mejores críticos, que sería una especie de desvario querer inventar nuevos sistemas (de Luzán, 1789, págs. 43-44).

- El teatro entretenía pero también formaba: de forma involuntaria debe impregnar al espectador educación, pedagogía y rectitud moral (Cantero García, 2022, pág. 116). Esta última, la moral, será la más importante ya que recoge la «enseñanza e ilustración del entendimiento, la regla y dirección de las costumbres, y (…) lo que se llama buena conducta y manejo en todas las acciones» (Amar y Borbón, 1790, pág. 100). De ahí el rechazo al teatro barroco y su clara predilección por la vuelta a las tres Unidades Clásicas. Luzán señaló:

exponen en La Poética en 1737, con una segunda edición ampliada en 1789, posterior a su muerte (Sala Valldaura, 2010, pág. 97).

> El Poeta puede, y debe siempre que tenga ocasión oportuna, instruir a sus lectores, yá en la moral, con máximas y sentencias graves que siembra en sus versos : yá en la política ,con los discursos de un ministro en una Tragedia : yá en la milicia, con los razonamientos y conducta de un capitán en un Poema épico : yá en la economía, con los avisos de un padre de familias en una Comedia (de Luzán, 1789, pág. 106)

- Su inspiración provenía del arte y la ciencia: arte en el sentido clásico de composición dramática respecto a estructura y ciencia como nuevo soporte de conocimiento (Carnero Arbat, 1994, págs. 42-43). Es decir, con el conocimiento científico se reinterpretarán las producciones clásicas y se condenarán las obras barrocas, que fomentaban la «magia y otras manifestaciones escénicas populares» (Vieites, 2019, pág. 203). Esta visión científica dirigió al teatro al camino de la verosimilitud en Europa, asolada de barroquismo, vasta decoración y religiosidad (Vieites, 2019, pág. 209). Así se procuraba un nuevo teatro con «buen gusto y decoro y que aspiraba a dominar el mundo de la escena a partir de sus propias historias de vida» (Vieites, 2019, pág. 211). Luzán señalaba al respecto:

> Es cierto que si un Lope de Vega , un Calderón , un Solís , y otros semejantes, hubieran á sus naturales elevados talentos unido el estudio y arte , tendríamos en España tan bien escritas Comedias, que serian la envidia y admiración de las demas naciones ; quando ahora son por lo regular el objeto de sus críticas y de su risa (de Luzán, 1789, págs. 5-6).

Este buen gusto y su verosimilitud cambiaron el sistema teatral y por supuesto, también su espacio y escenografía (Soria Tomás, 2017, pág. 389). La variada normativa y censura que se llevó a cabo en este período, la mercantilización de los teatros para obtener beneficios (Romero Peña, 2004, pág. 28) e incluso la censura por parte de las autoridades neoclásicas, en España, por ejemplo, supusieron que los Corrales de Comedias cediesen frente a los Coliseos (Vieites, 2019, pág. 212). Se adaptaba así, de forma más o menos general, el drama a un espacio más salubre y controlado frente a un público de comportamiento laxo[229]. Se promovieron mejoras en los coliseos para aumentar su

[229] Leandro Fernández de Moratín (Madrid, España, 1760-1828), escritor, definía a los Corrales como un «teatro tiranizado por copleros estúpidos, administrado por cómicos del más depravado gusto, sostenido por una plebe insolente y necia sólo se alimentaba de disparates» (Arribau, 1848, pág. 8). Tal es la animadversión de los

comodidad, se controlaron gastos superfluos en decoración y vestuario, se subieron los precios de las entradas para que el público fuese de clase más alta y poco a poco los patios en los que originalmente el espectador estaba de pie se llenaron de asientos (aún con la pérdida económica que suponía perder localidades). Incluso se propuso la eliminación de la cazuela y las gradas (Romero Peña, 2004, pág. 38).

En el resto de Europa occidental el paso de sus teatros autóctonos a la forma a la italiana también se consolidó, como en España, durante el siglo XVIII. En Francia, ya iniciado este proceso en el siglo XVII, Servandoni[230] lo culminó en el XVIII. En Inglaterra, tras el proceso de Restauración[231], el modelo del *Globe* para los teatros públicos sucumbió poco a poco frente a la idea italiana, ya introducida en los teatros cortesanos de la mano de Iñigo Jones (Surgers, 2004, pág. 121). Es decir, los teatros modernos de cada país, si no coincidían con la estructura italiana, no encajaba en las teorías neoclásicas. Voltaire, así, afirmaba:

> No puedo (…) quejarme lo suficiente de la falta de atención que tenemos en Francia para hacer los teatros dignos de las excelentes obras que allí están representadas (…). *Cinna, Athalie*, merecían estar representadas en otro lugar que no fuera un *jeu de paume*[232] (…) Que estamos lejos sobre todo de la inteligencia y el buen gusto que ha reinado (…) en casi todos vuestros pueblos de Italia. (…) tal vez hasta algún día inspire a los magistrados que están al frente de esta ciudad [París] el noble deseo de imitar a los magistrados de Atenas y Roma y los de la Italia moderna (Voltaire, 2015, pág. 12)[233]

---

neoclásicos que en 1771 se dicta un Bando para el buen orden en los teatros en el que, entre otras normas, se impone:

> 1º Que al entrar los hombres para el patio ó gradas lo hagan con el sosiego que corresponde á no incomodarse unos á otros ni causar confusión á los cobradores (…)
> 2º Que desde que el primer cómico salga á las tablas hasta el fin, (…) no quede con el sombrero puesto ninguno en lunetas, gradas, tertulias ni patio, porque se impide la vista de unos á otro (…)
> 3º Que no se fume en parte alguna del teatro (…)
> 4º Que no se grite á persona alguna, ni á aposento determinado ni á cómico, aunque se equivocase (…) (Cotarelo y Mori, 1904, págs. 657-658).

[230] Giovanni Niccolò Servandoni (Florencia, Italia, 1695-1766) fue un arquitecto, pintor y escenógrafo italiano que promovió el uso de la perspectiva a la italiana en Francia, principalmente con el uso de la perspectiva en ángulo.
[231] Tras la muerte de Cromwell, y el abandono de su hijo en el poder, Carlos II reinstauró la monarquía en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII.
[232] Ver página 170.
[233] Traducción propia.

El cuadro de escena italiano era la mejor opción para que la verosimilitud neoclásica fuese lo más "real" posible. Además, su sala curva en "U" o elíptica, era la óptima para que todos los asistentes, o la mayor parte, percibiesen la escenografía veraz. El principio de percepción neoclásico era que el espectador perdiese completamente la conciencia de su propia realidad. Se trataba de que "saliesen" de ella para sumergirse en el mundo imaginario del drama. Nada podía hacer perder esta conexión entre la escena y el espectador. Es decir, el espectador debía "introducirse" completamente en la obra desde el ámbito de las tres Unidades Clásicas. Así, el actor adquiriría la identidad de los personajes, estaría en los mismos lugares en los que se estaba desarrollando la obra así como en los mismos tiempos en los que transcurría el relato (Carnero Arbat, 1994, pág. 44). La ilusión teatral era el pilar fundamental basado en la verosimilitud[234]. Además, para conseguir esa credibilidad, el autor debía basarse en «la imitación de la naturaleza humana en lo universal[235]» (Carnero Arbat, 1994, pág. 46). Luzán aseguraba al respecto:

> Quando el Poeta (…) imita la naturaleza en lo universal, formando una imagen de los hombres , no como regularmente son en sí, sino como deben ser según la idea mas perfecta, (…) sí verán un dechado, y un exemplar perfecto, en cuyo cotejo puedan examinar sus mismos vicios y virtudes, y apurar quanto distan estas de la perfección, y quanto se acercan aquellos al extremo (de Luzán, 1789, pág. 75).

Y, asimismo, concluye:

> Esto viene á ser lo mismo que los maestros de Poética llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza (…). El Poeta pues debe perficionar la naturaleza , esto es hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demas calidades buenas ó malas (de Luzán, 1789, pág. 164).

---

[234] Nicolás Fernández de Moratín (Madrid, España, 1737-1780), dramaturgo y padre de Leandro Fernández de Moratín, escribió que la verosimilitud del teatro era la manera en la «que aquella comedia o tragedia, tan bien escrita y representada que no deje resquicio al auditorio por donde pueda conocer que aquello es falso» (Fernández de Moratín N. , 1996, pág. 151). Su hijo Leandro, afirmaba que «la perspectiva, los trages, el aparato scenico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas; todo contribuye á completar este delicioso engaño: resulta necesaria del esfuerzo de muchas artes» (Fernández de Moratín L. , 1825, pág. 22).

[235] Pero esa verosimilitud no debe ser una simple copia de la naturaleza si no que debe ser una imitación, «no copia: porque el poeta (…) escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción, verisímil, pero no cierto» (Fernández de Moratín L. , 1825, pág. 21).

Sin embargo, de las tres unidades Clásicas, los neoclásicos tenían un conflicto con la unidad de lugar. Autores como Marmontel[236] son reacios a mantener el lugar fijo de la escena y plantean incluso eliminar esta regla al considerarla ficticia y subordinada a la unidad de tiempo[237] (Martinez Dengra, 2004, pág. 248). Además, argumentan que mantener intacta la unidad de lugar conllevaría reducir la eficacia de las demás unidades evitando emplear las unidades de acción y de tiempo de forma correcta[238]. Voltaire era más remiso a prescindir de la unidad de lugar y planteaba que eran los propios espacios teatrales los que debían permitir con su arquitectura acceder a una escena equilibrada entre el lugar o lugares de la obra y sus acciones.

> (…) la mala construcción de nuestros teatros, (…), hacía casi impracticable la ley de la unidad de lugar. Los conspiradores no pueden conspirar contra César en su habitación; (…) la misma decoración no puede representar al mismo tiempo la fachada de un palacio y la de un templo. El teatro debe mostrar al ojo todos los lugares particulares donde se desarrolla la escena, sin comprometer unidad al lugar; (…) en fin, todo lo necesario para mostrar al ojo todo lo que la oreja debe oír (Voltaire, 1880, págs. 366-367)[239].

Es entonces cuando, de nuevo, se comienzan a idear teatros en los que se perciba la verosimilitud y el lugar o lugares de la obra de la mejor forma posible. Y se logra "retorciendo" la tipología *a la italiana*. Así se comenzó un debate europeo sobre cuál era el mejor modelo de curva para aportar la mejor visión y acústica al espectador y la mejor adaptabilidad a los textos. El siglo XVIII terminará con propuestas arquitectónicas que catalogarán al círculo de los teatros clásicos griegos y romanos como la mejor tipología, otros, sin embargo, optarán por la elipse como geometría óptima y una tercera vía permitirá que las dos opciones anteriores sean válidas pero con preferencia a la elipse (García Melero, 1994, pág. 245). Dentro de este debate se deben remarcar los esfuerzos franceses en el siglo XVIII en busca de un *teatro a la francesa* como gran respuesta, que, aunque intente alejarse del italiano, siempre lo tendrá como referencia (Casas-Correa,

[236] Jean-François Marmontel (Bort-les.Orgues, Francia, 1723-1799) escritor y dramaturgo discípulo de Voltaire.

[237] Aristóteles en su Poética no menciona literalmente la unidad de lugar, si no que propone que la escena debe estar representada en lugares que sean verosímiles mientras dure la acción (Martinez Dengra, 2004, pág. 255).

[238] Marmotel en el tercer volumen de su obra *Éléments de littérature* (1787) argumenta la siguiente reflexión sobre los autores que mantienen la unidad de lugar en sus obras que «incluso podemos ver que los poetas que querían adherirse a la estricta unidad de lugar han forzado la acción de un modo más opuesto a la verosimilitud de lo que habría sido el cambio de lugar» (Marmotel, 1857, págs. 426-427).

[239] Traducción propia.

2015, pág. 20). En particular, es importante resaltar la figura de Charles Nicolas Cochin[240] y Pierre Patte[241]. Patte fue uno de los más firmes defensores de la forma ovalada por su mejor óptica y acústica (Payo Hernanz & Zaparaín Yáñez, 2020, pág. 317) centrado siempre en un edificio como unión de espacio de escenario y de sala (Casas-Correa, 2015, pág. 20). Patte fue crítico con el *teatro a la italiana* o el *patio de pelota* por su favoritismo con el rey o las clases más elevadas. Propuso, siguiendo el argumentario neoclásico, la visión democrática verosímil:

> La mejor (…) forma de ver un objeto, es mirarlo a la cara, sin estar elevado y sin tener que levantar o girar la cabeza, (…) pero esto no es practicable en un Teatro espacioso, (…), donde, para multiplicar los lugares, (…) todavía queremos cubrir las paredes en toda su altura. (…), a causa de estas diversas posiciones, todos los espectadores no pueden disfrutar por igual el aspecto de la escena (…) Lo mismo ocurre con la apariencia de las decoraciones teatrales: solo hay un pequeño número de espectadores que disfrutan plenamente de sus efectos; (…) De modo que el que organiza los decorados y el escenario suele dirigir el efecto de estos hacia este punto y quienes lo perciben desde otro lugar lo ven desde más arriba o más abajo de lo que deberían, o desde un lado con un ángulo excesivo (Patte, 1782, págs. 24-25)[242].

Por ello, defiende la forma ovalada como la más democrática. Y añade otro punto importante a tratar en las decoraciones para una mayor naturalidad ornamental:

> (…) y esta es la gran superioridad que tendrá lo real siempre sobre lo ficticio, o sobre lo que es solamente pintado. El primero tiene multitud de puntos de vista (…) que parecen ser naturales en apariencia a pesar de sus variaciones: el segundo, es decir una pintura, una decoración teatral o una perspectiva, en realidad sólo tiene un lugar, solo uno de donde razona un efecto falso, y fuera desde el cual, uno apenas tendría que percibirlo de forma defectuosa (Patte, 1782, págs. 25-26)[243].

[240] Charles Nicolas Cochin (París, Francia, 1715-1790) fue un escritor, dibujante, pintor y decorador entre otras de las ceremonias y fiestas de la realeza con Luis XV.

[241] Pierre Patte (París, Francia, 1723-1814) fue un arquitecto autor del tratado arquitectónico sobre teatros *Essai sur l'architecture théârale* en 1782 que se convirtió en referente.

[242] Traducción propia.

[243] Traducción propia.

Lo pintado[244] (*a la italiana*) por mucha calidad que tenga, siempre será plano. Lo tridimensional siempre será más natural que la pintura, ficticia e incorrecta para el neoclasicismo.

Por otro lado, Cochin, siguiendo la estela de sus compañeros, propone cambiar la forma del edificio hacia una visión más democrática, culpando a la tradición de monótona y abogando por liberarse de «estos prejuicios fijados por la costumbre» (Cochin, 1991, pág. 395). A continuación se expondrá un proyecto utópico realizado por Cochin en el que pretendía resolver los dos principales axiomas del neoclasicismo: que todos los espectadores contasen con visión verosímil de la escena, y, recordando la última cita referenciada de Voltaire, que se pudiese emplear la acción de lugar de una forma mucho más flexible sin tener que prescindir de ella. La propuesta de Cochin se basó, evidentemente, en una forma de sala curva, en elipse. Esencialmente, su propuesta se fundamentaba en estirar el eje mayor de la elipse de espectadores lo máximo posible hasta coincidir con el cuadro de escena italiano. Esto provocaba que el ancho del cuadro fuese excesivamente grande por lo que aprovechó para partirlo en tres zonas[245]: una como cuadro de escena central y dos laterales para escenas secundarias. Ya se podría de esta forma representar una unidad de acción teatral con tres unidades de lugares posibles por los que los espectadores podían viajar solo con mover ligeramente la cabeza. Frente a estas escenas, con sus correspondientes fondos en perspectiva, y separadas mediante una estructura de columnas, se generaban las ante-escenas, que servían también como lugar para representación. En su *Projet d'une salle de spectacle pour un théatre de comédie* (1765) se encuentran sus reflexiones:

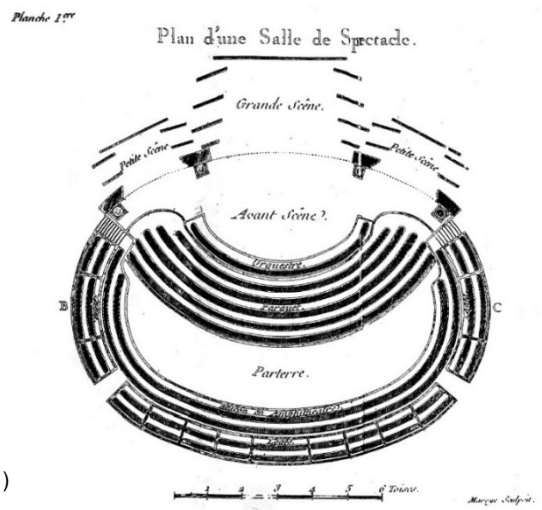
> (…) por la división de este espacio en tres escenas iguales, se obtiene de la dificultad allanada un resultado por lo demás agradable. La gran escena del medio (…) tiene sin embargo un buen tamaño; está acompañada por dos más pequeñas y ofrece, gracias a esta extensión decorada, un espectáculo aún más magnifico, sin por ello aumentar el gasto diario. Se deduce de esto que las personas ubicadas en medio del palco del Rey, es decir, en el lugar más ventajoso de todos, no vean nada que pueda destruir la ilusión (…). Esta escena triple tiene otra ventaja: (...) quienes están a los costados (y son los menos) ven solo un costado de la escena mayor pero gozan, por así decirlo, de una decoración particular, con las pequeñas escenas que se presentan ante ellos. (…) la unidad de lugar, que

[244] Surgers sobre esta cita de Patter recalca la connotación negativa que el autor aplica a la pintura como disciplina no capaz de transmitir correctamente los ideales naturales del neoclasicismo.

[245] Esta escena partida en tres zonas, una principal y dos secundarias, recuerda irremediablemente a la de los teatros romanos con sus tres puertas y, de forma algo más vaga, a las escenas múltiples de la Edad Media.

tantos problemas trae a los autores, parece ser respetada más fácilmente en este caso, puesto que las tres escenas pueden indicar sitios diferentes reunidos en la parte saliente del teatro. La verosimilitud será herida de una forma menos abierta (Cochin, 1765, págs. 16-18).

Imagen 57: *Planta del teatro propuesto por Cochin.*



.

Fuente: Fuente: adaptadas B/N (Cochin, 1765, pág. 41)

Imagen 58: *Alzado de la escena triple del teatro propuesto por Cochin.*



Fuente: Fuente: adaptadas B/N (Cochin, 1765, pág. 47).

Con estas propuestas por parte de literatura y arquitectura se cierra el siglo XVIII. Sin embargo, tanto la propuesta de Patte como de Cochin, no consiguieron de forma total sus pretensiones: continuaban existiendo en la sala posiciones más favorables a la visualización de la escena.

Paralelo a este discurrir del Neoclasicismo, a finales del siglo XVIII se preparaba, como elemento recurrente a lo largo de la historia, el movimiento opuesto. Se comenzaba a gestar lo que en el siglo XIX será el Romanticismo: los denominados Pre-Románticos. Igual que el Renacimiento tiene su origen y principal en Italia, en Alemania, medio siglo antes que en Francia o España, comienza a desarrollarse el germen del Romanticismo. Será en el último tercio del siglo XVIII cuando comenzarán a desarrollarse los prerrománticos (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 235): la faceta literaria de la Ilustración[246] (Caso González, 1990, pág. 29).

En la búsqueda de un teatro nacional alemán, entre 1767 y 1769, Lessing[247] escribe la *Dramaturgia de Hamburgo* en la que pretendía generar las bases de un nuevo teatro que incluía el drama, el espectáculo, la gestión actoral e incluso la crítica teatral (Perinelli, 2018a, págs. 543-544). Con este texto a modo de manifiesto se anticipa un nuevo drama burgués «como innovación y reacción contra el excesivo afrancesamiento del teatro alemán de la época» (Spang, 2011, pág. 259). En sus reflexiones, Lessing recurre a las fuentes clásicas aristotélicas pero desde un punto diferente a los neoclásicos, a los que acusa de leer al autor griego a través de traducciones e interpretaciones y de no acudir a las fuentes directamente (Perinelli, 2018a, págs. 554-555). Su visión de la *Póetica* de Aristóteles es más flexible y razonada. Se deben tomar las reglas clásicas no como cortaduras, si no para reflexionar sobre ellas:

> ¡Ah los sabiondos! Cuando han de juzgar unos ejemplos, he aquí prefieren las reglas; y cuando sería preciso juzgar las reglas, reclaman ejemplos (…) Quien razona con rectitud, también crea, y quien quiere crear ha de saber razonar. Sólo los incapaces de ambas creen posible separar una de la otra (Lessing, 1962, pág. 254)[248].

[246] Es por ello por lo que la literatura prerromántica está «al servicio de los ideales y actitudes ilustrados. Por eso es una literatura propia de un grupo de intelectuales, fundamentalmente culta, burguesa y comprometida en una acción política, social, económica, religiosa y cultural» (Caso González, 1990, págs. 22-23).

[247] Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz, Alemania, 1729-1781) teórico y dramaturgo. Uno de los más importantes estudiosos del teatro alemán de la ilustración, Albert Köster (Hamburgo, Alemania, 1862-1924) definió a Lessing como «uno de los pioneros más esforzados de la historia espiritual alemana del siglo XVIII» (Perinelli, 2018a, pág. 543).

[248] Traducción propia.

Es por ello por lo que es contrario, como el resto de los prerrománticos, a las disposiciones de Voltaire y es partidario de la producción bien entendida shakesperiana[249] y también de la teoría teatral española del Siglo del Oro[250]. Cervantes, Lope, Calderón y Shakespeare definían ya las raíces ideológicas de lo que más adelante será la visión romántica (Valles Calatrava, 1992, págs. 148-149). Para Lessing la crítica hacia Voltaire era frecuente. En una de sus obras, el escritor francés incluyó un fantasma, a modo de *Hamlet*, que fue definido por Lessing como una «machine poética» y que «por sí mismo, no nos interesa lo más mínimo. En cambio el fantasma de Shakespeare es un verdadero personaje de la acción» (Lessing, 1962, pág. 35). Y añadió que el fantasma de *Hamlet* «nos pone los pelos de punta (…) Voltaire no lo hizo bien cuando se refería al fantasma, solo se puso en ridículo a sí mismo y a su fantasma» (Lessing, 1962, pág. 33).

Respecto a las Unidades Clásicas, con su diferente lectura afirma que la verdadera Unidad Clásica es la Unidad de acción y el resto, derivadas de ésta y, por lo tanto, no son de estricta aplicación (Lessing, 1962, pág. 141). En resumen: las estrictas tres unidades clásicas en el neoclasicismo, frente a la flexibilidad, casi libertad, de aplicación isabelina:

> Ciertas reglas que los franceses nos habían dado a conocer, faltaban demasiado en las obras inglesas. ¿Qué concluimos de ahí? Esto mismo, que sin estas reglas se podría lograr el fin de la tragedia, y que estas reglas serían incluso culpables si se alcanzase algo menos ese fin (Lessing, 1962, pág. 264).

Por último, Lessing coincide con la naturaleza como guía del neoclasicismo:

> Nada hay más casto y decente que la simple Naturaleza, la tosquedad y la confusión están tan lejos de ella como la pomposidad y la grandilocuencia de lo sublime. El mismo sentimiento que limita con aquello, lo hace aquí. El poeta más pomposo es, pues, infaliblemente el más vulgar. Ambos fallos son inseparables, y ningún género da más oportunidades de caer en ambas que la tragedia (Lessing, 1962, pág. 166).

[249] En la introducción de la edición citada en este estudio, Victor Lange señala que Lessing hablaba de la siguiente forma de la fuerza creativa de Shakespeare: «Shakespeare debe ser estudiado, no saqueado» (Lessing, 1962, pág. XVI) en una clara crítica a la actitud francesa sobre el escritor inglés.

[250] Gerhart Hoffmeister (Hesse, Alemania, 1936), experto en Literatura Comparada, señala que «la España del Siglo de Oro tenía para ofrecer. Durante estos dos siglos España fue definitivamente la nación intelectual líder» (Hoffmeister, 1976, pág. 39).

En definitiva, Lessing «forma parte del conjunto de profetas que vaticinan con sus afirmaciones la llegada de este tiempo del genio» (García Vázquez, 2017, pág. 159).

En medio de este contexto contra los preceptos, en 1776, Friedrich M. Klinger (Frankfurt, Alemania, 1752-1831) publica la obra *Sturm und Drang* (Tempestad y Pasión) que se convertirá en el icono impulsor de la nueva dramaturgia alemana. Bajo este movimiento prerromántico alemán se sitúan dramaturgos como Goethe[251] (Frankfurt, Alemania, 1749-1832) o Schiller (Marbach am Neckar, Alemania, 1759-1805) (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 238) que marcan a toda una generación de autores alemanes (Perinelli A, 2018, pág. 560)

El *Sturm und Drang*, como proclamaba Lessing, negaba todas las reglas neoclásicas que implicasen cualquier limitación para el artista: todo el proceso debía basarse a favor de la creación del genio. Esta era la diferenciación entre la poesía antigua y la poesía moderna[252] [253], entre la poesía clásica y la poesía romántica (Valles Calatrava, 1992, pág. 151). Una contraposición clara entre la poesía objetiva - surgida de una imitación pulcra

[251] Goethe, contaba con amplia cultura e interés por la ciencia pero también por la magia y el ocultismo – la evolución de las comedias de magia de principios del siglo XVIII a finales de éste requerirá que presten un mayor cuidado ante lo irreal de la magia y debiendo justificar mucho mejor los motivos de estas circunstancias irreales (Álvarez Barrientos, 1988, pág. 19) – se dejó guiar de una forma tan potente por su ímpetu que compuso obras verdaderamente imposibles de llevar a escena (Oliva & Torres Monreal, 2021). Tanto es así que el propio autor, confesaba que escribía en «oposición al escenario» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 221).

[252] Esta separación entre poesía antigua y poesía moderna en función de la capacidad de libertad creadora o no del autor de teatro será analizada y destacada siglos más tardes por Luigi Pirandello desde el punto de vista del arte. En su ensayo titulado *Teatro nuevo y Teatro viejo*, pronunciado originalmente en formato de conferencia en 1922 y en formato de artículo de revista en 1923, Pirandello diserta sobre la diferencia entre un autor con lentes para ver el mundo con una serie de determinados puntos de vista y reproducirlos o mirar con sus propios ojos de creador: teatro viejo y teatro nuevo A lo largo de este ensayo, el dramaturgo italiano reflexiona sobre esta idea teatral del siglo XVIII haciendo incluso referencia al propio Lessing. Sobre este ensayo se profundizará en el punto 2.3 de este marco teórico como uno de los puntos básicos para comprender la concepción teatral pirandelliana y su *teatro nuevo*.

[253] Autores como Carles Miralles Solá (Barcelona, España. 1944-2015) también vinculan la diferenciación entre poesía antigua y poesía moderna (creación antigua frente a creación moderna) con la aparición de la máquina y el peligro que el proceso tecnológico puede acarrear en la creación si ésta se estandariza con criterios mecánicos. En uno de sus artículos titulado *Poesía Antigua y Moderna. Proceso tecnológico y poesía actual* (1974) escribe sobre la mecanización del proceso creativo:

> Sólo la imaginación llega donde la máquina no alcanzará. Y también es la imaginación lo que salva al trabajo de la máquina. No basta con que la fotografía reproduzca la realidad, si quiere ser arte. No hay divorcio entre creación y utilidad, como no hay divorcio entre poesía y trabajo (Miralles Solá, 1976, pág. 153).

de la naturaleza no como realidad sino como idealización de los valores más altos de ésta – y un arte subjetivo en el que el artista era libre y sin ataduras formales para crear, también con la naturaleza como base pero extrayendo de ella reflexiones morales: «volver la naturaleza pensamiento y el pensamiento naturaleza. Éste es el misterio del genio en las Bellas Artes» (Abrams, 1975, págs. 27,39-40).

El *Sturm und Drang* marcará el final del siglo XVIII con su concepción del genio, que «parece venir a desbancar a la que fuera la nueva diosa en el Olimpo de los hombres ilustrados, la diosa razón» (García Vázquez, 2017, pág. 159). El autor busca no imitar sino que pretender buscar su propia dirección. «Y es que el genio es aquel cuya grandeza de espíritu le concede la libertad necesaria para procurarse a sí la norma a seguir» (García Vázquez, 2017, pág. 160). Shakespeare es su genio y *Hamlet* su pieza más emblemática (Perinelli, 2018a, pág. 560). En definitiva, el El *Sturm und Drang* será el movimiento iniciador del Romanticismo y que por su carácter «trastornó a Europa (…) por su intensidad y vigencia» (Perinelli, 2018a, pág. 563).

Respecto a la arquitectura teatral y la escenografía, al finalizar el siglo XVIII se continuaba con el debate entre qué tipología de curva era la más adecuada para el espectáculo (García Melero, 1994, pág. 244). En la escena, la búsqueda de la realidad de los espacios desembocaba en el llamado realismo burgués. Para que la capacidad de verosimilitud del teatro sea transmitida al espectador de la forma más precisa posible y le cause interés, la literatura debe contar con el arte, de manera que la transmisión no sea tanto de imitación sino, sobre todo, de verosimilitud. De este modo «la belleza del arte no dimana ya del seguimiento de las reglas sino de la elección de un modo de presentación altamente previsible» (Rodríguez Sánchez de León, 2010, pág. 47). La representación no tiene que ser tan realista como verosímil y causar sensaciones en el espectador bajo una serie de circunstancias que, aunque no necesariamente reales, sí podrían ser posibles. Es decir, el arte, aunque no transmita realidad pura, sí garantizará que el espectador sea capaz de ponerse en el lugar de lo que sucede en la obra a través de la artificialidad verosímil, integrando totalmente al espectador en la obra.

En este sentido, el artista no solo se limitará a la reproducción de escenarios que ya existen y son reales, sino que los lleva al extremo idealizándolos. Pero la naturaleza no es estética por sí misma sino que requiere serlo a través de la contemplación. Por lo tanto, el arte sin espectador, sin ser visto, no es posible (Jauss, 1992, págs. 186-187). El espectador, de este modo, en la recepción de esta realidad artificial (de arte) no debe ser pasivo, sino activo. La obra, la escena, no estará acabada sin la conciencia del espectador y, en consecuencia, dejará de ser objetiva para pasar a ser subjetiva, sentimental, desde el momento de la recepción. El escenario pasa de ser un elemento objetivo a un objeto

estético (Jauss, 1992, págs. 190-191) a través de la identificación del espectador. Esta calificación emocional del espectador acerca lo fingido, lo artificial, a lo verdadero (Rodríguez Sánchez de León, 2010, pág. 49).

Este paso provoca que este drama burgués se traslade a escena de la forma más creíble posible para no romper el vínculo con el público (Rodríguez Sánchez de León, 2010, pág. 51). Es decir, el proceso de comprensión por parte del espectador debe estar lo más estudiado y dirigido posible. Es dentro de este realísimo donde surgen por primera vez las didascalias escénicas completas. No solo son ya acotaciones teatrales relativas a los movimientos de los actores, forma de declamar los textos o la gesticulación en el teatro, sino que también ya aparecen las anotaciones para vestuario, puesta en escena o decoración como complemento del texto dramático (Surgers, 2004, pág. 131). El texto comenzará a ser así más completo, complejo por tanto, y requerirá una mayor implicación del autor en todos los aspectos. Para ello debe abandonar los límites estrictos de los diálogos e introducir acotaciones intertextuales para acercar lo máximo posible al público con la obra[254] (Berenguer, 2002, pág. 13). Así, además, el público que lea el texto y no asista como espectador, con estas didascalias tan explícitas, se incorporará de una forma más inmersiva a la obra (Senabre, 2002, pág. 39). Beaumarchais[255], en su obra *Le mariage de Figaro* en 1778, en ese afán controlador hacia la verosimilitud, como autor y director de teatro, prevé en sus dramas todos los aspectos de la obra, detallando en texto de forma exhaustiva (Fernández Taviel de Andrade, 1996, pág. 93), principalmente en los comienzos de cada acto[256]:

[254] Esta forma en la que el autor del texto se incorpora a la explicación, más o menos detallada, de la escena como complemento visual, real, para el espectador, será esencial a la hora de comprender el uso del espacio escénico por parte de Luigi Pirandello y sobre el que se profundizará en el punto 2.3 del presente capítulo.

[255] Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (París, Francia, 1732-1799) fue escritor y dramaturgo autor de obras tan universales como *El Barbero de Sevilla* (1776).

[256] Además de en los comienzos de los actos, este tipo de anotaciones también se pueden encontrar aunque de forma más breve en los comienzos de algunas escenas o entre los textos de los diálogos, como por ejemplo, cuando escribe «Suzanne, con un sombrero de mujer con una cinta ancha en la mano, un vestido de mujer en el brazo» (Beaumarchais, 1884, pág. 117) al comienzo de la escena V del primer acto, o cuando detalla en la escena IV del acto segundo:

> La Condesa, sentada, sostiene el papel para seguir. Suzanne está detrás de su sillón, y preludia mirando la música por encima de su señora. El pajecito está frente a ella, con los ojos bajos. Este cuadro no es más que la bella estampa después de Vanloo, titulada La Conversación Española (Beaumarchais, 1884, pág. 125)

> El teatro representa una habitación a medio amueblar; una gran silla de enfermo está en el centro. Fígaro, con una vara de medir, mide el suelo. Suzanne se coloca en la cabeza, frente a un espejo, el pequeño ramo de flores de color naranja llamado sombrero de la novia[257] (Beaumarchais, 1884, pág. 114).

En el acto segundo, continúa la descripción de la escena:

> El teatro representa un dormitorio magnífico, una gran cama en una alcoba, un escenario delante. La puerta para entrar se abre y se cierra en la tercera corredera a la derecha; la de un gabinete, en la primera corredera a la izquierda. Una puerta al fondo va hacia las mujeres. Una ventana se abre en el otro lado[258] (Beaumarchais, 1884, pág. 123).

De manera similar, en los cinco actos, Beaumarchais deja completamente claras sus intenciones estéticas, de distribución y de uso del decorado, siempre con la finalidad de que sea adaptada y representada de la forma más fiel posible para una correcta percepción de la verosimilitud por parte del espectador.

En conclusión, el autor debe dejar claro su ideal y sus instrucciones al director de escena, dejando poco espacio a la interpretación de actores, director de escena o técnicos del teatro. Comienza un duelo entre director literario frente a director de escena (Fernández Taviel de Andrade, 1996, pág. 94).

A lo largo del siglo XIX será cuando este tipo de representación con texto dramático con texto literario y texto espectacular se desarrolle con gran presencia, incluso demasiada. De esta forma la literatura, la arquitectura y el espacio retoman un diálogo que esta vez está planteado de forma firme y cuidada. Para la investigación del presente estudio, la aparición de estos intertextos teatrales será esencial de cara a la figura de Luigi Pirandello y el desarrollo de su teatro, sus textos y su concepción artística.

[257] Traducción propia.

[258] Traducción propia.

B. El siglo XIX: El Teatro del Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo.

El siglo XIX fue el siglo de las grandes revoluciones en el sentido político y en el técnico, tras las consecuencias de la Revolución Industrial. Todas las revoluciones burguesas, desde las iniciadas en el siglo XVI hasta las del siglo XIX, definieron nuevas clases sociales acomodadas y en el caso del sigo XIX, desarrollaron el modelo de producción capitalista como reemplazo del sistema feudal (Aparicio Cabrera, 2013, pág. 60).

> Pues bien, con la revolución industrial (…) se modificaron las maneras de producir bienes, se cambiaron las formas, modos, relaciones y condiciones de vida de los hombres y hasta las conciencias (Baldó Lacoma, 1993, pág. 17).

La Revolución Industrial derivó, así, en la aparición de una sociedad capitalista industrial (Costa, 2008, pág. 50), caracterizada por utilizar los nuevos medios técnicos para un crecimiento del mercado de consumo. Esto conllevó una distinción social entre aquellos que son propietarios de estos nuevos medios de producción (la nueva burguesía) y aquellos que trabajan para estos últimos (el proletariado) (Baldó Lacoma, 1993, págs. 18-19). Es en este contexto en el que el número de asistentes a los teatros aumentó al absorber cada vez más a una clase media que ya sí tenía capacidad económica para asistir[259]. Sin embargo, el nuevo público no estaba cultivado y asimilaba el teatro como un simple acto de diversión en su nuevo rol social. La nueva sociedad, otra vez, traía con ella nuevas reglas. Y trabajando a favor de esta nueva sociedad se encontraban todas las artes, en las que también se incluían el teatro[260], que debían promulgar, como en ocasiones anteriores, estos nuevos valores (Álvarez Barrientos, 1988, pág. 32).

[259] El edificio teatral, al comienzo del siglo XIX, era un espacio empleado para funciones dramáticas, pero como en etapas anteriores, fue también utilizado para otros eventos sociales como los bailes. Fue así hasta que se produjo la completa implantación de los casinos en el ámbito urbano y el foco festivo derivó hacia estos nuevos edificios (Soraluce Blond, 1988, pág. 30). Los casinos, como otras asociaciones sociales como los clubes o los círculos, estaban destinadas exclusivamente para el divertimiento de sus miembros, principalmente de carácter masculino y con la finalidad de hacer ostentación del poder. El término casino proviene del italiano como nombre para las edificaciones que las familias más relevantes tenían en el campo y que utilizaban para reuniones sociales. A lo largo de la historia su significado fue cambiando. A principios del siglo XIX abandonó su carácter rural y se convirtieron en urbanos y totalmente vinculado con la nueva sociedad contemporánea; en la Ilustración perdieron su carácter privado y pasaron a ser de acceso público (Villena Espinosa, 2018, págs. 122-123).

[260] El teatro fue el ámbito ideal para desarrollar la nueva filosofía y pensamiento artístico:

> El romanticismo teatral (…) ¿dónde mejor que en ese espacio de comunicación? El dolor y el éxtasis, la pulsión pasional, incluso la interrogación metafísica, llaman a compartir inmediato, a un momento en el que las palabras del poeta, el gesto y la voz del actor su unen (Herrero, 1992, pág. 56).

Con todo ello, el progreso del drama teatral y su espacio a lo largo del siglo XIX fue considerable: del Neoclasicismo al Romanticismo y al Realismo.

> Después de haber sido preparado en las literaturas más avanzadas por aquel período de incubación que fue el prerromanticismo, el romanticismo propiamente dicho hizo su aparición en la mayor parte de los países de Europa y de América (…) que luego se fue propagando con gran rapidez. Después de haber brillado con luz desigual, según los diferentes terrenos, decreció y fue extinguiéndose, primero, en las mismas zonas en donde había nacido y más tarde, en aquellas otras que habían sido las postreras en acogerle. Entre 1850 y 1860 ya está por doquier detenido y le va sucediendo un movimiento de sentido opuesto y de propósito realista (Van Tieghem, 1958, pág. 113).

Paralelo al crecimiento del público, los teatros aumentaron en número pero disminuyeron en tamaño, mejorando sus condiciones visuales. Asimismo, la técnica permitió explorar herramientas como la iluminación teatral de la escena y de la sala, y ya con el Realismo, el concepto de la caja escénica o medio cajón (Macgowan & Melnitz, 1997, págs. 218-219).

Durante el comienzo del siglo XIX las tendencias prerrománticas derivaron en el Romanticismo. A pesar de ser un teatro que no contó como tal con demasiadas novedades técnicas en comparación con otros períodos anteriores, continuó con el camino iniciado años atrás para alcanzar un «realismo y ansias de veracidad, a hacer más creíbles los relatos de la historia pasada o de las leyendas más imposibles» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 256). La nueva burguesía demanda reflejar sus nuevos roles y para ello, aun con ciertos cuestionamientos hacia el nuevo orden social, los dramaturgos románticos utilizarán de forma más o menos sutil la recreación de historias del pasado para atraer al público pero siempre con algunos recuerdos que conduzcan al espectador a su entorno diario.

Así, el concepto de imitación de la naturaleza se vuelve dependiente del entorno, trayendo cualquier historia hacia el lugar y el tiempo contemporáneo del momento para que, de

este modo, sea reconocible, interesante[261] y pueda buscar en ella respuestas a cuestiones planteadas en las obras (Álvarez Barrientos, 1988, pág. 33), de nuevo, en contraposición con el tradicional argumentario clasicista. En 1823 se realizaba el siguiente argumentario basado en el melodrama[262]:

> Los eruditos, entre tanto, los que se han acostumbrado desde la infancia a las bellezas de convención aprendidas en las escuelas y en los autores clasicistas, gustan de un placer que es más el resultado de un cálculo que del entusiasmo de las pasiones. Cuando los argumentos románticos, al contrario, son manejados por un verdadero poeta, ¿quién es el hombre que no se halle arrebatado al verlos representar? Las virtudes y los delitos, las dichas y las desgracias, nos recuerdan las circunstancias de nuestra vida y hasta los clasicistas no pueden contener las lágrimas (…) (Monteggia, 2009, pág. 50).

Así, el teatro romántico propuso sus reglas, contrarias a las Clásicas obviamente, y sus temas. Según Caldera[263], *los temas del teatro romántico*[264] (Caldera, 1982) son:

- El tiempo: como elemento de recuerdo, de presentimiento o como un plazo limitante en la existencia. Es por ello por lo que es entendido como un factor estrés, una constante cuenta atrás, e incluso como una amenaza para los protagonistas: un elemento de intranquilidad.

[261] Las historias puramente actuales, costumbristas, no atraerían al público. Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, España, 1843-1920) escribió en su obra *La Corte de Carlos IV* (1873) el siguiente fragmento, haciendo referencia al momento en el que sus personajes asisten a la representación de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín (neoclasicista, ver nota a pie de página 222, en página 175), escrita en 1806:

> No se viene al teatro para ver lo que á todas horas se ve en las calles y en casa de cada quisque. Si esa señora en vez de hablar de sus partos, entrase echando pestes contra un general enemigo (…) la acción tendría interés, y ya estaría el público con las manos desolladas de tanto aplaudir. (…) Ahora bostecemos abriendo la boca hasta que se disloquen las quijadas (…) (Pérez Galdós, 1873, págs. 23-24).

[262] Acentuado por la deriva del público, el teatro del XVIII optó por realizar comedia o drama o bien melodrama, llegando a confundirse. El melodrama romántico se adecuó a los gustos del movimiento creando un marcado efectismo, contrastes tétricos, oscuridad, amor, pasión, opresión, agitación social, etc. (Rubio Jiménez, 1989).

[263] Ermanno Caldera (Turín, Italia, 1923-2004), hispanista y Catedrático de Lengua y Literatura Española en Génova.

[264] Se recomienda la lectura completa del artículo de Caldera titulado *Los Temas del Teatro Romántico* publicado en el quinto volumen de la revista *Historia y crítica de la literatura española* en 1982.

> ¡El reloj marca ya las ocho de la noche...! (…) ¡una hora más, y ya no existirá uno de los hombres más poderosos de la monarquía… (…) Dispensad… un negocio urgentísimo, y de interés sumo para el Rey (…) tal vez os pareceré poco atento… Es cosa de un instante (Muñoz Maldonado, 1837, págs. 26-28)

- El espacio: como con el tiempo, el espacio romántico es incesante, intranquilo y exagerado. Generalmente se trata de paisajes muy elaborados, detallados y con gran carga artística pero generalmente tristes y oscuros.

> (…) ¡Está tan condensada esta atmósfera! Un poco de ambiente de la noche…. sí…. respiremos….
> *{Abre una ventana del fondo. Aparece el Volcán ardiendo: al mismo tiempo truenos y relámpagos. - Cierra otra vez.)*
> —¡Oh, Dios! ¡también el cielo.... ¡también la naturaleza se estremece...! ¡Qué noche de horrores es esta! ¡qué noche de desolación! (Pacheco, 1835, pág. 107).

- El misterio y la fatalidad: el tiempo y el espacio son inciertos: por lo tanto, el futuro también. El misterio sobre lo que les espera a los personajes, a la humanidad en general, será permanente. Y este incierto futuro suele ser devenir en un gran fracaso en el que el destino (incontrolable por el ser humano) juega en contra del individuo.

> ¡La fatalidad, Rujero! ¡la fatalidad! .... ella domina el universo…. ¡ella sola!... (…) ¡la fatalidad! Ella me conduce, ella me impele con su brazo de hierro…. Mi resistencia. ¿de qué sirve mi resistencia? .... Solo de hacer más áspera, más desgraciada, más estrepitosa mi caída (Pacheco, 1835, pág. 41).

- Existencialismo y simbología: ejemplifican el patetismo de la existencia, de la vida en general, la pena, la tragedia y la angustia vital. Vivir en el Romanticismo es vivir en el dolor y el pesimismo continuo. Incluso el amor es dolor. Con esta deriva, hay elementos que adquieren una gran carga simbólica, como la sangre («torrentes de sangre derrama su acero» (Pacheco, 1835, pág. 13)) o el sonido de las campanadas de un reloj, en referencia al tema temporal («ese constante y uniforme sonido que

> produce el movimiento de esta péndola que arregla las horas de nuestra vida» (Muñoz Maldonado, 1837, pág. 27)).

Todos estos conceptos basados en una nueva forma más visceral y realista del teatro tuvieron inexorablemente su correspondencia en la arquitectura teatral: en su utilización, en su formalización y en la propia puesta en escena. Los teatros construidos a lo largo del siglo XIX, de forma general, continuaron con la inercia de permanecer dentro de una tipología *a la italiana* con una sala de forma circular o elíptica que continuaba siendo la opción "menos mala" para percibir esta realidad de la forma más democrática posible (Surgers, 2004, pág. 124). Más tarde o más temprano, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX todos los teatros, nuevos o reformados, adquieren su forma italiana (Ballesteros, 2002, pág. 369). Incluso los Corrales de Comedias, como el Corral de Alcalá de Henares que pasó de «Corral de Comedias en 1601 a teatro romántico en el XIX» (Coso Marín y otros, 1989, pág. 7).

A pesar de ello, la crítica al modelo *a la italiana* continuaba en el siglo XIX, tanto por su aún escasa democratización visual como por los materiales empleados en su construcción, propensos a un mal comportamiento ante los incendios (sobre todo por la llama empleada en la iluminación). Tal es así que un personaje como Durand[265] en su obra *Précis des leçons d'architecture données à l'ecole royale polythechnique* (1802-1805), anticipa la racionalidad de la próxima arquitectura del siglo XX. El arquitecto reflexiona sobre ello, apoyándose en una mirada al pasado clásico grecolatino y sentencia así sobre los teatros de su época:

> Si en los teatros antiguos se hacía un esfuerzo por combinar todas las ventajas, parece que en los teatros modernos se han reunido todos los inconvenientes. En la mayoría de los teatros, al menos una cuarta parte del público no ve o ve mal; el escenario, o el teatro propiamente dicho, aunque a menudo más profundo de lo necesario, es siempre tan restringido en anchura que no es posible que el

[265] Jean-Nicolas-Louis Durand (París, 1760-1834) arquitecto, profesor de la Escuela Politécnica de París y autor de *Précis des leçons d'architecture données à l'ecole royale polythechnique*, a la que la crítica le atribuye una «transcendencia decisiva en la arquitectura del siglo XIX e incluso del XX» (González Moreno-Navarro y otros, 2020, pág. 126). Abogaba por una educación arquitectónica basada en el equilibrio de la distribución, la construcción y la decoración, sin destacar nunca una sobre la otra. Es por ello por lo que las lecciones universitarias de Durand se alejaban de la parcialidad temática y aportaban una visión global de la arquitectura, incluidos los teatros, a los que dedicaba un capítulo junto a otros espacios sociales.

> decorador de rienda suelta a su genio, ni presentar a los ojos el espectáculo de la inmensidad. Por último, estos edificios, cuya construcción es tal que bastaría una chispa para hacerlos arder, sin embargo ofrecen tan poco espacio libre, las escaleras son tan raras, tan estrechas, tan difíciles de encontrar, que después del espectáculo siempre pasa mucho tiempo antes de que desaparezca la multitud. ¡Qué peligros no se encuentran en tales lugares, y qué placer se puede tener allí! (Durand, 1825, pág. 65)[266].

Esto provocaba que la continua y eterna lucha entre el único marco escénico italiano y los diferentes lugares representados necesarios por los nuevos autores permaneciese todavía sin resolver. Y, por tanto, las soluciones a esta contradicción continuaban siendo desarrolladas e investigadas de forma incierta, siempre con más o menos éxito[267]. Será en este momento en el que la verosimilitud de lo visible por parte del espectador cambie radicalmente. El teatro de épocas anteriores situaba al espectador a través del texto dramático[268] en boca de los actores y no tanto mediante elementos visibles. Esta transmisión de información cambia aquí hacia un teatro de percepción de lo visible: un teatro más espectacular (Cordone, 2020, pág. 370).

El drama romántico necesitaba por tanto un nuevo espacio representativo donde desarrollarse, distinto al contemporáneo de aquel momento. Necesitaban un teatro mayor, con un marco de escena con más capacidad, más ancho y menos profundo, siguiendo con las indicaciones de Durand. Así se recurrió a la tecnología de la época y el apoyo de otras artes (Rubio, 2003, pág. 1833) bien en aquellos teatros ya preexistentes para adaptarlos o bien a implantarlas en teatros de nueva construcción[269].

---

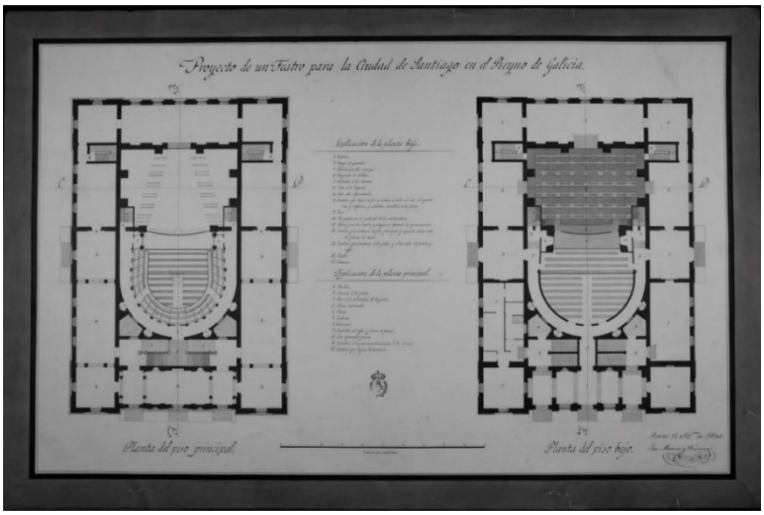
[266] Traducción propia.

[267] Jean Duvignaud (La Rochelle, Francia, 1921-2007), escritor, antropólogo y crítico teatral, reflexiona sobre las tentativas románticas de romper el marco de escena italiano, de representar el teatro *de otra manera*, y las califica como inconclusas por parte de la actividad teatral de la Europa occidental (Duvignaud, 1981, pág. 60).

[268] Los críticos literarios teatrales llegan a definir al teatro previo al Romanticismo, el teatro barroco, con la aseveración de que «en tiempos de Lope de Vega, el público iba al teatro a escuchar una comedia, y no a verla» (Cordone, 2020, pág. 370).

[269] En España, en los teatros nuevos o en aquellos reformados durante el siglo XIX, como en el Teatro principal de Santiago de Compostela (1840), en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña (1838-1841) o en el de Mallorca, el posteriormente conocido como Teatro Príncipe de Asturias (1857), se aplicaron estas pretensiones y fueron ya construidos con el deseo de materializar estas nuevas proporciones requeridas tanto por la literatura como por la percepción espacial, siendo ya mucho más anchos en el marco de la escena que los anteriores modelos estrictos *a la italiana* (Ballesteros, 2002, pág. 367).

Imagen 59: *Plantas del Teatro de Santiago de Compostela en 1840.*



Fuente: adaptadas B/N de (Moreno y Texeira, 1840) Recuperado el 1 de mayo de 2023.

Según estas nuevas proporciones y dimensiones, los nuevos teatros del siglo XIX se dividirán en (Soraluce Blond, 1988, pág. 29):

- Gran capacidad: con escenarios de hasta 18.50 metros de largo, 17,50 metros de ancho y 16.60 metros de alto.
- Mediana capacidad: cuyas dimensiones se reducen hasta los 7 o 10 m.

En ellos, el proscenio vuelve a aparecer como un lugar importante de la escena y carácter propio: la embocadura del marco escénico. Se convierte en un espacio de hasta 5 metros de ancho por 15.60 metros de alto que vincula la sala con la escena (Soraluce Blond, 1988, pág. 29). Pero, lamentablemente, la mayoría de los autores se resignarían a "jugar" en espacios ya construidos y adaptarlos a sus obras. En ese camino intentarán oponerse a esa rígida escena a la italiana intentando, al menos, producir la sensación de que el marco escénico es mayor para poder incluir en él más planos para el drama (Ballesteros, 2002, pág. 369). Así, el autor debía ser consciente de dónde se iba a representar su obra durante el proceso de la creación literaria:

En la imagen 59 se puede ver una lámina con las plantas baja y primera del teatro de Santiago de Compostela, consultadas en el fondo documentar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (lámina A3321). Se recomienda también revisar la información en la misma fuente sobre las secciones y alzados del proyecto de este teatro. En ellas se puede observar un proscenio más prominente que en otros teatros anteriores y un marco escénico que casi ocupa el mismo ancho que la sala de espectadores.

> Los autores, pues, habían de tener en cuenta la capacidad escénica de los lugares de que se disponía, e incluso a la hora de crear, resulta probable que estuviera presente en ellos el marco conocido y aquel donde, previsiblemente, se montaría su obra. (…) Un drama romántico requiere, por su propia estructura y elementos, un escenario mayor que aquel neoclásico limitado a un lugar único, a una sala, un jardín o una plaza. En consecuencia, tal vez el tipo de representación exigida por el movimiento romántico contribuyera a promover una tendencia a ampliar los escenarios cuando se efectuaba una reforma en un teatro concreto (…) (Ballesteros, 2002, pág. 367).

Es decir, el dramaturgo romántico debía proponer su arte, su genio, en un espacio con un marco escénico limitante que le inducía irremediablemente a mantener la unidad clásica de lugar. Para el siglo XIX se considera necesario destacar el esfuerzo de un autor a la hora de proponer juegos de espacios, o multiespacios, dentro del marco italiano: Victor Hugo[270]. Hugo, como romántico, consideraba el teatro como el lugar esencial en el que romper con el modelo de pensamiento clasicista y expresar toda la esencia del nuevo movimiento (Fernández Chapo, 2005, pág. 48). Hugo es un dramaturgo acostumbrado a que en todas sus obras exista un texto a modo de prólogo o prefacio en el que, aun con las reticencias iniciales, expone sus «consideraciones generales sobre el arte[271]» (Hugo, 1869, pág. 7). Será en estos prefacios en los que Hugo mostrará su pensamiento en contra de las tesis de las Unidades Clásicas, incluida la de lugar, la más limitante en la escena. Para Hugo, la escena clásica y sus teatros podían definirse como:

> El teatro de los antiguos era como su drama, grandioso, pontifical, épico. Podía contener treinta mil espectadores, porque las representaciones se hacían al aire libre, a la luz del sol, y duraban todo el día. (…) La escena era inmensa, y podían representar a la vez el interior y el exterior de un templo, de un palacio, de un campamento, de una ciudad. En ella se desarrollaban vastos espectáculos (…) En aquella época la arquitectura y la poesía tienen carácter monumental.
>
> (…) Poco a poco la edad de la epopeya llega a su fin (…) Había sonado su hora. Iba a empezar una nueva era para el mundo y para la poesía[272] (Hugo, 1869, págs. 11-12).

[270] Victor Marie Hugo (Besazón, Francia, 1802-1885) escritor, dramaturgo y una de las figuras más destacadas de la literatura francesa. Es autor de, entre otras, obras tan universales como *Los Miserables* o *Nuestra Señora de París*.

[271] Traducción propia.

[272] Traducción propia.

Como romántico, Hugo considera el teatro como un acto de inconformismo en el que estas reglas de las Unidades Clásicas no funcionan sino que limitan. La nueva forma de desarrollar el arte diferencia la «literatura romántica de la literatura clásica»[273] (Hugo, 1869, pág. 16):

> Se nos objetará que la regla que repudiamos está tomada del teatro griego, pero nosotros replicaremos, exigiendo que se nos diga si se parece en algo nuestro teatro al teatro griego. (…) El teatro griego estaba circunscrito a un fin nacional y religioso, y era mucho más libre que el nuestro, que sólo tiene por objeto divertir, o si se quiere, enseñar a los espectadores. Uno obedece sólo a las leyes que le son propias, mientras que, el otro se aplicaba condiciones de ser perfectamente extrañas a su esencia[274] (Hugo, 1869, págs. 35-36).

Se debe representar lo natural, lo feo y lo grotesco, unir drama y comedia aplicando las normas de la naturaleza[275], ser, en definitiva, insumiso con las doctrinas que impiden la labor creativa del autor (Ndri, 2019, pág. 101). La unidad de lugar, para Hugo, por ejemplo, carece de sentido:

> Lo más extraño es que los rutinarios tienen la pretensión de apoyar la regla de las dos unidades[276] en la verosimilitud, cuando precisamente la realidad es la que la mata. No hay nada tan inverosímil y tan absurdo como el vestíbulo, el peristilo o la antecámara, (…) en los que se presentan, no se sabe cómo, los conspiradores a declamar contra el tirano y el tirano a declamar contra los conspiradores, por

[273] Traducción propia. De nuevo la referencia entre literatura antigua y literatura contemporánea, entre teatro viejo y teatro nuevo.

[274] Traducción propia.

[275] Hugo, dentro del *Prefacio de Cromwell* hace referencia a Lope de Vega que proponía la misma filosofía para el dramaturgo a la hora de crear teatro y su acto de encerrar «los preceptos con seis llaves» (Hugo, 1869, pág. 44) (ver página 177 y nota a pie de página número 228). Es decir, el autor no debe centrarse en una mera imitación, si no es sacar sus propias conclusiones. Y en este sentido, justifica el éxito de algunos escritores que sí tuvieron éxito recreando los clásicos afirmando que:

> Si algunos de nuestros poetas han sido notabilísimos imitando, es porque, modelándose con la forma antigua, han seguido, sin embargo, las inspiraciones de su naturaleza y de su genio y han sido originales en algo. Sus ramajes se extendían sobre el árbol inmediato, pero sus raíces se sumergían en el suelo del arte; han sido yedra, pero no muérdago (Hugo, 1869, pág. 45).

[276] Refiriéndose a la unidad de tiempo y a la de lugar.

> turno, como si se hubieran dicho bucólicamente (…) ¿Han existido jamás peristilos de esa clase? ¿Hay algo más opuesto, no sólo a la verdad, sino también a verosimilitud? Resulta de todo esto que lo que es característico, íntimo y local, y no puede pasar en la antecámara o en la calle, esto es, el drama entero, pasa entre bastidores. Sólo vemos en cierto modo en el teatro los codos de la acción, las manos están fuera. En vez de escenas nos dan recitados, en vez de cuadros descripciones. (…)
>
> Se empieza a comprender ahora que la localidad exacta es uno de los elementos de la realidad. Los personajes hablando u obrando no son los únicos que graban en el espíritu del espectador el sello fiel de los hechos. El sitio en que ha sucedido una catástrofe es un testimonio inseparable y terrible, y la ausencia de esta especie de personaje mudo dejaría incompletas en el drama las más grandes escenas[277] (Hugo, 1869, págs. 37-38).

Cada acción debe requerir, así, su lugar propio. Y en escena debe estar visible y ser compresible por parte del público. Mientras que en el siglo anterior lo verosímil lo es por depender de la palabra, en el siglo XIX lo verosímil está subordinado a lo visible (Surgers, 2004, pág. 132), sujeto a lo que el público ve. Es por ello por lo que, jugando en un único marco escénico de los teatros a la italiana, se optará por compartimentar la escena, casi al modo medieval. Para el autor, para mantener sus intenciones visuales eran imprescindibles las didascalias, dejando perfectamente definida su visión de cada escena. Como ejemplo de ello, se acude a una didascalia del propio Hugo en su obra *El rey se divierte*, puesta en escena en 1832 con la colaboración[278] del pintor Cicéri[279]

> Acto IV.
>
> Una Playa desierta a las orillas del Sena. A la derecha una casucha miserablemente amueblada, en cuyo primer piso se ve por la ventana una cama pobre. La fachada, que da al público, está descubierta y permite ver todo el

[277] Traducción propia.

[278] Victor Hugo, además de escritor y dramaturgo, tuvo una gran preocupación estética en el campo de la pintura. En su producción pictórica en obras paisajísticas destaca «el predomino o la simultaneidad entre la realidad y la visión interior» (Tébar, 2003, pág. 283), entendiendo por visión interior las materializaciones de los pensamientos del autor. Esta preocupación por la pintura será esencial para sus propuestas a la hora de proponer las ilustraciones de sus textos en general y en especial para proponer sus decoraciones en escena para sus dramas (Tébar, 2003, pág. 282).

[279] Pierre-Luc-Charles Cicéri (Saint-Chéron, Francia, 1782-1868) fue un importante pintor romántico que realizó multitud de escenificaciones teatrales con un alto nivel de fidelidad respecto a las localizaciones propuestas por los textos (Pérez Arroyo, 2017, pág. 137).

> interior; en él hay una mesa, una chimenea, y en el fondo una escalera de caracol que sube al granero. La pared está agrietada y es fácil ver el interior. La fachada de la izquierda tiene una puerta que se abre hacia adentro de la casa. Hay, en la puerta, un postigo enrejado y, encima, una muestra de posada. Lo demás del teatro es playa. A la izquierda hay un parapeto arruinado, a cuyos pies corre el Sena, en el que está asegurado el sustentáculo de la campana de aguas. En el fondo, el bosque de Vesinet. A la derecha, un recodo del Sena; se ve la colina de Saint-Germain[280] (Hugo, 1843, pág. 155)

En el escenario, estas indicaciones se materializaron en la siguiente imagen en 1882:

Imagen 60:
Reproducción de la didascalia del Acto IV de El Rey se divierte en 1882



Fuente: adaptadas B/N de (Le roi s'amuse) Recuperado el 6 de mayo de 2023.

Con este ejemplo de didascalia de Victor Hugo, se confirma la premisa del Romanticismo de la existencia necesaria de los multiespacios o espacios intercalados unos dentro de otros pero irremediablemente compartiendo un único marco escénico, siempre todos ellos visibles y siempre justificados en nombre de la verosimilitud (Surgers, 2004, pág. 133). Además de todas las características de la etapa romántica, es necesario destacar otras novedades teatrales de este período relativas a la escena:

[280] Traducción propia.

- Precisión histórica en el vestuario. Hasta entonces, el vestuario de escena tenía carácter anacrónico. El actor podía interpretar un papel circunscrito en una determinada época e ir vestido de otra completamente diferente. Será a partir del siglo XIX cuando se implante un vestuario acorde. Figuras como Planché[281], defendían esta precisión de vestuario y escena desde la investigación (Roldán Moral, 2014, pág. 187) y la recuperación en escena de todo aquello que contribuya a la presión temporal bien fuese real o fantástica (Pasqualicchio, 2012, pág. 13). Tal fue su preocupación que en 1834 publica el tratado *History of British Costume* en la que relata la historia de la indumentaria desde el siglo V hasta el siglo XVIII.
- La pintura en el teatro y como aliada en la precisión de la escena. Con la entrada del siglo XIX se produce la consolidación de la figura del pintor en el teatro, como jugador activo y gran punto de apoyo para la literatura y a la arquitectura. Por un lado se compromete como generador de la verosimilitud de las puestas en escena y vestuario y, por otro lado, traspasa el propio marco escénico añadiendo decoración en el propio edificio en techos, pasillos o palcos (Peláez Martín, 2014, pág. 10). En España, en 1840 Planella[282] presenta su obra *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y la aplicación de ella al palco escénico* a modo de manual de escenografía, en la que, a pesar de distanciarse de las perspectivas y decoraciones barrocas, promulga por no abusar tanto de los bastidores para crear una excesiva profundidad de escena, si no que deben dejarse llevar más por su pericia y por una «exacta imitación» (Navascués Palacio, 1984, págs. 6-7).

> Pero no ha de abusarse del fondo que se le pueda dar, empleando muchos bastidores y bambalinas (…) Asi es que un telón, sin auxilio de bastidor ni de bambalina alguna, si está bien pintado, causa toda la ilusión que podría ofrecer si se pintasen sus partes sobre piezas separadas (Planella y Coromina, 1840, pág. 87).

- La luz de gas. A lo largo de toda la evolución de la escena desde mediados del siglo XVII, la iluminación recorrió un camino paralelo con las instalaciones de gas, hasta llegar al siglo XIX (Arregui J. P., 2005, pág. 7). En este proceso se fueron generando cada vez más avances que permitieron mejorar y hacer más complejos los efectos de las obras hasta principios del siglo XIX (Glendinning, 1996, págs. 467-468). La

[281] James Robinson Planché (Londres, Inglaterra, 1796-1880) fue un destacado dramaturgo de teatro especialmente creador de *extravaganzas*.

[282] Josep Planella i Coromina (Barcelona, España, 1804-1890) fue escenógrafo teatral.

filosofía del Romanticismo necesitaba una mejora en las espectacularidades y para ello debían evitarse las zonas oscuras o sobreexpuestas que generaba la luz de las velas o de las lámparas de aceite. La introducción de la luz de gas supuso «la mayor transformación experimentada por la escenotécnia decimonónica» (Arregui J. P., 2005, pág. 29). Así tanto la sala como la escena, que ya se podían iluminar de forma independiente (será a finales del siglo XIX cuando se decidirá apagar completamente la iluminación de la sala) eran controlables en todos sus puntos de luz a la vez por parte del técnico y no generaba las molestas vibraciones de los métodos anteriores, gracias a los largos tubos que transportaban el gas desde la fuente hasta el suelo del escenario o a cualquier lugar del teatro (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 233). Así mismo, esta nueva instalación permitía abrir o cerrar el caudal del gas y controlar la intensidad de la luz, permitiendo un mayor abanico de escenas: de día, de noche, color, haces de luz, etc. (Camacho González, 2022, pág. 67). Todo, de nuevo, con el fin de la tan ansiada verosimilitud y una correcta visión de la escena, mejorada todavía más con la implantación posterior en los teatros «a la moderna» de la electricidad (Duvignaud, 1981, págs. 409-410). El cambio de la iluminación de gas a la eléctrica supondrá una nueva evolución esencial en el siglo XX. La Ópera de París y al teatro Savoy en Londres fueron los primeros en incorporar a finales del siglo XIX la iluminación eléctrica[283]. El teatro Landestheatre, en Stuttgart, el Residenztheatre de Munich y el Staatsoper de Viena fueron los primeros en estar iluminados por completo en 1892 (Alcázar, 1998, pág. 31).

- El medio cajón escénico. La crítica no ha llegado a situar la incorporación de la media caja escénica en un momento preciso. Mientras unos investigadores fechan este hecho a mitad del siglo XVIII (Müller, 2005, pág. 75), otros consideran su implantación en el siglo XIX (Pariente F., 1988, págs. 23-24). De hecho, Macgowan y Melnitz escriben que «nadie sabe exactamente cuándo las bambalinas paralelas a las candilejas fueron reemplazadas por primera vez por muros continuos para representar las paredes situadas a los lados izquierdo y derecho de una habitación» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 229). Sea cual sea el momento preciso de su aparición, lo cierto es que el concepto podría resumirse en «la definición del espacio escénico por medio de bastidores perpendiculares a la "boca-escena", cubiertos por un techo falso, para simular una habitación a la que se le hubiera quitado la pared frontal» (Pariente F., 1988, pág. 24).

La gran transformación del escenario consistía en unir todas las bambalinas y las patas de los telones laterales del *teatro a la italiana*. Se trata de una acción que

[283] En 1879 Thomas Alva Edison consiguió mantener encendido por primera vez un foco durante 13 horas (Alcázar, 1998, pág. 16).

separaba aún más la escena de la sala y amplificaba y favorecía aún más la ilusión teatral (Abuín González, 2007, pág. 18), entendida como una mayor verosimilitud. Macgowan y Melnitz fijan como figura clave en la implantación y desarrollo del medio cajón (el *box set* inglés) a Madame Vestris. Lucia Elizabeth Mathews (Londres, Inglaterra, 1797-1856) fue una conocida actriz y cantante de ópera además de productora, directora y la primera mujer regente de sus propios teatros (Pearce, 1900, pág. 10), como el *Olympic Theatre* y *The Covent Garden* en Londres (Lock, 2020, pág. 29). Junto con Planché revolucionaron la escena en el teatro *Olympic* (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 228). El 24 de febrero de 1833, en el diario londinense *The Examiner* se podía leer «Nos gusta la manera en que está dispuesto el escenario. Su recinto más perfecto da la apariencia de una cámara privada, infinitamente mejor que el viejo artilugio de alas[284]» [285] (Appleton, 1974, pág. 74). Se trata, por tanto, de un escenario en el que la escena deriva en una caja sin su cara frontal y consigue que se puedan reproducir fielmente unos interiores como si de una habitación real se tratase. En 1832 y en 1836 se produce el estreno de varias obras de Madame Vestris con este sistema:

> The Conquering Game en 1832 y Court Favour, or Private and Confidential en 1836 (ambas con Madame en el elenco y con guiones bastante buenos) ciertamente parecen haber logrado el efecto de "caja", y hubo otros. El conjunto de cajas finalmente se convirtió en el único escenario lógico aceptado para acompañar las propiedades 'reales', etc., y solo en tiempos recientes ha habido (tanto por razones financieras, de personal, etc. como por novedad) una desviación general de tales configuraciones. Entonces, deben haber sido la gloria suprema de los cruzados "naturales"[286] (Williams C. J., 1973, pág. 124).

De igual forma, el 5 de marzo de 1841 en el periódico *The Times* se puede leer el siguiente extracto de una crónica sobre la obra *London Assurance* protagonizada por Vestris:

> Una casa en un jardín con macizos de flores colocados, el interior de las habitaciones y todo el mobiliario visible a través de las ventanas -un salón con las

[284] Entendiendo por alas como los bastidores laterales o patas del escenario tipo del *teatro a la italiana*.

[285] Traducción propia.

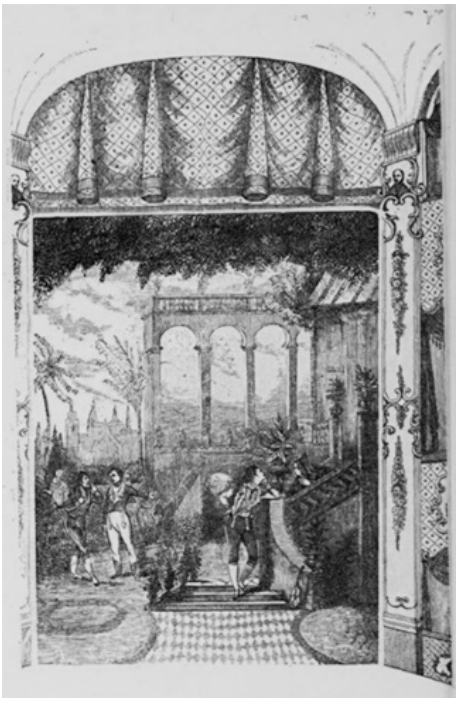
[286] Traducción propia.

> mesas y los cojines más costosos- están a la altura de todo lo que se conoce en cuanto a embellecimiento teatral[287] (Times, 1841).

En otra crónica se describe la escena: «(…) con el techo cubriendo el escenario, la vista de los árboles, las lámparas chinas, el pavimento de mosaico y la apertura al salón, que se ve al fondo[288]» (Williams C. J., 1973, pág. 170). Así, el medio cajón no solo se limita a unir los bastidores laterales e incorporar un techo sino que también implica llevar la realidad a los suelos. Sobre otras obras protagonizadas por Vestris en el *Olympic Theatre* se escribía:

> The Two Figaros (…), requerían unas escaleras prácticas, un pavimento ajedrezado entre caminos de hierba, ramas colgantes (¿en este caso seguramente una lona?), y ese alzado a media distancia dispuesto frente al fondo que era una construcción tridimensional utilizada por los actores de la pieza [289] (Williams C. J., 1973, pág. 122).

Imagen 61: *Escena para The Two Figaros (1836-1837)*



Fuente: adaptadas B/N de (Williams C. J., 1973, pág. 122).

Y de la misma manera:

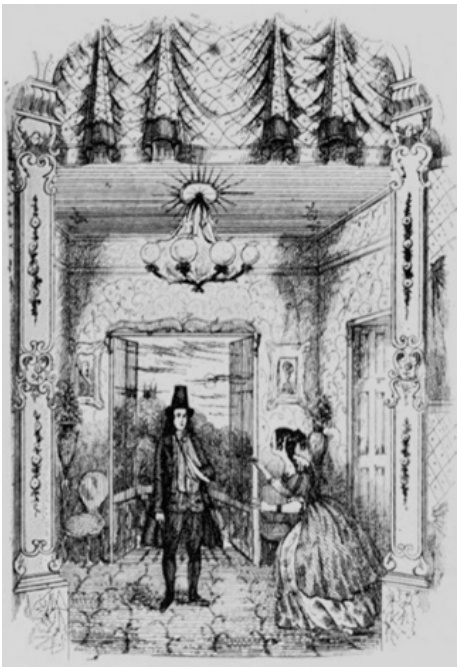
[287] Traducción propia.

[288] Traducción propia.

[289] Traducción propia.

> Court Favour (…), muestra un conjunto de 'caja' interior completo con revestimiento de suelo, entradas prácticables, todo lo que el conjunto permita respecto al mobiliario y, sobre todo, un techo que sostiene una lámpara de araña y decoraciones pintadas en las esquinas para demostrar que es algo real (…)[290] (Williams C. J., 1973, pág. 122).

Imagen 62: *Escena para Court Favour (1836-1837)*



Fuente: adaptadas B/N de (Williams C. J., 1973, pág. 122).

Todas estas tendencias del Romanticismo para representar cada vez más la realidad tal cual es, propicia un nuevo movimiento artístico: el Realismo (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 287) que, de nuevo, tiene su influencia tanto en la literatura como en la arquitectura dramática. Los Románticos, en su contraposición con el neoclasicismo, tendieron cada vez más a representar en escena objetos reconocibles por el imaginario común, representar en definitiva, la realidad por sí misma sin sometimiento alguno a la idealización, principal diferencia con el Romanticismo. Y es en este momento en el que surge el Realismo a mediados del XIX en Francia y décadas más tarde a otros países europeos (Lissorgues, 1998, págs. 3-4).

> (…) el modelo cultural realista se impone en mínima conexión con la fatiga a que ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto de sus resultados: el peso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones en cuarenta años de lucha de clase, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía -que una vez en el

[290] Traducción propia.

> poder no sólo se aleja de toda veleidad revolucionaria, sino que se apresta a reprimirla brutalmente (…) pero se acentúa mucho más en los autores realistas (Oleza J. , 1984, pág. 5)

Maupassant[291], uno de los autores más influenciado por esta causa de fin de siglo (Veloso Santamaría, 2013, pág. 224), reflexionaba sobre la realidad narrada:

> Escribir la verdad consiste, pues, en presentar la ilusión completa de lo verdadero, siguiendo la lógica ordinaria de los hechos, y no en relatarlos servilmente en la confusión de su sucesión. De todo esto deduzco que los realistas de talento deben llamarse más propiamente ilusionistas. ¡Qué puerilidad, por lo demás, creer en la realidad porque cada uno llevamos la nuestra en nuestro pensamiento y en nuestros órganos! Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto diferente crean tantas verdades como hombres existen sobre la tierra. Y nuestra inteligencia que recibe las instrucciones de estos órganos diversamente impresionados, comprende, analiza y juzga como si cada uno de nosotros perteneciera a una raza diferente. Cada uno de nosotros se hace, pues, sencillamente una ilusión del mundo, ilusión práctica, sentimental, regocijada, melancólica, fea o lúgubre, según su naturaleza. Y el escritor no tiene otra misión que reproducir fielmente esta, ilusión con todos los procedimientos de arte que ha aprendido y de que puede disponer (Maupassant, 1888, págs. 17-18).

Y sentenciaba haciendo hincapié en el "ver" de la estructura literaria Realista:

> "Cuando Ud. pase, me decía[292], delante de un tendero sentado a la puerta de su tienda, de un portero que fuma en pipa, de una parada de coches, preséntеme Ud. a esos individuos con su actitud, con todo su aspecto físico, conteniendo también toda su naturaleza moral, indicada por medio de la imagen, de modo que yo no los confunda con ningún otro tendero, ni con ningún otro portero, y hágame Ud. ver con una sola frase en qué se diferencia un caballo de alquiler de los otros cincuenta que le siguen y le preceden." (…) No hay necesidad del vocabulario

[291] René Albert Guy de Maupassant (Dieppe, Francia, 1850-1893) arropó el neoclasicismo, posteriormente el Romanticismo y en su madurez abraza el Realismo y el Naturalismo (Reyes Tarazona, 2016, pág. 126).

[292] Se refiere en el texto a la figura de Gustave Flaubert (Ruan, Francia, 1821-1880), autor entre otros de *Madame Bovary* (publicada en libro en 1857), del cual Maupassant fue discípulo.

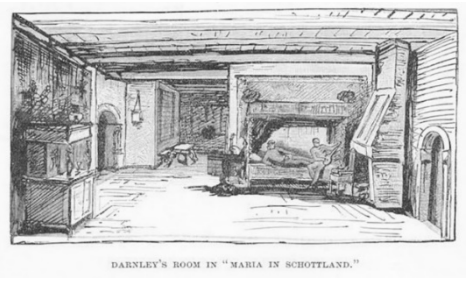
> extraño, complicado, numeroso y chino que hoy se nos impone con el nombre de artístico, (…) pero es preciso discernir con extraordinaria lucidez todas las modificaciones del valor de una palabra según el lugar que ocupa (Maupassant, 1888, págs. 31-33).

Esta veracidad genera un drama que «aspira a configurar universos equiparables – por su grado de verdad artística - a la propia experiencia del receptor, esto es, a la vida» (Pérez Jimenez, 1996, pág. 223). Es por ello por lo que no solo se forzaron aún más las escenas realistas, con muebles, iluminación, vestuario, suelos, techos, y tres paredes, sino que también el actor evolucionó hacia un lenguaje y una interpretación alejada de la declamación fingida de etapas anteriores.

Para comprender completamente el Realismo y la aparición del Naturalismo en el siglo XX, se debe destacar la figura del Duque de Meiningen[293] y su compañía teatral, Los Meiningen, (1866) que serán de gran influencia en el teatro de toda Europa (Galiano, 2008, pág. 50). El Duque, versado en arte, historia y arqueología entre otras disciplinas, utilizó todas las artes para elaborar una escena natural, fiel e impactante para el espectador (Ceballos, 1992, pág. 31).

Así se apoyó en todas las artes posibles, sin limitarlas, hasta llegar a comentarse que «si no hubiese nacido príncipe, habría sido un gran artista» (Waldstein, 1981, pág. 746). Su ideal escénico era que la representación revelase «el movimiento y el impetuoso progreso de la acción» (Grube, 1963, pág. 41). Dentro de las características más destacadas de Los Meiningen cabe señalar:

Imagen 63: *Boceto elaborado por el Duque de Meiningen para la obra Maria in Schottland.*



Fuente: Fuente: adaptadas B/N en (Waldstein, 1981, pág. 755).

- La fidelidad de la representación con el momento histórico de la obra. Para ello recurrían a historiadores y arqueólogos para la mayor exactitud temporal (Braun, 1992, págs. 18-19).

[293] Jorge II de Sajonia-Meiningen (Meiningen, Alemania, 1826-1914) estaba muy implicado en la producción teatral de la época, llegando a ser un conocido mecenas, director e incluso actor de teatro (D´Amico, 1955, pág. 357).

- En el escenario rechazaron los bastidores y los telones, favoreciendo el uso de «elementos corpóreos y practicables» a la vez que proponían un juego de profundidades con diferentes niveles de cercanía y alturas a través de plataformas (Galiano, 2008, pág. 56).
- Tuvieron en cuenta «el poder expresivo de la imagen escénica usando los elementos de la composición para transmitir la tensión interna de la obra dramática» (Braun, 1992, pág. 23). Así evitaron las clásicas escenas con un punto de vista o las colocaciones simétricas. Abogaban por las composiciones diagonales y oblicuas para evitar la monotonía en el espectador y activar decoraciones más dinámicas (Galiano, 2008, pág. 55).
- Rechazaban al actor como divo. Su trabajo debía ceñirse a su papel y a las directrices del director de escena (Pérez García, 2009, pág. 82). Nada ni nadie debía destacar sobre lo demás (Galiano, 2008, pág. 54). Evitará así los excesos al recitar y rechazará cualquier artificiosidad para tener plena «conciencia y sentimiento justamente de su papel» (Guerrero Zamora, 1967, pág. 294). Generó una actuación tan natural que, en vez de recitar de cara al público, en ocasiones se dirigían al fondo de la escena (Braun, 1992, pág. 23) y si la escena lo requería, ahora sí debían representarse las multitudes. Fueron Los Meiningen quienes comenzaron a dirigir grupos grandes de actores en la escena pero siempre cada uno de ellos con una posición estudiada (Ceballos, 1992, pág. 38). Cada posición y gesto debería ser real. Escena y actores juntos buscando la verosimilitud perfecta y movimientos y posiciones naturales.



Imagen 64: *Escenografía de Los Meiningen en 1879 para la obra Julio César de Shakespeare.*

Fuente: adaptadas B/N de (Kaeseberg, 1879) Recuperado el 13 de mayo de 2023

Los Meiningen hicieron numerosas giras europeas. El 2 de junio de 1881, se puede leer en una crónica en el diario *The Illustrated London News* sobre el estreno en el *Drury Lane Theatre* de la obra Julio César de Shakespeare, lo siguiente:

> (…) la distinguida compañía alemana (…) ha unido la calidad de lo que acostumbra en sus obras (…) enriqueciendo sus representaciones con una escena apropiada y otras ilustraciones que hacen de la obra un excepcional poder de actuación. (…) una elaboración cuidada con todos los detalles en escena en la que multitudes son representadas como influidas por profundos sentimientos o movidas por pintorescas emociones que probablemente nunca se han visto en ningún lugar sobre el escenario.
>
> (…) no puede dejar de notarse la paulatina revulsión de sentimientos que el astuto orador produce con su ironía y hábil retórica; e igualmente veraz y eficaz es la unanimidad de la multitud en sus vociferantes estallidos de asentimiento o disidencia bajo el poderoso hechizo de los elocuentes oradores. Tales toques de arte como estos ciertamente no han sido comunes en nuestro escenario (News, 1881)

Gracias a estas giras europeas su trabajó sirvió de base a otros dramaturgos (Guerrero Zamora, 1967, pág. 296) englobados en el Realismo como Becque[294], Stanislavsky[295], Zola, o con posterioridad en el Naturalismo como Antoine y su Cuarta Pared (Pérez García, 2009, pág. 82).

En 1885 fallece Victor Hugo y con él muere el Romanticismo (Guerrero Zamora, 1967, pág. 299). La tendencia teatral lógica que deriva es el Realismo del que «el naturalismo es su inevitable acentuación» (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 287). Como en otros momentos de la historia, se vuelve a producir la batalla entre acción y reacción de estilos.

[294] Henry François Becque (Lille, Francia, 1837-1899) dramaturgo que, junto a Zola, fue exponente del Realismo francés.

[295] Konstantin Stanislavski (Moscú, Rusia, 1863-1938) fue un actor, director escénico y fundador del Teatro de Arte de Moscú en 1898. Enmarcado en el Realismo, en la realidad plasmada verdaderamente en escena, trató de reconducir la figura del actor para encontrar su verdadero papel en el teatro Realista y no ser un elemento desubicado en la escena como lo era hasta el Romanticismo (Braceli, 2018, pág. 20). Para ello el actor debía tener dos planos diferenciados, vivir en la realidad y revivirla imaginándola: un plano real y plano de ilusión, la del «verdadero sentimiento (…) y la creatividad» (Braceli, 2018, págs. 24-25). En la escena, el Teatro del Arte exigía en sus planificaciones una escena exclusiva para cada obra y completamente detallada respecto a vestuario y decoración (Pérez García, 2009, págs. 81-82).

«En el péndulo periódico de la historia, realismo con el ensueño romántico, le tocaba nuevamente la hora al realismo, alzado en este caso contra el sueño romántico y la burguesa sentimentalidad posterior» (Guerrero Zamora, 1967, pág. 299). Y siguiendo a los realistas, seguidores de Los Meiningen, surgieron los Naturalistas. En las últimas décadas del siglo XIX se habla del Naturalismo teatral como «ese movimiento que, surgiendo del llamado "realismo", se complugo en presentar un estilo crudo, amargo, pesimista, y a veces francamente cínico; al que, por otra parte, no eran ajenas las ásperas preocupaciones sociales (…) gran empeño» (D´Amico, 1955, pág. 359). El Naturalismo, por tanto:

> (…) según el precepto de Lagarde[296]:… (…) prohíbe las consideraciones y las generalizaciones. De acuerdo con esta teoría, el escritor ha de ser completamente impasible en su calidad de espectador. Tiene que percibir las impresiones, reflejarlas y no salirse más allá de los límites de ese problema; no tiene que analizar las causas de los fenómenos y acontecimientos, ni predecir las influencias de éstos. El ideal del artista es ser idéntico a una placa fotográfica (Guerrero Zamora, 1967, pág. 299).

Sin embargo, esta teoría era complicada de aplicar ya que la «placa fotográfica muchas veces resulta ser una traición a la realidad» (Lafargue, 1936, pág. XVIII).

Para diferenciar brevemente el Realismo del Naturalismo, recurramos a las definiciones de Macgowan y Melnitz. El Realismo sería:

> Una obra realista se escribe en lenguaje familiar. Puede situarse en el tiempo de Aníbal, como sucede en la obra de Sherwood Camino a Roma, pero sus personajes hablan en forma natural y su psicología es la psicología de los hombres y las mujeres tal y como la entendemos hoy. En la obra realista, las cosas parecen sucederle a la gente en una forma natural sobre el escenario (…) (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 236).

[296] Paul Lafargue (Santiago de Cuba, Cuba, 1842-1911), escritor marxista, reflexionó sobre el naturalismo y su conciencia con la reproducción de la realidad, en su obra Críticas Literarias. En su prólogo, Jean Fréville duda de su versión y la compara con una traición a la realidad.

Mientras, la palabra Naturalismo:

> (…) fue inventada hace casi cien años para aplicarla a una forma muy especial de naturalidad. (…) Su naturalismo [el de Zola] era un producto de las teorías científicas de la herencia y de la evolución que asociamos al nombre de Charles Darwin y a su obra El origen de las especies (…). Quiere decir que todos los hombres están gobernados por las llamadas leyes de la herencia y por la influencia del medio, que es también producto de la herencia. En esta forma, al estar la mayoría de los hombres desprovistos de libre albedrío, están condenados a la desdicha. (…) Para Zola, escribir una obra de teatro o una novela era simplemente cuestión de observar y registrar los hechos. Una obra teatral era (…) "una rebanada de la vida" (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 237).

El Naturalismo es, así, un «Realismo plenamente consciente de ello» (Delgado Cabrera, 1988, pág. 41). Dentro de este movimiento naturalista es necesario por consiguiente detenerse en la figura de Zola pero también en la de Antoine.

Emile Zola (París, Francia, 1840-1902)

Émile Édouard Charles Antoine Zola es considerado el padre del Naturalismo del teatro francés (Abuín González & González Herrán, 2000-2001, pág. 9). Su máxima preocupación dramática consistió en crear un teatro diferente al existente hasta ese momento tras la:

> (…) muerte de la tragedia clásica y desgastado el drama romántico (…) que imponga un exacto análisis de los caracteres, una acción sencilla y un estudio del medio; decorado, trajes e interpretación de los actores deben concurrir en esa pintura[297] de la realidad (Abuín González & González Herrán, 2000-2001, pág. 10).

En opinión de Zola, el Naturalismo alberga y llega a todas las artes, a toda la creación humana. Sin embargo, se «afirma en la novela (…) es su dominio, su campo de batalla» (Zola, 1989, pág. 153), por lo que la producción principal de los naturalistas fue en la novela (Abuín González & González Herrán, 2000-2001, pág. 9) Sin embargo, su paso al drama era necesario:

> (…) hoy [el Naturalismo] (…) empieza a transformar el teatro que es, fatalmente, la última fortaleza de los convencionalismos. Cuando haya triunfado, su evolución será completa, la fórmula clásica será reemplazada, sólida y definitivamente, por la naturalista, que debe ser la fórmula del nuevo estado social (Zola, 1989, pág. 153).

Por ello muchos naturalistas confiaron en colaboradores teatrales, como Busnach[298] en el caso de Zola, para incorporar sus teorías al drama y sacar mayor provecho económico también a sus producciones. (Abuín González & González Herrán, 2000-2001, pág. 9). Para el francés es cierto que el teatro es un ámbito complicado para implantar sus

[297] En la vida de Zola la relación con la pintura ha sido estudiada por su gran vinculación con varios pintores de la época (Cèzanne o Monet). Para poder realizar las escenografías de sus obras, recurrió a las mismas técnicas de los pintores impresionistas y expresionistas tanto en los aspectos formales, temáticos o volumétricos como en el uso de la luz, la sombra y el color (Santos Maldonado, 1985).

[298] William Bertrand Busnach (París, Francia, 1832-1907) dramaturgo y director del *Téâtre d l'Athénée* en el que representó varias obras naturalistas, principalmente de Zola. Se llegó incluso a pensar que muchas de estas obras eran de su autoría, como por ejemplo Germinal (1885), de Zola, que se representó por primera vez en el teatro de la mano de Busnach en 1888 (Abuín González & González Herrán, 2000-2001, pág. 7).

principios[299], «en él siempre será necesario mentir» (Zola, 1989, pág. 182). Pero considera que en vez de dejar morir el teatro, deben esforzarse hasta que se produzca un éxito de público. En resumen: «el teatro, o será naturalista, o no será teatro» (Zola, 1989, pág. 183).

La posición de los dramaturgos fue, para Zola, siempre rígida y solo comenzó a romperse tímidamente en el siglo XVIII con Voltaire y Victor Hugo, que terminó por rematarla (Zola, 1989, págs. 164-165). Entonces irrumpe el Naturalismo, el arte de lo verdadero, en el que no debía existir nada superfluo, «ningún escamoteo ni golpes de varita mágica que cambian, de un minuto a otro, las cosas y los seres. Espero que ya no se nos cuenten más historias inaceptables, que no se nos estropeen observaciones justas» y que estén «libre de declamaciones»[300] (Zola, 1989, pág. 178). Sin embargo, se trababan de teorías ciertamente complicadas e incluso contradictorias (el mismo Zola comenta la imposibilidad exacta del naturalismo en el teatro y posteriormente lo niega), lo que explicaría en parte el fracaso de los naturalistas. «De hecho, es en el campo de la puesta en escena, y sobre todo en el uso de la decoración, donde se lo juega todo» (Féral, 1982, pág. 116). Para Zola, la decoración debe ser real para que el espectador quede reducido a un *voyeur*[301] y para que el actor sea el personaje. No son escenas cualesquiera, son aquellas en las que los personajes nacen, viven y mueren (Féral, 1982, pág. 126).

[299] El propio Zola reflexiona sobre las dificultades de los dramaturgos para implantar el espíritu naturalista y comenta:

> El novelista tiene el tiempo y el espacio ante sí (…). El autor dramático, por el contrario, está encerrado en un cuadro rígido, obedece a necesidades de otro tipo, está en medio de obstáculos (…). Todo eso es cierto, y es precisamente por ello que el teatro es el último bastión del convencionalismo (…) (Zola, 1989, págs. 180-181).

[300] Zola critica la escenografía efectista sin razón de ser y también el espacio vacío de la Edad Moderna:

> (…) Una escenografía que no tiene utilidad dramática, que es como una curiosidad aparte, puesta allí para encandilar al público, rebaja una obra al rango inferior de la magia y el melodrama espectáculo. En una palabra, el decorado por decorar, por rico y curioso que sea, es sólo especulación y sólo puede estropear una obra literaria. Pero, ¿conduce esto a la condena del entorno exacto, rico o pobre? (…) En una palabra, ¿hemos venido a afirmar que el decorado no tiene importancia, que puede ser arbitrario, que el drama está en las escenas y no en los lugares donde se agitan? (Zola, 1912, págs. 96-97).

[301] Esta afirmación conlleva una ruptura aún mayor entre espectador y escena, más aún de la ya iniciada por el marco escénico del *teatro a la italiana*.

> Una decoración exacta, una sala de estar (…) con sus muebles, sus jardineras, sus baratijas, inmediatamente configura una situación, le dice al mundo dónde estamos, le dice las costumbres de los personajes. ¡Y qué cómodos están los actores ahí, qué bien viven la vida que les toca vivir! (…). Hay una fórmula completamente nueva aquí.[302] (Zola, 1912, pág. 86).

Y más adelante, sentencia:

> (…) y vimos desaparecer el carácter abstracto para dar paso al hombre real, con su sangre y sus músculos. A partir de ahí parte el movimiento que se produjo en los decorados, porque los decorados son, en definitiva, sólo los medios donde nacen, viven y mueren los personajes.[303] (Zola, 1912, pág. 99) [304].

De nuevo, la decoración y el actor, centrados en la realidad. Cada objeto debe tener su lugar, ser un objeto preciso y no otro, ser el del actor y adquirir un carácter simbólico:

> Así una silla colocada en el escenario cumple su función de silla sólo para el actor al que solo a él se le permite usarlo. Sería inconcebible ver un espectador sentarse allí sin cometer un acto sacrílego, sin romper el sistema escénico que divide irremediablemente la sala y el escenario en dos entidades que sólo la mirada del espectador permite mantenerse en contacto (Féral, 1982, pág. 121).

A continuación se reproducen imágenes de representaciones de varias obras de Zola:

---

[302] Traducción propia.

[303] Vivir la obra en vez de ver una interpretación. Esta frase de Zola sobre su naturalismo teatral implica la capacidad influyente en la obra de la parte actoral, la del público y también la de los personajes. Esta forma de vivir el teatro, creerse los personajes y ver al actor como personaje y no como profesional de la escena tendrá su correlación posteriormente en el siglo XX en Pirandello. Mientras que Zola da al decorado la capacidad dar la vida al personaje: nacen, viven y mueren, Pirandello en su prefacio de *Seis personajes en busca de autor* les otorga a los personajes de la obra la misma capacidad en la escena con: «Y ya que estaban vivos, querían vivir» (Pirandello, 2020, pág. 85).

[304] Traducción propia.

Imagen 65: *Representación de Busnach de Nana, basada en la novela de Zola.*



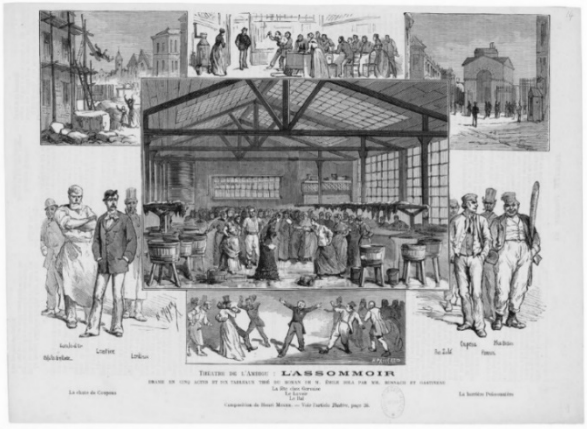
Fuente: adaptadas B/N de (Busnach) Recuperado el 15 de mayo de 2023

Imagen 66: *Representación de Busnach de l'Assommoir, basada en la novela de Zola.*



Fuente: adaptadas B/N de (7e tableau. L'assommoir) Recuperado el 15 de mayo de 2023

Imagen 67: *Representación de Busnach de l'Assommoir, basada en la novela de Zola.*



Fuente: adaptadas B/N de (Paillard) Recuperado el 15 de mayo de 2023

Todas las teorías naturalistas que Zola pretendía aplicar en el teatro provenientes de la novela implicaban negar las convenciones teatrales. No se podía materializar una decoración que supliese al lenguaje dramático. En la novela era posible por sus extensas

descripciones pero en el escenario no. Es por ello por lo que en el caso de Zola, la teoría iba por delante de la materialización y sus dramas no convencieron ni a la crítica ni al público. Será con Antoine cuando la práctica naturalista destaque en la escena (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 291).

André Antoine (Limoge, Francia, 1858-1943)

Léonard André Antoine fue un actor, director y gestor teatral y uno de los grandes reformadores de la escena de finales del siglo XIX (Found & Hartnoll, 2000, pág. 18). Proveniente de un mundo laboral ajeno al teatro, era un gran amante del drama, «un hombre imbuido de una pasión pero clarividente amor por el escenario»[305] (Mackay, 1917, pág. 2). Generalmente, Antoine es nombrado el primer director de escena. Aunque verdaderamente ya existía esa figura, sí fue el primero en firmar la escena «como un pintor firma su lienzo» (Vilvandre de Sousa, 2000, pág. 247). Cuatro años después de que Zola publicase su *Naturalismo en el Teatro*, Antoine fundó el *Théâtre Libre* (1887) (Navas Romero, 2009, págs. 338-339). Sobre aquel estreno en el que se representaron cuatro obras, una de ellas de Zola (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 298), del que Antoine era gran admirador, se escribió: «¡El drama decrépito y amable está destinado a nacer de nuevo!»[306] (Mackay, 1917, pág. 2): supo unificar todo lo necesario para ser «una experiencia única» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 255).

> Estableció de una vez por todas la idea de intimidad entre actores y público; arrojó bajo sus pies la idea de la búsqueda de ganancias como el único objetivo del director teatral; porque Antoine consideraba el teatro como lo hace Max Reinhardt hoy, como una "casa de la visión". Antoine buscaba la sencillez de efecto en lugar de ornamentación. Su teatro fue un laboratorio dramático en el verdadero sentido de la palabra. La experimentación artística fue el alma del teatro de Antoine[307] (Mackay, 1917, pág. 3).

La diferencia entre Zola y Antoine radicaba en su visión teatral: Zola se obsesionó con expresar la raíz científica de cualquier representación; Antoine recalcaba que el autor debía escribir obras interesantes que provocasen emociones en el espectador (Waxman, 1926, pág. 83). El *teatro libre* era más reducido que el comercial, por lo que la cercanía física y psicológica entre actor y espectador era mayor. Era una gestión teatral así contraria a lo que se puede entender como comercial puesto que los asistentes no pasaban por taquilla ya que el teatro se gestionaba a través de una cuota de sus socios (Navas Romero, 2009, págs. 339-340). Por lo tanto, el criterio de Antoine a la hora de elegir una obra no era por motivos económicos y tampoco escatimaba en gastos para

[305] Traducción propia.

[306] Traducción propia.

[307] Traducción propia.

producirla aunque supiese que no tendría un gran éxito comercial (Waxman, 1926, pág. 59). Continuando con los preceptos de Zola, el teatro de Antoine se basa en la especial interpretación de sus actores y en la simplicidad de sus escenarios, ambos con el fin de provocar verosimilitud en el espectador. Respecto al actor, Antoine rechazó la forma de interpretación francesa que regía en ese momento. La falta de credibilidad y las declamaciones forzadas no tenían cabida tampoco para él. En su opinión hasta ese momento, en el teatro «se han preparado estatuas y necesitamos seres humanos y activos»[308] (Antoine, 1903, pág. 609). Sus actores debían moverse por la escena de forma natural[309], tanto como fuese posible, como si los personajes fuesen personas reales (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 257). Su finalidad no era interpretar de cara al público: si era necesario dar la espalda a los espectadores para dar mayor realismo a la escena, debía hacerse (Williams A. , 1994, pág. 115). En propias palabras de Antoine:

> Estos actores saben (…) que al enfatizar una palabra destruirían su efecto. También saben que cada escena en una obra tiene un movimiento propio, subordinado al movimiento general de la obra; y que el ritmo general no debe ser obstaculizado por nada[310] (Antoine, 1903, pág. 610).

Antoine también fue "realista" hasta el más mínimo detalle en la escena (Navas Romero, 2009, pág. 340). La perfección debía ser la máxima en el escenario. Se debía colocar madera en vez de telones simulándola[311]. Creía ridículo recurrir a telones simulando profundidad espacial o pintando mobiliario sobre ellos, cuando se podría recurrir directamente a esos mismos objetos reales: daría veracidad a la escena y a la actitud de los actores (Waxman, 1926, págs. 133-134).

Imagen 68*: Puesta en escena de André Antoine para Rolande.*



Fuente: adaptadas B/N de (Rolande : acte III) Recuperado el 18 de mayo de 2023

[308] Traducción propia.

[309] Antoine profundiza sobre la actitud de los actores hasta ese momento, criticándolos, diciendo que les han enseñado a no hablar mientras caminan, pero, sin embargo, en la vida real sí se hace (Antoine, 1903, pág. 609).

[310] Traducción propia.

[311] «Un objeto pintado sobre un decorado, hoy, atrae y avergüenza el ojo del espectador menos informado» - Traducción propia - (Antoine, 1903, pág. 607).

Su artículo titulado *Causerie sur la mise en scène*[312] es un manual de instrucciones sobre sus escenas y sus reflexiones sobre el medio cajón escénico que pasa a ser concebido como una caja completa en la que, en un momento determinado, una de las caras desaparecerá para permitir ver al espectador lo que ocurre dentro. Esta cara desaparecida es lo que comúnmente se conoce como *la cuarta pared* (Vilvandre de Sousa, 2000, pág. 246). A continuación se citan varios fragmentos de dicho artículo para comprender su utilización del espacio teatral y su proceso creativo. En primer lugar, un buen director de escena debe encargarse de toda la producción material de la escena:

> (…) en la calma del estudio, debe ocuparse del lado material. Ordenará con paciencia, con precisión, a maquinistas, pintores, sastres, tapiceros y electricistas. Terminada esta segunda parte de la obra, se unirá a la primera [el estudio del reparto y su actuación en escena], para unir la interpretación en su mobiliario[313] (Antoine, 1903, pág. 597).

La inspiración y el diseño de la escena será el siguiente paso. Antoine defiende comenzar el diseño del escenario como si de una zonificación se tratase y lo define con la siguiente reflexión:

> Para que una decoración sea original, (…) habría que realizarla primero según algo visto previamente, bien un paisaje o bien un interior. Si se trata un interior, debe hacerse con sus cuatro caras, (…) sin preocuparse por la que desaparecerá más tarde para dejar pasar la mirada del espectador. Tras esto, sería necesario disponer de las salidas naturales en ese interior, aquellas que tengan verosimilitudes arquitectónicas, indicadas con exactitud, y posteriormente trazar fuera de esta decoración las habitaciones y los vestíbulos conectados con ellas. Aquellos espacios destinados a ser vistos sólo en parte, cuando se abra una puerta, deben decorarse con papel; en una palabra, diseñar la casa completa alrededor del lugar de la acción[314] (Antoine, 1903, pág. 604).

[312] Se podría traducir como “Charla sobre la puesta en escena”.

[313] Traducción propia.

[314] Traducción propia.

Una vez realizado este juego funcional, el siguiente escalón será la adaptación realista de todos los elementos arquitectónicos del espacio donde se llevará a cabo la acción de la obra. A pesar de tender a evitar los escenarios pintados imitando a la realidad, confiesa:

> Deliberadamente paso por alto la fabricación misma de nuestra decoración; llegaríamos demasiado lejos examinando al detalle temas relacionados con el uso de los diversos materiales como madera, hierro, lienzo o papel, carpintería en relieve que los ingleses utilizan con frecuencia. Sin embargo, debo admitir que tras varios intentos me he quedado sin resultados apreciables. Los papeles de tapiz, las telas que revisten la decoración, las pieles, la carpintería maciza, cajas de cartón caras y frágiles, modifican su apariencia real y, a menudo, al iluminarse mal, parecen simplemente pintados. Sin embargo, los techos tallados en relieve, las viguetas vistas dan una solidez, una pesadez, que no conocíamos con el trampantojo de las antiguas decoraciones. También aporta mucho para el actor y para la verdad, realizar los marcos de las puertas y los cercos de las ventanas completamente[315] (Antoine, 1903, pág. 605).

De este modo, a continuación llegará el turno de vestir el espacio escénico:

> Nos espera ahora nuestro decorado planteado, con sus cuatro paredes desnudas; antes de presentar a sus personajes, el director en el escenario debe dar un largo paseo por allí (…). También tendrá que amueblarlo con sagacidad y lógica, decorándolo con todos los objetos familiares utilizados por los habitantes de ese espacio, incluso si están fuera del lugar la acción prevista, en los intermedios entre actos.
>
> Esta operación, llevada a cabo meticulosamente y con amor, dará vida. Los muebles serán distribuidos en ubicaciones racionales siempre, sin prestar ninguna atención por los espectadores y se presentarán más tarde, cuando la cuarta pared desaparezca, con los más pintorescos efectos[316] (Antoine, 1903, pág. 606).

Una vez diseñada la distribución del espacio y su interiorismo, el proceso debe continuar.

[315] Traducción propia.

[316] Traducción propia.

> Tenemos grandes camas pintadas, mesas y chimeneas en perspectiva; pero, cediendo a la irresistible necesidad de verosimilitud que se ha manifestado entre el público en los últimos diez años, hemos puesto, por un exceso de celo, muchos muebles muy reales, lo más reales posible, sin sospechar que estos muebles nunca están proporcionados a la escala de la decoración, y que una puesta en escena irreprochable requeriría mobiliario establecido según la perspectiva.
> Además, tenemos que luchar contra dos improbabilidades indestructibles de nuestros escenarios modernos: la altura del marco, que no podemos bajar (…), y el ancho del marco. Había una vez una tercera dificultad ¡que afortunadamente desaparece día a día en los teatros todo ese proscenio desastroso! Pronto no será más que un triste recuerdo, la pesadilla de los directores. (…) En este asunto, al menos, con los medios actuales, hemos hecho mucho; las reminiscencias de los clásicos ya no nos paralizan[317] (Antoine, 1903, págs. 606-607).

Por último, una vez completado todo el interior de la escena, se deben añadir objetos cotidianos que aporten confortabilidad y una real sensación de ser un espacio vivido.

> Uno debe, en la decoración de interiores, no tener miedo de la profusión de pequeños objetos, de una diversidad de pequeños accesorios. Nada hace que un interior luzca más habitable. Son estas cosas imperceptibles las que conforman el significado de intimidad, el carácter profundo del entorno que queríamos reconstituir. El juego de los actores, entre tantos objetos, entre el mobiliario complejo de nuestros interiores modernos, se vuelve, sin su conocimiento y casi a pesar de ellos, más humano, más intenso, más vivo en actitudes y en gestos[318] (Antoine, 1903, pág. 607).

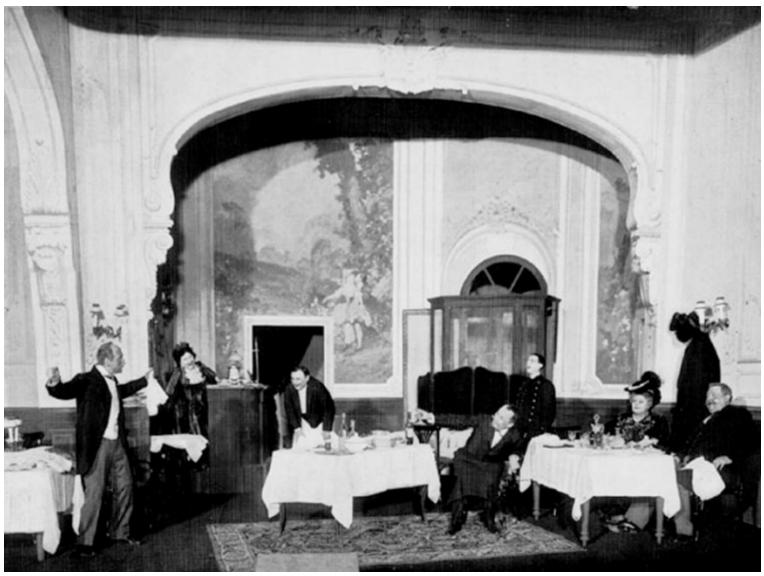
Todos estos pasos descritos por Antoine de forma precisa y detallada son relativos casi a un proyecto de interiorismo común, de la forma en la que contemporáneamente se comprende, al referirse directamente a la decoración de interiores. Es decir, una habitación real diseñada como tal a la que, en un momento determinado, una de sus paredes se cae. Esa pared es el telón que oculta la escena y el momento en el que cae es el momento en el que el espectador tiene acceso a su interior (Vilvandre de Sousa,

[317] Traducción propia.

[318] Traducción propia.

2000, pág. 247). A continuación, al igual que con Zola, se reproducen algunas escenas de representaciones naturalistas en el *Teatro Libre* de Antoine:

Imagen 69: *Puesta en escena de la obra de Alfred Athys dirigida por Antoine en 1906.*



Fuente: adaptadas B/N de (Larcher, 1901) Recuperado el 18 de mayo de 2023

Imagen 70: *Puesta en escena de la obra de Oscar Méténier dirigida por Antoine en 1902.*



Fuente: adaptadas B/N de (Larcher, BFN Expositions, 1902) Recuperado el 18 de mayo de 2023

En las dos imágenes anteriores se puede ver la precisión con la que se tratan los elementos arquitectónicos configuradores del espacio, como los arcos y molduras de la primera o la puesta en escena de la escalera en la segunda. Así mismo, también se percibe la exhaustiva distribución del espacio y del mobiliario como si se tratase de un espacio real. En la última imagen, además, se perciben en la esquina inferior derecha personajes de espaldas al espectador y en la esquina superior derecha cómo se decoran las alacenas con vajilla real.

Estos esfuerzos realistas conllevaban una producción elevada y costosa que obligó a que en octubre de 1897, por primera vez, el *Teatro Libre* no proporcionase a sus socios la programación mensual y que fuese la última vez en la que se representase una obra producida por Antoine (Waxman, 1926, pág. 189). Sin embargo, las obras naturalistas continuarían desarrollándose hasta 1906 (Aitken, 2001, pág. 70).

Sin embargo, antes de cerrar la evolución del espacio teatral en el siglo XIX con el Naturalismo, se considera conveniente reseñar en este período la situación de la escena italiana para situar de la forma más exacta posible la figura de Pirandello en este juego de reformas y contrarreformas teatrales. Una de esas figuras a destacar es la del escritor Giovanni Verga[319] y cómo junto con otros autores de su generación acogieron y adaptaron el Naturalismo francés en la cultura italiana.

Verga es el padre del *Verismo* literario, surgido entre 1875 y 1896 en Italia (Cintra Benítez, 2015, pág. 171). Novelista principalmente, Verga se acercó al teatro de forma circunstancial y sin embargo, generó una marcada impronta en el teatro italiano. Su drama se puede encuadrar en una «forma de naturalismo que en Italia se llamó "verismo", o realismo, de origen más o menos romántico» (D´Amico, 1955, pág. 398). El *Verismo* fue el primero de los movimientos nacionales de Italia desde su unificación, pasada la mitad del siglo XIX. Tras ella, la situación del país derivó en división territorial y social entre un norte en plena industrialización y un sur que arrastraba una nula capacidad de progreso y una gran dependencia del norte (Perinelli, 2018b, pág. 721).

El *Verismo* tuvo influencia en la pintura y la música, pero sin duda estuvo más presente en la literatura: la novela y el teatro, incluida la ópera (Perinelli, 2018b, pág. 719). Una de sus características consistió en narrar historias al pueblo italiano basadas en sus costumbres y tradiciones locales (Fernández Valbuena, 2010-2011, pág. 3). En el caso de Verga es muy palpable además, ya que el Realismo de su época, era «un recurso excepcional para hacer resonar el drama de una tierra» (Pace & Panico, 2017, pág. 190). Sin embargo, su Realismo *verista* no tenía del todo relación con el practicado en Francia. Verga era de origen siciliano, como Pirandello, y su producción reflejará las inquietudes y los lugares de la Italia del sur: aquellos que el espectador veía en su día a día-. su conciencia, su sociedad, su ideología e incluso su idioma: el siciliano[320] (Fernández Valbuena, 2010-2011, pág. 4). El Realismo de Zola era científico, lleno de pruebas y datos

[319] Giovanni Carmelo Verga (Sicilia, Italia, 1840-1922) fue escritor y dramaturgo.

[320] Para Pirandello, igual que para Verga, Sicilia es fundamental en su drama, desde su historia griega y romana hasta la dureza del campo o la pesca y, en definitiva, el pesimismo de su población (Pace & Panico, 2017, pág. 201).

sobre la realidad; el *Verismo* era local, campesino y rudo (D´Amico, 1955, pág. 399), casi costumbrista y con gran arraigo hacia la tierra siciliana[321] (Pace & Panico, 2017, pág. 190). Por lo tanto, en la obra de los *veristas*, se mezclaría el Realismo con las tradiciones y ambientes locales. En la ópera *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo[322] (1892) se percibe la vuelta del *Verismo* a las tradiciones locales, en este caso a la *Commedia dell'arte*[323]:

> Tonio, *con el traje de Taddeo como en la comedia, atravesando el telón.*
>
> ¿Se puede?... (entonces saludo) ¡Señor! ¡Señores!... Discúlpenme si me presento.
> -Yo soy el Prólogo.
> Pone en escena ahora el autor las antiguas máscaras en el escenario, en parte quiere retomar las viejas costumbres y enviarme de nuevo a mí.
> Pero para no decirles como antes: ¡Las lágrimas que derramamos son falsas! ¡De los espasmos y de nuestros mártires no se alarmen! No.
> El autor, en cambio, ha tratado de darle una idea de la vida.
> Su única máxima es que el artista es un hombre y que debe escribir para los hombres. Y se inspiró en la verdad[324].
> (Leoncavallo, 1892, pág. 7).

El *Verismo* de Verga era un Realismo desnudo. Confiaba en que era el estilo ideal para representar, puesto que se basaba en la impersonalidad, en la desaparición del autor. «Dejar que vivieran en sus páginas, solos y autónomos, los hombres y las cosas, sin intrusión de comentarios, ni de palabras»[325] (D´Amico, 1955, pág. 399): el narrador impersonal. En *L'amante di Gramigna*[326], en su dedicatoria a Salvatore Farina[327], Verga expone sus teoristas *veristas*:

---

[321] Al Verismo no solo se le asignan autores sicilianos (Pace & Panico, 2017, pág. 190).

[322] Ruggero Leoncavallo (Nápoles, Italia, 1857-1919), autor italiano considerado uno de los principales compositores de ópera *verista*.

[323] Los personajes de *Pagliacci* son asimilados en el libreto a personajes de la Comedia del Arte como Colombina, *Pagliaccio*, Taddeo o *Arlecchino*.

[324] Traducción propia.

[325] Esta impersonalidad del autor, la "independencia" de la obra, será esencial en la figura de Pirandello.

[326] *L'amante di Gramigna* es una novela escrita en 1880.

[327] Salvatore Farina (Cerdeña, Italia, 1846-1918) fue un novelista y narrador afamado en su época. Además, su gran influencia vino dada por ser director de la *Rivista Minima* entre 1872 y 1883 (Di Bono, 2013, págs. 356-357).

> Os lo repetiré [la novela] tal como lo recogí de los caminos de los campos, casi con las mismas palabras sencillas y pintorescas que la narrativa popular, y realmente preferirás enfrentarte al hecho desnudo, sin buscarlo entre líneas del libro, a través de la lente del escritor. El simple hecho humano siempre te hará pensar; siempre tendrá la eficacia de haber sido de lágrimas reales, de fiebres y sensaciones que han pasado por la carne. El misterioso proceso por el cual las pasiones se anudan, entrelazan, maduran, se dan en su recorrido subterráneo, en él sus idas y venidas, que a menudo parecen contradictorias, constituirán durante mucho tiempo todavía la poderosa atracción de ese fenómeno psicológico que forma el tema de una historia, y que el análisis moderno trata de seguir con escrúpulo científico[328] (Verga, 1892, págs. 155-156).

Y continúa recalcando la posición del autor verista:

> Cuando en la novela la afinidad y la cohesión de cada una de sus partes sea tan completa, que el proceso de creación quede en el misterio, (…) la sinceridad de su realidad tan evidente, (…) que la mano del artista quedará absolutamente invisible, entonces la novela tendrá la huella del hecho real, la obra de arte parecerá haberse hecho a sí misma, habiendo madurado y surgido espontáneamente, como un hecho natural, sin conservar ningún punto de contacto con su autor, ninguna mancha del pecado original[329] (Verga, 1892, págs. 157-158).

Así, el Verismo es un Naturalismo impersonal y fiel a la realidad mediante de una escritura maleable y capaz de reconducir la narrativa de la historia hasta todos los niveles sociales a través de sus personajes y, sobre todo, de una sensibilidad pasional y psicológica mayor que la promulgada por Zola (De Gaspari, 2007, pág. 320).

Para comprender la esencia autóctona del Verismo, a continuación se reproduce una escena de la obra de Verga *Cavalleria Rusticana*[330]:

[328] Traducción propia.

[329] Traducción propia.

[330] *Cavallería rusticana* es una novela de Verga escrita en 1879 y que se trasladó al formato de la ópera en 1890.

Imagen 71: *Puesta en escena de la obra Cavalleria Rusticana de Verga por A. Bonamore en la Sacala de Milán en 1891.*



Fuente: adaptadas B/N de (Bonamore) Recuperado el 18 de mayo de 2023

Otra de las figuras relevantes del *Verismo* italiano, también destacable por su relación personal y en la obra de Pirandello, es la de Luigi Capuana[331]. Capuana, también siciliano, profundizó con mayor hincapié en las costumbres de los pueblos italianos más oprimidos que, para él, debían ser «la voz del coro» (De Gaspari, 2007, pág. 327). Sin embargo, su *Verismo* fue un paso más lejos incorporando teorías del Más Allá y del espiritismo, tratado siempre desde el punto de vista científico (Pieri, 2012, pág. 55). En uno de sus artículos defiende la inclusión de la superstición en la ciencia como parte de la realidad:

> (…) el mundo natural y el sobrenatural apuntan a confundirse y a formar algo único, el mundo de la realidad; realidad variada, infinita, (…) sin forma, espiritual, en la que el fenómeno y el pensamiento que lo estudia son idénticos (Capuana, 1995, pág. 168).

[331] Luigi Capuana (Mineo, Italia, 1839-1915), escritor *verista*, crítico y teórico del movimiento naturalista italiano.

El *Verismo*, para Capuana también debía abrazar a esta realidad. Esta «dimensión empírica y sensorial de la realidad positiva[332]» (Pieri, 2012, pág. 56) será la que llevará a Pirandello a desarrollar sus personajes y sus espacios en articulaciones de apariencias y desdoblamientos (Pieri, 2012, págs. 56-57): un juego veraz entre realidad y ficción.

Estas reflexiones Realistas, Naturalistas o *Veristas*, provocaban las mencionadas dificultades materiales y económicas al trasladarlas a escena. D'Amico es tajante cuando escribe que Antoine mató la escenografía como tal: no se basaba en proponer una escenografía sino en llevar literalmente la realidad a la escena (D´Amico, 1956, pág. 14). «(…) cuando Antoine debe representar un jardín o una cocina, no busca escenarios que "recreen" un jardín o una cocina, sino que lleva materialmente al teatro las plantas del jardín o el banco y los utensilios de la cocina» (D´Amico, 1956, pág. 15).

En consecuencia, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX surge la inevitable vuelta de tuerca como contrapunto al Naturalismo. En el teatro europeo surge el Simbolismo como reacción (Thion Soriano-Mollá, 2006, pág. 133). A finales de siglo, figuras como Fort, Lugne-Poe o Jarry se oponen de forma muy enérgica al *Teatro Libre* de Antoine. Para estos nuevos dramaturgos, el teatro no puede ser una mera fotografía de la realidad (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 273). El período de cambio de siglo estará marcado, por tanto, por la reacción contra la veracidad escénica. Según resume D'Amico: «Primeros albores (…) de la reacción contra el Naturalismo burgués originario de Francia. La verdadera y eficaz reacción tuvo lugar más tarde, a principios del siglo XX» (D´Amico, 1955, pág. 417).

---

[332] Se entiende el Positivismo clásico como aquel en el que la ciencia es la fuente válida de conocimiento y es solo descriptiva de la realidad (Atencia, 1991, pág. 144). Separó los procesos para estudiar el conocimiento: estéticos, metafísicos, simbólicos, etc. (Dary Alzate & Parada Giraldo, 2011, pág. 49). Surgido a partir de los descubrimientos científicos desde el siglo XVIII, degeneró con el tiempo a un positivismo reduccionista, que niega todo aquello que científicamente no se pueda expresar o no se exprese bien (Atencia, 1991, págs. 148-149). A finales del siglo XIX, deriva en una ampliación de conceptos, pero sí siguiendo la realidad.

> La luz no se ve, y es verdad,(…). Así hay muchas cosas que son verdad aunque no se las vea. Hay gente loca por supuesto, y es la que dice que no es verdad sino lo que se ve con los ojos (Martí, 2005, pág. 144).

Hay, así, muchas cuestiones que no son explicables que sí deben ser incluidas en esa literatura «dura y extraña, triste y dolorosa (…) escuela realista» (Alzaga, 1986, pág. 150). La literatura, por tanto, ampliará su definición del Positivismo hacia el dolor, la fuerza, el amor, siempre encaminado a un teatro para cumplir su función, el realismo real (Alzaga, 1986, págs. 150-151). Esta ampliación hacia lo que todavía no se conoce pero está, trae la multiplicidad de sociedad y coloca al ser humano como sujeto pensante y de conocimiento (Dary Alzate & Parada Giraldo, 2011, pág. 50). Estas ideas serán recibidas claramente por la literatura y el teatro generando diferencias en la forma de concebir el drama que serán las bases de las investigaciones de, entre otros autores, Pirandello.

2.2. El espacio teatral europeo occidental a principios del siglo XX.

En este punto de la revisión bibliográfica sobre el drama, el cambio de siglo significa un punto de inflexión. Dos hechos marcan este proceso que serán los que acoten el estudio. En 1901 Pirandello comienza con su producción literaria con la publicación de su primera novela, *L'esclusa*[333] (Ferroni, 2017, pág. 125). Por otro lado, en 1921 se produce la primera representación de *Seis personajes en buscar de autor*, inaugurando la descomposición de la estructura dramática tradicional. Este drama inició un teatro más vanguardista con su *teatro dentro del teatro* en el que se podían generar nuevos conflictos. Este movimiento pirandelliano se cerrará en 1930 con *Esta noche se improvisa la comedia* (Ferroni, 2017, págs. 143-144).

Es por ello por lo que esta revisión bibliográfica de la escena dramática finalizará en este estudio con la llegada del *teatro dentro del teatro* pirandelliano.

2.2.1. El comienzo de siglo europeo: 1900-1921.

Al finalizar el siglo XIX se ha resaltado la reacción contra el Naturalismo y el Realismo predominante en los teatros. D'Amico señala que esta respuesta en oposición al *Verismo*:

> (…) se expresará, (…) de las maneras más diferentes y contradictorias. Unos exigirán una "idealización" de la desdeñada realidad; otros querrán asir, (…), un "más allá", un significado, un símbolo; los estetas predicarán el retorno al "arte puro", el arte por el arte; los poetas trágicos o satíricos verán, en cambio, el arte como instrumento de reforma moral; algunos exigirán que el teatro vuelva a sus orígenes religiosos o bien proclamarán que su religión nueva debe ser la irreligión (D´Amico, 1956, pág. 13).

Al inicio del siglo XX se sucederán, por tanto, diferentes reacciones y no todas en el mismo sentido. Las principales razones para que se produzca una metamorfosis tan drástica en el espacio del drama, son, para Oliva y Torres (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 339):

[333] *L'esclusa* fue escrita en 1893 bajo el título de *Marta Ajala* pero no fue aceptada por ningún editor. Sería publicada ya con su título definitivo y por fascículos en la revista *Tribuna* en 1901 (Pirandello, 2015, pág. 12).

- La finalización de los avances tecnológicos que hicieron posible materializar las nuevas propuestas en el edificio teatral.
- La influencia del cine en la deriva realista de las propuestas visuales.
- La relevancia del director de escena, ya independiente de los actores y de la gestión.
- Los cauces de información y conocimiento son mucho más rápidos que en siglos anteriores, por lo que las propuestas y la tecnología fluyen y se transmiten de una forma más ágil.

Estos cambios en el teatro vienen acompañados de las vanguardias en el resto de las artes (Pérez-Rasilla Bayo, 2001, pág. 20). A lo largo del siglo se fueron sucediendo movimientos como el Simbolismo, el Futurismo, el Surrealismo o el Expresionismo (Rocamora, 1998) y cada uno de ellos con sus expresiones dramáticas. Como respuesta en contra del Realismo, apoyado en las teorías wagnerianas de la ópera, se origina el Simbolismo (Pérez Jiménez, 2016, pág. 4) que elimina la realidad del centro creativo y la sustituye por una realidad «espiritual o etérea» (Pérez Jiménez, 2016, pág. 5) que antepone el espíritu a la materia (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 270). Para el simbolismo la realidad fotográfica reduce la imaginación del espectador, limita las intenciones de los dramaturgos y es coercitiva para el actor. La puesta en escena del teatro, en cambio, debe ser sugerente y activar el subconsciente del espectador generando el clima estético propicio para ello (Oliva & Torres Monreal, 2021, pág. 276).

Esta tendencia, aunque con discrepancias, coincidirá en su origen con la actividad de Appia[334] y Craig[335]. Ambos proponían una estética simbolista, más plástica y con una mayor importancia del cuerpo del actor en la escena como elemento de movimiento (Klejewska, 2012, pág. 140). Ambos, con sus propuestas comienzan una verdadera revolución en los decorados y en la iluminación dramática (Macgowan & Melnitz, 1997, págs. 299-300). Tanto Appia como Craig llegan a las mismas conclusiones escénicas aunque sus motivaciones son diferentes. Appia propone una teoría escénica basada en el actor: es lo principal de una obra y la escena debe estar subordinada a él:

> La ilusión no debe ser generada por un decorado que se asemeje a la realidad. La ilusión escénica, (…), es la presencia vivida del actor. (…) En el futuro no queremos ver sobre la escena cómo son las cosas, pero si cómo las sentimos (López, 2023, pág. 128).

[334] Adolphe Appia (Ginebra, Suiza, 1862-1928) fue escenógrafo y decorador teatral.

[335] Edward Henry Gordon Craig (Hertfordshire, Inglaterra, 1872-1966) fue productor y director de escena.

Por lo tanto, la escala y disposición de la decoración debe estar proporcionada al cuerpo del actor y también a su servicio[336]. Por ello, rechaza la figura del pintor. La pintura proporcionaba una representación exacta de la realidad. Y para reproducir fielmente la realidad el ser humano ya existía una nueva expresión: el cinematógrafo. El teatro debía ser, en su opinión, otra cosa, ir más allá y generar una propuesta poética (Ruesga Navarro, 2023, pág. 129). Así, las nuevas artes plásticas optaron por la materia, anulada hasta ese momento por la pintura y su realismo. Por esta razón es por lo que los nuevos *Ismos* de las vanguardias convirtieron el espacio escénico en materia y experimentaron con él (Klejewska, 2012, págs. 144-145).

> (…) el arte de la dirección escénica y el de la puesta en escena son sólo una cosa: extraer la forma interna de la obra musical y hacerla perceptible mediante la acción viva del cuerpo humano (…) al enfrentar las resistencias que opone la arquitectura con sus niveles, volúmenes, profundidades y alturas construidos sobre el escenario. De ahí el excluir de la escena toda decoración inanimada y todos los bastidores y telones planos pintados, quedando como elemento activo y primordial, la Iluminación (López, 2023, pág. 127).

Sus escenarios eran, así, volumétricos, tridimensionales (estudiaban tanto el ancho, el alto como la profundidad del espacio (Ruesga Navarro, 2023, pág. 129)) y rítmicos. Eran abstractos, que no significaba estar alejados del texto dramático, y se creaban mediante estructuras a diferentes alturas (Iglesias Simón, 2004, págs. 201-202) en las que los actores se movían acompañados fielmente por la iluminación, ya habitualmente eléctrica[337] (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 300). Será esta luz, cambiante a lo largo de la obra, la que creará ambientes, claros y sombras sobre esos volúmenes y sobre los

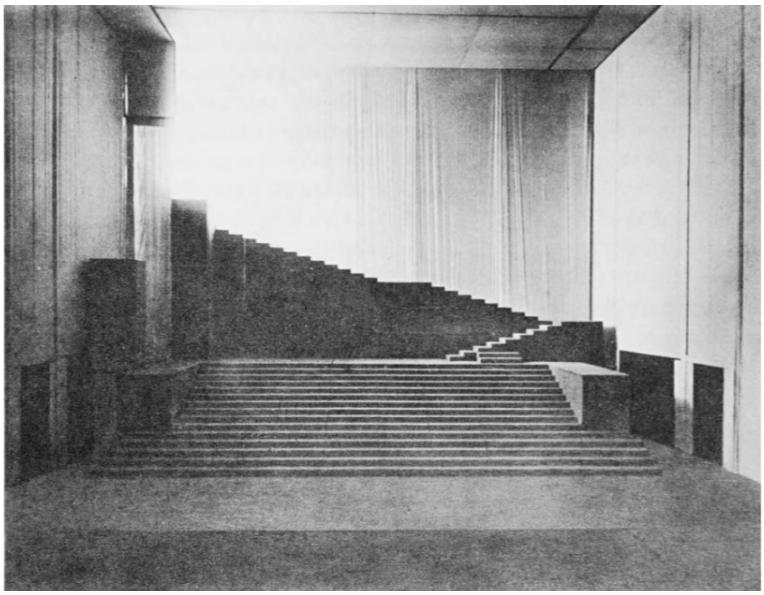
[336] En una publicación, Appia cita a Protágoras recalcando la importancia del cuerpo del actor: «El hombre es la medida de todas las cosas» (Appia, 1921, pág. 8).

[337] A finales del siglo XIX, en Europa ya existían más de 50 teatros con iluminación eléctrica completa (López, 2023, pág. 126). Appia requería en sus puestas en escena que la iluminación fuese «viva».

> Este capítulo debe llamarse: luz viva; (…). La luz es al espacio lo que el sonido es al tiempo: la expresión perfecta de la vida. (…) El color, por otro lado, es un derivado de la luz; es dependiente de él, y, desde el punto de vista escénico, dependiente de dos modos distintos: o bien la luz se apodera de él para esparcirlo, (…); o la luz se limita a iluminar una superficie coloreada (Appia, 1921, pág. 46).

actores[338] (López, 2023, pág. 128). En definitiva, la propuesta de Appia se basaba en la luz, el actor y la arquitectura.

Imagen 72: *Escena de Appia para Orpheus and Euridice en 1912.*



Fuente: adaptadas B/N de (Volbach, 1968, pág. 90).

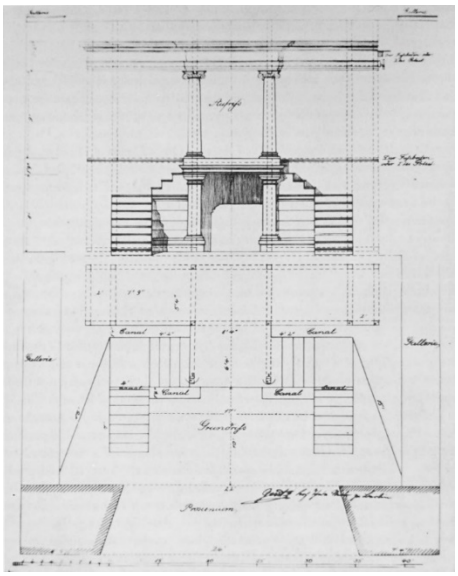
[338] Para Appia el tiempo era esencial, no se podía estar estático. Empleaba así recursos que evocaba el paso del tiempo como la música o la luz. La escena era un cuadro configurado con el tiempo (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 300).

> Pongámoslo todo en el escenario: tendremos poesía y música que se desarrollará con el tiempo; pintura, escultura, arquitectura que se inmovilizan en el espacio, y es difícil ver cómo reconciliar la vida propia de cada uno de ellos en una unidad armoniosa. (…) ¿habría alguna manera de hacerlo? (…) En el espacio, la duración se expresará por una sucesión de formas, por lo tanto por el movimiento. En el tiempo, el espacio se expresará por una sucesión de palabras y sonidos (…) (Appia, 1921, pág. 18).

La luz generará movimiento temporal: «Serán nuestros mismos ojos los que lanzarán su llama al espacio y los que crearán, en libertad, luz viva a través del espacio vivo, en la transfiguración del tiempo» (Appia, 1921, pág. 97). Y la arquitectura también:

> Arte del espacio, por excelencia, está diseñado para la movilidad de los seres vivos. Ahora bien, hemos visto que el movimiento es el principio conciliador que une formalmente el espacio con el tiempo. La arquitectura es, por tanto, un arte que contiene potencialmente el tiempo y el espacio (Appia, 1921, pág. 25).

Imagen 73: *Planta y alzado para la representación de Appia de A Midsummer Night's Dream.*



Fuente: adaptadas B/N de (Volbach, 1968, pág. 10).

Gordon Craig, más joven que Appia, continuó con esta tendencia. En su caso, de nuevo, la principal guerra se luchaba contra el Realismo y el Naturalismo (Grumann Sölter, 2008, pág. 58). El propio Craig, hijo de padre arquitecto y que fue actor antes que escenógrafo, se lamentaba de sus inicios en escenas de entorno Naturalista:

> (…) cuánta fatiga me costó, cuando era un muchacho (…), el hacer ciertos diseños que estuvieran en carácter con la tradición, aun sin mantener simpatía alguna para con lo que era tradicional; ahora lo considero tiempo perdido (…) en un teatro en el que sillas, mesas y otros objetos de contorno, jugaban un papel importante, de tipo fotográfico; y yo sin conocer nada mejor, tomaba todo por bueno (Craig E. G., 1995, pág. 85).

Y concluía: «evita cosas de este tipo, evita el llamado “naturalismo” (…). El naturalismo ha tomado pie en la escena porque la artificiosidad se había vuelto pedante e insípida; pero no olvides que también existe la artificiosidad noble» (Craig E. G., 1995, pág. 90).

La filosofía espacial de la escena de Craig no solo era el decorado. Su concepción iba más allá y teatro sería todo aquel espacio en el que se pudiese «desplegar toda la belleza de la vida» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 303). Craig sustituirá, así, la noción de decoración escénica por la de espacio escénico. Un espacio concreto en el que ninguno de sus elementos «puede asumir un predominio sobre los otros: buscando para el teatro un arte de síntesis y que la escenografía constituyera una armonía de volúmenes y colores,

alejada de la engañosa referencia del naturalismo, sumergiéndonos de lleno en el simbolismo» (Plaza Chillón, 1998, pág. 96). El resumen del propio escenógrafo inglés será:

> El arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto y tampoco con la escenografía o con la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen este conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza (Craig E. G., 1995, pág. 184).

Es decir, «un amplio efecto del conjunto, ofrecido a la vista del espectador y al que agregaremos valor a lo que ya sea válido en obra del dramaturgo» (Craig E. G., 1995, pág. 77). O como señalan Macgowan y Melnitz, «la producción debe ser una fusión limpia y clara de decorados, vestuario, movimiento, y tal vez música, de modo que la actuación pueda representar la obra en su más pleno efecto» (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 305). Así, Craig se acerca a la idea que más tarde aparecerá del realizar teatro como tal, el teatro como arte teatral (Pérez Jiménez, 2016, pág. 8). Craig escribe: «tus escenas, tus decorados, el vestuario, etcétera, que harán más efecto, serán naturalmente aquéllos más teatrales» (Craig E. G., 1995, pág. 97). Como Appia, da valor al movimiento y la figura del actor como ejes centrales y recurre también a las estructuras tridimensionales como integración entre ambos. No era posible integrar, como era habitual, un actor (3D), frente a un telón pintado (2D); por muy realista que fuese la pintura. Solo creaba una barrera mental entre la escena y el receptor. Y así el teatro no cumpliría su función (Galiardo Vivas, 2019, pág. 16). Aunque la tendencia principal era suprimir bambalinas y telones para albergar a los nuevos volúmenes (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 305), entre 1910 y 1920 surgen los telones con una pintura más vanguardista, abstracta e incluso surrealista, que, a pesar de poder inducir a lo contrario, provocaban en el público una visión más real de la escena, acercándolo más al drama (Galiardo Vivas, 2019, pág. 16) Respecto a los espacios tridimensionales en escena, Craig define su proceso de diseño:

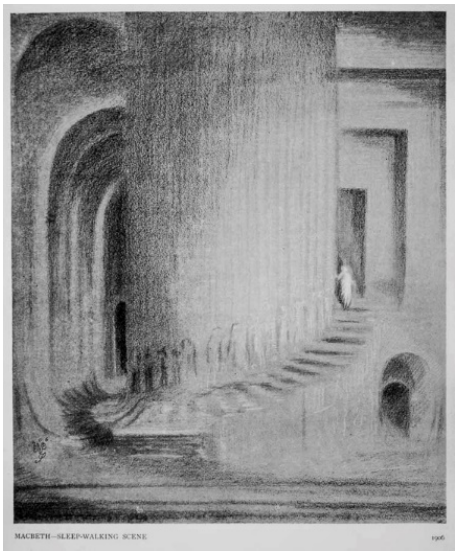
> Observa primero un ejemplo real. Luego elabora un bosquejo: unas líneas y sus direcciones (…) si en una hoja de cinco centímetros puedes hacer una línea que semeje elevarse miles de metros, lo mismo se puede hacer en escena, porque lo que cuenta son las proporciones, que no tienen nada que ver con la realidad (Craig E. G., 1995, pág. 79).

La fuerza del simbolismo en escena encaja de nuevo con la propuesta de Appia. En este teatro se incidirá en el que el espectador debe indagar en su interior a través del decorado, forzando a encaminar su imaginación a través de símbolos que, «sin revelar pasiones desnudas, hablen, no obstante, de ellas con claridad» (Craig E. G., 1995, pág. 69). En este sentido, cabe destacar la siguiente reflexión:

> Simplificación de ornamentos y efectos: un escenario sencillo que haga resaltar al actor y, por lo tanto, la obra o la coreografía. (…) que un sencillo elemento pueda suscitar en la imaginación del auditorio, la realidad física y la fuerza espiritual de un espacio sublimado. Evocar y sugerir el lugar idóneo para la acción dramática como una categoría filosófica idónea para la acción lejos ya de la mimesis de la naturaleza (Martínez Roger, 2020, pág. 61).

Por otro lado, mientras que Appia era propenso a escenas más estáticas, Craig proponía escenas más propensas al movimiento y de carácter más vertical, más cercanas a los movimientos cinéticos (Ramos Alderete, 2021, pág. 131).

Imagen 74: *Escena de Craig para Macbeth de Shakespeare.*



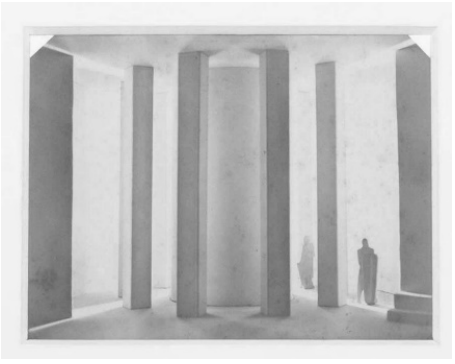
Fuente: adaptadas B/N de (Craig E. G., Macbeth, Sleep-Walking Scene.) Recuperado el 30 de mayo de 2023.

El espacio teatral continuaba siendo, en general, un teatro a la italiana. Aunque surgieron ciertos cambios en él, Craig consideraba que era un espacio insuficiente para sus pretensiones (Gurgel Monteiro, 2017, pág. 100). Es por ello por lo que una de sus máximas aportaciones fue el estudio de la profundidad en el escenario. Su aportación llego de la mano del uso de su *screens* o telas y sus movimientos cinéticos (ver imagen 76).

> Las investigaciones de Craig apuntaban a una animación cada vez más compleja y rica de las posibilidades expresivas del espacio escénico. De ahí una obra, respecto a la luz, que tanto impresionó a sus contemporáneos. Y también la famosa invención de los *screens*, una especie de pantallas que deben poder ser manipulados a voluntad y permitir una fluidez de formas y volúmenes, fluidez que poniéndola a la luz, recortando líneas rectas, suavizando los volúmenes, redondeando los ángulos o, por el contrario, poniéndolos en evidencia, se vuelve absoluta. Esta innovación técnica, que permitiría pasar de un escenario estático a un escenario cinético, es considerada por Craig tan fundamental que considera que está inaugurando con ella, un nuevo espacio de representación, el quinto escenario (siendo los cuatro anteriores el anfiteatro griego, el espacio medieval, las tablas de la *commedia dell'arte* y finalmente el escenario italiano). Como vemos, si bien Craig se ajusta a la estructura italiana, no duda en vaciarla de todo lo que no corresponda a su estética, y remodelarla a su conveniencia. En definitiva, los únicos elementos que se conservan o mejoran son los equipamientos técnicos (maquinaria, iluminación), la relación frontal entre escenario y público y la invisibilidad de las fuentes de producción del espectáculo[339] (Roubine, 1982, pág. 80).

De esta forma, los *screens* profundizaban la escena desdoblando el escenario de marco italiano. De la misma manera, también le permitían componer un espacio en el que había homogeneidad entre luz, actores y volúmenes, conformado la unidad que perseguía entre todos los elementos teatrales (Gurgel Monteiro, 2017, pág. 105).

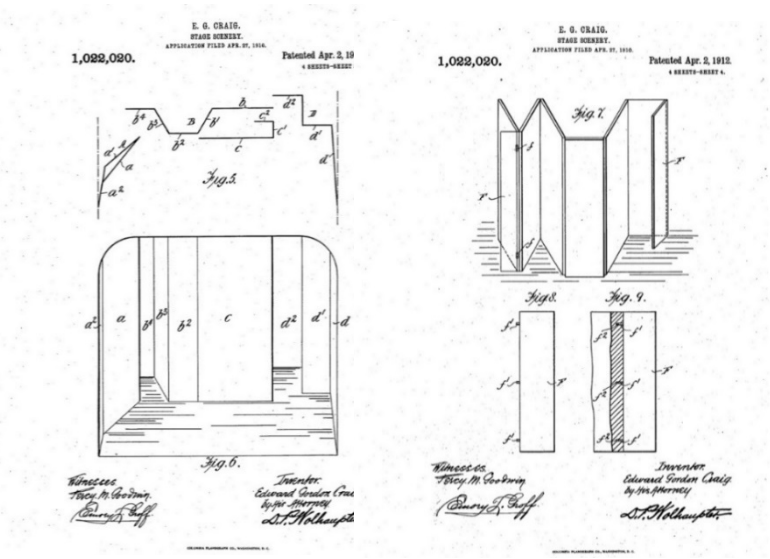
Imagen 75: *Escena de Craig para el Hamlet de Shakespeare en 1912.*



Fuente: adaptadas B/N de (Craig E. G.) Recuperado el 30 de mayo de 2023.

[339] Traducción propia.

Imagen 76: *Planta y axonometría de los screens patentados por Craig.*



Fuente: (Craig E. G., Google Patents, 1910) Recuperado el 31 de mayo de 2023.

Estos volúmenes tridimensionales cambiaron en la concepción técnica. Eran objetos más pesados y movibles que se requería más carros o poleas (Macgowan & Melnitz, 1997, pág. 305).

Siguiendo la premisa de Craig de crear un teatro cada vez más teatralizado, se debe mencionar a Meyerhold[340] que re-teatralizará la escena llevando al límite su artificialidad. Su propuesta consistió en rebasar el teatro naturalista, incluso el ilusionismo hasta llegar al constructivismo (Vieites, 2020, pág. 72). Propuso un teatro de convención consciente de sus principios organizativos (Naranjo Velásquez, 2019, pág. 108).

> (…) concebía la obra de arte como un objeto altamente artificial que, (…) se distancia de un objeto tomado de la naturaleza. En el arte todo es convención, hay convenciones que derivan del objeto artístico mismo y de su naturaleza, y hay convenciones que emergen de la intención del artista de reforzar esa convención y de dar a luz un objeto nuevo, caracterizado por la trasgresión de normas expresivas preestablecidas (…) (Francisco, 2009, págs. 5-6).

[340] Karl Kasimir Theodor Emílievich Meyerhold (Penza, Rusia, 1874-1940) actor, director teatral. A pesar de trabajar con Stanislavski en el teatro del Arte de Moscú, su teatro era antinaturalista (Naranjo Velásquez, 2019, pág. 107).

Se trata de un teatro más cercano a la escena que al texto (Vieites, 2020, pág. 73). Un drama en el que la escena, el texto, actores y espectadores comprendían su juego dentro del espectáculo.

> (…) a los espectadores de Meyerhold se les recordaba (…) que estaban en un teatro, la cualidad de la teatralidad enajenada al poner en primer plano su textura. El telón y las candilejas podrían ser abolidos, las luces de la sala podrían dejarse encendidas, escenas cambiadas por tramoyistas ante sus ojos[341] (Arlander y otros, 2016, pág. 70).

Todo sucedía a la vista del espectador, que debía ver siempre el teatro y su teatralidad[342]:

> El 'dispositivo' en sí mismo, deformando el tema, llega a formar el material, como Meyerhold descubrió que sucedía en los teatros populares del pasado, donde tales momentos 'obligan al espectador a reconocer la actuación del actor como pura actuación'. La "exhibición del dispositivo" final fue poner al actor en un espacio vacío, o un espacio con algunas plataformas (…) y dejarlo crear[343] (Leach, 1989, pág. 82).

Se basaba en el simbolismo para sus espacios, ayudando al espectador a completar la escena. Se preguntaba por qué el drama medieval funcionó prescindiendo casi de artificios. Y fue porque, para él, sostenía viva la fantasía del espectador (Vieites, 2020, pág. 85) y, por tanto, se debía romper la cuarta pared Naturalista[344]. (Vieites, 2020, pág. 86). A continuación, se exponen dos imágenes de *The Magnanimous Cuckold*[345] en las que se observa el espacio vacío, las paredes desnudas, el teatro como espacio tal cual es, y solamente «estructuras de madera, vidrio o metal. (…) con frecuencia se le llamó

[341] Traducción propia.

[342] Meyerhold reflexionaba: (…) el espectador "no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa, ni el actor que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario, y a los lados un decorado (Vieites, 2020, pág. 86).

[343] Traducción propia.

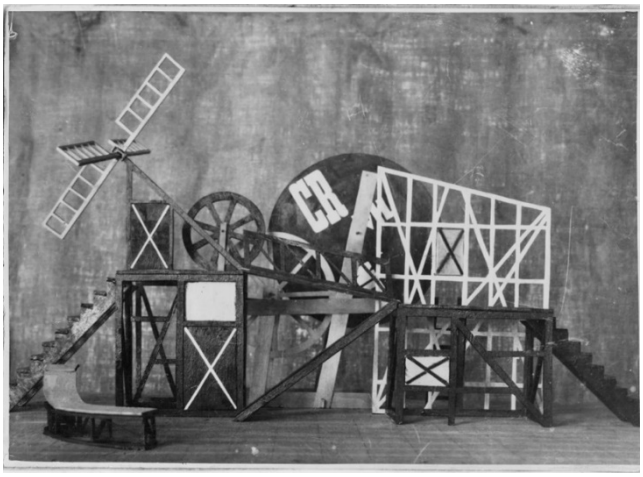
[344] Meyerhold sostenía que ya era «hora de acabar con la ilusión de la realidad (…) el teatro se ha convertido en presa de la carpintería» (Vieites, 2020, pág. 87).

[345] Meyerhold renombró la obra como *El Cornudo generoso* (Francisco, 2009, pág. 4).

"constructivista" a causa de sus escenarios» (Macgowan & Melnitz, 1997, págs. 312-313) De nuevo, aparecen estructuras tridimensionales.

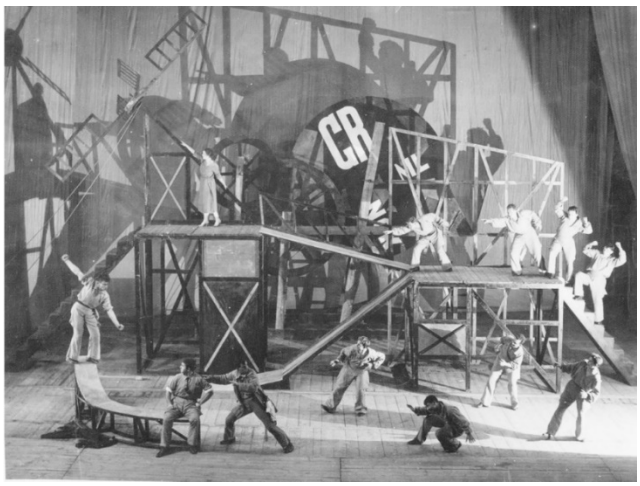
> El espacio teatral en el que Meyerhold instala El cornudo generoso responde a la vieja convención –una sala a la italiana, con un alto palco escénico que afecta las dimensiones de un cubo. Apartándose del esquema tradicional (…) instala una máquina (…) que empieza y termina allí, ante los ojos del espectador. Nada disimula la exhibición descarnada del molino campesino (…), su arquitectura profunda y sus nervios y articulaciones que se corresponden con las acciones reales (…). Es un objeto real, artificial, practicable, pero tan fortalecido por su propio peso material que hace presente con gran fuerza la voluntad de crear una tangible convención diferente, la existencia indiscutible de esa convención consciente (Francisco, 2009, pág. 6).

Imagen 77: *Fotografía del set escénico compuesto por Meyerhold para el The Magnanimous Cuckold en 1922.*



Fuente: adaptadas B/N de (Meyerhold Theatre (GosTIM), collectiononline.gctm, 1922) Recuperado el 1 de junio de 2023.

Imagen 78*: Escena de la representación de The Magnanimous Cuckold en 1928.*



Fuente: adaptadas B/N de (Meyerhold Theatre (GosTIM), 1928) Recuperado el 1 de junio de 2023.

De esta manera, como clara contraposición a las limitaciones Naturalistas, el principio del siglo XX se plantea como la revolución del teatro *reteatralizado*. Una revolución escénica, estética y espacial, que elimina la sumisión del espacio frente al texto dramático, preconizado desde Aristóteles cuando señalaba que la escena era atractiva para el espectador pero es ajena al arte (Grumann Sölter, 2008, pág. 59).

Estos nuevos puntos de vista sobre el arte del drama se profundizaron tras la Primera Guerra Mundial y el teatro se convirtió en el medio adecuado e ideal para reflejar todas las nuevas vanguardias. Además, con la gran ventaja de ser una herramienta directa con el público para comunicar todas las inquietudes sociales y políticas tras el conflicto bélico. Y se trató al teatro desde una concepción multidisciplinar en la que directores, actores, artistas y también arquitectos ofrecían su colaboración para que las obras fuesen un único conjunto artístico (Prieto López, 2013, pág. 7).

A pesar de los espacios clásicos para la representación, las nuevas teorías derivarán en una contraposición con el *teatro a la italiana*. A partir de esta nueva concepción del drama con respecto al texto literario, las relaciones del actor con el espacio, la nueva correspondencia de la escena con el espectador y otros elementos externos como la aparición del cine[346] y su influencia estética, provocarán que surjan del mundo de la arquitectura nuevas reinterpretaciones espaciales y funcionales (Galiardo Vivas, 2019, pág. 17). Estas nuevas teorías arquitectónicas y la pervivencia del *teatro a la italiana* se abordan en el siguiente capítulo.

[346] El movimiento aperturista de la cultura teatral para alcanzar a una mayor parte de la sociedad de la época explotó por completo con la aparición del cine. Los avances técnicos permitieron que la inacción original de la fotografía avanzase hacia las imágenes en movimiento. Se modificaron, por lo tanto, los medios de entretenimiento y de trasmisión de la información (Gómez Gómez y otros, 2017, pág. 107). La aparición de la televisión en 1927 con su primera emisión pública también provocó otro cambio en la transmisión de la cultura (Rodríguez Vázquez & Ruiz Trujillo, 2005, pág. 2). Por tanto, ya no solo existía el teatro como método de esparcimiento y diversión social si no que las películas, y más tarde la televisión, se convertirían en un nuevo reclamo comercial y de ocio.
La irrupción del cine a finales del siglo XIX también requería un nuevo modelo arquitectónico. La adaptabilidad del espacio era más necesaria que nunca. Cada tipo de representación conllevaba unas necesidades concretas y diferentes a las demás y el mismo edificio debía dar respuesta a todas ellas, bien fuese una obra teatral o bien fuese la proyección de una película. Esto comenzaba a provocar que los teatros debiesen ser lugares poco precisos respecto a las necesidades para favorecer su flexibilidad (Fernández Muñoz, 2002, pág. 209).

2.2.2. El espacio arquitectónico teatral a principios del siglo XX y las nuevas teorías.

La arquitectura teatral de principios del siglo XX contenía dos grandes tendencias: la continuación del *teatro a la italiana* y todas aquellas experimentaciones surgidas debido a las necesidades de las nuevas vanguardias estilísticas (Prieto López, 2013, pág. 21). Pero el *teatro a la italiana* continuaba siendo la opción mayoritaria, opción que incluso en nuestros días todavía no ha sido abandonada (Fernández Muñoz, 2002, pág. 217).

> (…) esta forma de hacer teatro convivió y sigue conviviendo con otra que tiene sus raíces en el Siglo de las Luces, en el origen de la burguesía, que fue escuela de costumbres, inventó el naturalismo y el realismo, (…) y concibió el escenario como un espacio tridimensional (…)[347] (Navarro de Zurvillaga, 2002, pág. 220).

Sin embargo, pese a mantener su estructura y funcionalidad original casi intacta, el espacio *a la italiana* evolucionó. Por una parte se hizo más práctico en su interior con un diseño más tecnológico e incorporando necesidades mecánicas y estructurales y haciéndose más flexible (Izenour, 1996, pág. 88). Por otra parte, la sala de espectadores se hizo con asientos más cómodos y también practicables para favorecer el acceso a las plazas más centrales de la platea. Así mismo, se probaron diferentes geometrías de sala, con soluciones las que los espectadores estaban directamente frontales al marco escénico o bien en elipse, como en propuestas anteriores (Izenour, 1996, págs. 24-27). Además se produjo la mencionada ampliación de los palcos frontales en el anfiteatro superior, e incluso se eliminaron algunos de ellos para favorecer la visión frontal del público. Pero aún con adaptaciones, el espacio *a la italiana* seguía siendo un lugar duro y rígido para los nuevos movimientos estilísticos tanto para el escenógrafo como para el actor, el director e incluso para el público (Suárez J. I., 2020, pág. 65). Hasta que había finalizado el siglo XIX, el drama tenía claro que poseía su propio espacio, un edificio teatral con unos principios definidos, una tipología y una funcionalidad que sin embargo también permitía ciertas flexibilidades hacia las obras que pudiesen alojar (Tsitouri, 2012, págs. 209-210). En este contexto se producen diferentes investigaciones arquitectónicas, pero siempre conviviendo con las clásicas (Dinulović, 2015, págs. 1-2).

[347] Traducción propia.

El propio Gropius[348] escribe:

> La historia de la evolución del teatro en el tiempo sólo conoce tres formas fundamentales de escena. La primera y originaria es el escenario circular, desarrollado a partir de la arena agónica de los antiguos (…) La segunda forma clásica de escena en la Antigüedad fue la escena a proscenio de los griegos, con hileras semicirculares de espectadores y un escenario que avanzaba hacia ellos como una lengua. (…) Progresivamente se va retirando del espectador el espacio escénico abierto colocado frente a ese muro de fondo de referencia; se lo hace retroceder y encogerse hasta convertirse en el escenario en profundidad, o «escenario de caja de sorpresas» que es la tercera y última forma básica de la escena, la que domina aún en nuestro teatro actual (Gropius, 2019, págs. 83-85).

Será en su propuesta del Teatro Total[349] cuando Gropius intente deconstruir el espacio teatral tradicional italiano (Navarro de Zuvillaga, 1971, pág. 6), pero ya fuera del marco

[348] Walter Adolph Georg Gropius (Berlín, Alemania, 1883-1969) desde la Bauhaus teorizó sobre el diseño del teatro.

[349] Someramente, ya que no es objeto de este análisis, se puede definir la filosofía del Teatro Total como:

> (…) el mejor referente del definitivo cambio de rumbo de la arquitectura teatral. El Totaltheater (…), diseñado conforme a los principios escénicos y estéticos de Erwin Piscator y de Lazslo Moholy Nagy, y virtualmente desarrollado a través de las experiencias internas de la Bauhaus, plantea la definitiva fusión de los recursos de que se ha dotado la escena de la época tras el desarrollo de la iluminación, la fotografía y el cine. Una serie de proyectores perimetrales y de pantallas envolventes permiten trasladar la ambientación a todo el espacio interior, donde actores y espectadores son partícipes de una misma acción. La posibilidad de mutación interna de ese espacio, de modo que pueda, en diversas maneras, quedar alterada la tradicional relación entre el colectivo de asistentes y los actuantes, dota de una condición mágica al proyecto nunca construido. El siglo XX transcurrirá en una continua emulación del proyecto de Gropius, consciente de la no superación de ese espacio de enorme versatilidad. Sólo las salas experimentales y el desarrollo escénico aprovecharán de modo concreto la experiencia virtual del Totaltheater (Fernández Muñoz, 2002, págs. 210-211)..

El propio Gropius define su propuesta de la siguiente forma:

> El proyecto de mi Teatro Total tiene, pues, como mira, producir un teatro-instrumento muy perfeccionado, desde el punto de vista de la técnica, al mismo tiempo que algo variable y por lo tanto capaz de satisfacer las pretensiones de los diversos directores artísticos en cuanto a los cambios escénicos. Además, ofrece en alto grado la probabilidad de que el espectador participe activamente en el movimiento escénico, a fin de hacerlo más eficaz. Mi teatro total (patentado en Alemania) permitirá que el metteur en scène del porvenir -gracias a la ayuda de ingeniosas instalaciones técnicas- realice en la misma representación escenas ejecutadas en el tablado alto, en el proscenio o en la arena circular; más aún, podrá trabajar simultáneamente en varios de dichos escenarios. El local oval para los espectadores descansa sobre

temporal del presente estudio bibliográfico. Se trataban, por tanto, de propuestas edificatorias construidas expresamente para el drama contemporáneo, totalmente nuevas, y no como otras actuaciones que se llevaron a cabo en teatros ya existentes (o en otro tipo de edificios) para adecuarlos al nuevo espectáculo (Dinulović, 2015, pág. 2). Las variaciones en los teatros ya existentes fueron mucho menos evidentes (Fernández Muñoz, 2002, pág. 209). En algunas ocasiones, asimismo, a lo largo de todo el siglo XX también se recurrió a espacios no teatrales, como medios de experimentación para algunas compañías (Tsitouri, 2012, pág. 206).

La nueva concepción del espacio del drama será lo que sirva de base para las arquitecturas teatrales del siglo XX: «En el drama clásico, la acción tenía lugar en un espacio, se construye en un espacio bien conocido por todos; hoy en día, la acción dramática está construida con el espacio[350]» (Corvin, 1976, pág. 62). Se pretendía, por tanto, convertir el espacio en un medio para el drama, en un fin en sí mismo. Se trataba, en cierta medida, de concebir el teatro como todo aquel espacio en el que habitan y caminan los actores. Esta referencia amplía el abanico de posibilidades del teatro a todos los espacios en los que se pueda desplegar cualquier acción relacionada no solo con el artista, sino en el que se pueda desarrollar un juego o un gesto dramático (Calbéral, 2022, pág. 5).

Estas propuestas de un nuevo teatro, no todas materializadas[351], pretendían superar a la sala *a la italiana* y romper con la separación tan marcada entre escenario y espectadores, es decir, prescindir del marco escénico y, por tanto, del proscenio (Prieto López, 2013, pág. 285). Recordaban más, quizá, a los espacios teatrales isabelinos o a los corrales de comedias. Es la evolución plasmada en este análisis bibliográfico a lo largo de la historia,

---

> doce columnas delgadas. Detrás de tres espacios intercolumnares, en uno de los extremos del óvalo, está ubicada la triple escena alta que abraza, cual una tenaza, las hileras de espectadores dirigidas hacia adelante. Puede representarse en el escenario del medio o en uno de los laterales, como también en los tres al mismo tiempo (Gropius, 1931, págs. 143-144).

[350] Traducción propia.

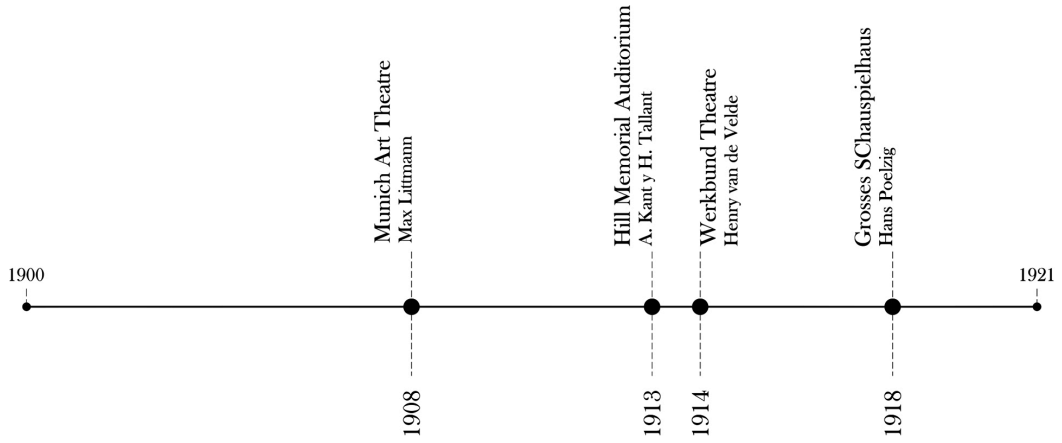
[351] Josep Francesc Ráfols (Vilanova i la Geltrú, España, 1889-1965), arquitecto e historiador del siglo XX, definió la experiencia del Teatro Total como:

> Ha hecho Gropius varios estudios para la renovación del teatro, en el sentido de considerarlo totalmente, es decir, partiendo de la supresión de los enmarcamientos de la escena, y auxiliándose para ello de todos los recursos de la técnica moderna. Su proyecto para «teatro total», que aspiraba a construir en Berlín, no fué ejecutado; solamente le ha sido posible realizar, dentro de tal Arquitectura, una transformación del teatro Jena, en Halle, el año 1922 (Ráfols, 1944, pág. 12).

que ha pasado, incluso solapándose en diferentes períodos, de un teatro-templo a un teatro-máquina[352].

Serán edificios funcionalmente más flexibles, adaptados a la nueva sociedad, sin distinciones de clases por asientos y acoplados también a nuevos contenidos, como la exhibición de películas. Esta adaptación a múltiples posibilidades conllevó la formalización de una arquitectura que se podía categorizar en cierto modo imprecisa, es decir, con escasa tipología[353]. Eran espacios abstractos, descritos por algunos críticos como arquitectura con falta de uniformidad, que hicieron cuestionarse si en realidad el teatro necesita de un espacio de representación o si el drama (que como la literatura es un *arte del devenir* (Deleuze, 1993, pág. 11)), puede convertir cualquier espacio en un teatro simplemente contando con una representación y un público que la observe (Tsitouri, 2012, pág. 224). Para reflejar estas nuevas propuestas arquitectónicas del siglo XX sobre el drama, se proponen algunas de las principales experiencias dentro del marco temporal de este análisis bibliográfico.

Figura 5. *Esquema temporal de los teatros propuestos entre 1900 y 1921.*



Fuente: Elaboración propia.

[352] Se entiende teatro-templo como la tipología iniciada en el Renacimiento y teatro-máquina como a aquellos edificios surgidos por los avances técnicos en el Barroco que llega a su máxima expresión con el Teatro Total de Gropius. Existe la catalogación de un tercer tipo de teatro, el teatro-móvil, históricamente menos preciso, menos documentado pero con vínculos con los otros dos (Quesada López, 2018, pág. 44).

[353] Aunque da fuera del marco temporal marcado en este análisis bibliográfico, la experiencia de Mies van der Rohe entre 1952 y 1953 con el teatro *National Theatre* en Mannheim, Alemania, puede ser catalogada como un espacio vacío, como una nave desocupada esperando a ser habitada por los diferentes espectáculos que se propusiesen (Fernández Muñoz, 2002, pág. 213).

En 1908 Littmann[354] inauguró el Teatro de Munich. Aunque las novedades en planta respecto al *teatro a la italiana* son relativamente escasas, prescindió del foso y su cajón escénico es más pequeño de lo habitual y con mucho menos fondo.

Imagen 79*: Munich Art Theatre, Max Littmann, 1908.*



Fuente: adaptadas B/N de (Littmann) Recuperado el 6 de junio de 2023.

Cinco años más tarde, Kahn[355] diseñó el Auditorio de la Universidad de Michigan. De nuevo, en planta la solución no era demasiado rupturista con *la italiana*, pero su deseo de crear un auditorio perfecto acústicamente adoptó la peculiar forma de megáfono en planta y de caparazón en sección, generando un peculiar cascarón en la sala.

Imagen 80: *Hill Memorial Auditorium Universidad de Michigan, Albert Kahn, 1913.*



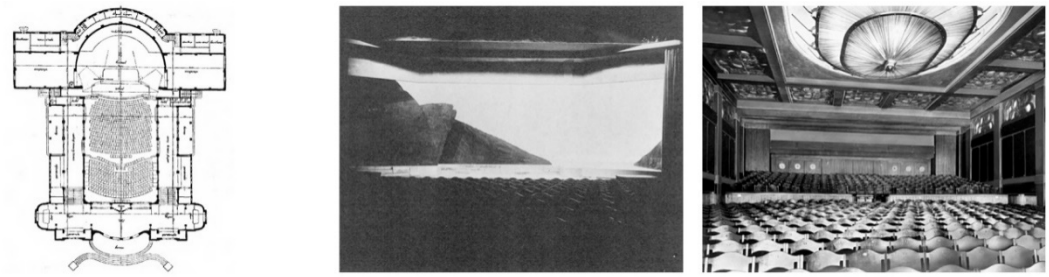
Fuente: adaptadas B/N de planta: (Izenour, 1996, pág. 99) fotografías: (Albert Kahn Associates) Recuperado el 6 de junio de 2023.

[354] Max Littmann (Chemnitz, Alemania, 1862-1931), arquitecto.

[355] Albert Kahn (Rhaunen, Alemania, 1869-1942), arquitecto. Entre su producción destaca el diseño de numerosas fábricas norteamericanas.

Un año más tarde, van de Velde[356] regresa al auditorio recto para el teatro de la exposición de Werbund. Formalmente, el conjunto de nuevo no se distancia de lo italiano pero en su escena aparecen novedades como el fondo curvo de la caja escénica, el acceso al proscenio mediante escaleras u otros conceptos ya empleados anteriormente como la escena tripartita.

Imagen 81: *Werbund Theatre, Henry van de Velde, 1914.*



Fuente: adaptadas B/N de (van de Velde) Recuperado el 6 de junio de 2023.

Por último, en 1918 y pese a recordar su sala a la del teatro Farnesio, el teatro de Poelzig[357], expresionista, es un espacio tremendamente abierto, en el que formalmente destacan las grandes dimensiones de una escena sobre la que se vuelcan todos los espectadores. Para favorecer una correcta acústica, además, propuso unos difusores de sonido en forma de estalactitas.

Imagen 82: *Grosses Schauspielhaus, Hans Poelzig, 1919.*



Fuente: (Prieto López, 2013, pág. 44).

[356] Henry van de Velde (Amberes, Bélgica, 1863-1957), arquitecto considerado como el fundador del Modernismo en Bélgica.

[357] Hans Poelzig (Berlin, Alemania, 1869-1936), arquitecto director de la Academia de Arte Wroclaw.

El siglo XX prosiguió avanzando en investigaciones formales y funcionales en la arquitectura teatral de la mano de los arquitectos más relevantes del momento. Se continuó en la misma dirección marcada por las teorías de Gropius, aun sabiendo que era difícilmente superable (Fernández Muñoz, 2002, pág. 211). En conclusión, al comienzo del siglo XX, todas estas experiencias arquitectónicas están impuestas por las necesidades literarias y plásticas. El espacio deja de estar en un segundo plano y pasa a convivir al mismo nivel que el texto literario:

> (…) el texto, con sus didascalias hipertrofiadas, describe la representación que se hará y, a la inversa, la representación sigue el texto paso a paso. Tanto el texto como la representación describen lo real. La palabra ya no es una acción sino la consecuencia de un estado psicológico visible en la interpretación del actor, en su vestuario y en la caracterización del lugar donde se desenvuelve, indicada por la descripción del decorado. La situación toma la delantera con respecto al texto, los personajes preexisten a sus palabras, lo visible de la representación tiende hacia una identidad con lo real (Surgers, 2004, pág. 133).

2.3. Luigi Pirandello: el teatro nuevo y la ruptura de Orestes.

2.3.1. El Teatro italiano de comienzos del siglo XX.

El teatro italiano, a lo largo de toda la historia, puede quedar separado del resto de teatros europeos en el mismo momento en el que se le compara con ellos desde el punto de vista del canon teatral objetivado en la Europa Occidental. Se trata de un teatro que no destaca en su recorrido, como se perfila en este análisis, por sus autores dramáticos al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en Inglaterra con Shakespeare o en España con Lope (Taviani, 2010, pág. 10). Se puede llegar a concluir que la historia del teatro italiano es una historia eminentemente centrada en los actores y no en los autores. «Ningún otro teatro le dio tanto control al actor como lo hizo el italiano[358]» (Farrel, 2006, págs. 1-2). Quizá fue por la gran influencia de la *commedia dell'arte* y el origen de los grandes clásicos. Sin embargo, esto no significa que el teatro italiano sea un espacio residual en el contexto europeo, si no que no debe mirarse simplemente con los ojos de la literatura pura: su impacto proviene de su estudio y desarrollo del escenario. «Fue en Italia donde toda Europa buscó consejo en las artes de la escenografía» (Farrel, 2006, pág. 3).

A lo largo de todo el siglo XX, y especialmente en Italia, será cuando el teatro se centre en llevar el texto, la palabra del autor, al escenario, (Taviani, 2010, pág. 20).

> (…) durante mucho tiempo el campo teatral ha estado subdividido en espectáculos y literatura dramática (*theatre* y drama en el uso inglés), pero hoy emerge cada vez con más claridad la exigencia de corregir esta dicotomía demasiado genérica que identifica únicamente en la literatura dramática la literatura teatralmente pertinente.
>
> El espacio literario del teatro comprende todo aquello que de la literatura revierte en el mundo de los espectáculos y que de los espectáculos refluye en la literatura (Taviani, 2010, pág. 25).

Será por lo tanto una cuestión de encontrar un delicado y frágil equilibrio entre aquellos autores de teatro que *pre-veen* la representación (en el sentido de la representación espacial) y aquellos que continúan con una estructura de texto dramático literario

[358] Traducción propia.

tradicional. En este contexto, el Futurismo[359] será una herramienta útil y tendrá especial relevancia en Italia con su idea original de concebir el universo como una simbiosis entre vida y arte. Por tanto, la arquitectura y el diseño interior teatral serán un conjunto de especial relevancia en el drama. Los arquitectos (y diseñadores y escenógrafos) futuristas y dramaturgos estarán unidos por el desarrollo común de la arquitectura dramática, ya que el teatro era el arte donde mejor se sintetizaban los ideales del arte y la vida (Marrone, 2007, págs. 71-72).

Pero no se debe olvidar la situación política de Italia a comienzos de siglo. Entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX el país pasa de un proceso de unificación nacional al surgimiento del fascismo (Zurita Aldeguer, 2003, pág. 5). Entre esos dos puntos Italia se mueve en un sistema parlamentario cada vez más fuerte frente a la monarquía. A raíz de la Primera Guerra Mundial los ideales bolcheviques contradecían el individualismo frente a la clase. En contra, el liberalismo del XIX defendía los intereses individualistas; pero a partir de los años 20 se comenzó a cuestionar que este sistema fuese la solución ante los dramas derivados de la guerra. Con el tiempo, se impuso, por tanto, como solución una unidad social pero basada en un nacionalismo extremo: el fascismo.

El movimiento fascista fue una de las respuestas italianas al desafío de su sociedad ya que ofrecía la posibilidad de «salir de la crisis, del declive y la fragmentación social que amenazaban a Europa tras la Primera Guerra Mundial» (Lozano, 2012, págs. 15-16). Mussolini fue el líder de esta renovación nacional italiana a través del Partido Nacional Fascista y los futuristas fueron el grupo escogido por el partido como ejemplo en el que la sociedad (la masa) debía tomar de ejemplo para «conquistar un futuro donde la gloria del tiempo pasado volvía a tener su pedestal» (Conderana, 2012, pág. 91). Es necesario advertir que Mussolini, educado en la más absoluta veneración del Resurgimiento italiano, basaba su discurso en la tradición literaria y lingüística del *Ottocento* italiano (Martínez Garrido, 1998, pág. 214).

El principio fascista se basaba en crear una unidad común de nación frente a la conciencia de clase: crear un nuevo hombre en una nueva nación. Para ello, proponía recuperar el principio nacional de *italianidad* (Thompson, 1996, pág. 99) que aportaba completamente

[359] Los principios fundacionales del Futurismo proclamaban la creación de un arte nuevo dominado por la técnica y por los nuevos ideales de la vida moderna y urbana. El artista futurista es un conductor de la máquina que, a su vez, se traslada al escenario con un escenario-máquina (Conderana, 2012, pág. 94). Marinetti (Alejandría, Egipto, 1876-1944), fundador del movimiento futurista, dentro del Manifiesto de su fundación, proclamaba: «¡Vamos, dije, vamos, amigos! ¡Salgamos! Por fin han sido superados la mitología y el ideal místico. ¡Estamos a punto de presenciar el nacimiento del Centauro y pronto veremos volar a los primeros Angeles!...» (San Martín, 1999, pág. 96).

el recuerdo de la Roma Clásica. Y Mussolini usó el teatro para poder llegar con sus ideales al pueblo, a realizar un teatro de masas, ya que lo consideraba un instrumento educativo mucho más popular que el cine (Thompson, 1996, págs. 97-98). En propias palabras de Mussolini:

> Para mí las masas no son más que un rebaño de ovejas, mientras no estén organizadas. De ninguna manera soy antagónico a ellos. Lo único que niego es que sean capaces de gobernarse a sí mismos. Pero si quieres guiarlos, debes guiarlos con dos riendas, el entusiasmo y el interés. El que usa una sola de estas riendas está en grave peligro. Los factores místico y político se condicionan recíprocamente. Una sin la otra es árida, marchita, y el viento la deshoja. No puedo esperar que las masas enfrenten las incomodidades de la vida; eso es sólo para unos pocos. Allí encontrarán la reciprocidad a la que se referían hace un momento. Hoy hablé sólo unas pocas palabras a los que estaban en la Piazza. Mañana millones los leerán, pero aquellos que realmente estuvieron allí tienen una fe más viva en lo que oyeron con sus oídos y, si se me permite decirlo, oyeron con sus ojos. Todo discurso pronunciado ante la multitud tiene un doble objetivo, aclarar la situación y sugerir algo a las masas[360] (Ludwig, 1933, pág. 120).

Por todo ello, el régimen fascista propuso la sustitución de los teatros privados por una red de teatros nacionales con la finalidad de encontrar un nuevo repertorio nacional que favoreciese la unidad del país: perseguían grandes teatros para grandes masas y teatros más pequeños de un carácter más experimental. Sin embargo, las nuevas obras no correspondieron con las expectativas fascistas y la construcción de nuevos edificios teatrales se frenó por la compleja situación económica del país (Prieto López, 2013, págs. 276-278). Mussolini zanjó esta situación proponiendo a los teatros existentes como los espacios dramáticos adecuados para el fascismo:

> Nada de nuevos teatros. (…) Es el habitual error de naturaleza mecánico-positivista, materialista, creer que la nueva implantación moderna puede llegar a salvar el teatro. Es la eterna confusión que los fascistas ya no deben valorar entre cultivar lo extrínseco y lo intrínseco. Las creaciones de los autores salvarán el teatro, llamando la atención del público, y no la más o menos complicada maquinaria de ingeniería en el teatro, auditorio, escenario, camerinos, etc. No es

[360] Traducción propia.

> el momento psicológica y económicamente más oportuno para construir nuevos teatros, cuando los teatros viejos y nuevos están desiertos, a veces, con justicia, de público[361] (Scarpellini, 1989, pág. 152).

En los años 20, Mussolini, en apoyo a la producción dramática de carácter nacional e interesado en su producción, contactó con varios escritores italianos, completamente consciente de su repercusión tanto en el panorama nacional italiano como en el internacional[362] (de Aldama Ordóñez, 2015, pág. 52). Es en este contexto en el que emerge en el fascismo la figura de Pirandello. Después de varias conversaciones y encuentros con el régimen, Pirandello hizo pública su unión al Partido Nacional Fascista. A cambio de esta adhesión pública, que ayudaba al fascismo a mejorar y promover su imagen dentro y fuera de sus fronteras, Pirandello y sus colaboradores de la compañía del Teatro del Arte[363] recibieron grandes cantidades económicas del régimen. Reticente a sus consecuencias, Pirandello reflexionó posteriormente que ese dinero había sido destinado al «nacimiento del teatro italiano» (Gaborik, 2015, pág. 39).

Parte de estos fondos se dedicaron a remodelar el teatro Odescalchi en 1924 y reinaugurado por la compañía de Pirandello en 1925, con el reestreno *de Seis Personajes en busca de autor*. Marchi, arquitecto designado por Pirandello, dotó de una estética futurista al proyecto equipando al edificio de una nueva red eléctrica y de iluminación y un escenario con escaleras.

La sombra del fascismo y su adhesión al régimen acompañaba a Pirandello en todas sus producciones. Los nefastos resultados económicos de su compañía teatral y el enfriamiento de las relaciones con el régimen provocaron que las inyecciones económicas cesasen. Esto derivó en primer lugar a que la compañía del Teatro del Arte se disolviese en 1928 y, en segundo lugar, que Pirandello renegase en cierto modo de su adhesión al fascismo. El propio Pirandello públicamente se justifica afirmando:

---

[361] Traducción propia.

[362] La apología del régimen en el resto de los países era fundamental para apoyar la imagen de la nueva nación. Para ello se empleó la difusión de las figuras culturales más importantes en la prensa internacional. La diplomacia fascista implementó una estrategia de publicidad en periódicos tanto de nueva creación como ya existentes, tanto de ideología afín como convirtiéndolos a su causa a través de financiación (Bertagna, 2009, pág. 9)

[363] Convencido del atraso del drama italiano por entonces, y en busca de nuevas obras, Pirandello fundo el *Teatro d'Arte* en 1925. La crítica lo considera un movimiento muy positivo respecto a la creatividad y a una producción más novedosa y revolucionaria, tanto a nivel nacional como internacional. Sin embargo, sus resultados económicos lo condujeron a la desaparición años más tarde. (Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, 2017).

> Jamás hice política. Ni siquiera me interesa. Tan solo me mueve el afán de conocer mis producciones y las de otros compatriotas míos, porque se debe saber que actualmente existen en Italia tendencias y expresiones diversas que constituyen, dentro del teatro contemporáneo, un gran fermento de creación del que, seguramente, surgirán escuelas interesantes llamadas a revolucionar el arte escénico (de Aldama Ordóñez, 2015, pág. 54).

Y prosigue en la misma entrevista para un diario argentino:

> He oído con sorpresa y con pena una versión que atribuye a mi viaje carácter político y me otorga investidura oficial. No es cierto, ni lo uno ni lo otro, y quiero que se haga, cuanto antes público. No vengo como representante del gobierno italiano, ni como miembro de determinado partido. No soy ni quiero ser un político en gira de propaganda, sino lo que soy y lo que constituye el único móvil de mi viaje: un artista que va recorriendo el mundo en pos de sus obras; un padre tierno y amantísimo que acompaña a sus hijos… Lo que soy aquí como en mi patria, sedentario o en viaje: un artista que no tiene otra preocupación ni otro pecado que haberse enamorado, perdidamente, de lo que ha creado (de Aldama Ordóñez, 2015, pág. 55).

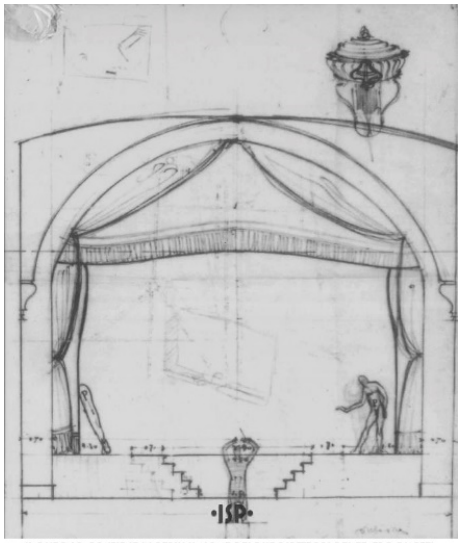
Estas declaraciones se han considerado como un manifiesto pirandelliano antifascista (Taviani, 2010, pág. 125) dejando entrever que su asociación a Mussolini fue puramente por intereses económicos para poder llevar a cabo sus producciones teatrales.

Y son el fascismo y la situación de Italia entre guerras unas de las principales cuestiones que marcarán la dramaturgia del autor italiano como un *teatro en crisis*. No solamente por una crisis política o social, sino también por una crisis generada por «una transición, dramática y espectacular, hacia una época nueva» (Doménech, 1967, pág. 546). En definitiva un teatro con una visión no muy lejana de la conciencia actual en la que el ser humano se encuentra vacío, devolviendo una imagen trágica de sí mismo (Doménech, 1967, pág. 546).

Por último, una vez mencionado el Teatro Odescalchi, se considera necesario especificar algunas cuestiones relativas a este edificio que marcarán la obra de Pirandello y el desarrollo de esta investigación. A pesar de no existir una extensa información gráfica de la reconstrucción de este teatro, las crónicas de la inauguración comentaban:

Es eliminada la luz de la escena y se encomienda la iluminación a una serie de reflectores de resistencia y cinco colores, colocados fuera del escenario y sobre él. Las luces que emanan de estos mecanismos son como un baño de color en el que se ha zambullido en el escenario. Es posible obtener, con hábiles gradaciones, efectos de distancia y de asombrosa cercanía. El actor no está completamente iluminado por una luz sin sombras como cualquier cosa, similar a las figurillas estereoscópicas, pero está inmerso en una luz cálida y fundida que puede cambiar de tono a través de gradaciones mínimas e imperceptibles. Siempre que no abuse de él, este método de iluminación puede suplir los defectos de la etapa no muy profunda, aunque sea tan ancha como la del Valle[364] [365] (Acocella, 2014, pág. 1)

Imagen 83: *Diseño del marco escénico de Marchi para el teatro Odescalchi.*



Fuente: adaptadas B/N de (Marchi, Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, 2017). Recuperado el 13 de junio de 2023

[364] En 1921 en el Teatro Valle se produce la primera representación de *Seis personajes en busca de autor*, acompañada de una polémica reacción del público y crítica (Valli, 1945, pág. 5). El Valle sufre diferentes reestructuraciones a partir de un edificio de 1726-1727 adjunto al *Palazzo Capricana* en Roma (Rotondi, 1992, pág. 5). Entre las más destacadas está la de 1765 de F. Fiori y la reconstrucción en 1821-1822 de G. Valadier, ambas anteriores a la primera representación de Pirandello de *Seis Personajes*. Posterior a dicha representación se llevaron a cabo más reformas en 1936 y entre los años 70 y 80 del siglo XX. Desde 2010 permanece cerrado aunque se encuentra en fase de reconstrucción para su reapertura en 2025 (Agenzia Nova, 2023).

[365] Traducción propia.

El Teatro Odescalchi, como se ha señalado anteriormente, fue la casa del *Teatro d'Arte* de Pirandello y su compañía y se situó en el mismo lugar donde se encontraba el *Teatro dei Piccoli* en el Palacio Odescalchi de Gian Lorenzo Bernini. El propio Marchi, arquitecto de la reconstrucción afirmaba:

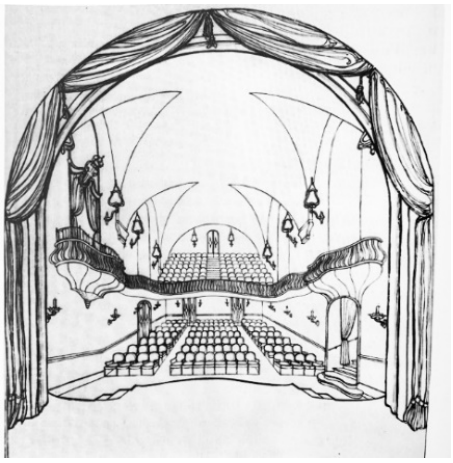
> En el Teatro Odescalchi está ubicado en la misma sala donde originalmente se encontraba el Teatro dei Piccoli, en el palazzo Odescalchi construido por Gian Lorenzo Bernini, en la esquina entre la plaza SS. Apostoli y la calle del mismo nombre. El local, ya utilizado como establos de la casa principesca, fue objeto de una mejora con el Teatro Piccoli en cuestión. Luego, para que pudiera actuar allí una Compañía dramática excepcional - y en particular la dirigida por Luigi Pirandello, bajo la denominación de Teatro d'Arte di Roma - fue necesario realizar un enorme trabajo de adaptación y decoración.
>
> La estrecha y fea entrada del antiguo teatro ha sido ampliada y conduce, a través de un elegante pasaje formado por tres arcadas con un efecto verdaderamente teatral, a una escalera que conduce a la galería.

Imagen 84: *Diseño del vestíbulo de Marchi para el teatro Odescalchi*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 57).

Imagen 85: *Diseño de la sala de Marchi para el teatro Odescalchi*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 54).

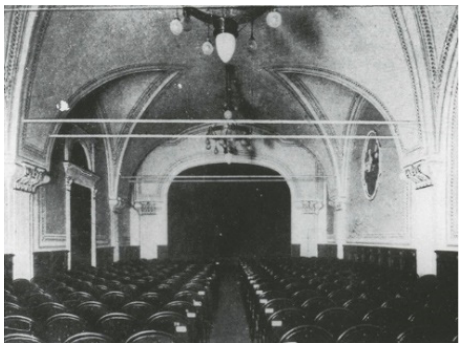
Mediante una ingeniosa solución decorativa, consistente en una terraza a modo de cubículo oculto, se encontró la manera de ubicar el guardarropa y los aseos, además de la taquilla, etc. La sala se bajó del nivel anterior aproximadamente 2,5 m para crear una pendiente cómoda y un escenario con espacio encima y debajo del escenario, equipado con toda la maquinaria escénica moderna excepto la eléctrica, según lo indique el ingeniero Albertini estudió la disposición general de la Scala de Milán.

La galería escalonada superior está construida en hormigón armado y da lugar a dos brazos laterales donde también se encontró la manera de crear un palco real en una hornacina formada en el espacio de una antigua ventana y con libre acceso a través del patio monumental del palacio. Los servicios de backstage y almacén se obtuvieron de las salas adyacentes del edificio dividiéndolas en 19 camerinos, ventilados también con salida de emergencia al patio y dotados de agua corriente y todas las comodidades eléctricas para el uso de los artistas. En el sótano se encuentran las calderas del radiador, las cabinas eléctricas y los paneles de control completos, y un bar muy original dividido en dos ambientes, con una arquitectura completamente nueva y deslumbrante por el efecto de la luz, el color, las telas y muy cómodos sofás y cojines en seda.

La arquitectura del teatro se inspira en cambio en un motivo barroco: la forma de una ménsula de bóveda en la que el arquitecto Virgilio Marchi, conocido por sus expresiones vanguardistas (...) ha conservado adecuadamente el marco y el detalle, dando el conjunto una progresión musical vaga y armoniosa.

Una tendencia cada vez más sustentada en el color gris de las paredes, el color plateado de las lámparas de araña de madera tallada y las balaustradas, y el violeta oscuro de las alfombras.

Imagen 86: *1910, Estado previo del teatro Odescalchi, todavía siendo Teatro dei Piccoli, en el que pueden observarse las cadenas que menciona Marchi.*



Fuente: (Sammartano, s.f.). Recuperado el 8 de septiembre de 2023.

Cabe destacar algunas cosas notables: la forma en la que el arquitecto consiguió hacer desaparecer seis cadenas de las bóvedas consideradas inevitables [ver imagen de la derecha] ocultándolas e incorporándolas a los escalones de la

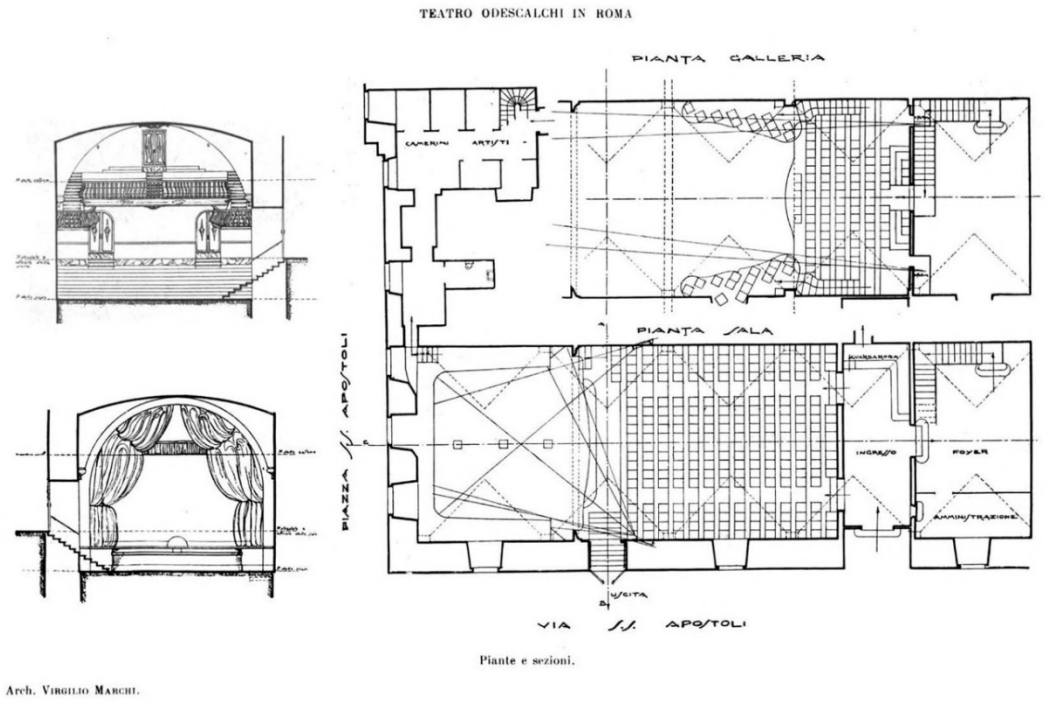
> galería o detrás de las decoraciones; también algunas innovaciones muy importantes; como la altura del escenario, de 1m, que por primera vez en Italia elimina los inconvenientes derivados de un proscenio demasiado alto; y la justa proporción del escalonado de la grada que, algo raro, permiten a cada espectador ver el espectáculo sin el más mínimo movimiento de cabeza.
> Luego, el acoplamiento de todo esto con la trayectoria correcta de los altos haces visuales y la hábil explotación de los asientos, consiguió subir a 360 la capacidad del teatro, excluyendo las sillas añadidas[366] (Marchi, 1926, págs. 1-2).

El resultado fue un edificio teatral elegante, refinado y cómodo con capacidad para 348 plazas y un escenario que por la morfología del propio espacio original no fue muy profundo pero sí tan ancho como, por ejemplo, el del Teatro Valle. Por todo ello, está considerado como un proyecto de reforma teatral de los más avanzados para los modelos dramáticos europeos del momento (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 55).

[366] Traducción propia.

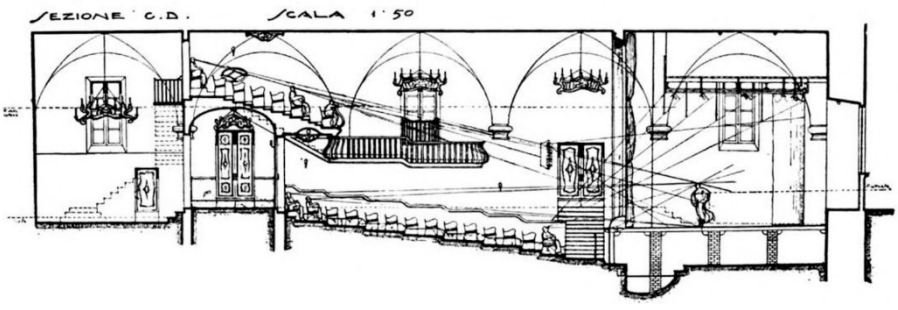
A continuación se reproduce información existente sobre el proyecto.

Imagen 87*: Plantas y secciones de la propuesta de Marchi del teatro Odescalchi.*



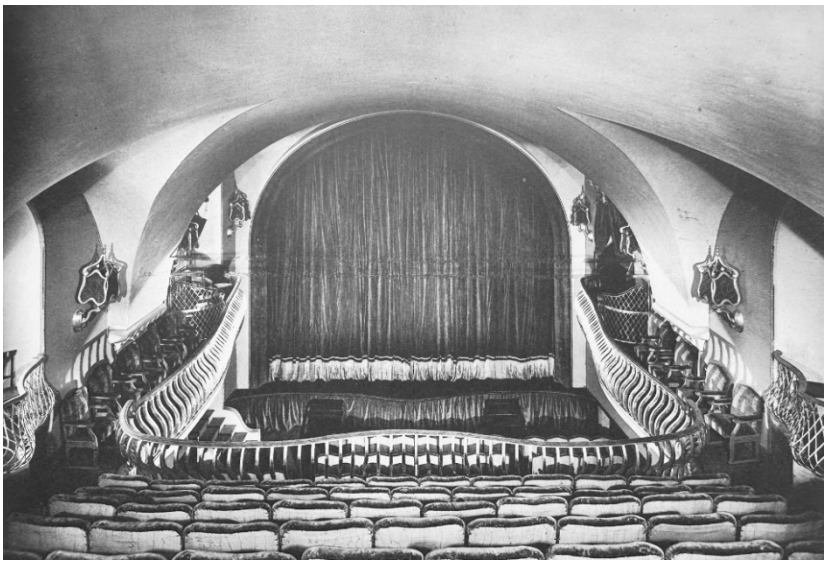
Fuente: (Marchi, 1926, pág. 2).

Imagen 88*: Sección longitudinal de la propuesta de Marchi del teatro Odescalchi.*



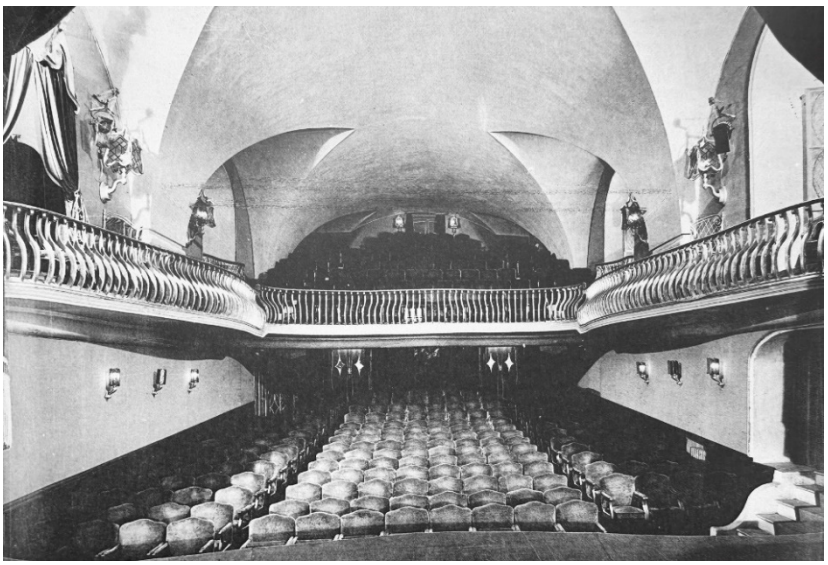
Fuente: (Marchi, 1926, pág. 3).

Imagen 89: *Vista del escenario del teatro Odescalchi.*



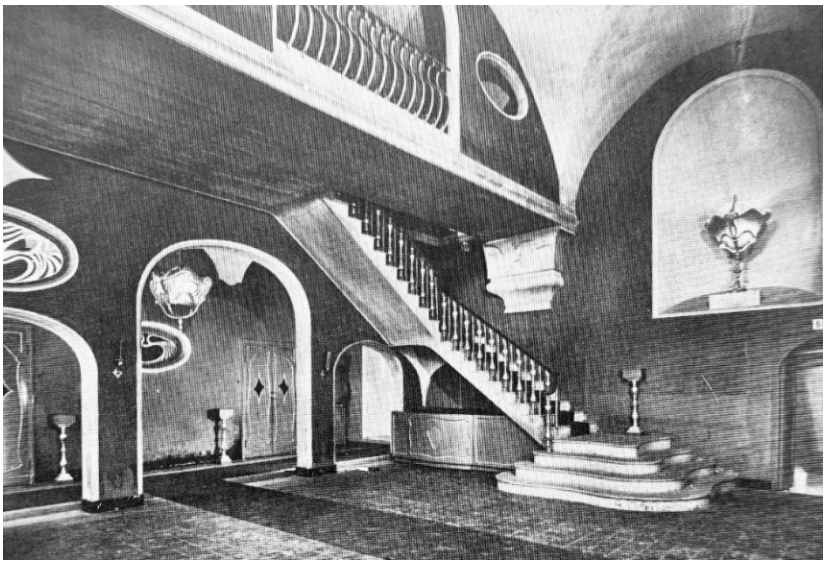
Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 59).

Imagen 90*: Vista de la sala del teatro Odescalchi.*



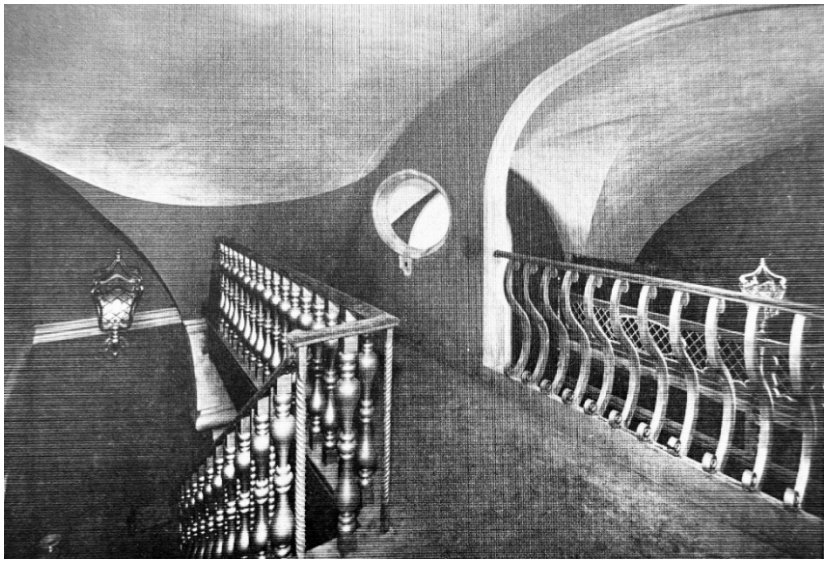
Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 61).

Imagen 91: *Vista del vestíbulo del teatro Odescalchi.*



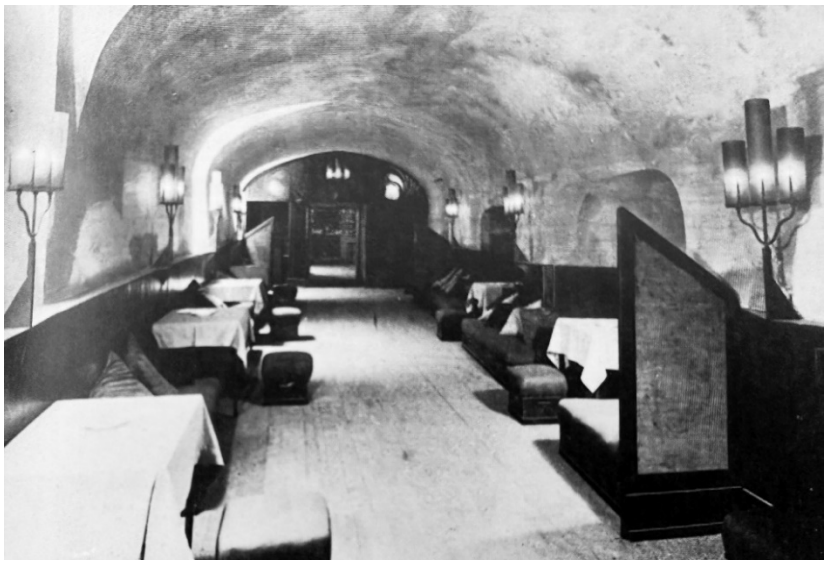
Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 64).

Imagen 92: *Vista de la escalera y balconada de acceso al graderío superior del teatro Odescalchi.*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 64).

Imagen 93: *Vista de la zona social del teatro Odescalchi. Al fondo se encuentra el acceso al Bar.*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 65).

Imagen 94: *Vista del Bar del teatro Odescalchi.*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 65).

Imagen 95: *Vista lateral del vestíbulo con el guardarropa del teatro Odescalchi.*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 64).

Imagen 96: *Vista del palco real del teatro Odescalchi.*



Fuente: adaptadas B/N de (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 63).

2.3.2. Luigi Pirandello: el hijo del Caos.

El legado de Luigi Pirandello en la dramaturgia universal es innegable; su importancia y valor en el arte escénico abrió un nuevo camino en la forma de escribir y representar el teatro. Y, del mismo modo, una nueva manera de recibir este teatro nuevo. De tal manera que es considerado uno de los grandes hitos de toda la historia del teatro italiano:

> Imaginemos que abarcamos de un solo golpe de vista la historia entera del teatro italiano, poniendo nuestro punto de vista muy por encima de las nubes, como si esta historia fuese una región del planeta general del teatro. Sobresaldrán tres picos: la Comedia del arte, la Ópera lírica y Pirandello (Taviani, 2010, pág. 50).

Pirandello nació, según sus propias palabras, *involuntariamente* (Pirandello, 1965, pág. 5) en 1867 en Sicilia, en la provincia de Agrigento. El lugar de nacimiento fue paradójicamente uno de los elementos claves en su vida. Tanto fue así que predeterminó toda su producción dramática. Se trata de la ciudad de Caos. Pirandello se autodefinía en una carta a un amigo:

> Yo soy, pues, hijo del Caos; y no alegóricamente, sino en realidad, porque nací en uno de nuestros campos, que se encuentra cerca de un bosque intrincado, llamado, en forma dialectal, Cávusu por los habitantes de Girgenti... corrupción dialectal del genuino y antigua vocablo griego Xáos… (Camilleri, 2001, pág. 19).

Y efectivamente, tenía razón. Pirandello estudió filología románica en Roma y más tarde se trasladó a Bonn. Trabajó en sus comienzos como profesor de lenguas románicas y es este estrecho contacto con la historia de la literatura (no solo con la europea sino también en particular con la italiana) y con la filosofía, lo que hará que, junto con el momento político, su producción esté finalmente influenciada por varios movimientos artísticos, sobre todo en su producción teatral (Piga Torres, 1988, pág. 83).

Luigi Pirandello tuvo una vida a medio camino entre la incertidumbre económica y la locura[367] que, en cierta medida, forjaron su tendencia a la decadencia. Un sufrimiento que

[367] El padre de Pirandello perdió toda su fortuna en la quiebra de una mina de azufre de la que era inversor. Asimismo, la esposa del italiano sufrió una enfermedad mental que provocaron constantes escenas de celos

lo convirtió en un fascinado por la locura y sus consecuencias, por sus imágenes de distorsión y por la pura relatividad que coloca al hombre en una incertidumbre constante.

Es esta incertidumbre la que genera en él una percepción de que no exista una verdad objetiva, sino que todos los hechos dependen de quienes los observan y los comprenden (Herrera, 1995, pág. 61). No será como sus contemporáneos naturalistas que buscan la verdad. Pirandello la niega contundentemente. La verdad burguesa decimonónica para él no existe. Es más, no resulta útil para calmar el desasosiego de este momento histórico. «La realidad se la crea cada cual y es ésa la única verdad» (Piga Torres, 1988, pág. 83).

Pirandello surge en el contexto italiano y mundial de la literatura cuando el Naturalismo estaba en su máximo esplendor. En Italia particularmente el Naturalismo era diferente en las regiones del norte que en las del sur, aunque discurrían paralelos. El autor, italiano del sur, se fijará en ese movimiento del sur más pasional. Es por ello por lo que Pirandello tendrá su base en ese realismo, ese movimiento del que bebe para no olvidar que las obras dramáticas deben llegar al público general a través de su vida cotidiana (Vittorini, 1935, págs. 3-8). Se apoya, en consecuencia en las características esenciales del *Verismo* de su compatriota y amigo Verga[368].

Para Pirandello la vida, en ese proceso de permanente búsqueda de la verdad, es un viaje de constante cambio, y además, sin final, por lo que el conocimiento y la verdad nunca serán totales. Será el arte la herramienta que fije una representación de esa vida en un momento determinado, concreto, dándole una forma específica (López Chuhurra, 1967, pág. 526). Pero solo en ese preciso momento. Para él, y por tanto para su producción dramática, el ser humano se encuentra en constante cambio, en un perenne conflicto entre la realidad y la apariencia. Aparentar, simular, frente a la realidad, una lucha del ser humano con sus propias máscaras (Uscatestu, 1986, pág. 147). Un juego activo en sus personajes entre ser y parecer (Faillace, 1989, pág. 35). Vivir y verse vivir (Faillace, 1989, pág. 37).

> (…) sin nada extrateatral que empañe la perfecta arquitectura de su teatro: «Fingir, fingir siempre, dar apariencia de realidad a todo lo que no es verdadero» Ahí está la gran fórmula artística del siglo: teatro, cine, mágica vivencia de la ilusión del doble (Uscatestu, 1986, pág. 139).

por parte de su mujer, hija del socio de su padre, hasta que la familia decidió internarla en un centro para enfermedades mentales (Herrera, 1995, pág. 61).

[368] Pirandello fue discípulo de Verga y de Capuana (Valli, 1945, pág. 7).

En definitiva, se trata de una apariencia de espejos (verse vivir)[369]. Esta reflexión especular es la que sirve a Adriano Tilgher para cobijar bajo la denominación del *Teatro dello Specchio* las obras teatrales de Pirandello, incluidas las *metateatrales*[370]. Estos espejos devuelven al ser humano su imagen trágica y desgarrada (Doménech, 1967, pág. 546) y que también se reflejará en el peculiar uso del edificio teatral que Pirandello propondrá en sus obras dramáticas y su estética, principalmente en el *metateatro*. Espejos, verse vivir, parecer, en definitiva, sentimientos humanos.

> Piénsese para comprender esto, cómo nos resulta difícil a veces expresar con palabras un sentimiento que sentimos vivísimo dentro de nosotros y cómo quedamos insatisfechos de cuento hemos dicho, porque la palabra, medio convencional y altamente relativo para expresar el pensamiento, ha falseado nuestro sentimiento, que, por el contrario, quizá se ha filtrado a través de una

[369] Se debe recordar en este punto la propia reflexión de Pirandello al colocar a un personaje frente a un espejo (ver nota a pie de página número 15, página XXI).

[370] Las referencias a los espejos están presentes en todas las obras de la tetralogía *metateatral* pirandelliana. En *Seis personajes en busca de autor*, el autor señala en un parlamento del Hijo:

> (…) Nosotros no estamos dentro de usted, y sus actores lo único que hacen es fijarse en nuestra apariencia. ¿Cree que se puede vivir ante un espejo que, no contento con inmovilizarnos en la imagen de nuestra propia expresión, nos la ofrece además como una irreconciliable mueca de nosotros mismos? (Pirandello, 2020, pág. 166).

En *Enrique IV* también escribe:

> (…) Son imágenes. Imágenes, como…, eso es, como las podría devolver un espejo, ¿me explico? Allí, aquélla (…), representa a él, vivo como está, en esta sala del Trono, que también es como debe ser, según el estilo de la época. Perdona, ¿de qué te asombras? Si te ponen delante de un espejo, ¿acaso no te ves en él vivo, de hoy, vestido así, con despojos antiguos'? Pues bien: allí es como si hubiera dos espejos, que devuelven imágenes vivas; aquí, en medio de un mundo que -no te preocupes- ya verás, ya verás, viviendo con nosotros, cómo se reavivará también. (Pirandello, 1956, pág. 123).

En la obra *Cada cual a su manera* expone:

> (…) Lo sé. ¿Sabes cómo me sorprendí a mí mismo, cuando por un momento se interrumpieron los estertores, en el tremendo silencio de que se inundó el cuarto, al volver la cara, no sé por qué, hacia el espejo del armario? Inclinado sobre la cama, a su lado, para cerciorarme de si ya había muerto. Para que yo pudiera verlo, mi rostro conservaba en el espejo la misma expresión con que estaba buscando, con un miedo dichoso casi, la liberación (Pirandello, 2020, págs. 191-192).

Y por último, en *Esta noche se improvisa* se lee en un momento de la obra:

> (…) (Apartando el espejo enseguida con ambas manos) ¡No! ¡Los ha quitado todos, todos los espejos de la casa! ¿Sabes dónde tengo que mirarme? En los cristales, como una sombra; o deformada en el agua temblorosa de un lebrillo. ¡Y me quedo aterrorizada! (Pirandello, 2020, pág. 323).

> entonación de nuestra voz, un gesto, una mirada, a través, es decir, de un elemento que huye de nuestro control racional y que, en realidad, ha sido la única verdadera, imperfecta manifestación exterior de nuestro íntimo sentir. Pero, si nosotros delante de un espejo, como dijo Pirandello, nos vemos tan diferentes de como nos sentimos dentro, ¿cómo nos transformaremos pasando a través, sucesivamente de nuestras células cerebrales y de las ajenas? (Valli, 1945, págs. 6-7).

Este es uno de los principales atractivos de la literatura pirandelliana. Su acercamiento al público fue superar las intenciones moralistas o universalistas de sus contemporáneos o predecesores más cercanos, y escribir (hablar) desde lo más profundo del corazón, con un lenguaje humano que implicaba un grave conflicto entre cabeza y corazón.

Aunque a veces de forma abstracta (aunque real si se considera que cada ser humano tiene su propia realidad), estos sentimientos los traslada a escena a través de sus personajes, haciendo que el drama viva en el teatro más por el sentimiento que por el pensamiento. Cada personaje de su teatro tendrá su sentimiento, su "careta" (Valli, 1945, pág. 7). Y esta careta, esta máscara, será un concepto esencial para comprender la implicación teatral de Pirandello. Los personajes del italiano se enfrentan al escenario desde esa dualidad del espejo, desde su rostro y su máscara. Pirandello intentará que ambos, rostro y máscara, pensamiento y sentimiento, se identifiquen a través del arte. «Interesado por arrancar las máscaras que disimulan la verdadera naturaleza de esa incógnita llamada Hombre, dejó al descubierto el rostro imperturbable de aquella inmortal naturaleza llamada Teatro» (López Chuhurra, 1967, pág. 522)[371]. Ver el rostro detrás de la máscara o permanecer con ella y que, como ocurría con los actores de la Comedia del Arte, su máscara quede fijada a su rostro. En definitiva, ser o hacerse, pensarse vivir (López Chuhurra, 1967, págs. 530-531).

[371] En este proceso de desenmascararse, existen hasta cuatro estados o fases diferentes que Pirandello reflejará en sus personajes. En primer lugar, está el acto de asunción del personaje de las propias reglas sociales, considerando que son por sí mismas justas.
En una segunda fase, el personaje (el ser humano) es plenamente consciente de que solamente a través de ponerse una "máscara" es capaz de relacionarse con la sociedad y ser aceptado.
En un tercer paso, el mantener la máscara constantemente frente a los demás (e incluso ser capaz de mostrar una máscara diferente según al ser humano con el que establece contacto (López Chuhurra, 1967, pág. 531)), le produce un desgaste que se traduce en rebelión en contra de esta máscara.
Por último, el personaje decidirá si, incapaz de cambiar la sociedad, acepta su máscara o desiste de ella, renunciando a la vida (Rossi A. , 2004, pág. 268). De hecho, en una de sus novelas más destacadas, *El difunto Matías Pascal* (1904), Matías, el personaje principal finge su propia muerte y se hace pasar por otra persona para intentar deshacerse de las ataduras sociales impuestas sobre su persona (Estévez, 2010, pág. 44)

El teatro de Pirandello será, pues, un juego de máscaras de forma metafórica, abstracta, pero también podrán ser trasladadas físicamente al espacio dramático en ciertas obras para, de ese modo, hacerlas visibles para fijar aún más los sentimientos fundamentales de los personajes (Valli, 1945, pág. 7).

Antes de proseguir con el legado pirandelliano, se considera necesario realizar una serie de puntualizaciones sobre el concepto del arte en la filosofía pirandelliana. Su visión de ésta, a pesar de estar inmersa dentro de la época *Verista* de su compañero Verga, está contrapuesta (Estévez, 2010, pág. 44). Para Pirandello la definición de arte es el resultado de un proceso compuesto y de una reflexión. En su ensayo *El Humorismo* (1908-1920), la define como:

> (…) la obra de arte está creada por el libre movimiento de la vida interior que organiza las ideas y las imágenes en una forma armoniosa, cuyos elementos tienen correspondencia todos entre ellos y con la idea-madre que los coordina. La reflexión, durante la concepción, así como durante la ejecución de la obra de arte, no permanece inactiva: ayuda al nacimiento y al crecimiento de la obra, sigue sus fases progresivas y goza con ellas, aproxima sus diversos elementos, los coordina y los compara.
>
> (…) ordinariamente, en el artista, (…) la reflexión se esconde: permanece, por así decirlo, invisible (…).
>
> Pues bien: vemos que, en la concepción de toda obra humorística, la reflexión no se esconde, no permanece invisible, (…) sino que se pone delante como un juez; lo analiza, desapasionándose; descompone su imagen; sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, surge o emana otro sentimiento, aquel que podría llamarse, y que yo llamo, el *sentimiento de los contrarios* (Pirandello, 1956, págs. 1050-1052).

De esta definición del propio Pirandello, surge su filosofía a la hora de generar arte: *El Humorismo*. A pesar de las connotaciones de su término, el *Humorismo* no se trata ni de comedia, ni de burla, ni de compasión, ni de ironía ni de caricatura (Pirandello, 1956, pág. 963). Es el sentimiento de lo contrario. El autor italiano presenta su acercamiento al *Humorismo* desde un ensayo homónimo, en 1908, que viaja a medio camino entre un tratado literario y una justificación de sus intenciones (Hernández González, 1995, pág. 227); sus intenciones con el sentimiento humorista. Un sentimiento que el propio Pirandello define con el siguiente y clarificador ejemplo:

> Veo a una anciana señora, con los cabellos teñidos, untados con un no se sabe qué horrible grasa, y luego burdamente pintada y vestida con ropas juveniles. *Advierto* que esa anciana señora es *lo contrario* de lo que una anciana y respetable señora debe ser. Puedo así, en el primer momento y superficialmente, detenerme en esta impresión cómica. Lo cómico es precisamente un *darse cuenta de lo contrario*. Pero si ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que aquella anciana señora no experimenta acaso ningún placer en arreglarse así, como un papagayo, sino que tal vez sufre por ello y lo hace solamente porque se engaña piadosamente creyendo que de esa manera, escondiendo sus arrugas y sus canas, consigue retener el amor del marido mucho más joven que ella, ya no me puede reír como antes, porque precisamente, la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o, mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer *darme cuenta de lo contrario* me ha hecho pasar a este sentimiento de *lo contrario* (Pirandello, 1956, pág. 1052).

Por lo tanto, el arte pirandelliano es fruto de una reflexión. Y qué mejor referencia humorística que, para Pirandello, El Quijote, que produce carcajadas con sus desgraciadas vivencias pero que tras un ejercicio de reflexión por parte del lector, emana una imagen trágica[372] (Carrasco, 2005, pág. 29), tanto cuando no es consciente de su locura como cuando ya sí lo es[373].

Esto conllevó un sonoro enfrentamiento a través de cartas y entrevistas con Benedetto Croce[374] que atacó duramente los puntos débiles de los argumentos de Pirandello, que los tenía (Hernández González, 1995, pág. 229) y que consideraba el arte como «visión o

[372] Parte del ensayo de El Humorismo está dedicado a la figura de Don Quijote, a la que Pirandello califica como una de las primeras obras en mostrar un sentimiento humorístico (Hernández González, 1995, pág. 229). Al ver sobre los ideales que el personaje de El Quijote tiene sobre el hecho de ser caballero andante y compararlo con los resultados que obtiene (el caballo más débil o un escudero como Sancho Panza) no provoca otra cosa que, tras una reflexión, un sentimiento de profunda pena (Carrasco, 2005, pág. 30).

> Nosotros quisiéramos reírnos de todo lo que hay de cómico en la representación de ese pobre loco que disfraza con su locura a sí mismo, a los demás y a todas las cosas; quisiéramos reímos, pero la risa no acude a nuestros labios pura y fácil; sentimos que hay algo que nos la turba y obstaculiza; es una sensación de pena, de conmiseración e incluso de admiración, sí, porque si bien las heroicas aventuras de ese pobre hidalgo son ridiculísimas, no hay duda, sin embargo, de que él, en su ridiculez, es verdaderamente heroico. Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada; nos la amarga (Pirandello, 2002, pág. 104).

[373] Cuando ya sí es consciente de su máscara.

[374] Se debe recordar la figura de Croce (ver página XXI) y sus debates estéticos con Pirandello y Tilgher.

intuición» (Croce B. , 1938, pág. 21). Croce, según esta definición niega que el arte sea un fenómeno físico (nada tiene que ver con formas, proporciones o colores), niega que tenga utilidad por sí misma (no es un vaso de agua que quita la sed), niega que el arte sea moral (no nace por voluntad) y niega su carácter de conocimiento conceptual (intuición significa no saber distinguir entre realidad e irrealidad) (Croce B. , 1938, págs. 22-28). Se trata, por tanto de una visión del arte completamente opuesta a la concepción pirandelliana. Frente a la reflexión humorística pirandelliana, la intuición croceana.

La actividad artística como intuición croceana suponía negar la verosimilitud, negar la imitación de la naturaleza, la realidad histórica y hace verdadero hincapié en la parte teorética y no práctica del arte. Intuir es expresar, nada más (Ruspoli, 2000, pág. 928). Fue en este punto en el que Pirandello directamente confrontó con Croce[375]. Su arte, no era así. Pirandello, citando directamente a Croce tras la crítica feroz de éste, escribe en su ensayo *Ilustradores, Actores, Traductores* (1908):

> Ahora bien: para mí, en arte, lo que Croce llama actividad teorética es menos que nada si el hecho estético no está integrado por la actividad práctica que ha llegado a ser una misma cosa con él; ni tampoco los medios comunicativos de la representación estética (palabra, sonido, musicales, colores, etc.) y la técnica tienen una relación extrínseca con el hecho estético interior, sino que, al contrario, son, en arte, el hecho estético mismo, y no solo hecho estético sino este o aquel hecho estético (Pirandello, 1956, pág. 1123).

Pirandello continúa afirmando que:

> Para mí la técnica, en suma, es la misma actividad espiritual, que poco a poco se libera en movimientos que la traducen en un lenguaje de apariencias; la técnica es el libre, espontáneo e inmediato movimiento de la forma. Desde el espíritu del pintor, el cuadro desciende a los dedos de éste, los mueve, y no cesa de actuar hasta que se ha reflejado en la tela. La ejecución, en suma, es la concepción misma, viva y actual (Pirandello, 1956, págs. 1123-1124).

[375] Pirandello llega a decir que de todos los *Pirandellos* sobre los que ha hablado la crítica, y en los que no se reconoce, el más imbécil es el descrito por Benedetto Croce (Vittorini, 1935, pág. 6).

Y finalmente sentencia:

> (…) la técnica tiene que haber llegado a ser casi un instinto del artista. Y la primera condición del artista verdadero es precisamente crear en sí este instinto móvil y seguro, esta especie de fatalidad que, bajo la acción del deseo, haga corresponder a la imagen el movimiento que la exprese; apropiarse el lenguaje técnico del arte hasta hablarlo naturalmente.
>
> En este sentido deben entenderse en el arte la actividad práctica, la técnica, los medios comunicativos de la representación, el hecho físico en relación con el hecho estético, cuya unidad no se salva, sino que se compromete si se ven dos hechos donde, en cambio, sólo hay uno.
>
> (…) No es la casualidad o la actividad práctica, como Croce la entiende, lo que hace a un artista pintor, músico o poeta. (…) El pensamiento del pintor es una visión; la lógica del pintor es, por así decirlo, el juego expresivo de una luz que a veces se aviva y a veces mengua, y sus sentimientos tienen un color, una forma, o, mejor dicho, el color y la forma son para él sentimientos (Pirandello, 1956, págs. 1124-1125).

El arte pirandelliano es un arte espontáneo, no surgido por adición de diferentes elementos; una obra de arte, para Pirandello, existe cuando es ingenua y fruto de una reflexión no consciente (Pirandello, 1956, pág. 1061). Trata de reflejar la vida, y la vida no es ni lógica ni ordenada, ni corriente. La obra humorista no puede ser, por tanto, coherente como el arte corriente. El arte humorista busca «lo deforme, lo múltiple, lo marginal, lo incongruente, lo imprevisible y ama la digresión o la disonancia» (Pirandello, 2020, pág. 17). La vida.

> (…) engranado, ordenado para los fines que el escritor se ha propuesto. ¿Orden? ¿Coherencia? ¡Pero si nosotros tenemos dentro cuatro, cinco almas en lucha entre ellas: el alma instintiva, el alma moral, el alma afectiva, el alma social! Y según predomine esta o aquella, se compone nuestra conciencia (Pirandello, 1956, pág. 1091).

Pirandello prosigue sus reflexiones en otro de sus ensayos, esta vez en *Teatro nuevo y teatro viejo* (1922-1934). En él señala que «para todos está claro que por obra de teatro debe entenderse, ni más ni menos, una obra de arte; y que solo con esa condición vale la pena hablar de ella» (Pirandello, 1956, pág. 1152). De este modo, el teatro, la obra

dramática, debe cumplir con sus ideales de visión artística, tanto respecto a la estética como a la técnica y todo concebido como una obra conjunta, una única obra. Y a pesar de vivir una época hostil para el teatro, Pirandello señala que el teatro no puede morir. Es parte esencial de la vida, y, según él, aunque se dejase de hacer teatro, se destruyesen los edificios del drama, el teatro seguiría completamente presente en la vida, sobre todo en una época tan llena de contrastes y pasiones que le tocó vivir (Pirandello, 1968, pág. 285).

En el teatro de Pirandello la vida se sube al escenario. Todo elemento de la vida, para Pirandello es susceptible de ser considerado un drama verdaderamente interesante para el teatro. Cada personaje muestra sus contradicciones sobre la escena y su realidad, su vida. Pero, sin embargo, el concepto de verosimilitud parece ser superado por el autor italiano. Más que verosimilitud, entendida con el concepto histórico señalado hasta este momento, Pirandello busca la verdad, sin ficción. De esta manera, con este pacto de verdad en el seno del teatro, el arte se libera completamente y refleja la realidad tal cual es. Del mismo modo, el personaje, consciente de su máscara, adquiere la autoconsciencia de ser un personaje de la vida y de estar representando constantemente un papel asignado, es decir, su verdad relativa a sí mismo.

La autoconsciencia de ser un personaje, en la vida o no, como sucedía en el caso de *Hamlet*, será una constante en las obras dramáticas de Pirandello. De nuevo, la vida como verdadera, pero subjetiva (López López, 2014). Se trata, como se verá más adelante, de un nuevo pacto de verosimilitud con el espectador teatral. Se considera que esta visión de la realidad, de la verdad humorística, es la toma de conciencia con la literatura teatral moderna y la muerte del teatro clásico lleno de sus personajes perfectos, con una moral digna, de completa belleza y verdad. Otra vez, de nuevo, un teatro nuevo frente a un teatro viejo (Pirandello, 2020, pág. 14).

> El humorista no reconoce héroes; o más bien, que los representen otros, los héroes; él, por sí mismo, sabe qué es la leyenda y cómo se forma, qué es la historia y cómo se forma: todas composiciones, más o menos ideales, y tanto más ideales cuanto más aspiran a un estatuto de la realidad: composiciones que se divierte en descomponer (Pirandello, 1973, pág. 158).

En el teatro moderno, el nuevo, el de Pirandello, ya no hay una verdad ni absoluta ni firme. El hombre ya no cree en dominar la naturaleza si no que, el personaje, delante de su propio espejo y consciente de su máscara, solo podrá resignarse a adoptar una actitud

humorística. Es decir, analizará y descompondrá las ilusiones, las identidades, incluida la suya propia (Pirandello, 2020, págs. 14-15).

Además del concepto de máscara y de apariencia frente a la verdad burguesa (que solo era su verdad), para comprender el teatro pirandelliano y sus connotaciones espaciales es necesario fijar otro concepto clave: la herencia siciliana que lo une al *Verismo*. La región del sur de Italia tiene un profundo carácter regionalista. Ha elegido la pasión y no la razón. Es una cultura de clan familiar, comunitario y no de individuo. Es, además, pura religión católica. Incluso son esenciales la constante de su propio idioma y la gran tradición de la zona respecto a la antigüedad clásica; y ambas marcan sus lugares de acción y sus comportamientos. Sicilia es casi más griega que italiana y su sentido del clasicismo provoca que la tragedia esté presente constantemente en su expresión popular. Su producción no es seca ni rígida, es simplemente oral, cotidiana y coloquial (Piga Torres, 1988, págs. 81-82).

La producción literaria de Pirandello es, en definitiva y por todos los argumentos aportados en este análisis bibliográfico, una constante «lucha interna: el combate entre razón y vida, entre hombre y personaje, entre realidad y ficción» (Vélez de Villa, 2008, pág. 230).

Una vez expuesta la formulación sobre su teoría literaria, su pensamiento artístico, se considera necesario, asimismo, realizar una breve introducción sobre el conjunto de la obra literaria del autor italiano.

Inicialmente su producción se centra en la escritura de cuentos y novelas. Sin embargo en esta etapa no tuvo éxito a causa de la imposibilidad de encontrar un editor dispuesto a publicar sus creaciones. Con la aparición en su vida personal de la ruina económica y de los problemas familiares anteriormente descritos, el autor necesita compaginar la escritura, ya no de forma completamente desinteresada, con la docencia (Pirandello, 1965, pág. 5). En este período, en 1904, publica por entregas en una revista *El difunto Matías Pascal*, y lo hace con tanto éxito que definitivamente consigue encontrar un editor para sus producciones, al mismo tiempo que realiza sus primeras propuestas para el teatro. Tras la guerra, el italiano elabora una primera publicación recopilando sus textos teatrales. Pero será más adelante, en 1921, con la representación en Roma de *Seis personajes en busca de autor*, cuando a Pirandello le llegaría el innegable éxito nacional e internacional y comenzaría su gran etapa en el drama moderno.

En 1934 su éxito alcanza la máxima cima con la recepción del Nobel de Literatura y, tras él, continuará escribiendo novelas y teatro hasta su muerte en 1936 (Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, 2017).

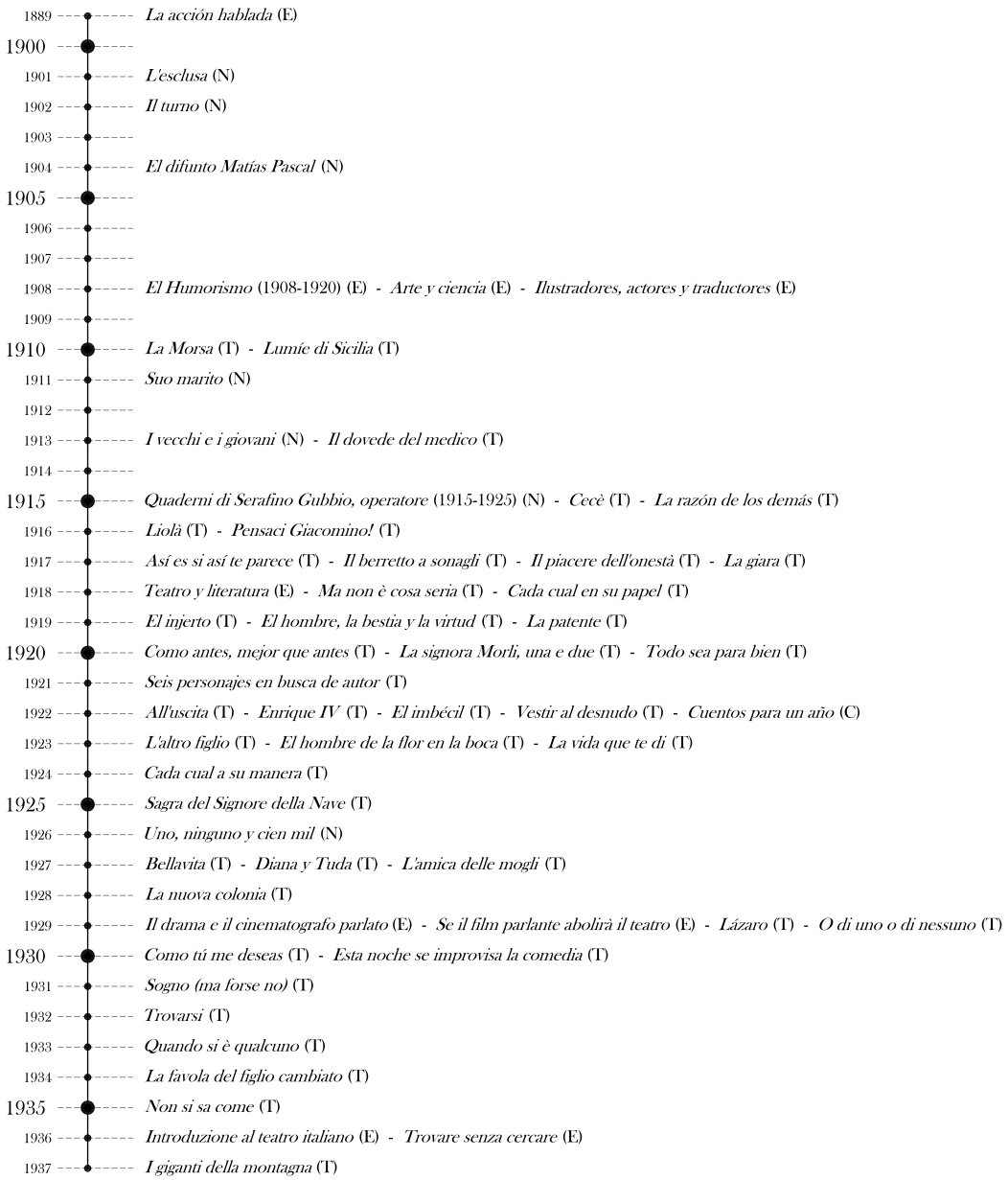
Su producción literaria, por tanto está compuesta tanto por relatos cortos, por novelas y por obras de teatro. Además, publicó numerosos ensayos, entrevistas o discursos en los que generaba su ideario explicando casi a modo de manual, las directrices para ser el perfecto Pirandello y comprenderlo. Sus ensayos, más en particular su mencionado *El Humorismo*, constituyen la base de la comprensión del teatro pirandelliano (Macías Borrego, 2021, pág. 31).

A continuación se expone brevemente la línea productiva de Pirandello incluyendo sus obras más relevantes[376], algunas de las cuales serán el objeto principal de este trabajo.

[376] Los cuentos o relatos cortos pirandellianos conforman una multitud de publicaciones. El propio autor considera la unicidad de cada pieza de forma individual pero unidad también en su conjunto. El propio autor editó todos ellos en una única publicación llamada *Cuentos para un año* en 1922 (Pirandello, 2011, págs. 20-21). Por su carácter unitario es por lo que en el marco temporal de publicaciones del autor italiano se tomará en cuenta en este trabajo solo esta publicación general. Aquellos cuentos que sean necesarios nombrar en el desarrollo de esta tesis, se detallarán más delante de forma individual.

Figura 6: *Esquema cronológico y tipológico de las principales obras de Pirandello.*

[377]



Fuente: Elaboración propia.

[377] Las obras señalas con (E) corresponden al género de ensayo. Las obras señaladas con (N) corresponden al género de novela. Las obras señalas con (T) corresponden al género de teatro. Las obras señaladas con (C) corresponden al género de cuento.
Las obras en las que se dispone de traducción en castellano se reproducen con su título en castellano. Aquellas no traducidas se reproducen con su título original.
Las fechas de las obras de teatro señaladas corresponden a la fecha de su primera representación.
Las fechas de las novelas señaladas corresponden a la fecha de su primera publicación.

Acotando ya la mirada en el teatro de producción pirandelliana, es necesario advertir que el italiano encontró más sencillo desarrollar sus teorías literarias aquí expuestas en la novela y en los cuentos que en su vertiente teatral. Quizá por ello es por lo que llegó con retraso al drama. Era un momento en el que en el teatro italiano se mezclaban movimientos entre los naturalistas y los simbolistas. Sin embargo, para Pirandello la alternativa a estos estilos para poder llevar a cabo sus ideales dramáticos sería regresar a una «primacía de la instancia literaria sobre la escénica» (Pirandello, 2020, pág. 26). En contra del Naturalismo, que para el italiano confundía el hecho estético, físico y psíquico, el arte literario era total creación. Y como tal, al extrapolarse al teatro como edificio debe convertirse en materia. Será un proceso de traducción de las palabras del escritor al propio escenario que se realizará buscando una formalización más o menos fiel, aunque nunca será de la forma exacta deseada. Es por ello por lo que una misma obra de teatro nunca será puesta en escena siempre de la misma forma (Pirandello, 1968, págs. 264-268).

Y, arquitectónicamente, todas estas circunstancias artísticas debían desarrollarse por las causas previamente señaladas, sobre un teatro tradicional burgués, un *teatro a la italiana*. Según Pirandello esta situación de la arquitectura teatral era un gran problema para conseguir que el teatro siguiese vivo, sobre todo frente a la nueva espada que agredía de muerte al drama: el cinematógrafo.

> (…) en el teatro se respira aún el aire sofocante de las viejas salas, que no están de acuerdo con las nuevas exigencias, no sólo del arte mismo, sino, y, sobre todo, de la economía y las costumbres.
>
> En todas sus manifestaciones, la nueva vida rehúye las antiguas distinciones, tanto de castas como de privilegios adquiridos; y por eso se tiene la impresión de que los teatros, tal como fueron construidos en su tiempo, en que esas distinciones estaban vivas, son hoy lugares anacrónicos, de los que casi instintivamente uno se aleja (Pirandello, 1968, pág. 289).

Por lo tanto, el italiano se encuentra en una posición completamente a favor de nuevas salas con una arquitectura más apropiada. Mientras tanto, además, tanto en la arquitectura teatral clásica como en la de nueva construcción, aparecía el dilema de poner la obra del autor al servicio del espectáculo o si, según promulga Pirandello, colocar al director de escena, la decoración y el espacio bajo un mismo papel junto con la obra literaria y convertirla en el todo común como obra de arte, tal y como él mismo la concibe (Pirandello, 1968, pág. 290).

> Aquella vida, quiero decir, inviolable porque es coherente en todos los puntos consigo misma, que la obra de arte quiere tener por sí y que por eso no debería ser del arbitrio del director de escena alterar ni mucho menos disminuir (Pirandello, 1968, pág. 290).

El teatro es el medio ideal para producir la obra en su conjunto; el teatro es de todos los espectáculos posibles del momento aquel «que resume y refleja más íntimamente los valores morales de aquel [el pueblo]: el teatro es lo que queda» (Pirandello, 1968, pág. 290). La vida en los teatros es para los pueblos. Pirandello resume:

> Todos los tiempos de la historia humana nos han legado un teatro, vivo ora en un pueblo, ora en otro., y siempre este teatro señala un gran momento en la vida de estos pueblos. Patrimonio sacro y monumental al que muchos Estados, desde los mayores a los más pequeños, han sentido ya el deber de dar los locales que puedan acogerlo, no como un museo de estatuas inertes, sino donde las obras de arte más dignas puedan, aún y siempre, tener vida, y las vidas que por ventura se creen puedan vivir fuera de todas aquellas adversas condiciones precarias del momento (Pirandello, 1968, pág. 291).

Por lo tanto, Pirandello debe encontrar una forma de hacer teatro que por un lado refleje su visión del arte dramático: una única obra compuesta de múltiples elementos todos bajo un fin común. Y al mismo tiempo esta obra dramática debe evitar la rigidez del espacio teatral y que éste no sea el *museo inerte* que la acoja.

Por ello, en este proceso, Pirandello en sus textos dramáticos realiza dos movimientos principales (Pirandello, 2020, pág. 27):

- Autonomía de los personajes: Pirandello nunca fue partidario de generar un personaje por el simple hecho de representarlo. En su filosofía, una vez que el personaje (actor) es consciente (autoconsciente, como el *Hamlet* de Shakespeare[378]) de su propia máscara asignada, su vida comienza a desplegarse, asumiendo sus características, comportamientos pero también sus espacios, al igual que le ocurre a *Hamlet* o a *El Quijote* (al que ya se ha señalado que apunta directamente en *El Humorismo*). Adquieren tanta fuerza que son personajes capaces de desarrollarse a sí mismos por encima del texto o incluso del autor (Choza, 1999).

[378] Ver páginas 145-148.

- Acentuación del aspecto artístico: el arte, como se ha mencionado, para Pirandello fija un momento puntual, concreto, de la vida. El humorista descompone esos momentos y toma su contradicción: desordenados, ambiguos y combinados (Faillace, 1989, págs. 37-38). Y estos términos los acentúa Pirandello en su aspecto artístico llevándolos a la escena, a la representación del drama. Al igual que los ejecuta sobre la literatura, los ejecuta sobre el propio teatro. El teatro, a modo grotesco[379], debe revelar situaciones extrañas y poco familiares para distanciarse de lo aparente, de lo esperable y de lo que se consideraba como seguro o previsible (Faillace, 1989, pág. 38). Es por ello por lo que en las diferentes obras, el italiano introducirá elementos discordantes como aviones, personajes caricaturizados o un uso "espectral" de la luz, éste último un recurso casi tomado del surrealismo (Faillace, 1989, pág. 41). Se trataba, por tanto, de romper las formas y de desacralizar los códigos establecidos en el teatro (Mora, 1989, pág. 14). Así, se propuso profanar los principios fundamentales establecidos en el teatro occidental y llevar al extremo su uso, no solo en escena sino también en todo el edificio. Su principal finalidad fue cuestionar la representación escénica tradicional (Mavridis, 2011, pág. 147) . Qué más inesperado y disruptivo (y real) que utilizar el teatro como un teatro.

Estos dos aspectos del teatro pirandelliano conseguían hacer aparecer la vida en la obra, que se desarrollaba libremente, de forma independiente por todos los recursos dramáticos. Sin embargo, no debía existir total libertad, no se trataba de realizar literalmente una obra de teatro siguiendo las premisas de la *Commedia dell'arte* respecto a la libertad del actor. Se debía respetar al máximo el texto del autor, es decir, el espíritu literario, y también, por tanto, mantener intacta la unidad creativa de la obra. Es por ello por lo que Pirandello, para garantizar esta unidad en sus dramas, opta por realizar didascalias o acotaciones escénicas y de actuación tan cuidadas[380] y que, a lo largo del desarrollo de tu teatro, serán cada vez más frecuentes, extensas y detalladas (Pirandello, 2020, págs. 27-28). O como definía Surgers, didascalias hipertrofiadas[381]. El paso de la obra en texto literario hacia la obra material debería realizarse a través de una traducción o cambio de medios, de la literatura a lo físico, una transmediación. Es decir, según las propias palabras del italiano, ponerle un vestido nuevo al texto; y en este proceso debía

[379] Se entiende lo grotesco en la producción de Pirandello no como la tendencia clásica hacia lo fabuloso o fantástico si no aplicando estos conceptos a los propios personajes, situaciones y espacios (Faillace, 1989, pág. 39).

[380] Pirandello fue «un fotógrafo humorístico muy hábil para dramatizar las paradojas de un sistema de imágenes, y para configurar las gradaciones de claroscuro y penumbra» (Zangrilli, 2019, pág. 30).

[381] Ver página 244.

tenerse especial cuidado que no se produjese un travestimiento[382]. En consecuencia, se debe admitir que en esta transformación, transmediación, no es posible materializar exactamente las intenciones propuestas en los textos. Por ello, la producción debe ser al menos lo más parecida posible a lo que el autor plantea; es decir, se trata de ponerle al texto dramático el vestido que lo haga parecer lo menos ridículo posible y no caer en el travestismo (Pirandello, 2020, pág. 1134). Esta metodología de las acotaciones teatrales encaja con la definición de teatralidad expresada por Barthes[383]. Cuando el crítico habla de teatralidad, habla de las acotaciones o didascalias, y señala, personalizando en el caso del teatro de Baudelaire:

> No hay que dejarse engañar por algunas acotaciones ingenuas de Baudelaire, tales como «puesta en escena muy activa, agitada, una gran pompa militar, decorados de efecto poético, estatua fantástica, trajes variados de los pueblos» etc. Esta preocupación por lo exterior, manifestada esporádicamente, como un remordimiento apresurado, no representa ninguna teatralidad profunda. Muy al contrario, es la generalidad misma de la impresión baudelairiana la que es ajena al teatro (Barthes R. , 2003, págs. 54-55).

Así, como afirmaba Barthes en esta reflexión, las didascalias en el teatro deberían ser más precisas para que apareciese la teatralidad, lo más definidas y exactas posible con las intenciones del autor y, evidentemente tenidas en cuenta durante el mismo momento del proceso de creación teatral[384]. Pirandello realizó este trabajo dentro de su proceso creativo de la obra dramática de este modo, sin ser ingenuo como mencionaba Barthes.

Otro de los principales juegos que empleó el italiano para conseguir sus intenciones, fue romper la relación entre emisores y receptores en el teatro. Así, se debía quebrar completamente la cuarta pared naturalista entre el escenario y la sala (Mavridis, 2011, pág. 148) que había propuesto Antoine para que el actor se centrase en una actuación

[382] Entendiendo el travestimiento por colocar un disfraz.

[383] Ver páginas 31-32.

[384] Barthes relaciona las acotaciones escénicas más ambiguas en el teatro con la práctica del cine. Para el crítico literario, si estas didascalias son precisas, aparecerá la teatralidad y será, por lo tanto, teatro. Si por el contrario no son precisas, tendrá que venir el cine para prolongarlas, puesto que el cine deriva de la novela y no del teatro. Es decir, las itinerancias de os lugares de las acciones o las escenas que se desarrollan anteriores al momento de la acción principal (*flashbacks*) son procesos que «en último término podría fecundar un cine rigurosamente puro» (Barthes R. , 2003, pág. 59).

totalmente realista. Pirandello abrió las puertas del teatro de par en par, como nunca, y haciéndolo en contra de todas las normas establecidas y esperables. Generó vibraciones y sentimientos nunca conocidos. Desde el palco y desde la sala construyó un recorrido diferente para el teatro (López Chuhurra, 1967, pág. 522). Todo para que el personaje pudiese expresarse en toda su libertad independiente y autónoma. En el teatro de Pirandello la comunicación y percepción del espectador (cada uno de ellos adquiriendo su propia consciencia de lo que está viendo) es esencial. El personaje es tal por la relación de éste con el mundo real, el del espectador, y una vez que se establece ese pacto entre realidad y ficción, el público se hace partícipe del pensamiento de Pirandello (López Chuhurra, 1967, pág. 532).

> En ese espejo que es el escenario se ve el espectador, protagonista original de una serie de situaciones que devienen en el tiempo, acusador de la existencia. Gracias al hombre que existe en el espectador resulta posible la creación del personaje, ilusión conseguida para hacerle ver a ese ser humano que está en la sala la imagen de su propia existencia que ha quedado desnuda después del des-ocultamiento.
>
> Es evidente que el hombre se interesa por el teatro, porque se reconoce en los fantasmas de la escena. Por eso va, para encontrarse con una imagen que a pesar de ser desconocida en lo aparente, deja traslucir un sobrentendido pre-conocimiento. De lo que no se da cuenta quizá al entregarse (sólo entregándose podrá llegar al encuentro) es de que «se metamorfosea... y participa de un mundo que no existe: un ultramundo», pensamiento acertado de Ortega y Gasset, pensador para quien el teatro es «la más extraña, la más extraordinaria aventura que al hombre acontece».
>
> El autor es el responsable directo de esta extraña aventura. Pirandello imaginó y dio forma a muchas aventuras extraordinarias; al actor (encarnación de sus personajes) le confió la empresa más difícil; establecer una relación de compromiso entre el personaje que lo hace ser en ese momento y en ese lugar, y la persona del otro que lo enfrenta desde la oscuridad de la sala, atento, en suspenso.
>
> Si «cada hombre es el individuo que es, en cuanto es una relación con todos los otros individuos», según afirma Enzo Pací, la necesidad de ser del personaje y la razón de ser del hombre-espectador se explican en aquella relación provocada por el dramaturgo (López Chuhurra, 1967, pág. 524).

En conclusión, Pirandello se ha convertido en un autor guía que retorció todos los dogmas aristotélicos, rompió los esquemas de la representación y cambió por completo la concepción teatral; es la denominada subversión pirandelliana. Un punto de inflexión entre el teatro de actores y el teatro de personajes de la primera mitad del siglo XX (Pellettieri, 1997, págs. 13-14).

Con todas estas nociones y teorías descritas sobre Luigi Pirandello, a continuación se analizará el objeto de esta Tesis: las obras *metateatrales* del autor. Para ello será necesario definir previamente los conceptos de *teatro dentro del teatro* y *metateatro*.

2.3.3. El concepto de espacio y el *metateatro* pirandelliano.

Para Pirandello, como se ha comentado anteriormente, existían dos tipos diferentes de teatro: el teatro viejo, un teatro clásico, y el teatro nuevo, un teatro moderno. Para él, la diferencia entre uno y otro era simplemente una cuestión de lentes con las que mirar. El teatro viejo es un teatro que se realiza a través de unas lentes que se fijan en un teatro conocido y ya realizado: un ejercicio de copia[385]. El teatro nuevo, sin embargo es un teatro que se mira directamente con los ojos, sin lentes[386], es decir, un ejercicio de pura creación. No se trataba, además, de una cuestión de la época en la que haya sido escrita la obra, sino que es simplemente un tema de creación: «lo que fue creado nuevo, queda nuevo para siempre» (Pirandello, 1956, pág. 1116). El italiano incluso ironiza con que, en su momento, también se le criticaba a él mismo por tener una cierta *lente Pirandello*, que según los críticos (a los que se refiere como malignos) era una lente:

> (…) diabólica, que hace ver doble y triple, y de través, y, en suma, el mundo patas arriba. Muchos todavía la utilizan, a pesar de que no se desperdicia ninguna ocasión para hacerles notar que estropean la vista. Para satisfacción por un lado, y, por el otro, para la buena digestión de la hornada burguesía, se ha encontrado ahora un par de lentes baratos y de fácil uso, coloreados, para diversión y consuelo, con dos colores: un ojo cómico y el otro sentimental. Todo barbero con veleidades filodramáticas puede adquirirlos, con la seguridad de que pronto alcanzará una buena reputación y ganará dinero a montones (Pirandello, 1956, pág. 1101).

Dentro de esta crítica que Pirandello realiza sobre aquellos que se burlaban de su teatro y sobre los otros que imitaban sus recursos para ganar dinero, se puede encontrar la esencia del nuevo teatro que proponía Pirandello: mirar con los ojos, no con lentes, y una creación original. La mejor definición del nuevo teatro que propuso Pirandello la realiza él mismo en una de sus novelas, *El difunto Matías Pascal*. Los críticos constatan que esta novela es el germen de toda su posterior producción teatral (Fernández Richards, 2018,

[385] El propio Pirandello critica los movimientos históricos que se fijaban en los clásicos para revisar sus obras, incluso citando al propio Lessing cuando comenta que era una escuela literaria en la que sus poetas «se esforzaban por imitar incluso las hediondeces de los árcades italianos, que imploraban a Dios en la amargura de no poder convertirse en los perros falderos de sus damas» (Pirandello, 1956, pág. 1116).

[386] Pirandello especifica que hay lentes de copia de todo tipo: las lentes francesas, las de Becque, las de Ibsen, incluso hasta monóculos (Pirandello, 1956, pág. 1101).

pág. 122). En ella escribe el siguiente diálogo en el que se encuentra el punto de inflexión para acoger un nuevo drama:

> ¡La tragedia de Orestes en un teatro de marionetas! - vino a anunciarme don Anselmo Paleari -. Marionetas automáticas, recién inventadas. Esta noche a las ocho y media, en la calle Prefetti número cincuenta y cuatro. Hay que ir, señor Meis.
> - ¿La tragedia de Orestes?
> - ¡Exacto! *D'apres Sophocle*, dice la octavilla. Será la *Electra*.
> Pero escuche la curiosa idea que se me acaba de ocurrir. Supongamos que en el momento culminante, justo cuando la marioneta que representa a Orestes está a punto de vengarse de su madre y de Egisto por la muerte del padre, se rasgara el cielo de papel del guiñol: ¿qué ocurriría? Vamos, diga.
> - No sabría decirle -respondí, encogiendo los hombros.
> - Pues es bien fácil de adivinar, señor Meis. Que Orestes quedaría increíblemente desconcertado ante aquel agujero en el cielo.
> - ¿Y por qué?
> -Deje que le explique. Orestes continuaría sintiendo impulsos de venganza, y querría dejarse llevar por ellos con apasionado afán, pero sus ojos, en ese instante, toparían con aquella rasgadura, desde donde influencias perturbadoras de todo tipo penetrarían ahora en la escena, y eso abatiría su voluntad. Vaya, que Orestes, en definitiva, se convertiría en *Hamlet*. Puede usted creerlo, señor Meis, toda la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna reside en eso: en si hay o no un agujero en el cielo de papel.
> Y se alejó, arrastrando las chanclas (Pirandello, 1998, págs. 220-221).

Un simple gesto espacial, una rotura, un quiebro en un paramento de la arquitectura, en un techo en este caso, es el que provoca un cambio de la perspectiva dramática por completo. La marioneta de Orestes, un héroe clásico, al ver una ruptura en su espacialidad preconcebida tomará conciencia de que el cielo que él creía como real es, sin embargo, artificial y entonces comprenderá que es una marioneta. «Un pedazo de cielo real, irrumpiendo en el escenario» (Jossa, 2006, pág. 88). Derribará sus impulsos haciéndolo consciente de que existe un vacío exterior que no conocía y, por lo tanto, lo empequeñece como héroe clásico. Es el paso de creer una certeza a que ésta se convierta en una falsedad.

Este gesto provocará una absoluta contraposición entre la ficción y la realidad, poner cara a cara una frente a la otra, y también generará un desequilibrio en la recepción de la personalidad por parte del personaje (Fernández Richards, 2018, pág. 121). Físicamente, y por tanto también espacialmente, el simple gesto de un quiebro propone la percepción de dos mundos diferentes: la realidad y un "mundo de humo". Romper la barrera entre ambos, es decir, permitir que un personaje, de ficción, de humo, conozca la realidad, implica traerlos irremediablemente al mundo del espectador que está en el palco o en la platea. Es más, si dentro de una obra teatral, ficción preconcebida por el espectador, se puede incluir otra ficción "real", «¿qué impide suponer que nuestra realidad no es también soñada (…)?» (Sáez Reta, 2020, pág. 91). Una duda constante en el personaje pero también en el espectador pirandelliano.

Esta metáfora entre ficción y realidad, sin distinguir casi una de otra, se puede aplicar también al teatro posterior que desarrollará Pirandello (Rossi A. , 2004, pág. 278). Sentirse una marioneta por parte los personajes de la obra les hará conscientes de serlo. Por ejemplo, uno de los personajes de *Enrique IV*, en uno de sus parlamentos, expresa:

> Nosotros, en cambio, estamos aquí, vestidos así, en esta hermosísima Corte… ¿para hacer qué? Nada… Como siete títeres colgados de la pared que esperan a alguien que los coja y los mueva así, o así, y les haga decir alguna palabra (Pirandello, 1956, pág. 122).

Con esta duda tanto desde la escena como desde la platea, Pirandello inventó «para el teatro una vibración desconocida» (López Chuhurra, 1967, pág. 522). El italiano abrió completamente el espacio del teatro disrumpiendo todas las convenciones adquiridas hasta ese momento en el drama. El "personaje" se transforma en real, y el teatro, su espacio, es su «campo de batalla» (López Chuhurra, 1967, págs. 522-523). Y en este campo de batalla, incluida la zona de los espectadores, los palcos y la platea, es el otro vértice del triángulo dramático junto con los personajes y el teatro:

> El triángulo se completa con otro vértice artificial. El abismo alargado y penumbroso donde permanece el público, vive una experiencia extraordinaria. El espectador que participa de una representación debe abandonar su estado de habitualidad, para poder ingresar en lo excepcional que le propone el mundo de la fantasía. El centro generador es un conflicto, un choque de voluntades,

> situación que provoca la fiesta ritual que se cumple en escena, gracias a los actores de excepción, verdaderos maestros del oficio.
> El teatro falsea la realidad primera de los seres y de la vida, con el fin de sumergirse y permanecer en la realidad sin apariencias de esos seres y de esa vida. Es una consciente irrealidad creada con la materia de la realidad, o, mejor aún, es una nueva forma de ser de la realidad.
> Es por esa razón que el teatro re-presenta, vale decir, vuelve a presentar - como reflejada en un espejo cóncavo o convexo - la existencia con todos sus matices aparenciales; y con la energía que sostiene y ordena el devenir de esas imágenes, se va estructurando una forma expresiva hecha de realidad y fantasía, en un espacio y un tiempo inventados (López Chuhurra, 1967, pág. 523).

El teatro de Pirandello es, por lo tanto, un juego de personajes, una confusión constante entre la ficción y la realidad, de autoconsciencia a menos de la parte ficcional, de un baile de máscaras, de una transmisión del sentimiento humorista, de un juego de espejos (parafraseando a Tilgher) en los que los personajes, sus criaturas, son los protagonistas en el espacio teatral y que ellos mismos existen gracias a los espectadores (López Chuhurra, 1967, pág. 524).

Esta percepción de la obra dramática al depender del espectador, la realidad, de nuevo, será individual para cada espectador[387]. De esta manera en la producción de Pirandello se genera un relativismo extremo que provoca una movilidad alejada de lo común[388] (Vicentini, 1985, pág. 23) en la que no queda un punto de vista fijo sobre la escena.

> El legado de este proyecto pirandelliano es el desplazamiento de lo esencial de la comunicación hacia el eje espectador-espectador, mientras que los actores pierden su estatuto de receptores intra-escénicos del texto para convertirse en receptores del espectáculo que se desarrolla en la sala (Mavridis, 2011, pág. 148).

[387] Se debe recordar la catarsis de las tragedias griegas (ver páginas 36-37).

[388] De esta manera se proyectan sobre el espectador sentimientos en los que en unas ocasiones se percibirán desde el punto de vista de la pasión y en otros desde la razón y desde ambos como oposición: «la primera entendida como naturaleza, espontaneidad e incluso bestialidad, la segunda como norma, castración, pero también autocontrol, según que en Pirandello prevalezca lo positivo de la condición inconsciente (se engaña a sí mismo y se vive), o de la condición consciente (se escapa de los engaños de la vida)» (Vicentini, 1985, pág. 23).

Por todo ello, Pirandello, para fijar sus ideales del arte, de la vida, de los actores y de los espectadores y sobre todo de su continuo juego de confusión entre realidad y ficción, incluso ficción autoconsciente, se sirve del propio edificio teatral. El teatro es la mejor metáfora del mundo, es decir, de la realidad (Macías Borrego, 2021, pág. 147). Por lo tanto, el ambiente en el que se desarrollarán algunas de sus obras tendrá como base al propio edificio del drama. En ellas, el texto literario y el espectacular se realizarán en clave *metateatral*, en los que se «destruye la ilusión de la realidad del artificio y se cuestionan las fronteras entre arte y vida» (Quintana, 2013, pág. 51). Por ello, Pirandello propone eliminar los usos tradicionales de los espacios de la escena en el teatro pero también el de los espectadores (Suárez B. , 2022, pág. 5). Todo ello conllevará a que la técnica del *metateatro*, es decir, dudar de una ficción ficcionada o de una realidad, sea uno de los recursos más empleados por el autor siciliano (Sáez Reta, 2020, pág. 88).

Para comprender la idoneidad de la estructura *metateatral* en las teorías dramáticas de Pirandello, se considera necesario fijar la definición del concepto de *metateatro*.

Dentro de la crítica literaria han sido varias las definiciones a lo largo de la historia. Aunque como se ha visto anteriormente, se trata de un concepto contemporáneo, la primera de ellas fue la ya mencionada en este análisis bibliográfico, de Abel[389] en el caso del *Hamlet* de Shakespeare, cuando decía que el inglés había conseguido algo distinto al proponer que su protagonista tuviese conciencia de ser un personaje. Es decir, esta definición le asigna al *metateatro* la capacidad de hacer autoconscientes a los personajes de su propio drama.

Si, por otro lado, se acude a la definición que Pavis propone en su Diccionario, se puede definir al *metateatro* como «teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta»» (Pavis, 2021, pág. 288). Si se continua con la definición de Pavis, se considera que una de las características destacadas del *metateatro* es la teatralización de la realidad. Pavis propone que en el *metateatro* es necesario que la realidad aparezca teatralizada. Es decir, se genera en aquellas obras en las que se tiene como argumento principal al teatro como metáfora de la vida.

Por ello, se puede considerar al *metateatro* como un antiteatro ya que borra la delgada línea entre la realidad y la ficción. En ese momento dramático, para algunos autores el arte teatral se basará en utilizar los elementos que lo componen: el movimiento, las

[389] Ver páginas 147-148.

palabras, los objetos, los decorados, etc.; y para otros, sin embargo, escribir teatro será mostrar sus contradicciones o sus técnicas internas de forma explícita y sin tapujos (Mendoza Zazueta, 2017, pág. 5). Esta característica *metateatral*, es decir, mostrar el teatro como lo que es, un teatro, es diferente pero está muy ligada a otro concepto, el de *teatro dentro del teatro*.

El concepto de *teatro dentro del teatro* se puede definir como el «procedimiento de incluir el teatro en la representación dramática» (Hernández Valcarcel, 1988-1989, pág. 75). Al igual que el *metateatro* aparece ligado a la figura del *Hamlet* de Shakespeare según Abel, el *teatro dentro del teatro* también era un fenómeno al que se recurría bastante en los dramas barrocos, que tendían a su uso atraídos principalmente por el gusto del público la época de jugar con varias perspectivas y diferentes visiones[390]. Al igual que el *metateatro*, por tanto, también aparece ligado al sentimiento de que la vida es como un teatro. En este punto del teatro como reflejo de la vida, es necesario recordar la influencia del teatro en el Barroco que hacía que el entusiasmo por este provocara que el drama se llevase a cabo no solo en los espacios interiores propios para el espectáculo, sino que se extendía a salones o plazas[391]. Lugares públicos o privados como estos últimos, ajenos al teatro convencional, propiciaban en su momento la confusión del espectador al estar viendo teatro fuera del edificio teatral. Era la fiesta teatral y, en palabras de Agustín Núñez Delgadillo, como se ha señalado anteriormente, «la vida es una comedia»[392] (Olmedo, 1928, pág. 60): El *theatrum mundi* (Orozco Díaz, 1989, págs. 171-172). Este cuestionamiento de los límites entre realidad y ficción, como se ha descrito son recursos dramáticos anteriores al siglo XX, siglo en el que los críticos comenzaron ya sí a ponerles nombre y a valorarlos. Sin embargo será a partir de este siglo XX en el que serán recursos

[390] Debe recordarse el diálogo escrito por Lope de Vega en el que uno de los interlocutores es el propio edificio del teatro. Ver página 165.

[391] Ver páginas 78-79

[392] Ver página 165. En concreto, la cita sobre la relación de la vida y el teatro es la siguiente:

> También se suele decir que la vida es una comedia. Veamos qué hay en la comedia. Todo es mentira y burla: el rey es rey de burla, y el rico es rico de burla. En la comedia sale un rico de mucha renta y, antes que se acabe la comedia representa un pobre. Y en esta vida ¡qué de ricos son pobres, y qué de pobres, ricos! ¿Qué hay en la comedia? Traiciones y marañas. Y en esta vida, ¿qué hay? Marañas, traiciones de fortuna... En la comedia hay pasos de reír y de llorar. Sale un pícaro o un bobo, que nos hace reír; sale otro lamentando su desgracia, que provoca a lágrimas. Y esta vida toda es de reír y toda de llorar (González Olmedo, 1928, pág. 60).

mucho más utilizados por los movimientos literarios de la época, como es el caso de Pirandello (Quintana, 2013, pág. 50).

Por lo tanto, el concepto de *metateatro* y de *teatro dentro del teatro* son complementarios pero diferentes. De manera definitoria, se detallará el *teatro dentro del teatro* como concepto por sí mismo, como:

> lo que se llama teatro en el teatro es un proceso que consiste en incluir un espectáculo dentro de otro espectáculo; en otras palabras, es ante todo una estructura. (...) Hay teatro en el teatro desde el momento en que al menos uno de los actores de la pieza de marco se convierte en espectador[393] (Forestier, 1996, págs. 10-11).

Teatro dentro del teatro es por tanto un mecanismo dramático en el que parte de los actores se convierten en espectadores jugando su mismo papel.

Por otro lado, Abel comentaba que lo intrínseco del *metateatro* es la autorreferencialidad. En consecuencia, aparece en todas aquellas obras en las que se presenta o representa una cuestión que es relativa al teatro, haciendo que la obra, por tanto, verse sobre algo relacionado con el arte teatral; o bien se trata de una obra que autorreflexiona sobre sí misma. Es decir que el teatro y todos o algunos de sus elementos hablen de sí mismos, aunque no necesariamente incluyendo una representación dentro de él (Canonica, 2005, pág. 132). Concretando en una definición genérica aplicada a cualquier tipo de obra literaria, y por tanto también asumida para el teatro:

> La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad.

[393] Traducción propia.

> (…) Tanto si la reflexión se centra en la novela que se está escribiendo o leyendo, como si se centra en el género novelístico, suele enfocarse en diversos aspectos formales de la creación literaria: la relación entre el artista y su obra; el proceso de creación; la interacción texto-lector; el cuestionamiento o desenmascaramiento de determinadas convenciones literarias; la exploración de la teoría de la novela dentro de la novela misma, examinando el acto de escribir o el acto de leer o función lectora, la creación artística, el lenguaje literario, el argumento, los personajes o las coordenadas espacio-temporales (Dotras, 1994, págs. 27-30).

Estos puntos de autorreflexión que permiten clasificar a una obra dramática como *metateatral*, se concretan en los siguientes (Hornby, 1986):

- Aparición de una obra dentro de la obra: es decir, aparecerá *metateatro* cuando los personajes dramáticos asistan a una función de teatro dentro de su propia obra *(teatro dentro del teatro*).
- Una ceremonia dentro de la obra: no solo necesariamente una función teatral dentro del drama será suficiente para escribir *metateatro*. Incluir dentro del drama una boda, una coronación o cualquier representación social, es decir, una ceremonia categorizada, será motivo suficiente para aflorar el *metateatro*.
- Un papel dentro de otro: un solo personaje que demuestre no solo sus características sino también aquellas que quiere tener, alcanzará el *metateatro*.
- Las referencias sobre la vida real o sobre la literatura: escenificar el proceso de elaboración de un drama, de la literatura o del teatro, en todo o en parte, será *metateatro*. También se alcanzará al incluir alusiones en la obra a personas reales conocidas por el imaginario colectivo, vivas o muertas, o a hechos reales.
- Autorreferencias: cuestiones incluidas en la obra teatral que provoquen al espectador la plena consciencia de estar asistiendo a una obra de teatro.

Se ha aclarado, por lo tanto, que ambos conceptos, *metateatro* y *teatro dentro del teatro* son complementarios pero diferentes. Con ambas definiciones se aclaran convenientemente sus diferencias: cuando se produzca una obra de *teatro dentro del teatro* estaremos asistiendo a una obra *metateatral*. Sin embargo, un drama *metateatral* no conlleva necesariamente un juego de *teatro dentro del teatro* (Serrano Cánovas, 2017, pág. 189). Por ejemplo, cuando se ha señalado anteriormente que en el *Hamlet* de

Shakespeare se escenifica una obra de teatro dentro de la obra[394] se está haciendo *teatro dentro del teatro* y, por lo tanto, es una obra *metateatral* con las definiciones aportadas anteriormente. Sin embargo, cuando Lope realiza el diálogo con el teatro[395], está incluyendo en el drama una parte del teatro, un teatro autorreferenciado, y en consecuencia, un *metateatro* pero sin incluir necesariamente una acción de *teatro dentro del teatro.*

Dentro de la categoría de la inclusión de una obra de teatro dentro de otra, es decir, por lo tanto *metateatro*, se considera necesario definir otro concepto más, el de *mise en abyme*[396]. Se trata de un recurso muy empleado durante el Naturalismo y el Simbolismo por lo que es característico de estos períodos (Tena Morilo, 2019, pág. 483). De forma genérica, se define *mise en abyme* como «todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa» (Dällenbach, 1991, pág. 49). Si se concreta más, se define como un espejo que se refleja como la «inclusión, dentro de una obra pictórica o literaria "reflejo" de la escena pintada o relatada» (Ricardou, 1967, pág. 97). Es decir, la obra dentro de la obra, en el caso del teatro, debe guardar una estrecha relación con la obra que la contiene (Salcedo, 2019, pág. 126). Por lo tanto, no se trata de una obra cualquiera dentro de una obra "madre" si no que la obra secundaria debe miniaturizar al drama que la contiene, ser lo que Pirandello definirá como *obra de clave*[397]. En conclusión, se podría comprender como un juego de *matrioskas* en el que dentro de una muñeca existe otra (u otras) que representan a la inmediatamente superior que la contiene (Herrera Valenciano, 2015, pág. 62).

Todas estas aplicaciones y conceptos señalados anteriormente, que conllevan a catalogar a una obra de teatro como *metateatral,* generan diferentes planos de ficción o de realidad, a modo de diferentes niveles de comprensión (Quintana, 2013, pág. 52). En el *Hamlet* de Shakespeare, por ejemplo, en primer plano estará la obra en general, la obra madre u obra marco. Sobre ese plano general se desarrollará otro basado en la autoconsciencia del personaje principal de ser protagonista de su propio drama. Asimismo, surgirá otro plano más en el momento en el que se opta por representar otro drama dentro del propio drama. A su vez, también los actores de este drama secundario

[394] Ver páginas 143-144.

[395] Ver página 165.

[396] Traducido literalmente del francés "como puesta o caída en el abismo".

[397] En *Cada Cual a su manera*, los espectadores ficticios que comentan la obra en su primer intermedio coral definirán la comedia a la que están asistiendo como obra clave (Pirandello, 2020, pág. 212).

estarán en otro plano diferente y convertirán a los personajes de la obra madre en sus espectadores. E incluso en la obra secundaria se refleja en el espejo con la obra madre con personajes idénticos al rey y la reina produciendo también una *mise en abyme*. En la obra de Pirandello también se interfieren este tipo de planos tanto en lo literario como en lo físico, tanto sobre el propio escenario como en el espacio general del teatro.

Imagen 97*: Escena de teatro dentro de la película de Hamlet de 1948 con la contraposición de rey y reina reales con los ficticios.*



Fuente: (Olivier, 1948) 1:12:59).

Una vez fijados los conceptos *metateatrales* necesarios para catalogar una obra como tal, se procede a concretar sobre la producción teatral pirandelliana. En primer lugar, dentro de toda la obra dramática de Pirandello, la crítica señala un período *metateatral* compuesto por tres composiciones:

> El teatro de Pirandello - especialmente en la trilogía - tiende a aprovechar una dimensión transteatral en la que no es posible la "simulación", y en el que la ficción escénica vuelca la habitual relación entre la vida y la ilusión teatral.
> (…) Es un juego de ambientación de espectáculo dentro del espectáculo, de teatro dentro del teatro, pero también de espectáculo dentro del teatro y de teatro en el espectáculo. Estas son las diferentes formas que puede tomar la enunciación metateatral, si con este término entendemos un complejo juego de entradas y

> salidas de la ficción y la simulación, hasta la diferencia entre teatro y vida[398] (Lauretta, 1985, págs. 157, 159-160).

Por lo tanto, la crítica agrupa en una trilogía esta práctica *metateatral*, compuesta por las siguientes obras enunciadas en orden cronológico según su primera representación: *Seis personajes en busca de autor*, *Cada cual a su manera* y *Esta noche de improvisa la comedia* (Pirandello, 2020, pág. 36).

El propio Pirandello es consciente de la importancia de este grupo de obras cuando realiza su volumen recopilatorio y las coloca, y por ese orden, como las primeras de su selección: *Maschere Nude*. De esta forma, el italiano resalta el alcance de los tres dramas en su producción y además refuerza el concepto de máscara al añadirlo en el título del recopilatorio (Ribeiro, 2013, pág. 6). Asimismo, tampoco es arbitraria la colocación de *Seis personajes en busca de autor* como primera obra a la cabeza del listado de esta antología[399] (Pirandello, 2020, pág. 36):

> Los *Seis personajes en busca de autor* inauguran, de hecho, la trilogía teatral en el teatro que incluye *Cada cual a su manera* y *Esta noche se improvisa la comedia*. También esta vez el escritor y teórico siente la necesidad de preceder la unidad de las tres obras con una premisa. Donde explica que «en la primera el conflicto es entre los personajes y los actores y el director-comediante principal; en el segundo, entre los espectadores y el autor y los actores; en el tercero, entre los actores convertidos en personajes y su director. En las que la comedia ha de hacerse, como en la primera, para ser recitada como sujeto, como en la tercera, el conflicto, ni igual, ni parecido, sino precisamente opuesto, impide que se haga la comedia y que la improvisación sea regida adecuadamente y llega seguido de

[398] Traducción propia.

[399] El mismo Pirandello en una carta a su hijo le confiesa sobre *Seis personajes en busca de autor* que:

> Pero tengo ya la cabeza llena de cosas nuevas: ¡Tantos cuentos…! Y una cosa extraña y tan triste, tan triste… *Seis personajes en busca de autor: novela por hacer*. Quizá tú lo entiendas. Seis personajes, cogidos en un drama terrible, que andan detrás de mi, para que los meta en una novela. Una obsesión. Y yo no quiero saber nada, y les digo que es inútil, que me tiene sin cuidado de ellos, y que ya no me importa nada de nada, y ellos mostrándome todas sus llagas, y yo echándolos de aquí…, y así, al final de la novela, estará todo hecho (Pirandello, 1956, pág. 19).

> una conclusión: donde se hace la comedia, como en la segunda, el conflicto trastorna su representación»[400] (Pirandello, 2016, pág. 19).

Además de esta agrupación en una trilogía del *metateatro* pirandelliano por parte tanto del propio autor como por parte de la crítica, en este estudio bibliográfico se considera relevante incluir otra producción dramática más: *Enrique IV*. Sus evidentes propuestas *metateatrales* (Macías Borrego, 2021, pág. 86) confirman que además de la trilogía propuesta, *Enrique IV* debe ser incluida en este trabajo, generando una tetralogía *metateatral* pirandelliana. Incluso se considera al protagonista, Enrique IV, como el «séptimo personaje de Pirandello»[401], en clara referencia a los *Seis personajes en busca de autor*. Este hecho es refrendado también por colocación de *Enrique IV* como la cuarta obra en el índice de su antología:

> *Sei personnaggi in cerca d'autore,*
> *Ciascuno a suo modo,*
> *Questa será si recita a soggetto,*
> *Enrico IV*,
> (…)
> (Pirandello, 2016)

Se trata, por tanto, de cuatro obras que, rozando lo absurdo, el antiteatro, proponen una revolucionaria forma de escribir drama pero también de la utilización del espacio y del tiempo de la dramaturgia y del teatro (De Chiara M. , 2009, pág. 19). Una utilización tanto literaria como espacial que, como ya se ha reflejado en este análisis bibliográfico anteriormente, ya había sido ensayada en períodos históricos previos del teatro pero que Pirandello relanza convirtiéndola casi en una "patente" propia:

> La revolución de *Seis personajes en busca de autor* en 1921 y del sucesivo teatro en el teatro, canaliza esta energía hacia un nuevo cauce, identificando una marca de autor a nivel internacional, y casi una patente. En Italia y en Europa tras el desastre de una guerra mundial, la relación consensuada entre el autor, los personajes y el público cambia; el escritor relanza, partiendo del recuerdo de los

[400] Traducción propia.

[401] Ver página VI.

> arquetipos de la tragedia griega y de la fuente caliente del coro de Sófocles y Eurípides, del que se siente heredero, su apuesta constructiva y destructiva. Ya anciano, el que siempre se ha sentido viejo, como si le hubiera afectado aquel nacimiento en tiempos de cólera, vuelve a intentar todos los caminos del laberinto, en una nueva temporada creativa[402] (Pirandello, 2016, pág. 6).

En ellas, el juego de máscaras, de autoconciencias, de viaje entre la realidad y la ficción producen que irremediablemente todas las cuestiones dramáticas estén hiladas con el espacio físico, es decir, con el propio edificio teatral (De Chiara M. , 2009, pág. 111). El teatro se convierte en su laboratorio, en su "sala de torturas" en la que se desarrolla su realidad o su ficción: «La sala de torturas (esta sala simbólica de la condición del hombre en la civilización moderna, un lugar donde hay una infelicidad estancada que no produce ni terror ni purificación) es su teatro» (Macchia, 2000, pág. 107).

En las obras *metateatrales* pirandellianas se produce una metodología de creación interna que construye la estructura dramática de éstas, definiendo un drama compuesto tanto de la idea y de la parte literaria así como de su transmediación hacia su praxis escénica. Por ello, las acotaciones de Pirandello tanto en clave escénicas como en el sentido del tiempo se corroboran como una herramienta eficaz para definir completamente sus obras, sus intenciones, en definitiva, su *sentimento fondamentale* de la obra (De Chiara M. , 2009, pág. 30). Esta es la razón por la que Pirandello realiza una *ficcionalización* completa y exhaustiva tanto de las características de los personajes y de sus propios movimientos como del texto espectacular (en el que incluye expresiones tanto de imagen, de color o de espacio (Corsinovi, 1979, pág. 87)), ya que éste último, el texto espectacular, también se incluye de forma esencial en la obra por su carácter *metateatral*. De esta manera el autor corporiza sus palabras «con elementos escenográficos claves (…) las referencias al teatro, que exponen las reflexiones metatextuales del auténtico Pirandello y reflexiones claves sobre la literatura» (Balestrino, 2013, pág. 8). Por un lado con esta herramienta de acotaciones mantiene atada su visión de la obra dramática como un conjunto único y por otro lado es la mejor forma de concretar y resucitar sus textos escritos a la hora de materializarlo físicamente.

[402] Traducción propia.

Por tanto, con esta premisa, el elemento figurativo, físico o espectacular en el *metateatro* pirandelliano adquiere el mismo valor en la obra que el texto literario del drama (palabra y acción) (Nisi, 2018, pág. 1). De hecho:

> (…) el texto escrito del autor (un texto que ya parecía un hecho consumado) no podía ser reproducido en escena sin esos necesarios cambios de carácter técnico-escénico e interpretativo que deberían haber llevado al drama a la dimensión propia del teatro, a la vida[403] (Montanti, 1990, pág. 37).

El espacio teatral se convierte, por lo tanto, en el espacio ideal (el teatro es la vida)[404] en el que el personaje es libre[405] para poder operar en él. «En el momento de la actuación supera la pena de vivir y el peso de la máscara, porque el espacio escénico ya no es el espacio de la ficción, si no el lugar de la vida» (De Chiara M. , 2009, pág. 151) :

> Si la vida es teatro, si actuar es vestir continuamente enmascarado, si el ego está desprovisto de identidad, de su esencia y es sólo el resultado de una serie de construcciones operadas por él y por otros, la única vida verdadera, genuina y, paradójicamente, auténtica, será la de la actriz que deliberadamente renuncia a la vida ordinaria y elige el teatro, es decir, vestir conscientemente máscaras[406] (Bini, 1997, pág. 154)

Además, este uso del espacio teatral implica a más integrantes del mismo. El espectador también deberá entrar en el juego del verse vivir junto con los actores, en el juego de los espejos, y lo hace de la mano de la inevitable rotura de la cuarta pared (Montanti, 1990,

---

[403] Traducción propia.

[404] Cabe recordar el concepto del teatro del mundo en Shakespeare que Pirandello acepta como punto de partida (Montanti, 1990, pág. 41) . Ver nota a pie de página número 179 en la página 145.

[405] Pirandello en su ensayo La acción hablada señala que:

> No es el drama quien hace a las personas, sino éstas al drama. Y, por tanto, antes que nada hay que tener las personas: vivas, libres, operantes. Con éstas y en éstas nacerá la idea del drama, el primer germen donde estarán contenidos el destino y la forma: puesto que en todo germen se agita ya el ser vivo y en la bellota está la encina con todas sus ramas (Pirandello, Ensayos, 1968, pág. 259).

[406] Traducción propia.

pág. 37). Con ello involucrará a todos los participantes en el teatro, devolviéndole a éste su sentido representativo (Seddio, 2023).

Esta teatralidad pura que sucede en la tetralogía *metateatral* del italiano romperá por completo los códigos aristotélicos prefijados y establecidos como canónicos desde el clasicismo y transformará la monotonía de un drama como simple imitación de los comportamientos del ser humano, convirtiéndolo en un espacio real, un espacio de la vida, para tanto para el espectador como para los personajes (Ogás Puga, 2016, págs. 56-57). De esta forma, no solo se desnuda la máscara del personaje sino que también se consigue desnudar la propia práctica teatral (Quintana, 2013, pág. 58). El espacio teatral clásico será eliminado, y ya no será solamente el escenario el espacio propio para el drama y para desarrollar las acciones y sus papeles (los personajes). El espacio escénico se desbordará a lo largo de todo el edificio hasta absorber por completo los demás espacios de su arquitectura e incluso tomando el área destinada al público (Montanti, 1990, pág. 40). El uso tradicional del edificio teatral, del *teatro viejo*, saltará por los aires con Pirandello, especialmente en *Esta noche se improvisa la comedia*, y realmente se dará a conocer frente a los actores y a los espectadores tal y como es: un lugar de actuación, un espacio para representar un papel, para representar la vida (Montanti, 1990, pág. 42). En este sentido, el italiano dotará a cada personaje de su propio espacio, físico también. Por ello, en algunas obras e incluso en escenas dentro del mismo drama, se pasará de espacios amplios a espacios pequeños y estrechos, incluso a espacios "pedidos" por los propios personajes (Sitá, 2009, pág. 120). En otras ocasiones, profundizando en la desacralización del edificio teatral, Pirandello propondrá mostrarlo desnudo, tal cual es sin ningún tipo de artificio (Pirandello, 2020, pág. 36).

En definitiva, el autor italiano dotará a cada una de sus *metaobras* de diferentes espacios y paisajes con diversos prismas que en unos casos serán espacios simbólicos, en otros más tangibles, en otros surrealistas pero nunca serán unas escenografías inertes, es decir, nunca serán un simple marco (Marchese, 2009, pág. 3). Y siempre, en consecuencia, contarán irremediablemente con las características y contradicciones de los personajes, frente al clásico mundo representado que era impersonal (Seddio, 2023). Por lo tanto, el camino inverso también será posible. Es decir, a partir de la arquitectura visible, del espacio y del tiempo en el texto espectacular, se podrá revelar el carácter de los personajes. En conclusión, comprender el texto dramático (literario y espectacular) permitirá el análisis y la interpretación de la obra potenciando su representatividad (De Chiara M. , 2009, pág. 76).

Con todo ello, en las obras *metateatrales* de Pirandello, los actores contarán con su espacio tradicional, es decir, la escena: el lugar en el que son observados. Y a él se le sumará un nuevo espacio que es el tradicionalmente propio del público. Este último espacio añadido será incómodo, difícil de usar, provocará reacciones adversas. Será así un teatro abierto, problemático (Seddio, 2023) y complicado de entender tanto para los actores como para los espectadores habituales ya que ambos se sentirán observados, unos por los otros, y percibirán que no son capaces de tener bajo control todas las circunstancias que puedan suceder en cada momento (Sitá, 2009, pág. 117). Esto provocará que la visión de la obra, que en principio en un *teatro a la italiana* debería estar más o menos controlada por el espectador desde la platea o desde los palcos, se amplíe, se convierta en múltiple y, por lo tanto, la percepción de la obra también lo sea. Se compondrán, por consiguiente, múltiples percepciones de múltiples espacios al estar todos éstos descentralizados. Serán espacios complejos cuya apreciación por parte del asistente será completamente subjetiva, como un paisaje moderno (Marchese, 2009, pág. 10). Este hecho permitirá a todo elemento del espacio (actor y espectador) verse a sí mismo, ver al otro, ser consciente del juego de espejos (de nuevo, el *Teatro dello Specchio* de Tilgher), y producirá el sentimiento de lo opuesto que tanto persigue Pirandello con su *Humorismo* y que es totalmente propio de la existencia real (Lukács, 2002, pág. 201).

> Si el mundo entero es un escenario, ¿de qué sirve aislar el escenario del teatro? Esto explica también las otras dos denominaciones: teatro abierto, ya que involucra también a los espectadores en la acción, y teatro problemático, ya que esta implicación se produce a través de la propuesta de problemas dejados sin resolver por el autor y que cada espectador debe resolver por sí mismo.
>
> (…) En el escenario hay actores que actúan por actuar, otros que hacen el papel de directores y otros todavía otros papeles. Se vuelve a proponer la "paradoja del mentiroso" de la filosofía sofista: si se sabe que un hombre miente, es decir, que miente cuando habla, se concluye que no se le debe creer.
>
> (…) Es aquí donde el espectador toma el relevo y tiene la opción de dar o no su asentimiento y el sentido final se multiplica como en un salón de espejos donde un mismo sujeto puede producir numerosas imágenes. De esta forma, dramaturgo y espectador están al mismo nivel: el primero propone un caso, pero no sabe cómo termina, el segundo recibe la propuesta, pero luego la desarrolla a su manera (Seddio, 2023).

A modo de conclusión, las representaciones de principios del siglo XX de la tetralogía *metateatral* pirandelliana se llevan a cabo en *salas a la italiana*, que son la mayoría y las respaldadas por el régimen fascista. Respecto a la representación, el autor siciliano debía jugar con todos aquellos elementos con los que contaba para expresar sus ideales literarios y artísticos (el espacio incluido). Es por ello por lo que todos los elementos que componen el espacio general del *teatro a la italiana* (descritos en el apartado A del punto 2.1.4. del presenta análisis bibliográfico) serán empleados a favor de la composición de la unidad de la obra. Literatura y arquitectura, texto y espacio, conformarán el extraño y problemático universo teatral pirandelliano. Un universo tan problemático que, a pesar de convertirse en unas obras maestras según la crítica (Krysinski, 1995, pág. 141), la primera función de *Seis personajes en busca de autor* fue, como se ha comentado anteriormente, un auténtico escándalo frente a un público acostumbrado a dramas y comedias tradicionales y que no entendía qué estaba sucediendo en el propio teatro (Piga Torres, 1988, págs. 94-95):

> El 9 de mayo de 1921 fue un día aciago en la vida de Luigi Pirandello (1867-1936). El estreno en el teatro Valle de Roma de *Seis personajes en busca de autor*, confiado a la compañía de Dario Niccodemi, fue un sonado fracaso, según cuentan las crónicas, pues suscitó un agrio enfrentamiento entre sus detractores y algunos defensores. Quienes no la habían apreciado ni, sobre todo, entendido manifestaron clamorosamente su descontento al acabar la función y, en medio de un tumulto, su autor pudo oír voces exasperadas que gritaban «manicomio, manicomio» y sufrir otras muestras de agresividad, que se prolongaron incluso, ya tarde, en la calle, donde vivió momentos tensos en compañía de su hija (de Miguel y Canuto, 2020, págs. 221-222).

Las posteriores funciones conformaron el éxito tanto de crítica como de público de la obra y, en consecuencia, del autor.

> Silbidos, gritos y luego, bastón en mano, se inició la persecución del autor para castigarlo físicamente por su osadía. Luigi Pirandello con Lietta[407] corrieron por el Corso Vittorio Emmanuele en busca de un taxi en donde refugiarse. Así son los comienzos de los grandes momentos del teatro. Chejov, en idénticas condiciones, escapó del T. Alexandrinski en San Petersburgo en 1896 en el estreno de *La*

[407] Lietta Pirandello, la hija de Pirandello.

> *gaviota*. Y así nació también el romanticismo francés con la llamada batalla de Hernani de Víctor Hugo en 1830.
> Luego Seis personajes… se reestrenó en el T. Manzoni de Milano con gran aceptación del público y empezó la carrera que había de culminar con el Premio nobel en 1934 (Piga Torres, 1988, pág. 95).

Fue la auténtica consagración del *metateatro* pirandelliano ya inmerso dentro de la cuarta etapa de la escenografía, la sugestiva, que exponía Castagnino en sus teorías[408].

[408] Ver página 30.

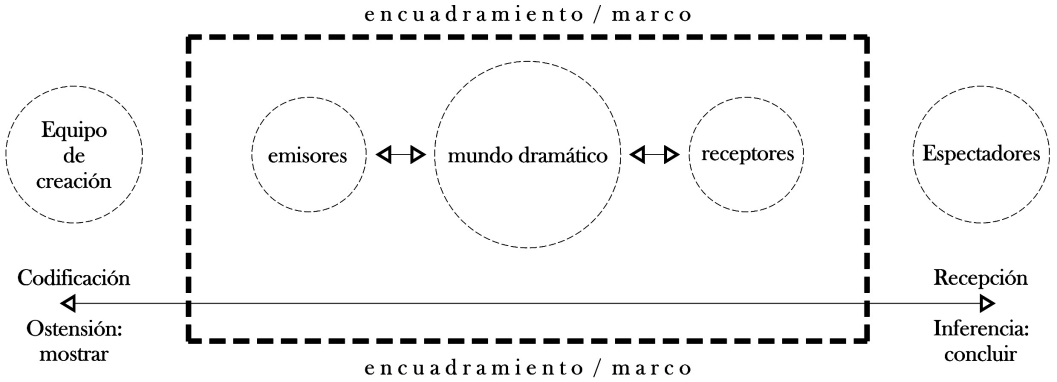
2.4. Conceptos comunicativos del teatro.

Una vez comprendido y desarrollado el marco histórico de la evolución del espacio teatral y sus interrelaciones intrínsecas e inseparables con el desarrollo de la literatura y también asimiladas las características del autor y de las obras que son objeto de esta Tesis, se considera necesario así mismo fijar otros términos que faciliten la labor investigadora y analítica de las *metaobras* pirandellianas. Para ello, aunque no es el objeto final de este trabajo, sí se expondrán el concepto de semiótica aplicada al teatro y sus metodologías críticas de modo que sus definiciones posibiliten un método científico de transmediación del texto dramático al espacio teatral. Asimismo, se analizará la transmediación entre la literatura y la escenificación y cómo se concibe al dibujo geométrico como la herramienta adecuada para ello.

La comunicación teatral: semiótica dramática.

La práctica teatral se ha definido en multitud de ocasiones y de diversas formas. Si se parte de la definición de Rizk[409], el teatro es una relación entre actores y espectadores a través del espacio y el tiempo a través de lenguajes. Por lo tanto, sin esa comunicación con el espectador, que es quien recoge la información y la dota de significado con sus propios referentes, el teatro no podría ser teatro (Teira Alcaraz, 2020, pág. 131). De forma esquemática, el proceso de comunicación dramática se desarrolla en los siguientes términos:

Figura 7*: Proceso de comunicación teatral.*



Fuente: Reelaboración propia de la fuente original: (Vieites, 2016, pág. 1168).

[409] Ver definición en la página 33.

Y en ese proceso comunicativo, el teatro emplea irremediablemente la simbología. En el proceso de representación teatral, todo es convertido en un signo (Kowzan, 1997, pág. 126) y estos signos pueden ser asimilados de forma consciente o no, o a través de estímulos y sensaciones que juntos, posteriormente, se transforman en experiencia estética (Fischer-Lichte, 2017, págs. 378-379).

La finalidad de un drama teatral es siempre la puesta en escena (Luengo Gascón, 2009, pág. 53). Y en el teatro, los signos son artificiales por categoría. Es decir, el espectáculo *artificializa* sus señales (Kowzan, 1997, pág. 130). Por lo tanto, si el teatro es comunicación de signos, la semiología será el método correcto para su análisis (Kowzan, 1997, pág. 126). Se puede considerar como definición genérica de Semiología, la siguiente:

> (…) una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia seria parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *sēmeîon* 'signo'). Ella nos ensenara en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan (...). La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general (de Saussure, 1983, pág. 43).

Concretamente, en el estudio del teatro, será la semiología dramática la que se encargará del estudio de los signos en el drama: tanto en la parte del texto literario como en la parte de la representación espacial (Bobes Naves, 2004, págs. 497-498).

Por lo tanto, la semiótica dramática partirá de la distinción entre elementos de signos verbales y signos no verbales. Los signos verbales, lingüísticos por tanto, son: el diálogo, la acción (actores), los personajes (sus relaciones) y las acotaciones. Se entienden estas últimas como la narrativa que se relaciona con los elementos escénicos y dirigen la puesta en escena con palabras. Dentro de los códigos no verbales, que son complementarios a los signos verbales, se encuentran, por tanto: los códigos complementarios al diálogo (lo suplementan como un decorado, por ejemplo), complementaros a la acción (sitúan a la acción creando, por ejemplo, una atmósfera determinada), complementarios a los personajes (completan su creación) y los complementarios en general (aquellos que completan la obra pero que no guardan relación con los anteriores) (Gutiérrez Flórez, 1989, págs. 84-87)

Kowzan[410], en sus estudios sobre semiología teatral, y desde una clasificación de los signos diferente a la anterior, señala por primera vez la existencia de hasta 13 tipos de signos diferentes en la escena de los que se hacen uso en una obra teatral (Kowzan, 1997, págs. 132-145):

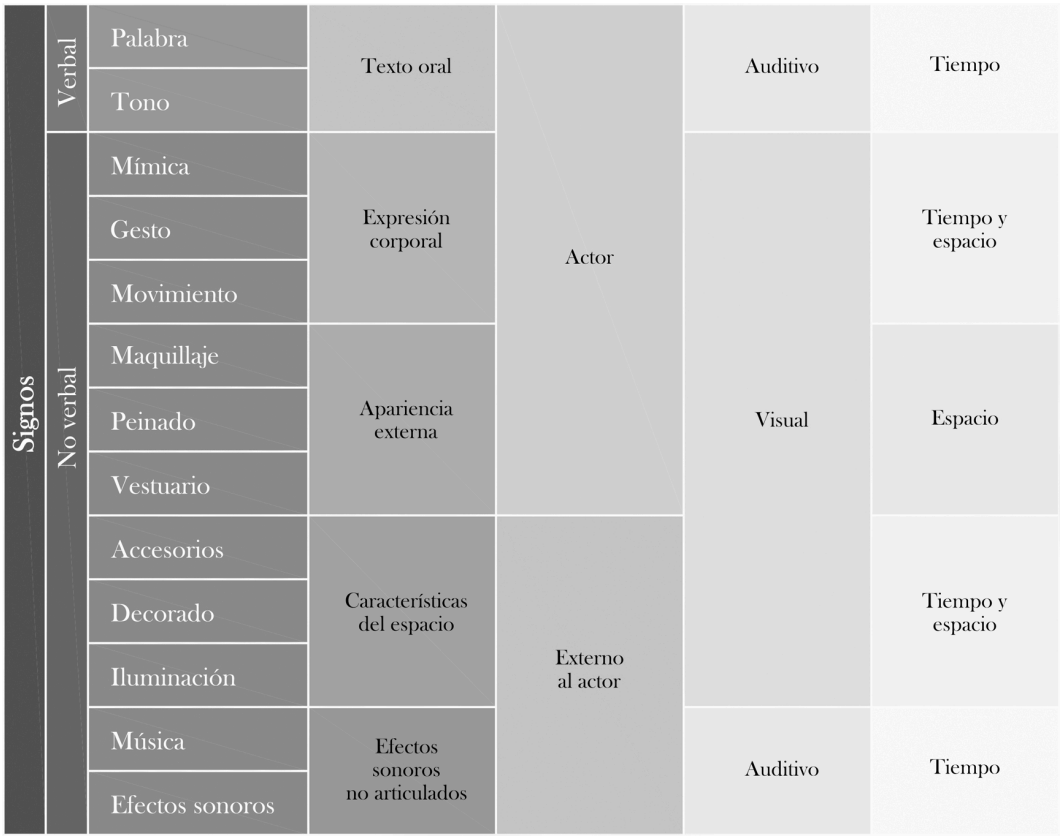
1. La palabra: principalmente de nivel semántico, pero también puede expresar sentimientos o estados propios de los personajes.
2. El tono: se trata del modo de pronunciar la palabra anterior (la dicción o el acento, por ejemplo) y será esencial para la comunicación.
3. La mímica: serán los movimientos espontáneos o premeditados que serán esenciales para acompañar a la palabra.
4. El gesto: pueden acompañar a la palabra o bien sustituirla, es decir, para ensalzar o degradar una acción o expresar un sentimiento.
5. El movimiento escénico: con los recorridos de los actores se ocuparán espacios, se usarán objetos de la escena, se propondrán entradas o salidas e incluso generarán diferentes modos de dirigirse sobre la escena.
6. El maquillaje: principalmente actuando sobre el rostro de los actores, este signo está en completa consonancia con la mímica.
7. El peinado: está profundamente ligado al maquillaje, pero es independiente, y podrá, por ejemplo, situar al espectador en una determinada época o en otra completamente diferente.
8. El vestuario: ligado también al maquillaje y peinado, expresa variables de personajes, de momentos y de escenas: como el sexo, la edad o la clase social.
9. Los accesorios: son objetos como bastones, coches o cualquier elemento que forme parte de la vida de la obra y de sus personajes.
10. El decorado: son todos aquellos medios escénicos que permiten localizar un lugar. Son signos diversos y no solo aportan significado por sí mismos si no que la forma en la que se colocan o se mueven a la vista del espectador también interviene en el proceso de comunicación. Incluso la ausencia de decorado también significa, aunque en este caso aportará más significación al resto de elementos.
11. La iluminación: es uno de los recursos más recientes y puede resaltar o bien al decorado o bien a un personaje en su acción. Las proyecciones en escena, signos diferentes a la iluminación pero homologables a ésta, pueden constituir por sí mismas un decorado en la obra.

[410] Ver página XVIII del Estado de la cuestión de esta investigación.

12. La música: requiere un análisis muy profundo sobre todo en obras de carácter operístico o de balé. Puede ser también solo acompañante de la acción y como el peinado, por ejemplo, acotar la escena a una época concreta.
13. Efectos sonoros: no son ni palabra ni música. Se engloban en este apartado, por ejemplo, el sonido de fenómenos atmosféricos, de animales, de vehículos o incluso pueden hacer referencia al tiempo cronológico.

Detallados todos los tipos de signos teatrales, Kowzan los agrupa a su vez en diferentes categorías en función de sus características, realizando conjuntos de elementos textuales, corporales, de apariencia, espaciales o sonoros. Asimismo también los engloba en aquellos que son referentes o no a los actores, si son auditivos o no y si se refieren al espacio, al tiempo o a ambos (Kowzan, 1997, pág. 145). Con toda esta clasificación, se elabora el siguiente cuadro relativo al análisis de la semiótica dramática ampliando la clasificación de Kowzan con la clasificación anterior de signos verbales y no verbales:

Figura 8: *Clasificación de los signos teatrales.*



Fuente: Reelaboración propia a partir de (Gutiérrez Flórez, 1989) y (Kowzan, 1997).

Aunque esta clasificación realizada a partir de los signos descritos por Kowzan podría ser, como todas, arbitraria y tiene ciertas desventajas al obviar ciertos elementos y añadir otros, se considera, sin embargo, la más operativa para analizar y estudiar de la forma lo más exacta posible los códigos teatrales:

> El hecho es que los actuales estudios de semiótica teatral no nos han provisto de un análisis teórico, suficientemente desarrollado, de cada sistema de signos empleados o que pueda emplear el espectáculo, por lo que Kowzan aborda la cuestión, por el resultado, es decir, el espectáculo como realidad existente, «tratando de poner un poco de orden a este desorden, o más bien apariencia de desorden» que se da en el espacio y tiempo de una representación teatral (Peral Vega, 2016, pág. 21).

A pesar de esta clasificación por tipología de signos, es necesario advertir que su estudio es bastante complejo, incluso se podría afirmar que es efímero y que puede llegar hasta ser diferente según se estudie una representación u otra perteneciente a un mismo texto teatral (Cañada Rangel, 2020, pág. 300). Bobes, en este sentido, señala que por su intercambiabilidad, su ambigüedad y su simultaneidad, la codificación de todos estos signos puede ofrecer varios significantes (Bobes Naves, 2004, pág. 504). Y a pesar de ser signos simultáneos y pluridimensionales (y ambiguos), deben ser y son asimilados finalmente por el espectador de una forma unitaria (Trapero Llobera, 1984, pág. 130).

Por otro lado, en este punto se considera necesario mencionar otro estudio más sobre la interpretación dramática de los signos teatrales: la realizada por García Barrientos[411] en su obra *Cómo se comenta una obra de teatro*, publicada por primera vez en 2001. En la propuesta que García Barrientos realiza, calificada como acertada y novedosa por la crítica (Luján Atienza, 2003), se genera una clasificación que los espacios dramáticos que basada en una reorganización de los signos propuestos por Kowzan, resulta esclarecedora. En su visión, los espacios o como él define, planos del espacio teatral, son (García Barrientos, 2012, págs. 153-154):

- Diegéticos: son aquellos espacios ficcionados que aparecen en el argumento de la obra, es decir, espacios fingidos de ficción.
- Escénicos: es el espacio real de la ficción en el que se produce la escena.

[411] Ver página XIX del Estado de la cuestión de esta investigación.

- Dramáticos: son aquellos que surgen de la relación entre los dos conceptos anteriores y que se definen como los espacios de representación teatral.

Respecto a los últimos espacios, es decir, aquellos espacios en los que se lleva a cabo la representación teatral, García Barrientos propone un proceso metodológico que los clasifica según las siguientes consideraciones (García Barrientos, 2012, págs. 155-181):

1. Estructura Espacial:
- Espacio único: cuando en la obra solo existe un espacio. Es decir, se propone continuar con la Unidad Clásica de Lugar.
- Espacios múltiples: cuando los espacios en los que se desarrolla la obra son más de uno. Pueden ser sucesivos o simultáneos en la escena.
2. Estudio de los Signos: basados ciertamente en una reorganización de los propuestos por Kowzan:
- Escenográficos: decorado, iluminación, accesorios.
- Verbales: palabra y tono
- Corporales: mímica, gesto y movimiento; maquillaje, peinado y vestuario.
- Sonoros.
3. Grados de representación: esta característica de los espacios permite clasificarlos en:
- Espacio patente (visible): representación de un espacio, es decir, la escena representa un espacio ficticio.
- Espacio latente (invisible contiguo) están al lado de los espacios patentes, pero no son visibles para el espectador. Es decir, los personajes podrían ir a ese espacio pero no se ven en la escena.
- Espacio ausente (invisible autónomo): no es visible ni para los espectadores ni para los personajes.
4. Distancia espacial: según este concepto, los espacios dramáticos podrán ser:
- Icónico. Se trata de un espacio escénico por analogía con uno real.
- Metonímico. Espacios percibidos a través de indicios que significan a través de la parte por el todo. Por ejemplo, cuando se refiere a una playa si se oye en la escena el ruido del mar.
- Convencional. Se tratan de espacios de decorado verbal, espacios de pura convención simbólica.
5. Perspectiva espacial: los espacios según esta clasificación pueden ser:
- Objetivo: se comprende sin mediación de nada, el lugar se comprende inmediatamente por el espectador.

- Subjetivo: son espacios interiorizados por los personajes como fantasías o sueños.

6. Espacio y significado: serán clasificados como espacios de:

- Neutralización: solo acogen la acción de los personajes sin otras implicaciones.
- Tematización: el espacio colabora en la semantización o significación de la obra.

Ciertamente con esta clasificaciones y subclasificaciones espaciales, García Barrientos propone el espacio ligado a la representación. Esto en primer lugar provoca la necesidad de profundizar en la definición de espacio escénico. Se define espacio escénico de forma más estricta como todo aquel espacio en el que se produzca un movimiento actoral o escénico (Gómez de la Bandera, 2002, pág. 210). Si se tiene en cuenta esta definición, García Barrientos es consciente de que sus clasificaciones pueden llevar a error al poder entender que un espacio escénico pueda ser, por cuestiones de polisemia, entendido solo como escenario. De este modo, el estudio espacial de las obras resultaría limitado. García Barrientos tiene presente esta circunstancia y, aunque se limita a expresar una posible extensión de la escena a la sala (García Barrientos, 2012, págs. 153-154). al igual que Kowzan no se extiende más allá. Por ello, se considera necesario acudir a una clasificación espacial teatral anterior que liga el espacio con la fase espectacular. La espacialidad de la representación teatral depende de la fase espectacular, así que depende del texto dramático. Es por ello por lo que, si el hecho teatral refleja un momento determinado de la vida, un aquí y ahora, textualmente los espacios se pueden llevar a espacios simulados, no físicos, y convertirse en espacios que no son ni aquí ni ahora. Por lo tanto, según sean espacios físicos o simulados, existen varios significados de espacio en el arte dramático (Gutiérrez Flórez, 1990, págs. 137-140):

- Espacios textuales: es el espacio o espacios que son propuestos en la obra a través de los textos del autor.
    - Diegético: corresponde a los lugares referidos en el texto en donde tienen lugar las acciones de los protagonistas.
    - Mimético: corresponde a los espacios que aparecen en los discursos.

- Espacios espectaculares: es el espacio o espacios concretos en los que el espectador recibe la comunicación teatral.
    - Escénico: son los lugares en los que transcurre la obra y que es fruto de la labor del escenógrafo y el director de la obra.
    - Teatral: es el conjunto de espacios en los que se produce el hecho teatral, entre los que se encuentra el espacio escénico.

La innovación años antes de Gutiérrez Flórez[412] con la definición de espacio espectacular teatral completa el análisis del texto dramático adjuntando la disciplina arquitectónica. Semióticamente, esto es, como elemento difusor de significado, la arquitectura también se liga con la literatura dramática no solo a partir del texto como propone Gutiérrez Flórez, sino a través de ella misma.

> Se advierte también en este sentido que el teatro convierte en signo no solamente los gestos, distancias y objetos del escenario, sino incluso también el espacio donde se representa y los ámbitos escénicos donde se reúne escenario y sala con dos mundos, el de la ficción creado por la obra dramática y el de la realidad de la sala donde vive el público, relacionados de forma envolvente, enfrentada o divergente. El análisis de los espacios escénicos adquiere un gran relieve dentro de la orientación semiológica porque se ha podido comprobar que el espacio es uno de los signos dramáticos más efectivos (Bobes Naves, 1997, pág. 24).

Continuando con las indicaciones de Bobes, de hecho, el análisis de la comunicación teatral debería, en su opinión, comenzarse con el estudio del espacio en el que tendrá lugar el drama. El principal motivo para ello es que el sentido, la comunicación del drama comienza mucho antes que la representación. Esto proceso se inicia con la percepción por parte del público ante las relaciones prefijadas espacialmente entre la escena, la sala y el resto de las estancias, según la tipología edificatoria. No será lo mismo una relación en el *teatro a la italiana* que en un teatro de corral de comedias.

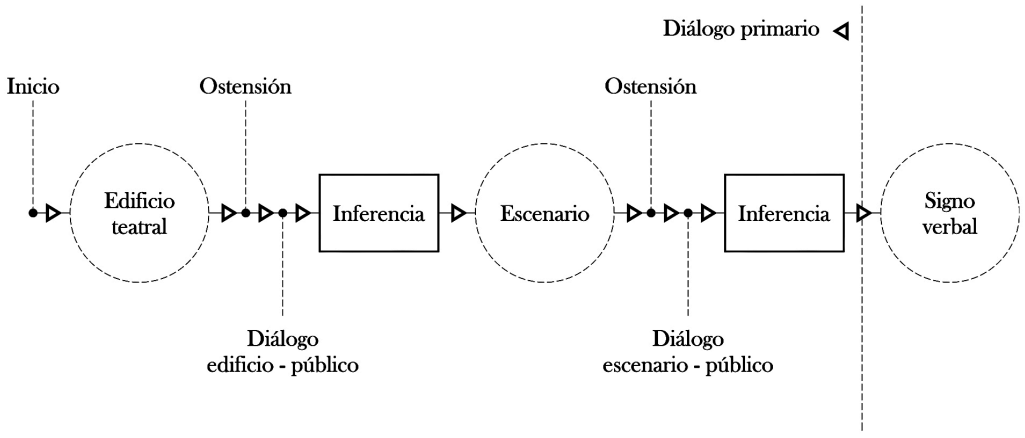
Tras esta primera toma de contacto significante, el segundo paso será el acercamiento visual con la escena: en el momento exacto en el que se levanta el telón. Antes de que aparezca cualquier actor en el escenario o se inicie cualquier acción, el espectador contempla la escena, percibe sus signos y elabora su personal comprensión de esta. Será un proceso que dependerá efectivamente del diseño de cada obra y que se reflejará tanto en la escenografía general, en los objetos visibles, en la iluminación así como incluso en el tiempo que transcurra entre que se ve por primera vez la escena y comienza la primera acción. De nuevo, según la tipología arquitectónica, esta comprensión no será la misma si se trata de una visión del espectador perpendicular a la escena o si se trata de un teatro circular, sin telón, que dependerá de la posición de cada uno de los asistentes (Bobes Naves, 2004, págs. 504-506).

[412] Ver página XVIII-XIX del Estado de la cuestión de esta investigación.

Por lo tanto, la comunicación y percepción de la obra dramática, que afectará a la misma estructura de la obra, comienza desde la propia arquitectura. Y no se trata de una arquitectura o espacio simplemente desde el punto de vista funcional, si no también desde su significante[413]. El edificio teatral no es solamente un lugar «al que vas sino también por el que pasas» (Howard, 2017, pág. 28). En consecuencia, cuando empieza la acción con la aparición de la primera palabra en escena, la comunicación ya está iniciada y el espectador tendrá asimilado entonces una concepción de lo visible previamente, de modo que ya tendrá en su poder una predisposición marcada para todo aquello que vaya a suceder desde ese momento durante el transcurso del drama: una predisposición que es decisiva (Bobes Naves, 2004, pág. 507).

De estas reflexiones de Bobes, se infiere así la importancia del espacio arquitectónico y escénico en la comunicación del teatro y que se puede esquematizar con el siguiente proceso previo a los signos verbales:

Figura 9*: Esquema de signos no verbales primarios previos al comienzo de los signos verbales.*



Fuente: Elaboración propia.

[413] El papel de la arquitectura en la escenografía y en el teatro no solo se debe tener en cuenta como un simple contenedor funcional. En concreto, respecto al edificio, la arquitectura, con sus disciplinas, no debe limitarse solo a reproducir un depósito en el que se dispongan ciertos modelos arquitectónicos aprehendidos. Tampoco, respecto a la escenografía, no debe ser simplemente un mecanismo para dotar de un lugar físico a un texto literario dado. Debe ir más allá y aportar todas aquellas garantías que como ciencia y arte le son afines y exponer de forma crítica una propuesta que resuelva los problemas del drama aportando la funcionalidad y su propia experiencia en el comportamiento humano y su relación con el espacio (de Blas Gómez, 2008, pág. 96).

Por lo tanto, la arquitectura y el espacio serán protagonistas también de la comunicación teatral:

> El espacio para el espectáculo no es una 'idea a priori', como diría Inmanuel Kant, ni tampoco es únicamente una necesidad funcional; es un agente que participa en la comunicación y en la vivencia creando sus propias redes de significado.
> La organización espacial contribuye a la instauración de algunos tipos de relaciones psicofisiológicas entre la acción dramática y el espectador, de modo que dos espectáculos desarrollados en espacios con diferente estructura son aprehendidos de forma incluso opuesta por el espectador (de Blas Gómez, 2009, pág. 251)

Y por ello, el teatro y la arquitectura tendrán «experimentaciones de procesos y lenguajes comunes» (de Blas Gómez, 2008, pág. 94).

La transmediación teatral.

En la búsqueda de un lenguaje común que permita el diálogo entre el texto dramático (literario y espectacular) y la arquitectura, será necesario articular procesos de cambio de medios. La transmediación permitirá la puesta en imágenes, física, de un texto literario (Pardo, 2018, pág. 12). La transmediación se define como «la transferencia de una obra desde un medio a otro» (Pardo, 2020, pág. 11). En ese proceso de cambio entre medios, en la transmediación existen tendencias y aspectos que durante ese proceso de cambio de medio podrán o no variar en parte el sentido de la obra o incluso hasta su fin mismo.

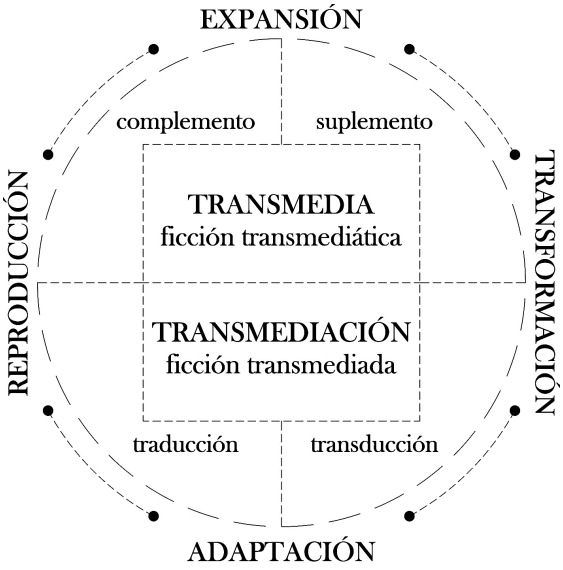
Aunque no se trata tampoco del objetivo final de este trabajo, sí es necesario diferenciar dos tipos principales de modelos *intramediales* para optar por uno u otro durante el análisis particular de una obra. Antes de definir dichos procesos, es necesario definir otro concepto más, el de diégesis, como noción del universo en el que suceden todos los acontecimientos o las acciones de la historia, bien sea ésta contada o bien sea para ser representada (Genette, 1982, pág. 469).

Complementario a este concepto de diégesis se asocia el de praxeología, que se puede definir como el concepto que explica los hechos del espacio y tiempo de la obra pero también los actorales. Es decir, la praxeología se encargará de aquellos medios semióticos no verbales (Courtés & Greimas, 1986, págs. 173-174). Por lo tanto, englobará el dónde, el cuándo, el qué, el quién y el cómo de una obra a través del análisis de todos los símbolos semióticos no verbales (Cantalapiedra Erostarbe, 1998-2001, pág. 422).

Dentro de todos estos procesos se encuentran las siguientes variantes anteriormente mencionadas (Pardo, 2018, págs. 67-69):

- Transmediación: será la adaptación de la diégesis a otro medio. Puede garantizarla por completo, con lo que sería una adaptación (sería una traducción de medios) o bien transformando ciertos elementos (transducción).
- Transmedia: será la expansión de la diégesis a otro medio. Si bien puede no implicar que tenga que eliminarse por completo la diégesis de la obra original, ésta pasa a un segundo plano al incorporarse al nuevo medio ciertos elementos no concordantes con la obra de origen.

Figura 10: *Esquema de modelo de transmedialidad.*



Fuente: Reelaboración de (Pardo, 2018, pág. 68).

Del siguiente esquema se revela que en la ficción transmediática puede existir un complemento a la obra literaria y se generará una tranmedialidad expansiva pero reproductiva con la obra de origen. Sin embargo, si se produce una suplementación, la diégesis será completamente diferente de la de la obra literaria y, en consecuencia, se producirá una expansión transformativa de la obra de origen. Del mismo modo, en la ficción transmediada, si se emplea una traducción de medios, se generará una adaptación reproductiva. Sin embargo, si se emplea la transducción se generará una adaptación transformativa de la obra original.

Aplicando al ámbito del teatro todos estos procesos, la comunicación comienza, por tanto, en la generación de un texto literario. A continuación, se produce un proceso intermedio de lectura de ese texto que finaliza en la escenificación de éste en el espacio teatral. Existirán por tanto, un texto que podrá no tener lectura (con autor y con un lector virtual), un texto con lectura (con autor y con un lector que lo lea) y una representación (con un autor, un lector y un lector intermedio que transforme el texto en escenificación para el lector final) (Bobes Naves, 2006, págs. 28-29). Esta representación implicará mantener diálogos así como materializar los signos del texto espectacular. Por lo tanto, al llevar una obra dramática a escena, el proceso a realizar será generalmente el de la transducción (Bobes Naves, 2006, pág. 37).

El concepto de transducción proviene del campo de la física para explicar la noción de aquel elemento que tiene como finalidad recibir energía para poder suministrársela a otro elemento diferente que la necesita para poder desarrollarse. En el campo de la literatura, y por tanto del teatro, la transducción se define como toda aquella transmisión comunicativa que suponga cualquier tipo de transformación bien sea en el mismo idioma o bien sea en idiomas distintos. Incluso la traducción comúnmente entendida como una mera reproducción de un medio o idioma a otro, implicaría una transformación de la "energía" (Urbina Fonturbel, 2001, pág. 66).

El texto dramático ofrece por un lado todos los elementos verbales de la escena y los no verbales, tanto los pertenecientes al actor como los externos a él, como discriminaba Kowzan[414]. Para poder comprobar qué decisiones se deben tomar para el cambio de medio de uno puramente textual a otro físico, se deben analizar y discretizar el texto dramático o lo que se conoce como paratexto, es decir, todo texto impreso que comprende el discurso de la obra. Los paratextos se componen principalmente de (Thomasseau, 1997, págs. 84-87):

- Los títulos: incluido el título principal de la obra.
- Los personajes: la forma y orden en el que el autor dispone la lista de personajes no es aleatoria y marca una jerarquía.
- Las primeras indicaciones temporales y espaciales: suelen aparecer en los libretos breves frases que señalan en lugar y momento en el que comienza la acción.
- La descripción del decorado: situará la acción y el tiempo.
- Los paratextos en las didascalias: describirán también los movimientos y gestos de los personajes en la escena.
- Los interludios o texto eludido: serán todos aquellos textos que describen lo que sucede en el tiempo intra-ficcional, entre acto y acto de la obra.

En ese análisis, las acotaciones de la obra (las didascalias), su texto (texto dramático, paratexto), por ser precisamente texto, en algunas ocasiones pueden resultar ambiguo, al igual que mencionaba Bobes sobre los signos, poco claro o ni tan siquiera corresponderse fielmente con el espacio en el cual se va a materializar el drama. Es por ello por lo que deberá ser el director de escena el que deberá decidir en esos casos cómo se materializan los textos y cómo se adaptan a la espacialidad. Será pues un receptor intermedio que sustituirá irremediablemente la forma (el medio) de unos elementos por

[414] Ver figura 8.

otra diferente en la búsqueda de una eficacia comunicativa en escena. En definitiva, debe interpretar el texto. No se limitará solo a comprender el texto sino que compondrá otro texto con su motivación (Urbina Fonturbel, 2001, pág. 68), ya que la interpretación no puede ser un método científico (García Barrientos, 2012, pág. 28) al igual que un comentario de texto:

> El comentario es parcial en un doble sentido. Primero, por la parcialidad del comentarista, que examina el texto desde unos presupuestos irrenunciables, incluso cuando su adopción fuera inconsciente. La interpretación y la crítica imponen una toma de distancia, una perspectiva, o hasta una tendencia, desde la cual describir y juzgar su objeto; distancias o perspectivas que pueden ser, por ejemplo, historicistas, psicoanalíticas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc. No cabe la neutralidad al respecto. Una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles, ni desde ninguno. (…) En segundo lugar, el comentario es también parcial en relación con el texto, en el sentido de que debe parcelar, practicar mutilaciones, poner límites dentro de él, ser deliberadamente "ciego" a determinados aspectos e iluminar unilateralmente el espacio de la obra sobre el cual actuar, profundizar y obtener el máximo rendimiento privilegiándolo. Este tipo de parcialidad es precisamente característico del arte, de la literatura, del teatro (García Barrientos, 2012, pág. 32).

Alcanzado este punto reflexivo, se debe añadir la consideración de Pirandello sobre las traducciones y que en su proceso debe deformase lo menos posible respecto a lo original. Por ello, proponía que, al traducir se observase la proporción del texto, el pensamiento del autor, su cuerpo y su alma «del interior con el exterior» (Pirandello, 1956, pág. 1134). Sin duda, afirmaba, era un proceso imposible de ser fiel, con lo que su concepto de traducción, según las definiciones aportadas, se aproximaría más al de transducción.

Por lo tanto, el proceso semiótico de comunicación dramática deberá continuar con el proceso de transducción que condicionará la espectacularidad del texto a la escena y que, a su vez, cada espectador lo asimilará a su manera particular (Bobes Naves, 2006, pág. 50).

La geometría como herramienta de transmediación,

El proceso dramático, el literario y el espectacular, aún no estará concluido después de la acción intermediadora del director de escena a través de la transmediación. No finalizará hasta que la obra esté expuesta ante el público:

> Sentados entre los espectadores, el director y el escenógrafo pueden ver si de verdad se entiende lo que tan claro les parecía en la sala de ensayo. El proceso de hacer teatro solo está completo cuando lo espectadores se convierten en parte del acontecimiento y la función pasa de lo subjetivo a lo objetivo, momento en el que empieza una nueva fase del trabajo (Howard, 2017, pág. 37).

La fase creativa, "subjetiva", debe convertirse por parte del espectador en "objetiva". De la misma manera, para que la literatura y la arquitectura colaboren en el drama, debe basarse en un sistema objetivo. Debe ser un lenguaje transductor entre ambas disciplinas procurando ser lo menos distorsionador posible, como afirmaba Pirandello. Este sistema, por sus características analíticas, deberá ser válido no solo para realizar dicha colaboración en el proceso de ideación, creación y construcción completa de la obra teatral, sino también deberá ser útil como lenguaje crítico para posteriormente poder realizar un análisis del resultado de ésta. Es en este determinado momento de la creación de la obra teatral, en el que debe aparecer el dibujo para plasmar y comunicar tanto las caracterizaciones de los personajes como el decorado (Gómez Molina, 2002, pág. 47). En este sentido, «podemos decir que la geometría es a las artes visuales lo que la gramática es a el arte del escritor» (Apollinaire, 1913, pág. 15).

> En el mismo caso del teatro, el dibujo permite proyectar todos y cada uno de los elementos que intervienen en una representación: los decorados, la indumentaria, el personaje, su disposición al escenario, su movimiento y acciones, y la iluminación (…) Los dibujos utilizados como previsión gráfica de las representaciones teatrales, o cualquier tipo de espectáculo similar, con mucha frecuencia llegan a ser casi iguales o muy parecidos a los bocetos realizados por pintores o arquitectos en la proyección de sus obras. Asimismo, muchas obras de pintura o arquitectura pueden llegar a confundirse con escenografías o secuencias de la representación de un espectáculo (Cabezas Gelabert y otros, 2007, pág. 251).

En consecuencia, el dibujo, la geometría en concreto, por sus características sobre la percepción de los elementos, será la herramienta esencial para trasmitir el proyecto (Benito Roldán, 2016, pág. 17), como ha sucedido en diferentes momentos teatrales a lo largo de la evolución del drama; y también lo será para analizarlo posteriormente. Sobre esta última alternativa, como herramienta de análisis, el dibujo debe ejercer como elemento de transducción, es decir, ser un *dibujo de traducción*. Se entiende como tal a aquel dibujo que, a diferencia del dibujo clásico que es personal y subjetivo, niega el gesto del traductor que debe limitarse a interpretar y traducir (Gómez Molina, 2002, pág. 27). Asimismo, sobre ese dibujo despersonalizado, de traducción, cabe la necesidad de mencionar lo que Le Corbusier denominaba dibujo taquigráfico. Entendía un dibujo taquigráfico como aquel que se debía emplear para evitar cualquier posible interpretación errónea, con simplicidad y economía de medios. Este dibujo esquemático, geométrico en consecuencia, hacía de este modo referencia a un tipo de dibujo cercano a la escritura y que transmitía conceptos concretos y lo más objetivos posibles (Cabezas Gelabert, 2002, págs. 99-100).

> El dibujo es una taquigrafía, un soporte simbólico de fases sucesivas y complementarias de la transmisión del pensamiento. Una taquigrafía, también, de las proporciones: geometría y números, campos ilimitados, aberturas a un cielo posible. Materia posible. En todo caso, una vez más, medios sumarios. Taquigrafía, imagen, figuración, transferencia de ideas sobre un tema de imponderables.
> (…) El dibujo es testigo. Testigo imparcial y motor de las obras del creador (Le Corbusier, 2003, pág. 610).

La referencia de Le Corbusier de nuevo hacia la geometría la convierte, en su opinión, en el leguaje del hombre como transmisora de ideas (Cabezas Gelabert, 2002, pág. 106). El propio Mengs[415] en el siglo XVIII para comentar el proceso de enseñanza del dibujo en las escuelas de arquitectura, al ser preguntado sobre lo primero que se debe conocer al dibujar, escribía que:

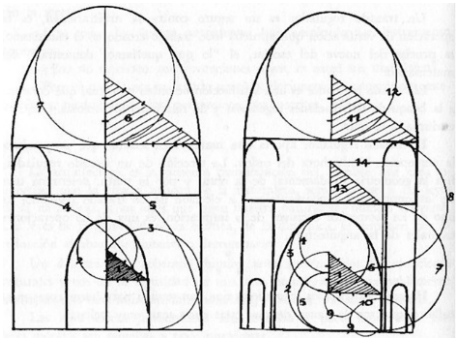
[415] Antonio Rafael Mengs (Aussig, República Checa, 1728-1779) fue un destacado tratadista y pintor alemán neoclásico.

> (…) que empiecen por diseñar las figuras geométricas sin regla y sin compás, para que su vista se acostumbre á la exactitud, que es la basa fundamental del dibuxo; pues no hay objeto cuyos contornos y formas no se compongan de figuras y líneas geométricas, simples ó compuestas. Con que si el muchacho sabe hacer á ojo estas figuras, sabrá dibuxar exactamente qualquiera cosa, y concebirá con facilidad todas las proporciones (Mengs, 1797, pág. 331).

Siguiendo esta aseveración, Le Corbusier realizó en sus múltiples dibujos a mano la abstracción geométrica de obras históricas, popularizando sus *tracés régulateurs*. Esta geometrización le permitía, superponiendo sobre las obras elementos geométricos, articular los trazados reguladores, empleados desde el comienzo de la humanidad y asegurando que:

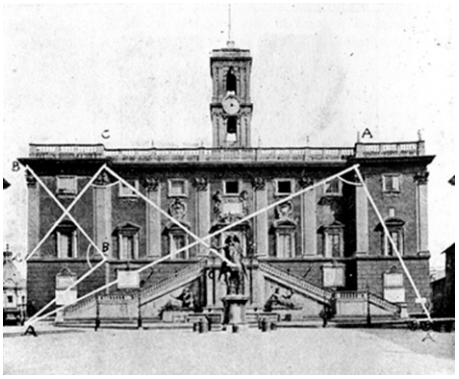
> Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad, es la operación de verificación que aprueba todo trabajo creado en el entusiasmo, la prueba del nuevo escolar, el "lo que queríamos demostrar" del matemático.
> El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armoniosas. Confiere euritmia a la obra.
> El trazado regulador aporta esta matemática sensible que proporciona la percepción bienhechora del orden. La elección de un trazado regulador fija la geometría fundamental de la obra, y por lo tanto,

Imagen 98: *Le Corbusier: trazado regulador de las cúpulas arqueménides*



Fuente: (Le Corbusier, 1998, pág. 58).

Imagen 99: *Le Corbusier: trazado regulador de El Capitolio de Roma*



Fuente: (Le Corbusier, 1998, pág. 60).

> determina una de las impresiones fundamentales. La elección de un trazado regulador es uno de los momentos decisivos de la inspiración, es una de las operaciones capitales de la arquitectura (Le Corbusier, 1998, pág. 57)

En conclusión, en las propias palabras de Le Corbusier, se asimila que será este dibujo de taquigrafía una herramienta válida para el análisis de la transducción escénica ya que es un sistema de transmisión de pensamiento, es decir de información, y por lo tanto, al ser una herramienta de transmisión, se enmarca en la definición transductiva.

En definitiva, tras todo el análisis bibliográfico del presente marco teórico, se comprueba que la arquitectura teatral y su espacialidad es uno de los ingredientes más importantes de la experiencia dramática, aunque en la mayoría de las ocasiones haya sido el menos comprendido. Su importancia afecta tanto a los sentidos físicos como emocionales y su contribución al drama se debe considerar como esencial (Mackintosch, 1993, págs. 2-3).

3. Análisis arquitectónico de la escena pirandelliana.

"No era suficiente con escribir
obras de teatro y representarlas.
Hoy en día soy director
y *metteur en scène*
de una compañía dramática"
(Pirandello, 1925)[416].

En este tercer capítulo de la Tesis Doctoral se producirá el análisis de las obras de la tetralogía *metateatral* pirandelliana. Continuando con el esquema de trabajo planteado en el diseño de la investigación, las cuatro obras se analizarán desde el punto de vista espacial y arquitectónico apoyándose en textos del autor, tomados de la versión señalada en el apartado 1 de esta Tesis. De esta manera, la parametrización de los textos dramáticos permitirá cuantificar y calificar el uso del espacio del teatro permitiendo su posterior proceso comparativo. Por lo tanto, el estudio de los textos se realizará en cuatro puntos, cada uno dedicado al estudio de las obras.

[416] Traducción propia.

3.1. *Seis personajes en busca de autor.*

3.1.1. *Premessa*.

Seis personajes en busca de autor (Sei personaggi in cerca d'autore, «commedia da fare»), escrita entre finales de 1920 y principio de 1921, tuvo su primera representación el 9 de mayo de 1921 en el Teatro Valle de Roma (Ferroni, 2017, pág. 140). La revisión del texto y el reestreno dirigido por el propio Pirandello se realizó en 1925 en el Teatro Odescalchi (Lorch, 2005, pág. 79).

Con esta obra, el autor italiano inicia su etapa del *metateatro*, de *teatro en el teatro*, con un argumento que remarca en esencia su concepción del teatro, del arte en general y de su angustia vital ante el vacío existencial (Herrera, 1995, pág. 64). Pirandello, en el mismo prefacio[417] de la obra señala:

> Pues bien: esta tal Fantasía (…) tuvo, hace ya bastantes años, la aciaga inspiración (…) de conducir hasta mi casa a toda una familia, descubierta no sabría yo decir dónde ni cómo, gracias a la cual, a su parecer, podría yo encontrar el asunto para una magnífica novela. (…) Sólo puedo decir que, sin ser en absoluto consciente de haber ido en su búsqueda, encontré ante mí, tan vivos que se les podía tocar, tan vivos que hasta podía oírse su respiración, a esos seis personajes que se ven en la escena. (…)
>
> Ya que estaban vivos, querían vivir.
>
> (…) Pero, por más que buscaba, no conseguía yo descubrir este sentido en aquellos seis personajes. Y creí por tanto que no era cuestión de darles vida. (…) Tan es así que, persistiendo en mí la voluntad de expulsarlos de mi espíritu, aquellos seis personajes, (…) aprovechaban ciertos momentos del día para presentarse ante mí en la soledad de mi despacho y, juntos o por separado, me tentaban, me proponían ésta o aquella escena para representar o para describir los efectos que podrían provocarse (…) Hasta que, de repente, no halle el modo de escapar de ella.
>
> ¿Y por qué no presento -me dije- este novísimo caso de un autor que se niega a dar vida a algunos de sus personajes, criaturas vivas de su fantasía, (…)? Ellos se

[417] El prefacio en la obra de *Seis Personajes* fue añadido por el propio Pirandello a partir de la edición publicada en 1925, es decir, posterior al polémico estreno en 1921. Con este prefacio, el italiano pretendía justificar su obra y sus consecuencias, titulando a este añadido como *Come e perchè ho scritto i Sei personaggi in cerca d'autore* (Pirandello, 2020, pág. 83).

> han separado ya de mí; viven por su cuenta; han adquirido voz y movimiento; (…) se ven ya a sí mismos como tales; han aprendido a defenderse de mí sabrán por tanto defenderse de los demás. Dejémoslos entonces que acudan donde acuden habitualmente los personajes dramáticos para cobrar vida: a un escenario. Y veamos qué sucede de todo ello.
>
> Esto es lo que he hecho. Y, naturalmente, ha sucedido lo que debía suceder: una mezcla de tragedia y de comedia, de fantasía y de realidad, en una situación humorística de todo punto nueva y harto compleja (…) (Pirandello, 2020, págs. 83-87).

Al comienzo del texto, Pirandello señala los personajes de este drama, dividiéndolos en dos grupos y por este orden:

- Personajes de la comedia por hacer:
  - El padre.
  - La madre.
  - La hijastra.
  - El hijo.
  - El muchacho.
  - La niña.
  - Madama Pace

- Actores de la compañía:
  - El director.
  - La primera actriz.
  - El primer actor.
  - La segunda actriz.
  - La actriz joven.
  - El actor joven.
  - Otros actores y actrices.
  - El director de escena.
  - El apuntador.
  - El encargado del attrezzo.
  - El tramoyista.
  - El secretario del director.
  - El portero del teatro.
  - Montadores y ayudantes.

Respecto a la sinopsis general, la acción comienza cuando un grupo de actores sobre el escenario se dispone a ensayar una obra del propio Pirandello, *El juego de los Papeles*[418]. Durante este ensayo, *seis personajes* irrumpen en escena reclamando al Director de *El juego* que sea el autor de su propio drama, ya que su creador los ha dejado sin representar su drama.

Para ello, el personaje del Padre le explica al director su historia. El Padre y la Madre estaban casados y tenían un hijo. La Madre, tras un desliz con el secretario del Padre, y con el beneplácito de éste, huye a vivir su amor con su amante, con el que tiene tres hijos. Una vez fallecido el amante, la situación de la Madre y los tres hijos se complica con lo que la hija mayor de ambos debe ponerse a trabajar en una casa de citas gobernada por Madame Pace. En una noche de trabajo, la hija se encuentra con el Padre, lo que provoca el desasosiego de la Madre ante la posibilidad de que Padre e hijastra compartan lecho. Tras esta situación, el Padre, consciente de las dificultados de la familia de su exmujer y de su hijo, decide acogerlos en casa.

Ante todo este drama, el Director de la obra accede a interpretar su drama en escena, pero a través de los actores de la obra que se estaba ensayando. La negación de los personajes ante esta decisión y sus diferencias internas, provocan que sigan contando su terrible historia al Director: relatan el momento en el que la hija pequeña se acerca a un estanque junto con el hermano pequeño, este último con un revolver entre las manos. La niña se ahoga y acto seguido se oye un disparo en escena. El Director, ante la incertidumbre de que lo que ha sucedido haya sido una escena de los *Seis Personajes* escenificando su drama o que se trate de una acción real y los hijos estén verdaderamente muertos, huye del escenario, poniendo fin a la función.

Con este argumento, Pirandello representa la dualidad de ser o no personaje, de la máscara y de la identificación de cada ser humano con su propio personaje; en definitiva escenificar la vida y su representación. Por un lado se encuentran unos actores a los que un director les pide escenificar un drama que pertenece a otros personajes; éstos, a su vez, se oponen a ello para no incurrir en falsear su historia. Y cada uno de ellos, actores, personajes, y trabajadores del teatro, tienen sus propias versiones y conclusiones del drama ajeno y propio, que concluye en un final que plantea una total inconclusión ante la posibilidad de que cualquier teoría, ficcionada o real, pueda ser la verdadera para el espectador (Choza, 1999).

[418] *El juego de los papeles* (*Il giuoco delle parti*) es una obra en tres actos, escrita por Pirandello 3 años antes que *Seis Personajes* y representada por primera vez en 1918 en Roma (Ferroni, 2017, pág. 139). A su vez, esta obra se basa en un relato breve del mismo autor italiano, *Quando s'è capito il giuoco*, de 1913 (Pirandello, 2020, pág. 103).

Estructura escénica.

La estructura de la obra está diseñada en una única escena. Con esta decisión, Pirandello ya comienza a romper con la estructura clásica de la comedia, rompiendo por tanto con el pasado. El argumento descrito con un único acto aumentó el desconcierto para discernir si lo representado era realmente representado o era realidad. Tanto, que como se ha señalado anteriormente, el público y la crítica no entendían qué estaba sucediendo en el escenario (Grande, 1956, págs. 27-28). Sin embargo, pese a tener una estructura de un único acto, la obra se puede dividir en tres partes diferenciadas, según marca el propio Pirandello:

> La comedia no tiene actos ni escenas. La representación se interrumpirá por primera vez, sin bajar el telón, cuando se retiren el Director y el primer Personaje para acordar la trama y desaparezcan del escenario los Actores; y por segunda vez cuando, por error, el Tramoyista baje el telón (Pirandello, 2020, pág. 101).

Por lo tanto, serán dos acotaciones escénicas, una de movimiento y otra de decorado, la que vertebren la obra, en la que en este trabajo, se asemejará a una estructura de tres actos.

3.1.2. *Programma*: el texto escénico.

Tras la lectura y análisis de la obra, se han referenciado 594 acotaciones de signos tanto verbales como no verbales en todo el texto dramático.

El listado y la situación de las acotaciones dentro del texto dramático, en la edición justificada en la metodología y desarrollo del presente trabajo[419], se resume en la siguiente tabla. Sobre ella se produce la discriminación entre aquellas acotaciones textuales que incluyen cualquier referencia al espacio (en global de todo el teatro) o posición relativa a estos de los personajes, y aquellas que no las incluyen. Apoyándose sobre el esquema de signos expuesto en el análisis bibliográfico elaborado por Kowzan[420], se distinguirán, por tanto, las que señalen características del espacio, bien sean espacios textuales o espectaculares.

Tabla 6: *Organización general de acotaciones en Seis Personajes en busca de autor.*

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
1	0	101	12	NO VERBAL	SÍ
2	1	102	1_20	NO VERBAL	SÍ
3	1	102	24	NO VERBAL	NO
4	1	103	6_26	NO VERBAL	SÍ
5	1	103	27_28	NO VERBAL	NO
6	1	103_104	103:30_31 104:1_5	NO VERBAL	SÍ
7	1	104	8	NO VERBAL	NO
8	1	104	8	VERBAL	SÍ
9	1	104	9_10	NO VERBAL	NO
10	1	104	13_16	NO VERBAL	SÍ
11	1	104	17	NO VERBAL	NO
12	1	104	18	NO VERBAL	NO
13	1	104	20	NO VERBAL	NO
14	1	104	23_25	NO VERBAL	SÍ
15	1	104	28_30	NO VERBAL	SÍ
16	1	105	4_5	NO VERBAL	NO
17	1	105	7	NO VERBAL	NO
18	1	105	8_9	NO VERBAL	NO
19	1	105	10	NO VERBAL	SÍ
20	1	105	12_16	NO VERBAL	SÍ
21	1	105	17	NO VERBAL	NO
22	1	105	20	NO VERBAL	NO
23	1	105	21_22	NO VERBAL	SÍ
24	1	105	23	NO VERBAL	NO
25	1	105	24	NO VERBAL	NO
26	1	105	24_26	VERBAL	SÍ
27	1	105	27	NO VERBAL	NO
28	1	105	28	VERBAL	SÍ
29	1	105	29	NO VERBAL	NO
30	1	105	30	NO VERBAL	NO
31	1	105	30_35	VERBAL	SÍ
32	1	106	1	NO VERBAL	NO
33	1	106	2_3	NO VERBAL	NO
34	1	106	4	NO VERBAL	NO
35	1	106	5	NO VERBAL	NO
36	1	106	6	NO VERBAL	NO
37	1	106	7	NO VERBAL	NO
38	1	106	8_9	NO VERBAL	NO
39	1	106	11	NO VERBAL	NO
40	1	106	11_15	VERBAL	SÍ
41	1	106	15	NO VERBAL	NO
42	1	106	17	NO VERBAL	NO
43	1	106	18_19	NO VERBAL	NO
44	1	106	21	NO VERBAL	NO
45	1	106_107	106:28 107:1	NO VERBAL	NO
46	1	107	5_6	NO VERBAL	NO
47	1	107	7_8	NO VERBAL	NO
48	1	107	15	NO VERBAL	NO
49	1	107	16	NO VERBAL	SÍ
50	1	107	17_18	NO VERBAL	NO

[419] Ver páginas 13-14.

[420] Ver página 296-297.

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
51	1	107	20_21	NO VERBAL	NO
52	1	107	22_23	VERBAL	SÍ
53	1	107	24	VERBAL	SÍ
54	1	107	25_30	NO VERBAL	SÍ
55	1	107 108 109	107:31_35 108: 1_39 109:1_11	NO VERBAL	SÍ
56	1	109	12	NO VERBAL	NO
57	1	109	14	NO VERBAL	NO
58	1	109	15	NO VERBAL	NO
59	1	109	17_18	NO VERBAL	SÍ
60	1	109	19	NO VERBAL	NO
61	1	109	21	NO VERBAL	SÍ
62	1	109	23_24	NO VERBAL	SÍ
63	1	109	25	NO VERBAL	NO
64	1	109	30	NO VERBAL	SÍ
65	1	109	33	NO VERBAL	NO
66	1	109	35	NO VERBAL	SÍ
67	1	109	36	NO VERBAL	NO
68	1	110	1_3	NO VERBAL	SÍ
69	1	110	10	NO VERBAL	NO
70	1	110	20	NO VERBAL	NO
71	1	110	21	NO VERBAL	NO
72	1	110	27_28	NO VERBAL	NO
73	1	110	34_35	NO VERBAL	NO
74	1	110	36	NO VERBAL	NO
75	1	111	4	NO VERBAL	NO
76	1	111	17	NO VERBAL	NO
77	1	111	19_21	NO VERBAL	NO
78	1	111 112	111: 24_28 112: 1_5	NO VERBAL	SÍ
79	1	112	6	NO VERBAL	NO
80	1	112	7	NO VERBAL	NO
81	1	112	8	NO VERBAL	NO
82	1	112	10_11	NO VERBAL	SÍ
83	1	112	13	NO VERBAL	NO
84	1	112	14	NO VERBAL	NO
85	1	112	18	NO VERBAL	SÍ
86	1	112	22	NO VERBAL	SÍ
87	1	112	24	NO VERBAL	SÍ
88	1	112	27	NO VERBAL	SÍ
89	1	113	8	NO VERBAL	NO
90	1	113	13	NO VERBAL	NO
91	1	113	15_16	NO VERBAL	NO
92	1	113	18	NO VERBAL	NO
93	1	113	23	NO VERBAL	NO
94	1	114	3_4	NO VERBAL	NO
95	1	114	5_6	NO VERBAL	NO
96	1	114	7	NO VERBAL	NO
97	1	114	12_15	NO VERBAL	NO
98	1	114	20_25	NO VERBAL	SÍ
99	1	114	26	NO VERBAL	NO
100	1	114	28	NO VERBAL	NO
101	1	114	29	NO VERBAL	SÍ
102	1	114	32	NO VERBAL	NO
103	1	115	1_2	NO VERBAL	SÍ
104	1	115	3	NO VERBAL	NO
105	1	115	3_4	NO VERBAL	NO
106	1	115	7_8	NO VERBAL	NO
107	1	115	9	NO VERBAL	NO
108	1	115	13_14	NO VERBAL	NO
109	1	115	16	NO VERBAL	NO
110	1	115	19	NO VERBAL	NO
111	1	115	21_22	NO VERBAL	NO
112	1	115	26_29	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
113	1	115	30	NO VERBAL	NO
114	1	115	31	NO VERBAL	NO
115	1	115	33_34	NO VERBAL	SÍ
116	1	115	34_35	VERBAL	SÍ
117	1	115	35	NO VERBAL	SÍ
118	1	115	37	VERBAL	SÍ
119	1	116	1_4	NO VERBAL	SÍ
120	1	116	7	NO VERBAL	NO
121	1	116	8_9	NO VERBAL	NO
122	1	116	11	NO VERBAL	NO
123	1	116	12	NO VERBAL	NO
124	1	116	13	NO VERBAL	NO
125	1	116	16_17	NO VERBAL	NO
126	1	116	18	NO VERBAL	NO
127	1	116	22	NO VERBAL	NO
128	1	116	36	NO VERBAL	NO
129	1	117	1	NO VERBAL	NO
130	1	117	4	NO VERBAL	NO
131	1	117	5	NO VERBAL	NO
132	1	117	8	NO VERBAL	NO
133	1	117	10	NO VERBAL	NO
134	1	117	11	NO VERBAL	NO
135	1	117	11_12	NO VERBAL	NO
136	1	117	12_13	NO VERBAL	NO
137	1	117	17_18	NO VERBAL	NO
138	1	117	26	NO VERBAL	NO
139	1	117	27	NO VERBAL	NO
140	1	117	31	NO VERBAL	NO
141	1	117	32_35	NO VERBAL	SÍ
142	1	117	36	NO VERBAL	NO
143	1	118	2	NO VERBAL	NO
144	1	118	4	NO VERBAL	NO
145	1	118	15	NO VERBAL	NO
146	1	118	16	NO VERBAL	NO
147	1	118	17_19	VERBAL	SÍ
148	1	118	26_27	NO VERBAL	NO
149	1	118	28	NO VERBAL	NO
150	1	118	30	NO VERBAL	NO
151	1	118 119	118: 32_34 119.1	VERBAL	SÍ
152	1	119	4	NO VERBAL	NO
153	1	119	5	NO VERBAL	NO
154	1	119	14_15	NO VERBAL	SÍ
155	1	119	25	NO VERBAL	NO
156	1	119	33_36	NO VERBAL	NO
157	1	119	37	NO VERBAL	NO
158	1	120	7_9	NO VERBAL	SÍ
159	1	120	15	NO VERBAL	NO
160	1	120	17	NO VERBAL	NO
161	1	120	18	NO VERBAL	NO
162	1	120	21	NO VERBAL	NO
163	1	121	5_6	NO VERBAL	NO
164	1	121	11	NO VERBAL	NO
165	1	121	12	NO VERBAL	NO
166	1	121	19	NO VERBAL	NO
167	1	121	22_25	NO VERBAL	SÍ
168	1	121	27	NO VERBAL	NO
169	1	121 122	121: 37 122:1	NO VERBAL	NO
170	1	122	8_9	NO VERBAL	NO
171	1	122	17_18	NO VERBAL	NO
172	1	122	18_19	NO VERBAL	NO
173	1	122	22_23	NO VERBAL	NO
174	1	123	3_4	NO VERBAL	NO
175	1	123	12	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
176	1	123	19	NO VERBAL	NO
177	1	123	24	NO VERBAL	SÍ
178	1	123	26_27	NO VERBAL	NO
179	1	123	28	NO VERBAL	NO
180	1	123	39	NO VERBAL	NO
181	1	125	33	NO VERBAL	NO
182	1	126	15_16	NO VERBAL	NO
183	1	126	17	NO VERBAL	NO
184	1	126	19	NO VERBAL	NO
185	1	126	23	NO VERBAL	NO
186	1	126	25	NO VERBAL	NO
187	1	128	1	NO VERBAL	NO
188	1	128	10	NO VERBAL	NO
189	1	128	12_13	NO VERBAL	NO
190	1	128	24	NO VERBAL	SÍ
191	1	129	1	NO VERBAL	NO
192	1	129	3_4	NO VERBAL	NO
193	1	129	15	NO VERBAL	NO
194	1	129	21_22	NO VERBAL	NO
195	1	129	23	NO VERBAL	NO
196	1	129	25	NO VERBAL	NO
197	1	129	26_27	NO VERBAL	NO
198	1	129	34	NO VERBAL	NO
199	1	130	4	NO VERBAL	NO
200	1	130	6_7	NO VERBAL	NO
201	1	130	8	NO VERBAL	NO
202	1	131	3	NO VERBAL	SÍ
203	1	131	9	VERBAL	SÍ
204	1	131	9_10	NO VERBAL	NO
205	1	131	12	NO VERBAL	NO
206	1	131	15_17	VERBAL	SÍ
207	1	131	17_18	NO VERBAL	NO
208	1	131	19	VERBAL	SÍ
209	1	131	19_20	NO VERBAL	SÍ
210	1	131	22_24	NO VERBAL	SÍ
211	1	132	4	NO VERBAL	NO
212	1	132	16_19	NO VERBAL	SÍ
213	2	133	1_8	NO VERBAL	SÍ
214	2	133	12_14	VERBAL	SÍ
215	2	133	15_21	NO VERBAL	SÍ
216	2	133	22	NO VERBAL	NO
217	2	133	22_23	VERBAL	SÍ
218	2	133	24_25	VERBAL	SÍ
219	2	133	26_27	VERBAL	SÍ
220	2	134	3_4	VERBAL	SÍ
221	2	134	6	NO VERBAL	NO
222	2	134	6_7	VERBAL	SÍ
223	2	134	8_9	VERBAL	SÍ
224	2	134	10	NO VERBAL	NO
225	2	134	10_11	VERBAL	SÍ
226	2	134	12	VERBAL	SÍ
227	2	134	13	VERBAL	SÍ
228	2	134	14_15	VERBAL	SÍ
229	2	134	18	NO VERBAL	NO
230	2	134	18_19	VERBAL	SÍ
231	2	134	21	NO VERBAL	NO
232	2	134	21_22	VERBAL	SÍ
233	2	134	24_29	NO VERBAL	SÍ
234	2	134	30	NO VERBAL	NO
235	2	134	32	NO VERBAL	NO
236	2	134	35	NO VERBAL	NO
237	2	135	3_4	NO VERBAL	NO
238	2	135	5_8	NO VERBAL	SÍ
239	2	135	10	NO VERBAL	NO
240	2	135	11_12	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
241	2	135	14	NO VERBAL	NO
242	2	135	20	NO VERBAL	NO
243	2	135	21_22	NO VERBAL	NO
244	2	135	24_25	NO VERBAL	NO
245	2	135	29_30	NO VERBAL	NO
246	2	136	4	NO VERBAL	NO
247	2	136	5	NO VERBAL	NO
248	2	136	7	NO VERBAL	NO
249	2	136	8	NO VERBAL	NO
250	2	136	14_15	NO VERBAL	NO
251	2	136	15_16	NO VERBAL	NO
252	2	136	16_17	NO VERBAL	NO
253	2	136	23_24	NO VERBAL	NO
254	2	136	24	NO VERBAL	NO
255	2	136	25	NO VERBAL	NO
256	2	136	25_26	NO VERBAL	NO
257	2	136	27	NO VERBAL	NO
258	2	136	28	NO VERBAL	NO
259	2	136	31	NO VERBAL	NO
260	2	136	33	NO VERBAL	NO
261	2	137	17	NO VERBAL	NO
262	2	137	29_31	NO VERBAL	SÍ
263	2	138	1	NO VERBAL	NO
264	2	138	1_2	NO VERBAL	NO
265	2	138	4	NO VERBAL	NO
266	2	138	6	NO VERBAL	NO
267	2	138	9	NO VERBAL	NO
268	2	138	19_20	NO VERBAL	SÍ
269	2	138	20_21	NO VERBAL	NO
270	2	138	22	NO VERBAL	SÍ
271	2	138	23	NO VERBAL	NO
272	2	138	27	NO VERBAL	NO
273	2	138	27_28	VERBAL	SÍ
274	2	138	29	VERBAL	SÍ
275	2	138	30_32	VERBAL	SÍ
276	2	138	32_34	NO VERBAL	NO
277	2	138	34_35	VERBAL	SÍ
278	2	138	35	NO VERBAL	NO
279	2	138	36	VERBAL	SÍ
280	2	139	1_2	NO VERBAL	SÍ
281	2	139	4	NO VERBAL	SÍ
282	2	139	5	NO VERBAL	NO
283	2	139	7	NO VERBAL	NO
284	2	139	9	NO VERBAL	NO
285	2	139	11	NO VERBAL	NO
286	2	139	13_14	NO VERBAL	SÍ
287	2	139	20	NO VERBAL	NO
288	2	139	20_22	VERBAL	SÍ
289	2	139	23	NO VERBAL	NO
290	2	139	29	NO VERBAL	NO
291	2	139	30_31	VERBAL	SÍ
292	2	139	32	NO VERBAL	NO
293	2	139	36	NO VERBAL	NO
294	2	140	1	VERBAL	SÍ
295	2	140	3_4	NO VERBAL	SÍ
296	2	140	13_14	NO VERBAL	NO
297	2	140	15_26	NO VERBAL	SÍ
298	2	140	27	NO VERBAL	SÍ
299	2	140	29	NO VERBAL	NO
300	2	140	31	NO VERBAL	NO
301	2	140	33	NO VERBAL	NO
302	2	140	35	NO VERBAL	NO
303	2	140	36	NO VERBAL	NO
304	2	140	37	NO VERBAL	NO
305	2	141	1	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
306	2	141	13_24	NO VERBAL	SÍ
307	2	141	29_30	NO VERBAL	SÍ
308	2	141	33	NO VERBAL	NO
309	2	141	36_37	VERBAL	SÍ
310	2	142	6_7	NO VERBAL	NO
311	2	142	8	NO VERBAL	NO
312	2	142	9	NO VERBAL	NO
313	2	142	10	NO VERBAL	NO
314	2	142	12_13	NO VERBAL	SÍ
315	2	142	14_17	VERBAL	SÍ
316	2	142	17	NO VERBAL	SÍ
317	2	142	18	NO VERBAL	NO
318	2	142	20	NO VERBAL	NO
319	2	142	23	NO VERBAL	NO
320	2	142	24_25	NO VERBAL	NO
321	2	142	31	NO VERBAL	SÍ
322	2	143	1	NO VERBAL	NO
323	2	143	2_3	NO VERBAL	NO
324	2	143	21_24	NO VERBAL	SÍ
325	2	143	26	NO VERBAL	SÍ
326	2	143	28	NO VERBAL	SÍ
327	2	143	31	NO VERBAL	SÍ
328	2	143	33	NO VERBAL	NO
329	2	144	3_4	NO VERBAL	SÍ
330	2	144	6_7	NO VERBAL	SÍ
331	2	144	8	NO VERBAL	NO
332	2	144	11_12	NO VERBAL	NO
333	2	144	13	NO VERBAL	NO
334	2	144	14	VERBAL	SÍ
335	2	144	14_16	NO VERBAL	SÍ
336	2	144	17	NO VERBAL	NO
337	2	144	22	NO VERBAL	SÍ
338	2	144	23_24	NO VERBAL	NO
339	2	144	24_25	VERBAL	SÍ
340	2	144	25_30	NO VERBAL	SÍ
341	2	144	33	NO VERBAL	SÍ
342	2	144	35	NO VERBAL	NO
343	2	144 145	144: 37 145: 1_3	NO VERBAL	NO
344	2	145	6	NO VERBAL	NO
345	2	145	7_8	NO VERBAL	NO
346	2	145	8_10	NO VERBAL	NO
347	2	145	12_13	NO VERBAL	NO
348	2	145	13_14	NO VERBAL	NO
349	2	145	15_21	NO VERBAL	SÍ
350	2	145	23_24	NO VERBAL	NO
351	2	145	25	NO VERBAL	SÍ
352	2	145	29	NO VERBAL	NO
353	2	145	31	NO VERBAL	NO
354	2	145	33	NO VERBAL	NO
355	2	145	35	NO VERBAL	NO
356	2	146	2_3	VERBAL	SÍ
357	2	146	9	NO VERBAL	NO
358	2	146	11	NO VERBAL	NO
359	2	146	12	VERBAL	SÍ
360	2	146	15_16	NO VERBAL	NO
361	2	146	19_20	NO VERBAL	NO
362	2	146	22_23	NO VERBAL	SÍ
363	2	146	24	NO VERBAL	NO
364	2	146	25	NO VERBAL	NO
365	2	146	28_29	NO VERBAL	NO
366	2	146	32	NO VERBAL	NO
367	2	146	34	VERBAL	SÍ
368	2	146	34_36	NO VERBAL	SÍ
369	2	146	37	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
370	2	147	3_4	VERBAL	SÍ
371	2	147	4	NO VERBAL	SÍ
372	2	147	6	NO VERBAL	NO
373	2	147	9	NO VERBAL	NO
374	2	147	10	NO VERBAL	NO
375	2	147	11	VERBAL	SÍ
376	2	147	12_25	NO VERBAL	SÍ
377	2	147	27	NO VERBAL	NO
378	2	147	29_30	NO VERBAL	NO
379	2	147	31	NO VERBAL	NO
380	2	147	33	NO VERBAL	SÍ
381	2	147	35	NO VERBAL	NO
382	2	148	4	NO VERBAL	SÍ
383	2	148	8	NO VERBAL	SÍ
384	2	148	11_12	NO VERBAL	NO
385	2	148	15_17	NO VERBAL	NO
386	2	148	19	NO VERBAL	NO
387	2	148	22	NO VERBAL	NO
388	2	148	26	NO VERBAL	SÍ
389	2	148	29_31	NO VERBAL	NO
390	2	148	32	NO VERBAL	NO
391	2	148	34	NO VERBAL	NO
392	2	148	35	NO VERBAL	NO
393	2	148	36	NO VERBAL	NO
394	2	148	37	NO VERBAL	SÍ
395	2	149	5	NO VERBAL	NO
396	2	149	6_9	NO VERBAL	NO
397	2	149	10	NO VERBAL	NO
398	2	149	10_11	NO VERBAL	NO
399	2	149	12	NO VERBAL	NO
400	2	149	13	NO VERBAL	NO
401	2	149	14	NO VERBAL	NO
402	2	149	17_21	NO VERBAL	NO
403	2	149	22	NO VERBAL	SÍ
404	2	149	25	NO VERBAL	NO
405	2	149	30	NO VERBAL	NO
406	2	149	32	NO VERBAL	SÍ
407	2	150	1	NO VERBAL	NO
408	2	150	2	NO VERBAL	NO
409	2	150	14	NO VERBAL	NO
410	2	150	18_19	NO VERBAL	NO
411	2	150	25	NO VERBAL	NO
412	2	150	28	NO VERBAL	NO
413	2	151	15	NO VERBAL	NO
414	2	151	17	NO VERBAL	NO
415	2	151	29	NO VERBAL	NO
416	2	151	32	NO VERBAL	NO
417	2	151	34_35	NO VERBAL	NO
418	2	152	8_9	NO VERBAL	NO
419	2	152	15_16	NO VERBAL	NO
420	2	152	18	NO VERBAL	NO
421	2	152	32_33	NO VERBAL	NO
422	2	152	33_36	NO VERBAL	NO
423	2	153	1_2	NO VERBAL	NO
424	2	153	10	NO VERBAL	NO
425	2	153	23	NO VERBAL	NO
426	2	153	29	NO VERBAL	NO
427	2	153	30	NO VERBAL	NO
428	2	153	37	NO VERBAL	NO
429	2	154	5	NO VERBAL	SÍ
430	2	154	9_10	NO VERBAL	NO
431	2	154	10_12	NO VERBAL	NO
432	2	154	14	NO VERBAL	SÍ
433	2	154	15	NO VERBAL	NO
434	2	154	17_18	NO VERBAL	SÍ

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
435	2	154	18_19	VERBAL	SÍ
436	2	154	20	NO VERBAL	SÍ
437	2	154	22	NO VERBAL	NO
438	2	154	23	VERBAL	SÍ
439	2	154	23_26	NO VERBAL	SÍ
440	2	154	26_28	VERBAL	SÍ
441	2	154	28_29	NO VERBAL	SÍ
442	2	154	31	NO VERBAL	SÍ
443	3	155	1_8	NO VERBAL	SÍ
444	3	155	9	NO VERBAL	NO
445	3	155	13-14	NO VERBAL	NO
446	3	155	14	NO VERBAL	NO
447	3	155	15	NO VERBAL	NO
448	3	155	18	NO VERBAL	NO
449	3	155	19	NO VERBAL	NO
450	3	155	22	NO VERBAL	NO
451	3	155	25	NO VERBAL	NO
452	3	155	27_28	NO VERBAL	NO
453	3	156	1	NO VERBAL	NO
454	3	156	5_6	NO VERBAL	NO
455	3	156	9_11	VERBAL	SÍ
456	3	156	13	NO VERBAL	NO
457	3	156	13_17	VERBAL	SÍ
458	3	156	26	NO VERBAL	NO
459	3	156	29	NO VERBAL	NO
460	3	157	1	NO VERBAL	NO
461	3	157	10_11	NO VERBAL	NO
462	3	157	13_14	NO VERBAL	NO
463	3	157	15_16	NO VERBAL	NO
464	3	157	18_19	NO VERBAL	SÍ
465	3	157	21	NO VERBAL	NO
466	3	157	22	NO VERBAL	NO
467	3	157	23	NO VERBAL	NO
468	3	157	28	NO VERBAL	NO
469	3	157	30	NO VERBAL	NO
470	3	157	32	NO VERBAL	NO
471	3	157	35	NO VERBAL	NO
472	3	158	1	NO VERBAL	NO
473	3	158	4_5	NO VERBAL	NO
474	3	158	8_9	NO VERBAL	NO
475	3	158	12	NO VERBAL	NO
476	3	158	22	NO VERBAL	NO
477	3	158	37_38	NO VERBAL	NO
478	3	159	1_2	NO VERBAL	NO
479	3	159	7	NO VERBAL	NO
480	3	159	10	NO VERBAL	NO
481	3	159	19	NO VERBAL	NO
482	3	159	25_26	NO VERBAL	SÍ
483	3	160	14	NO VERBAL	NO
484	3	160	16	NO VERBAL	NO
485	3	160	22_23	NO VERBAL	NO
486	3	160	26	NO VERBAL	NO
487	3	160	27_29	NO VERBAL	NO
488	3	161	1_2	NO VERBAL	SÍ
489	3	161	8_9	NO VERBAL	NO
490	3	161	23_24	NO VERBAL	NO
491	3	162	7_11	NO VERBAL	SÍ
492	3	162	12_14	VERBAL	SÍ
493	3	162	14_15	NO VERBAL	NO
494	3	162	15_17	VERBAL	SÍ
495	3	162	17_19	NO VERBAL	SÍ
496	3	162	20	NO VERBAL	NO
497	3	162	21	VERBAL	SÍ
498	3	162	22	NO VERBAL	SÍ
499	3	162	23_24	VERBAL	SÍ

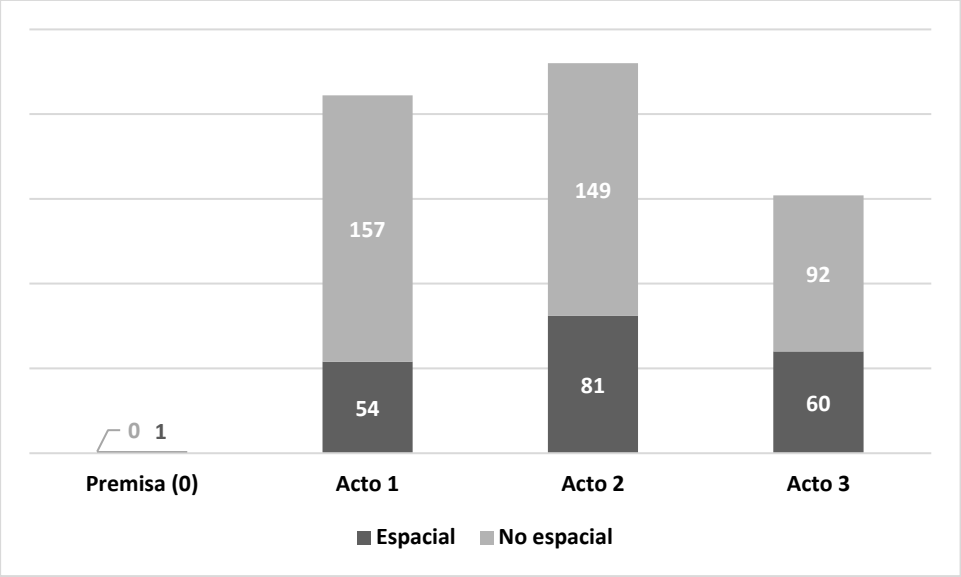
Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
500	3	162	24_25	NO VERBAL	SÍ
501	3	162	25_26	VERBAL	SÍ
502	3	162	27	NO VERBAL	NO
503	3	162	27_29	VERBAL	SÍ
504	3	162	30_33	NO VERBAL	SÍ
505	3	162	33_36	VERBAL	SÍ
506	3	163	1_2	NO VERBAL	NO
507	3	163	3_4	NO VERBAL	SÍ
508	3	163	4_6	NO VERBAL	SÍ
509	3	163	7_9	NO VERBAL	SÍ
510	3	163	9_11	VERBAL	SÍ
511	3	163	11_13	NO VERBAL	SÍ
512	3	163	13_14	NO VERBAL	NO
513	3	163	17	NO VERBAL	NO
514	3	163	18	NO VERBAL	NO
515	3	163	20	NO VERBAL	SÍ
516	3	163	22	NO VERBAL	NO
517	3	163	24_26	NO VERBAL	SÍ
518	3	163	27	NO VERBAL	SÍ
519	3	163	31	NO VERBAL	NO
520	3	163	35	NO VERBAL	NO
521	3	163	36	NO VERBAL	NO
522	3	164	1	NO VERBAL	SÍ
523	3	164	2	NO VERBAL	NO
524	3	164	3_4	NO VERBAL	NO
525	3	164	4_11	NO VERBAL	SÍ
526	3	164	19_20	NO VERBAL	NO
527	3	164	20_21	NO VERBAL	NO
528	3	164	21_22	VERBAL	SÍ
529	3	164	22_23	NO VERBAL	SÍ
530	3	164	23	NO VERBAL	NO
531	3	164	28_30	NO VERBAL	SÍ
532	3	164	31	NO VERBAL	NO
533	3	164	33	NO VERBAL	NO
534	3	164 165	164:37 165:1	NO VERBAL	SÍ
535	3	165	7_8	NO VERBAL	NO
536	3	165	20_21	NO VERBAL	NO
537	3	165	24_25	NO VERBAL	SÍ
538	3	165	28_29	NO VERBAL	NO
539	3	165	30_33	NO VERBAL	NO
540	3	165	34_35	NO VERBAL	NO
541	3	165 166	165: 37_39 166: 1_2	NO VERBAL	SÍ
542	3	166	3	NO VERBAL	NO
543	3	166	5	NO VERBAL	NO
544	3	166	6_7	NO VERBAL	NO
545	3	166	8_12	NO VERBAL	SÍ
546	3	166	19_20	NO VERBAL	NO
547	3	166	22	NO VERBAL	NO
548	3	166	23	NO VERBAL	NO
549	3	166	35	NO VERBAL	NO
550	3	166	36	VERBAL	SÍ
551	3	167	1_2	NO VERBAL	NO
552	3	167	14	NO VERBAL	SÍ
553	3	167	16	NO VERBAL	NO
554	3	167	17	NO VERBAL	NO
555	3	167	19	NO VERBAL	NO
556	3	167	20_21	NO VERBAL	SÍ
557	3	167	22	NO VERBAL	NO
558	3	167	23	NO VERBAL	NO
559	3	167	24_25	NO VERBAL	SÍ
560	3	167	31	NO VERBAL	NO
561	3	168	3	NO VERBAL	NO
562	3	168	5	NO VERBAL	NO

Acotación	Acto	Página	Línea	Signo	Espacialidad
563	3	168	6_7	NO VERBAL	SÍ
564	3	168	7_8	NO VERBAL	NO
565	3	168	9	NO VERBAL	NO
566	3	168	11	NO VERBAL	NO
567	3	168	13_14	NO VERBAL	NO
568	3	168	15_16	NO VERBAL	NO
569	3	168	17	NO VERBAL	SÍ
570	3	168	19	NO VERBAL	NO
571	3	168	21	NO VERBAL	NO
572	3	168	22	NO VERBAL	NO
573	3	168	27_29	NO VERBAL	SÍ
574	3	168	29	VERBAL	SÍ
575	3	168	29_30	NO VERBAL	SÍ
576	3	168	31_32	NO VERBAL	SÍ
577	3	138	33_34	NO VERBAL	NO
578	3	168	35_37	NO VERBAL	SÍ
579	3	169	1_6	NO VERBAL	SÍ
580	3	169	7	NO VERBAL	SÍ
581	3	169	9	NO VERBAL	SÍ
582	3	169	11	NO VERBAL	SÍ
583	3	169	13	NO VERBAL	SÍ
584	3	169	15	NO VERBAL	SÍ
585	3	169	16_17	NO VERBAL	SÍ
586	3	169	18	NO VERBAL	NO
587	3	169	19	VERBAL	SÍ
588	3	169	19_23	NO VERBAL	SÍ
589	3	169	23_24	NO VERBAL	NO
590	3	169	26	NO VERBAL	SÍ
591	3	169	26_27	VERBAL	SÍ
592	3	169	27_28	NO VERBAL	SÍ
593	3	169	28_30	VERBAL	SÍ
594	3	169 170	169: 31_37 170: 1_11	NO VERBAL	SÍ

Fuente: Elaboración propia.

Por lo tanto, de las 594 acotaciones generales de todo el texto, 196 de ellas poseen características espaciales bien de descripción, uso o referencia. Distribuidas según los actos en los que se divide el texto dramático, la proporción en la obra analizada resultaría la que se señala en la siguiente figura:

Figura 11*: Distribución de acotaciones en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

A continuación, sobre las acotaciones con características espaciales, se detallará su contenido y, siguiendo los criterios establecidos en el Diseño de la investigación de la presente tesis[421], se clasificarán atendiendo a sus referencias a los espacios textuales y espectaculares escénicos o teatrales. El resultado se muestra en la tabla que figura a continuación[422]:

[421] Ver páginas 14-15.

[422] Para el Espacio Espectacular Teatral se han empleado las siguientes codificaciones: E (escenario), PB (patio de butacas), PPB (puerta del patio de butacas), CPB (corredor del patio de butacas), V (vestíbulo), EXT (exterior del teatro), TQ (taquilla), PA (palco) y AN (anfiteatro).

Tabla 7: *Caracterización de las acotaciones espaciales en Seis personajes en busca de autor.*

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
1	0	De día, en el escenario de un teatro.	Diegético	Escenario de un teatro	E
2	1	Los espectadores, al entrar en el patio de butacas, verán levantado el telón y el escenario tal como está de día, sin bastidores ni decorados, vacío y casi a oscuras, de modo que reciban desde el principio la impresión de encontrarse ante un espectáculo que no ha sido preparado. Dos escaleras, una a la derecha y otra a la izquierda, comunican el escenario con el patio de butacas. En el escenario, junto al foso del apuntador, la concha. Cerca del proscenio, una mesa y un sillón de espaldas al público: los del DIRECTOR. Otras dos mesas, una grande y otra pequeña, con bastantes sillas alrededor, colocadas por allí por si hicieran falta durante el ensayo. Más sillas por aquí y por allá, a derecha e izquierda, para los ACTORES; al fondo, hacia un lado, un piano, casi oculto. Una vez apagadas las luces de la sala, se verá entrar por la puerta del foro al TRAMOYISTA, con un guardapolvo azul y un saco atado de la correa; cogerá algunos listones de un rincón al fondo del escenario, los colocará en el proscenio y se arrodillará a clavarlos. Al ruido de los martillazos, por la puerta de los camerinos, acude el DIRECTOR DE ESCENA.	Diegético	Escenario de un teatro	E
4	1	El TRAMOYISTA, refunfuñando, de mal humor, recogerá sus listones y se irá. Entretanto, por la puerta del foro, comenzarán a aparecer los ACTORES y las ACTRICES de la Compañía, uno primero, otro después, luego dos juntos, como se quiera: serán unos diez, los que se supone que deben participar en los ensayos de la comedia de Pirandello El juego de los papeles, que es la prevista para ese día. Entrarán, saludarán al DIRECTOR DE ESCENA y se darán los buenos días los unos a los otros. Algunos de ellos se dirigirán a sus camerinos; otros, entre ellos el APUNTADOR con el guion enrollado bajo el brazo, se quedarán en el escenario esperando al DIRECTOR para empezar el ensayo, y mientras tanto (ya sea formando un corrillo, sentados, o bien en pie) conversarán: éste encenderá un cigarrillo, aquél se jugará del papel que le ha tocado, otro leerá en voz alta a sus compañeros alguna noticia de una revista de la farándula. Convendrá que tanto ACTORES como ACTRICES vistan ropas más bien claras, vivas, y que esta primera escena improvisada, sin forzarla y con toda naturalidad, sea muy animada. En un determinado momento, uno de los cómicos podrá sentarse al piano y atacar un bailable; los ACTORES más jóvenes se pondrán a bailar.	Diegético	Escenario de un teatro	E
6	1	Las notas y el baile cesarán de repente. Los ACTORES se volverán hacia el patio de butacas, por cuya puerta se verá aparecer al DIRECTOR [sombrero, bastón bajo el brazo, fumando su buen puro], que avanzará por el corredor central y subirá al escenario por una de las escalerillas mientras le saludan los cómicos. El SECRETARIO le entrega la correspondencia: algún que otro periódico, un nuevo guion.	Diegético	Escenario de un teatro	PB CPB E
8	1	Llévelo al camerino.	Mimético	Escenario de un teatro	E
10	1	(Irá a dar la orden. Poco después, una intensa luz blanca iluminará toda la parte derecha del escenario, donde se encuentran los ACTORES. Entretanto, el APUNTADOR habrá ocupado su lugar.)	Diegético	Escenario de un teatro	E
14	1	(Aún no habrá terminado el DIRECTOR cuando se empieza a oír, al fondo del patio de butacas, la voz de la PRIMERA ACTRIZ.)	Diegético	Escenario de un teatro	E PPB
15	1	(Está completamente vestida de blanco, tocada con un llamativo sombrero, y lleva un perrito en los brazos; avanzará por el corredor central y subirá apresurada al escenario.)	Diegético	Escenario de un teatro	CPB E
19	1	Toma asiento en su butaca.	Diegético	Escenario de un teatro	E
20	1	(Los ACTORES dejarán libre el proscenio e irán a sentarse a un lado del escenario, excepto los tres que toman parte en la escena y la PRIMERA ACTRIZ, que, sin prestar atención a la pregunta del DIRECTOR, se habrá sentado junto a una de las dos mesas.)	Diegético	Escenario de un teatro	E
23	1	(La PRIMERA ACTRIZ se levantará e irá a sentarse junto a los demás)	Diegético	Escenario de un teatro	E
26	1	En casa de Leone Gala. Una extraña habitación, mitad comedor, mitad despacho	Mimético	Escenario de un teatro	E
28	1	Pondremos el tresillo rojo	Mimético	Escenario de un teatro	E
31	1	La mesa puesta y un escritorio lleno de libros y papeles. Estanterías con libros y un aparador de Leone. Puerta lateral a la izquierda que lleva a la cocina. La puerta de la casa, a la derecha	Mimético	Escenario de un teatro	E
40	1	Cuando se alza el telón, Leone Gala, con delantal y gorro de cocinero, está batiendo un huevo en un cuenco con un utensilio de madera. Lo mismo hace Filippo, con una indumentaria semejante. Guido Venanzi, sentado, escucha.	Mimético	Escenario de un teatro	E
49	1	Volviendo a su sitio	Diegético	Escenario de un teatro	E
52	1	¿Podría poner la concha? Es que sopla un aire…	Diegético	Escenario de un teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
53	1	Sí, sí, colóquela.	Diegético	Escenario de un teatro	E
54	1	(Entre tanto, el PORTERO del teatro, con su gorra de plato, habrá entrado en la sala; avanzando por el corredor central se acercará al escenario para anunciar al DIRECTOR la llegada de los Seis PERSONAJ ES, los cuales, ya en la sala, irán tras el PORTERO, a cierta distancia, mirando a su alrededor perplejos y como desorientados	Diegético	Escenario de un teatro	PB CPB E PPB
55	1	Quien pretenda traducir escénicamente esta comedia ha de intentar por todos los medios la obtención de un efecto necesario: que en ningún modo los SEIS PERSONAJES se confundan con los ACTORES de la compañía. La disposición de unos y otros cuando ya todos se encuentren en el escenario, indicada en las acotaciones, será sin duda de utilidad, así como una iluminación que para cada grupo se sirva de luces diversas. Pero el método que yo entiendo más eficaz e idóneo será el uso de especiales máscaras para los PERSONAJES: máscaras expresamente fabricadas con un material que no se ablande con el sudor, y que por tanto no serán demasiado ligeras para los actos res que habrán de llevarlas; se practicarán en ellas ciertas aberturas, de modo que ojos, nariz y boca queden libres. También será esta una manera de interpretar el sentido profundo de la comedia. Así, los PERSONAJES no deberán aparecer como FANTASMAS, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y consistentes en definitiva que la voluble naturalidad representada por los ACTORES de la compañía. Las máscaras ayudarán a ofrecer la impresión de que se trata de figuras construidas por la voluntad de un artífice, fijas e inmutables cada una de ellas en su propio sentimiento fundamental: el remordimiento en el PADRE, la venganza en la HIJASTRA, el desdén en el HIJO, el dolor en la MADRE, con lágrimas perennes de cera en sus ojeras lívidas y en sus mejillas, como se ve en las iglesias en las tallas de la Mater dolorosa. Y que el atuendo sea de tejido y corte particular, sin extravagancias, con pliegues rígidos y un volumen casi estatuario, de modo en definitiva que no dé la impresión de estar confeccionado con un tejido que pueda comprarse en un comercio cualquiera de la ciudad o coserse en cualquier sastrería. El PADRE tendrá unos cincuenta años; con amplias entradas, pero no calvo, de pelo rojizo y poblados bigotes crespos en torno a una boca todavía fresca, a menudo entreabierta en una sonrisa incierta y vana. Pálido, especialmente en su amplia frente; ojos azules y rasgados, vivaces y penetrantes; vestirá pantalones claros y chaqueta oscura; melifluo a veces, otras duro y agrio. La MADRE aparecerá sobrecogida, abrumada por un peso intolerable de vergüenza y de humillación bajo su tupido velo de viuda. Vestirá humildemente de negro; cuando levante el velo mostrará un rostro como de cera, pero no atormentado, y mantendrá siempre los ojos bajos. La HIJASTRA, de dieciocho años, provocadora, impúdica casi, es muy hermosa. También ella llevará luto, pero con vistosa elegancia. Mostrará desprecio por el aire tímido, afligido, desamparado de su hermano, un desgraciado MUCHACHO de catorce años, también vestido de negro; y una viva ternura, por el contrario, hacia su hermana, una NIÑA de alrededor de cuatro años, vestida de blanco con una cinta de seda negra en la cintura. El HIJO, de veintidós años, alto, inmovilizado casi en un desdén contenido hacia el PADRE y en una adusta indiferencia hacia la MADRE, llevará un abrigo morado y una bufanda verde al cuello.	Diegético	Escenario de un teatro	E
59	1	El DIRECTOR y los ACTORES se volverán asombrados hacia el patio de butacas	Diegético	Escenario de un teatro	E PB
61	1	Dirigiéndose hacia el patio de butacas	Diegético	Escenario de un teatro	E PB
62	1	Adelantándose, seguido por los demás, hasta una de las escalerillas.	Diegético	Escenario de un teatro	PB CPB
64	1	Con alegre vivacidad, subiendo deprisa la escalerilla	Diegético	Escenario de un teatro	PB CPB E
66	1	Subiendo también al escenario	Diegético	Escenario de un teatro	E
68	1	(El MUCHACHO Y la MADRE, que lleva de la mano a la NIÑA, quedarán a la espera en los primeros peldaños de la escalerilla. El HIJO quedará más atrás, ceñudo	Diegético	Escenario de un teatro	PB E
78	1	Mientras esto dice, ofrecerá la mano a la MADRE para ayudarla a subir los últimos peldaños, y de la mano la conducirá, trágico y solemne, al otro lado del escenario, que inmediatamente se ilumina con una luz fantástica. La NIÑA y el MUCHACHO seguirán a la madre; también el HIJO, que se mantendrá apartado, al fondo; y la HIJASTRA, que permanecerá sola, en primer plano, a un lado del escenario. Los ACTORES, estupefactos primero, admirados después por estos movimientos, estallarán en aplausos como si estuvieran ante un espectáculo	Diegético	Escenario de un teatro	E
82	1	Avanza hacia los PERSONAJES, pero se detiene como retenido por una extraña turbación	Diegético	Escenario de un teatro	E
85	1	decidido, adelantándose	Diegético	Escenario de un teatro	E
86	1	señala la concha del apuntador	Diegético	Escenario de un teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
87	1	Situándose ante el director	Diegético	Escenario de un teatro	E
88	1	Apartándola y dirigiéndose al DIRECTOR	Diegético	Escenario de un teatro	E
98	1	Mientras ella canta y baila, los ACTORES, especialmente los jóvenes, como atraídos por una rara fascinación, se le acercarán y alzarán levemente las manos como para atraparla. Ella huirá; y, cuando los ACTORES empiecen a aplaudir, permanecerá, ante la amonestación del DIRECTOR, abstraída y ausente	Diegético	Escenario de un teatro	E
101	1	Levándose al PADRE, preocupado	Diegético	Escenario de un teatro	E
103	1	(toma de la mano a la NIÑA, que está junto a la MADRE, y la lleva ante el DIRECTOR)	Diegético	Escenario de un teatro	E
115	1	Que acude a sujetarla mientras los ACTORES permanecen impresionados, consternados	Diegético	Escenario de un teatro	E
116	1	¡Una silla, una silla por favor para esta pobre viuda!	Diegético	Escenario de un teatro	E
117	1	Que acuden	Diegético	Escenario de un teatro	E
118	1	Traigan una silla enseguida	Diegético	Escenario de un teatro	E
119	1	Uno de los ACTORES alcanzará una silla; los demás rodearán a la MADRE, precipitadamente. Ella, ya sentada, tratará de impedir que el PADRE le alce el velo que cubre su rostro	Diegético	Escenario de un teatro	E
141	1	Al mismo tiempo, desciende por una escalerilla hasta el patio de butacas y permanece de pie ante el escenario, como para captar en calidad de espectador la impresión de la escena	Diegético	Escenario de un teatro	E PB
147	1	Allí estaba el dinero, en un sobre celeste encima del velador de caoba, en la trastienda de Madama Pace.	Mimético	Escenario de un teatro	E
151	1	La habitación..., a este lado la vitrina con los mantos, allí el diván, el tocador, un biombo, y junto a la ventana el velador de caoba con el sobre celeste y el dinero	Mimético	Escenario de un teatro	E
154	1	El DIRECTOR subirá al escenario para poner un poco de orden	Diegético	Escenario de un teatro	E
158	1	La PRIMERA ACTRIZ, no pudiendo soportar el coqueteo del PRIMER ACTOR con la HIJASTRA, se adelantará y preguntará al DIRECTOR	Diegético	Escenario de un teatro	E
167	1	Ante la llamada de atención del DIRECTOR, ella, dejando de repente de reír, permanecerá de nuevo como abstraída y ausente. El DIRECTOR bajará otra vez al patio de butacas para captar el efecto de la escena	Diegético	Escenario de un teatro	E PB
177	1	Que se adelanta hosca, orgullosa	Diegético	Escenario de un teatro	E
190	1	Adelantándose, lentamente	Diegético	Escenario de un teatro	E
202	1	Que tentado, vuelve a subir al escenario	Diegético	Escenario de un teatro	E
203	1	venga conmigo al camerino	Mimético	Escenario de un teatro	E
206	1	Pero, ¿no cree que es mejor que vengan también ellos?	Mimético	Escenario de un teatro	E
208	1	Bien, que vengan	Mimético	Escenario de un teatro	E
209	1	Toma el camino de los camerinos; pero antes se dirige a los actores	Diegético	Escenario de un teatro	E
210	1	El DIRECTOR y los Seis PERSONAJES cruzarán el escenario y desaparecerán. Los ACTORES permanecerán allí, asombrados, mirándose entre ellos	Diegético	Escenario de un teatro	E
212	1	Conversando entre ellos, los ACTORES abandonarán el escenario, algunos por la puerta del foro, otros dirigiéndose a sus camerinos. El telón permanecerá levantado. La representación se interrumpirá durante unos veinte minutos	Diegético	Escenario de un teatro	E
213	2	El timbre del teatro avisará que prosigue la representación. Por la puerta del foro, o desde los camerinos, incluso desde el patio de butacas, volverán al escenario los ACTORES, el DIRECTOR DE ESCENA, el TRAMOYISTA, el APUNTADOR, el ENCARGADO DEL ATREZZO y, al mismo tiempo, desde su camerino, el DIRECTOR con los SEIS PERSONAJES. Se apagarán las luces de la sala y el escenario volverá a iluminarse como antes	Diegético	Escenario de un teatro	E PB
214	2	Prepare inmediatamente los decorados de la sala. Con un par de bastidores y el telón de foro con la puerta, sobra.	Diegético	Escenario de un teatro	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
215	2	El TRAMOYISTA se pondrá inmediatamente manos a la obra y, mientras el DIRECTOR comenta la inminente representación [con el DIRECTOR DE ESCENA, el ENCARGADO DEL ATTREZZO, el APUNTADOR y los ACTORES], preparará el simulacro de escenografía que le ha sido indicado: dos bastidores a los lados y un pequeño telón de faro con su puerta, a listas rosas y doradas	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
217	2	Mire en el almacén si hubiera una cama turca	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
218	2	Sí señor, sí que la hay, la verde	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
219	2	¿Verde? Era amarilla, a flores, de peluche; grande y muy cómoda	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
220	2	¡El famoso cheslón de Madame Pace!	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
222	2	Mire a ver si hay alguna vitrina, alargada y más bien baja.	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
223	2	¡El velador, el velador de caoba para el sobre celeste!	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
225	2	Tenemos uno pequeño, dorado.	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
226	2	Bien. Tráigalo	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
227	2	Un tocador	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
228	2	¡Y el biombo! Un biombo, no se olviden. ¡Si no, ya me dirán!	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
230	2	Y algún que otro perchero, ¿no?	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
232	2	Mire a ver los que hay, y tráigalos.	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
233	2	El DIRECTOR DE ESCENA se pondrá asimismo manos a la obra; mientras tanto, el DIRECTOR seguirá hablando con el APUNTADOR, y después con los PERSONAJES Y con los ACTORES; luego ordenará a los AYUNDANTES DE ESCENA que traigan los muebles necesarios y los colocará como crea más oportuno	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
238	2	El AYUNDANTE DE ESCENA sale corriendo, y vuelve al cabo de un rato con un montón de cuartillas, que entrega al APUNTADOR. EL DIRECTOR sigue dirigiéndose a él	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
262	2	Que se levanta, altivo, y se encamina hacia el PADRE, seguido por un vivaz grupo de ACTRICES jóvenes, que se ríen	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
268	2	Separándose y mirando a su alrededor.	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
270	2	Baja del escenario	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E PB
273	2	Me dijo usted que un entelado de flores, ¿no?	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	PB
274	2	Sí señor, con el fondo blanco.	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
275	2	Pues habrá de ser a listas, pero no importa. Yo diría que los muebles, más o menos, están bien así. Pongan el velador un poco más hacia adelante.	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
277	2	Consiga usted un sobre, celeste si es posible, y déselo al señor.	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
279	2	¿Como para una carta?	Mimético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
280	2	El ENCARGADO DEL ATTREZZO abandonará el escenario	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
281	2	Se adelanta la PRIMERA ACTRIZ	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
286	2	Confundido, mira a su alrededor y sube al escenario	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
288	2	Si ustedes fueran tan amables y me dejaran un momento sus sombreros ...	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
291	2	Nada, nada, dejarlos un momento en el perchero. Y si alguna tuviera la bondad de prestarme un manto …	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
294	2	Para ponerlo en el perchero	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
295	2	Quitándose los sombreros, y alguna de ellas asimismo el manto, y colgándolos en los varios percheros, siguen riéndose	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
297	2	(La puerta del foro se abrirá y MADAMA PACE avanzará unos cuantos pasos hacia ellos; es una vieja coima, muy gruesa, con una pomposa peluca de lana de color calaba˜ y una flamante rosa a un lado, a la española; toda repintada, viste con vulgar elegancia un llamativo vestido de seda roja y lleva un abanico de plumas en una mano, mientras que la otra, levantada, sostiene entre los dedos un cigarrillo encendido. Apenas aparezca, los ACTORES y el DIRECTOR, con un grito de espanto, echarán a correr abandonando el escenario, precipitándose escaleras abajo, e incluso algunos huirán presurosos por el pasillo. Mientras tanto, la HIJASTRA se acercará a MADAME PACE, dócilmente, como ante un superior.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
298	2	Avanzando hacia MADAMA PACE	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
306	2	(Dubitativos, el DIRECTOR y los ACTORES volverán al escenario. Pero la escena entre la HIJASTRA y MADAMA PACE, mientras protestan los ACTORES y el PADRE les responde, ya se habrá iniciado, en voz muy baja, prácticamente inaudible: de una manera natural en definitiva, como sería imposible que sucediera en un escenario. De suerte que cuando los ACTORES, cuya atención ha reclamado el PADRE, comiencen a cerciorarse de ello, verán a MADAME PACE que ha tomado a la HIJASTRA por la barbilla para que levante la cabeza, y la oirán hablar de modo prácticamente ininteligible; atentos un momento, al inicio, quedarán enseguida decepcionados.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
307	2	Separándose de MADAMA PACE, cuya sonrisa no tiene parangón, y acercándose al grupo de los ACTORES.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
309	2	Si ni siquiera nosotros, en el escenario, oímos nada	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
314	2	(Los ACTORES se dispondrán nuevamente a abandonar el escenario.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
315	2	No señor, no se preocupe. Se refiere a mí. Allí, tras aquella puerta, estoy yo, esperando; y Madame Pace lo sabe. Es más: si me lo permiten, voy para allá; he de estar preparado	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
316	2	(Se dirige al lugar indicado.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
321	2	(Adelantándose, dándose muchos aires.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
324	2	(Que aparece de repente, cuando nadie se fijaba en ella, ante el estupor de los actores que no dan crédito a sus ojos y que intentan entre gritos y risas apartarla de MADAMA PACE, a quien ya habrá arrancado la peluca, que ha tirado al suelo)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
325	2	Que acude para detener a la MADRE	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
326	2	Que hace lo mismo que la HIJASTRA	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
327	2	Al DIRECTOR, que también ha acudido	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
329	2	Dirigiéndose a la MADRE Y acompañándola hasta dejarla sentada en su lugar	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
330	2	En el centro del escenario de nuevo, se dirige a MADAMA PACE.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
334	2	¡Mi voy, mi voy! ¡Mi voy di súbito!	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
335	2	(Sale, furiosa, recogiendo su peluca y lanzando una mirada de odio a los ACTORES, que aplauden y se ríen con sorna.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
337	2	(Que ha bajado del escenario.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E PB
339	2	Empiece: vaya hasta el fondo, sin salir, y venga hacia adelante	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
340	2	(El PADRE aparece profundamente turbado, muy pálido; pero, investido ya de la realidad de su vida creada, sonríe mientras se dirige hacia el fondo, como si aún fuera ajeno al drama que ha de abatirse sobre él. Los ACTORES prestan total atención a la escena que se inicia. El DIRECTOR, en voz baja, urgente, se dirige al APUNTADOR.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
341	2	(Acercándose, con una voz distinta.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E PB
349	2	(La MADRE, que asiste a la escena con el HIJO, y con los otros más pequeños y más suyos, que permanecen siempre pegados a ella, separados todos de los ACTORES, en el lado opuesto del escenario, tiene el alma en vilo: esconde su rostro a veces, otras gime; y su expresión variará, del dolor a la indignación, del ansia al horror, según se sucedan las palabras y los actos de los dos PERSONAJES.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
351	2	Coge el sombrero	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
356	2	Los tiene expuestos aquí con toda la idea.	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
359	2	¡Ah, está de luto!	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
362	2	(Interrumpe la escena, sube al escenario y se dirige al APUNTADOR.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
367	2	¡Por mí...! Venga: yo entro por ahí.	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
368	2	(Desaparece tras el decorado para poder entrar por la puerta del foro.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
370	2	Un momento, voy a ponerme el sombrero.	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
371	2	(Lo coge del perchero.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
375	2	¡Adelante! ¡Entre!	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
376	2	(Volverá a bajar del escenario para captar mejor la escena. Se abrirá Ja puerta del faro y se adelantará el PRIMER ACTOR, con el aire vivo y desenvuelto de un viejo galante. La representación de la escena, ejecutada por los ACTORES, parecerá otra cosa desde el primer momento, sin que ello signifique en todo caso que ni lejanamente pueda tomarse por una parodia; parecerá más bien como una copia en limpio. Naturalmente, la HIJASTRA y el PADRE, que en absoluto pueden reconocerse en la PRIMERA ACTRIZ y en el PRIMER ACTOR, oyendo pronunciar palabras idénticas a las suyas, expresan de distintas maneras, con gestos, o riéndose, o protestando abiertamente, las impresiones de sorpresa, de asombro, de desasosiego, que reciben, tal como inmediatamente ha de verse. Se oirá perfectamente la voz del APUNTADOR.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	PB E
380	2	(Acercándose al proscenio.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
382	2	(Acercándose también él.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
383	2	(Adelantándose.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
388	2	(Sube al escenario y repite el papel desde el principio.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
394	2	(Baja del escenario.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	PB
403	2	(Indignada, acercándose a sus compañeros.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
406	2	(Subiendo al escenario.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
429	2	(se acerca al PADRE y apoya la cabeza en su pecho)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
432	2	Abalanzándose sobre ellos para separarlos.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
434	2	(Retrocediendo, al oír el grito, hasta el proscenio, entre el estupor de los ACTORES.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
435	2	¡Magnífico, magnífico! ¡Ahora el telón!	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
436	2	(Que se acerca a él, muy agitado.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
438	2	¡Telón! ¡Telón aquí!	Diegético	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace	E
439	2	(Ante las reiteradas voces del DIRECTOR, el TRAMOYISTA deja caer el telón, y quedan fuera, en el proscenio, el DIRECTOR y el PADRE. El DIRECTOR mira hacia arriba, levantando los brazos.)	Diegético	Proscenio de un teatro	E
440	2	Digo telón refiriéndome a que el acto ha de terminar aquí, y me lo bajan de verdad.	Diegético	Proscenio de un teatro	E
441	2	(Al PADRE, abriendo espacio en el telón para acceder al interior del escenario.)	Diegético	Proscenio de un teatro	E
442	2	(Desaparecen tras el telón.)	Diegético	Proscenio de un teatro	E
443	3	(Al levantarse el telón se verá que TRAMOYISTAS y MONTADORES habrán desmantelado el primer simulacro de escenografía, disponiendo en su lugar una pequeña fuente, como en un huerto. A un lado del escenario se encontrarán sentados, en fila, los ACTORES y al otro los PERSONAJES. El DIRECTOR estará en pie, en el centro del escenario, con el puño cerrado sobre la boca, en actitud meditativa.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
455	3	Piense que desarrollar toda la acción en el huerto, como usted quiere, no va a ser posible.	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
457	3	está siempre apartado de nosotros, encerrado en su habitación. Y, además, que todo el papel de ese pobre muchacho atemorizado, como ya le he dicho, se desarrolla en la casa.	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
464	3	(Breve pausa. Da algunos pasos hacia el DIRECTOR y añade.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
482	3	(De repente, parándose ante el PADRE debido a una idea que se le acaba de ocurrir.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
488	3	(Se acerca al DIRECTOR para decirle, casi en un aparte.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
491	3	(Destrozada por el recuerdo, rompe a llorar larga y amargamente, abandonando la cabeza entre sus brazos desmayados, sobre la mesa. Todos acabarán vencidos por la emoción. El DIRECTOR se le acerca, paternalmente casi, y le dice para consolarla.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
492	3	Habrá un huerto, no se preocupe, habrá un huerto. Y a verá cómo le gusta. Agruparemos en él las distintas escenas.	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
494	3	¡Eh, mándame para acá un bastidor con un par de árboles, unos cipreses para poner aquí al lado de la alberca!	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
495	3	(Se ve bajar el bastidor desde lo alto del escenario. Acude el TRAMOYISTA para clavar en las tablas los soportes. El DIRECTOR, a la HIJASTRA.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
497	3	¡Dame ahora algo de cielo!	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
498	3	(Desde arriba.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
499	3	¡Un cielo, hombre, un fondo de cielo que caiga por aquí detrás de la alberca!	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
500	3	(Se ve bajar desde lo alto del escenario una tela blanca.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
501	3	¡Blanco no, hombre! ¡Un cielo, te he dicho!	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
503	3	Apaga todo; quiero un ambiente ... un claro de luna, eso es: diablas azules ... y la tela también azul, con el foco ... Muy bien; vale así.	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
504	3	(Se ha formado, según las instrucciones del DIRECTOR, una escenografía iluminada por una luna misteriosa, que induce a los ACTORES a moverse y a hablar como si realmente estuvieran en un huerto una noche de luna. El DIRECTOR, a la HIJASTRA.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
505	3	¡Ya está! ¿Lo ve? Y ahora el muchacho, en vez de esconderse tras las puertas de las habitaciones, podría deambular por el huerto y esconderse detrás de los árboles.	Mimético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
507	3	(Al ver que permanece en su sitio.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
508	3	(Va él mismo a buscarlo, y se lo trae procurando que mantenga erguida la cabeza, que el MUCHACHO deja caer una y otra vez.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
509	3	Se le acerca de nuevo, lo coge por los hombros y lo conduce detrás de los árboles.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
510	3	Por aquí, a ver qué tal. Escóndete ... Así... Ahora asoma un poco la cabeza, como si estuvieras al acecho de algo ...	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
511	3	(Se aparta para observar el efecto; los ACTORES se quedan asombrados, hasta algo asustados, ante la acción ejecutada por el MUCHACHO.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
515	3	(Encaminándose decidido hacia una de las escaleras.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
517	3	(La MADRE se levanta como aturdida, angustiada ante la idea de que de verdad se vaya, y alza los brazos instintivamente como para impedírselo, sin moverse de su lugar.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
518	3	(Ya en el proscenio, al DIRECTOR que lo retiene.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
522	3	(Se acerca a ellos, dirigiéndose al DIRECTOR.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
525	3	(El HIJO permanece junto a la escalera, como sujeto por un poder oculto que le impide descender; luego, entre el asombro, la consternación y la incredulidad de los ACTORES, avanza lentamente por el proscenio en dirección a la otra escalera del escenario; al llegar allí, permanece igualmente detenido sin poder descender. La HIJASTRA, que ha seguido sus movimientos con una mirada desafiante, estalla en una carcajada.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
528	3	Mire, se había levantado, se había levantado para retenerlo.	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
529	3	(A la MADRE, casi atrayéndola como por efecto de magia.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
531	3	(En efecto, la MADRE se habrá ido acercando y, en cuanto la HIJASTRA pronuncie las últimas palabras, abrirá los brazos en señal de asentimiento.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
534	3	(Corre a coger a la NIÑA, se acuclilla ante ella, le acaricia la cara)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
537	3	(Deja a la NIÑA Y se dirige al MUCHACHO con el tono habitual.	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
541	3	(Vuelve a dejarlo tras los árboles desde donde acechaba; coge a la NIÑA después y la introduce en la alberca dejándola tendida para que quede oculta; ella, por fin, se abandona a sí misma, el rostro entre los brazos apoyados en el borde de la alberca.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
545	3	(Entretanto, la SEGUNDA ACTRIZ y el ACTOR JOVEN se habrán apartado del grupo de los ACTORES; ella se ha puesto a observar a la MADRE, frente a la cual se ha situado, con suma atención; él, para poder interpretar bien la escena, hará lo propio con el HIJO.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
550	3	Está bien, retírense.	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
552	3	(Acercándose al HIJO, violento.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
556	3	(Agitación general. La MADRE, asustada, intentará interponerse para separarlos.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
559	3	Debatiéndose con él, acaba tirándolo al suelo junto a la escalera, en medio de la consternación general.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
563	3	(Que da algunos pasos por el proscenio, entre la ansiosa atención de todos.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
569	3	(Mirando hacia adelante, al patio de butacas.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
573	3	(La HIJASTRA, que sigue encorvada junto a la alberca ocultando a la NIÑA, responde sollozando amargamente, como un profundo eco. Pausa.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
574	3	Me dirigí hacia él, y entonces …	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
575	3	(Detrás de los árboles, donde está escondido el MUCHACHO, se oye un disparo.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
576	3	(Corre hacia allí, con un grito desgarrador, al igual que el HIJO y que todos los ACTORES, entre el alboroto general.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
578	3	(Intentando abrirse camino mientras todos gritan, viendo que se llevan al MUCHACHO, cogido de pies y cabeza, tras la tela blanca.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
579	3	(Todos, excepto el DIRECTOR y el PADRE, que está aún en el suelo al lado de la escalera, desaparecerán tras la tela que hace de cielo y permanecerán allí comentando asustados lo sucedido. Al cabo de un momento reaparecerán en escena los ACTORES, saliendo de detrás de la tela por ambos lados.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
580	3	(Que aparece por la derecha, apenada.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
581	3	(Que aparece por la izquierda, riendo.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
582	3	(Apareciendo por la derecha.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
583	3	(Apareciendo por la izquierda.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
584	3	(Levantándose, gritando en medio de todos.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
585	3	(Desaparece, desesperado, tras la tela.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
587	3	¡En mala hora...! ¡Luces! ¡Luces!	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
588	3	(Inmediatamente, todas a un tiempo, intensas luces alumbran tanto el escenario como el patio de butacas. El DIRECTOR suspira como quien sale de una pesadilla; todos se miran entre sí, perplejos y desorientados.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E PB
590	3	(En cuanto se van Los ACTORES, despidiéndose de él.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
591	3	¡Electricista! ¡Apáguelo todo!	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
592	3	Apenas lo dice, el teatro queda un instante en la más absoluta oscuridad.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E

Acotación	Acto	Texto	Espacio textual	Espacio Espectacular Escénico	Espacio Espectacular Teatral
593	3	¡Eh! ¡Encienda siquiera una bombilla, que no veo ni dónde pongo los pies!	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E
594	3	(Enseguida, tras la tela, como por error, se encenderá un foco verde que proyecta las grandes sombras alargadas de los PERSONAJES, excepto las del MUCHACHO y la NIÑA. El DIRECTOR, al verlo, huirá del escenario, aterrorizado. Se apagará entonces el foco que ilumina la tela y el escenario recobrará la luz azul, nocturna, de antes. Lentamente, por la derecha de la tela, aparecerá el HIJO, y a continuación la MADRE con los brazos tendidos hacia él, después, por la izquierda, el PADRE. Se detendrán en el centro del escenario y permanecerán allí, inmóviles, como fantasmas. En último lugar aparecerá, por la izquierda, la HIJASTRA, corriendo hacia una de las escaleras; se detendrá en el primer peldaño para mirar un momento a los otros tres, y estallará en una estridente carcajada; seguirá corriendo, escaleras abajo y a lo largo del pasillo central, una vez más se detendrá, y reirá de nuevo mirando a los tres que permanecen en el escenario; desaparecerá del patio de butacas, pero aún, desde el vestíbulo, se escuchará una última carcajada. Telón.)	Diegético	Escenario de un teatro simulando un huerto	E PB CPB PPB V

Fuente: Elaboración propia.

De la tabla anterior, de los espacios textuales diegéticos se extraerá la información para el estudio de los espacios espectaculares escénicos de la obra. A partir de la información de la columna de espacios espectaculares teatrales se extraerá la información para el análisis del uso espacial del resto de la arquitectura teatral de la obra.

3.1.3. *Scena:* análisis.

Para la traducción de medios, del textual al arquitectónico de forma gráfica, el análisis textual del punto anterior permite extraer los siguientes datos:

- A partir de los espacios textuales diegéticos se extraen los siguientes espacios espectaculares escénicos:

    1. Escenario de un teatro.
    2. Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace.
    3. Escenario de un teatro simulando un huerto.
    4. Proscenio de un teatro.

- A partir de los espacios espectaculares teatrales, se deriva el uso de las siguientes zonas del edificio teatral:

    1. Escenario.
    2. Patio de butacas.
    3. Corredor del patio de butacas.
    4. Puerta del patio de butacas.
    5. Vestíbulo.

Espacios espectaculares escénicos.

De los cuatro espacios espectaculares escénicos propuestos por Pirandello en la obra, el tercero, el proscenio, no tendrá intervención del escenógrafo, por lo que no será tenido en cuenta en esta traducción de medios. Por lo tanto, tres serán los espacios que deben ser puestos en escena a la vista del espectador y que deberá tenerse en cuenta por su espacialidad.

1. Escenario de un teatro.

De la tabla anterior (tabla 7), se especifican las siguientes características de este espacio

Tabla 8: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro en Seis personajes en busca de autor.*

Espacio Espectacular Escénico	Escenario de un teatro
Acotación	Descripción
2	Los espectadores, al entrar en el patio de butacas, verán levantado el telón y el escenario tal como está de día, sin bastidores ni decorados, vacío y casi a oscuras, de modo que reciban desde el principio la impresión de encontrarse ante un espectáculo que no ha sido preparado. Dos escaleras, una a la derecha y otra a la izquierda, comunican el escenario con el patio de butacas. En el escenario, junto al foso del apuntador, la concha. Cerca del proscenio, una mesa y un sillón de espaldas al público: los del DIRECTOR. Otras dos mesas, una grande y otra pequeña, con bastantes sillas alrededor, colocadas por allí por si hicieran falta durante el ensayo. Más sillas por aquí y por allá, a derecha e izquierda, para los ACTORES; al fondo, hacia un lado, un piano, casi oculto. Una vez apagadas las luces de la sala, se verá entrar por la puerta del foro al TRAMOYISTA, con un guardapolvo azul y un saco atado de la correa; cogerá algunos listones de un rincón al fondo del escenario, los colocará en el proscenio y se arrodillará a clavarlos. Al ruido de los martillazos, por la puerta de los camerinos, acude el DIRECTOR DE ESCENA.

Fuente: Elaboración propia.

De forma general, atendiendo a las indicaciones anteriores del autor, el escenario del teatro no tendrá en este primer espacio escénico ninguna intervención general para adecuarlo a un lugar exacto, sino que estará "desnudo", exhibiendo el escenario del teatro en el que se vaya a interpretar la obra. Sin embargo, aparecerán como elementos relevantes en el texto el telón, dos escaleras, una a cada lado del escenario y la concha del apuntador.

En relación con los objetos, Pirandello señala los siguientes elementos sobre el espacio:

- Mesa y sillón de espaldas al público. Respecto a la versión italiana se señala como *tavolino* y *poltrona* (Pirandello, 2016, pág. 26), por lo que, al pertenecer al Director, se considerarán traducidas como escritorio y butaca.
- Una mesa grande y una pequeña con sillas, de las cuales no especifica una posición exacta en el escenario. En la versión en italiano, se nombran las mesas de nuevo como *tavolini* (Pirandello, 2016, pág. 26), en este caso, al ser generales para todos los personajes se optará por traducirlas literalmente como mesitas.
- Más sillas a derecha e izquierda del escenario para los actores que ensayan la obra.
- Un piano al fondo del escenario.

Ante la inexactitud de la posición de algunos elementos, a la hora de poder proponer su situación sobre la planta del espacio, se tendrán en cuenta las asociaciones de los objetos a los personajes a los que posteriormente se les irá asignando su uso y que, en la acotación número 55 (ver tabla 7) el autor italiano señala que se debe prestar especial atención a que la posición de los actores y de los personajes estén cada uno en un lado del escenario y se procure que no se crucen para mantener esa diferencia frente al espectador. Se optará por situar la zona de actores a la izquierda del escenario y los personajes a la derecha[423].

Por último, en este primer momento de la obra, aunque no sean específicamente acotaciones espaciales, sí se considera relevante mostrar las indicaciones que se proponen para la distinción entre actores y personajes, además de su posición sobre el escenario, sobre sus características físicas (ver acotación número 55 en la tabla 7), con su propuesta de máscaras y vestuario.

[423] En un momento del libreto, el Director de la obra señala a los actores que observen como se desarrollan las "acciones" de los personajes. Para ello les indica que se posiciones a la izquierda para prestar atención (Pirandello, 2020, pág. 135). Es por ello por lo que se coloca la zona de actores a la izquierda y la de los personajes a la derecha.

2. Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace.

De la tabla 7 se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 9*: Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en Seis personajes en busca de autor.*

Espacio Espectacular Escénico	Escenario de un teatro simulando la casa de M. Pace
Acotación	Descripción
214	Prepare inmediatamente los decorados de la sala. Con un par de bastidores y el telón de foro con la puerta, sobra.
215	El TRAMOYISTA se pondrá inmediatamente manos a la obra y, mientras el DIRECTOR comenta la inminente representación [con el DIRECTOR DE ESCENA, el ENCARGADO DEL ATTREZZO, el APUNTADOR y los ACTORES], preparará el simulacro de escenografía que le ha sido indicado: dos bastidores a los lados y un pequeño telón de foro con su puerta, a listas rosas y doradas
217	Mire en el almacén si hubiera una cama turca
218	Sí señor, sí que la hay, la verde
220	¡El famoso cheslón de Madame Pace!
222	Mire a ver si hay alguna vitrina, alargada y más bien baja.
223	¡El velador, el velador de caoba para el sobre celeste!
225	Tenemos uno pequeño, dorado.
227	Un tocador
228	¡Y el biombo! Un biombo, no se olviden. ¡Si no, ya me dirán!
230	Y algún que otro perchero, ¿no?
232	Mire a ver los que hay, y tráigalos.
233	El DIRECTOR DE ESCENA se pondrá asimismo manos a la obra; mientras tanto, el DIRECTOR seguirá hablando con el APUNTADOR, y después con los PERSONAJES Y con los ACTORES; luego ordenará a los AYUNDANTES DE ESCENA que traigan los muebles necesarios y los colocará como crea más oportuno
275	Pues habrá de ser a listas, pero no importa. Yo diría que los muebles, más o menos, están bien así. Pongan el velador un poco más hacia adelante.

Fuente: Elaboración propia.

En el escenario del teatro, de forma general se colocarán tres telones, dos bastidores a los laterales y un telón de foro con la puerta de salida del escenario y con un patrón geométrico de líneas doradas y rosas.

En relación con los objetos con los objetos, el autor italiano señala los siguientes en el texto:

- Una cama turca, que simulará el *chaise longue* de Madame Pace. En la versión italiana, aparece nombrada como *letto a sedere* (Pirandello, 2016, pág. 41), literalmente una cama para sentarse. Al no poder asimilarse a un diván por la posterior queja de la hijastra en las intervenciones posteriores, se podrá traducir efectivamente como una cama turca o cama plegable, como sofá cama o bien como un banco-cama con cabecero y pies y con o sin respaldo. Se optará por esta última, tipo otomana.
- Una vitrina alargada y baja (una *vetrina piuttosto lunga e bassa* (Pirandello, 2016, pág. 41), vitrina bastante larga y baja). Por la definición, se entenderá un mueble tipo aparador, bajo y con las puertas de vidrio.
- Un velador de caoba. En la versión italiana, el texto hace referencia a un *tavolino di mogano* (Pirandello, 2016, pág. 41), es decir, una mesita de caoba, aunque para el ensayo la colocarán dorada.
- Un biombo.
- Varios percheros.

Además, de los diálogos de este segundo acto se infiere que será necesario mantener del primer acto aquellos lugares destinados para los actores, es decir, sus asientos, desde los cuales, o bien sentados o bien de pie, asistirán a la “representación” de los personajes.

3. Escenario de un teatro simulando un huerto.

De la tabla 7, se especifican las siguientes características de este espacio:

Tabla 10: *Acotaciones espectaculares escénicas propias de la espacialidad del Espacio de Escenario de un teatro simulando lun huerto en Seis personajes en busca de autor.*

Espacio Espectacular Escénico	Escenario de un teatro simulando un huerto
Acotación	Descripción
443	(Al levantarse el telón se verá que TRAMOYISTAS y MONTADORES habrán desmantelado el primer simulacro de escenografía, disponiendo en su lugar una pequeña fuente, como en un huerto. A un lado del escenario se encontrarán sentados, en fila, los ACTORES, y al otro los PERSONAJES. El DIRECTOR estará en pie, en el centro del escenario, con el puño cerrado sobre la boca, en actitud meditativa.)
494	¡Eh, mándame para acá un bastidor con un par de árboles, unos cipreses para poner aquí al lado de la alberca!
497	¡Dame ahora algo de cielo!
500	(Se ve bajar desde lo alto del escenario una tela blanca.)
501	¡Blanco no, hombre! ¡Un cielo, te he dicho!

Fuente: Elaboración propia.

De forma general, la ambientación de este espacio espectacular escénico se compondrá que un telón blanco de fondo y un bastidor simulando vegetación de un jardín o huerto y unos cipreses.

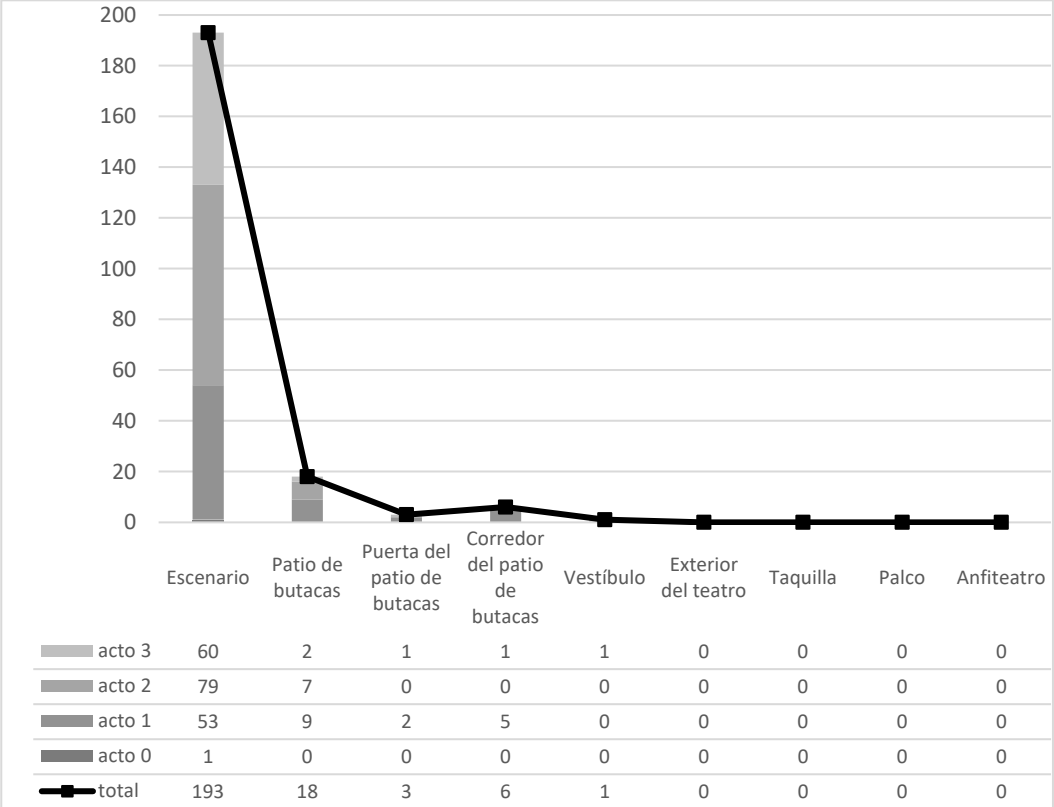
Como objetos en escena, simplemente se colocará, en la misma zona derecha del escenario en la que se encontraba la simulación de la casa de Madame Pace, una fuente pequeña, a modo de alberca. En la edición italiana de la obra, en este acto la fuente está expresada como *piccola vasca da giardino* (Pirandello, 2016, pág. 52) que se traduciría literalmente como fuente o pila de jardín. De hecho, en el resto de las referencias de los diálogos en relación con este espacio espectacular escénico se refieren como *giardino*, es decir, jardín y no como huerto como en la edición en castellano que se maneja como origen de esta investigación.

Del mismo modo que en el acto segundo, se mantendrán los asientos de los actores para asistir a la vida de los personajes.

Espacios espectaculares teatrales.

De los espacios espectaculares teatrales empleados en esta producción dramática, los usos expuestos sobre las acotaciones espaciales se distribuyen de la siguiente forma:

Figura 12*: Usos y distribución de los espacios espectaculares teatrales por actos en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

Con estos datos aportados para la adaptación del medio textual al medio espacial arquitectónico, a continuación se expondrán los resultados obtenidos tanto para los espacios espectaculares escénicos como para los espectaculares teatrales.

3.1.4. *Traduttori*: del texto al espacio.

En este apartado se muestran los resultados obtenidos tras el análisis y el proceso de traducción de medios de *Seis personajes en busca de autor*. En primer lugar se exponen las derivaciones de los datos obtenidos sobre la geometrización de los tres espacios espectaculares escénicos sobre el teatro Odescalchi.

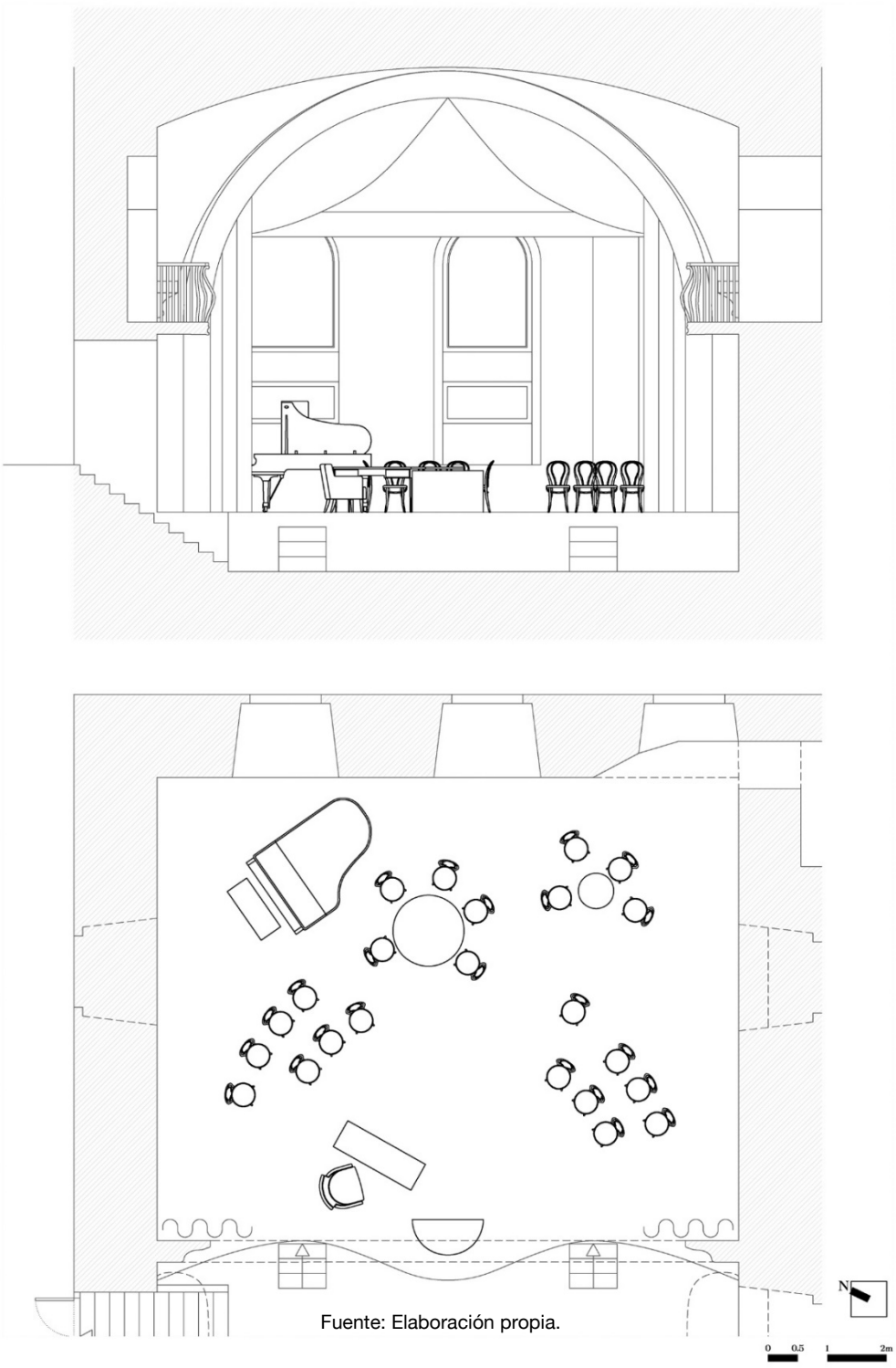
En segundo lugar se mostrará gráficamente empleando un sistema de mapa de densidades como herramienta de traducción de medios para el uso de los diferentes espacios espectaculares teatrales en cada uno de los actos de la obra de Pirandello, así como su impacto en la obra global y los espacios teatrales afectados.

Tras cada uno de los resultados obtenidos se desglosarán y analizarán para posteriores comparaciones.

Espacios espectaculares escénicos.

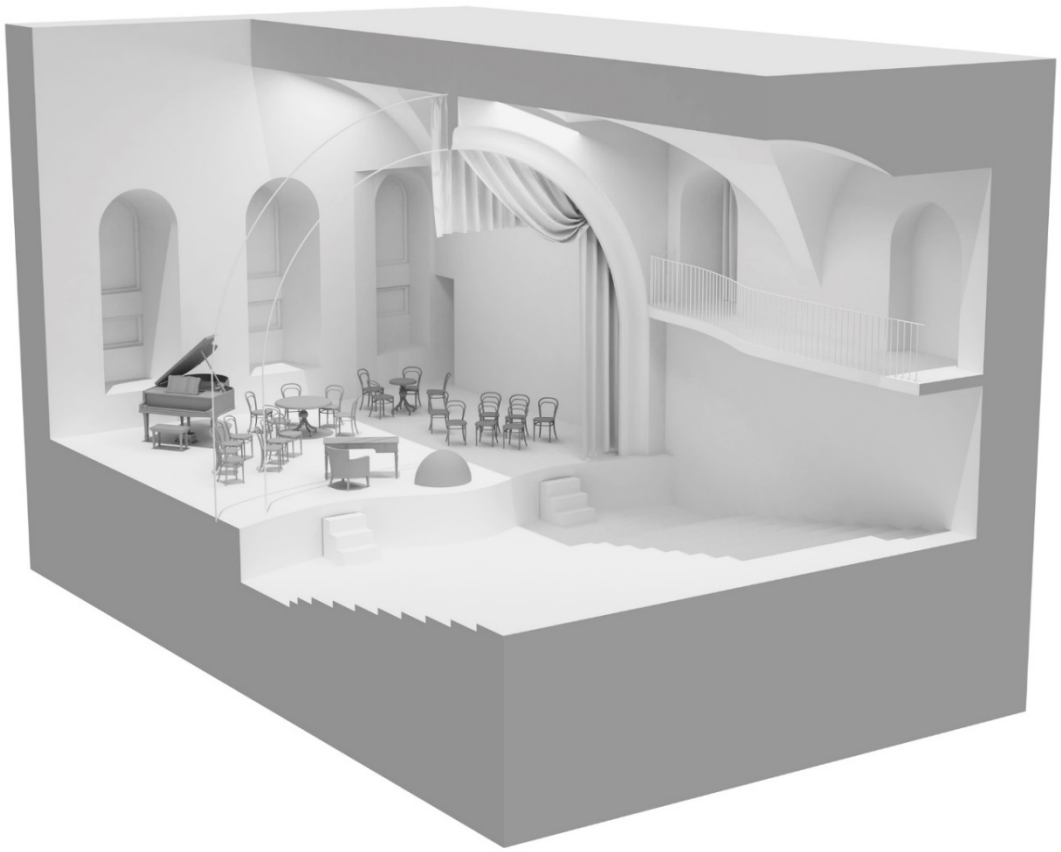
1. Escenario de un teatro.

Imagen 100: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

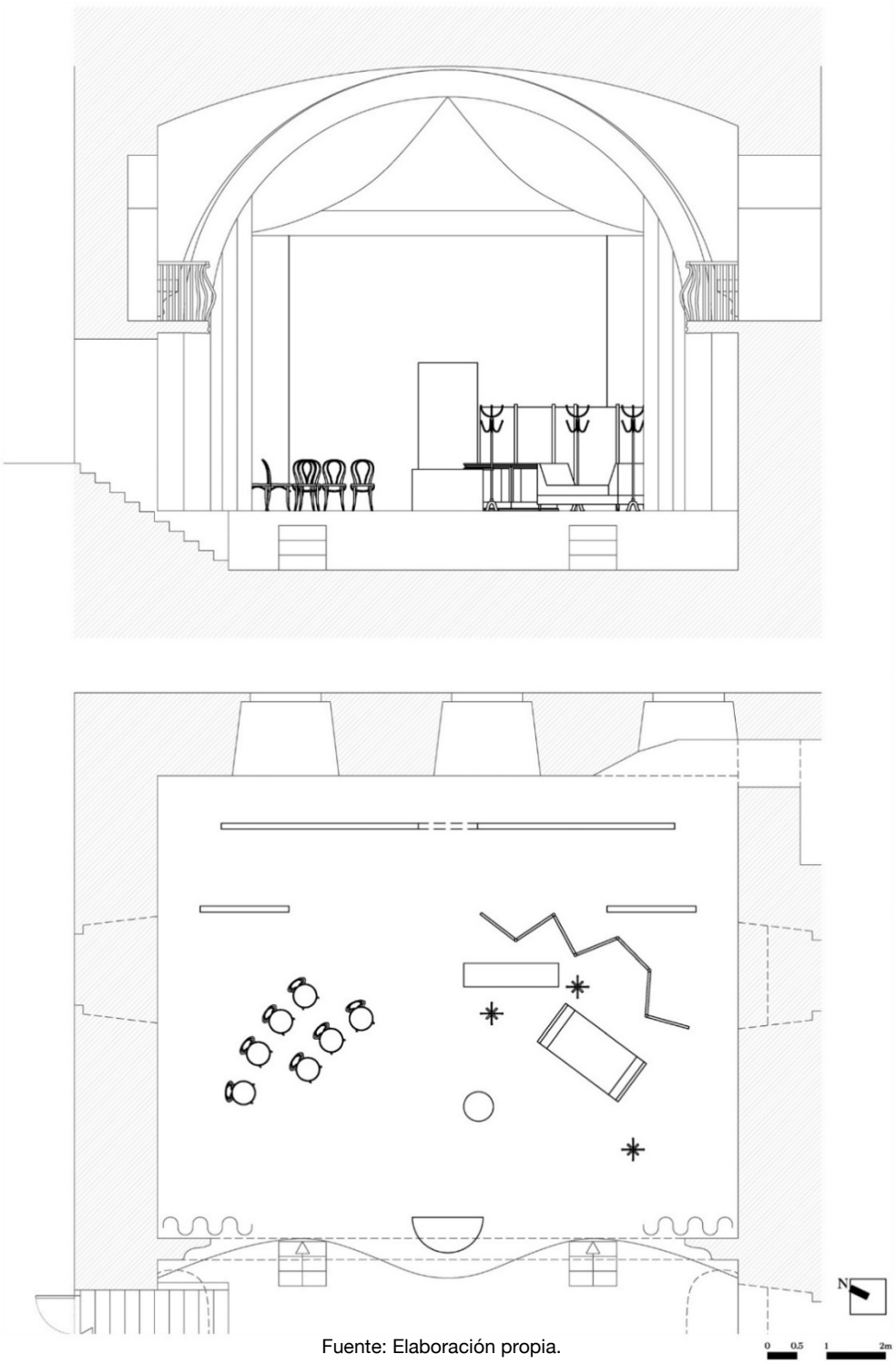
Imagen 101*: Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

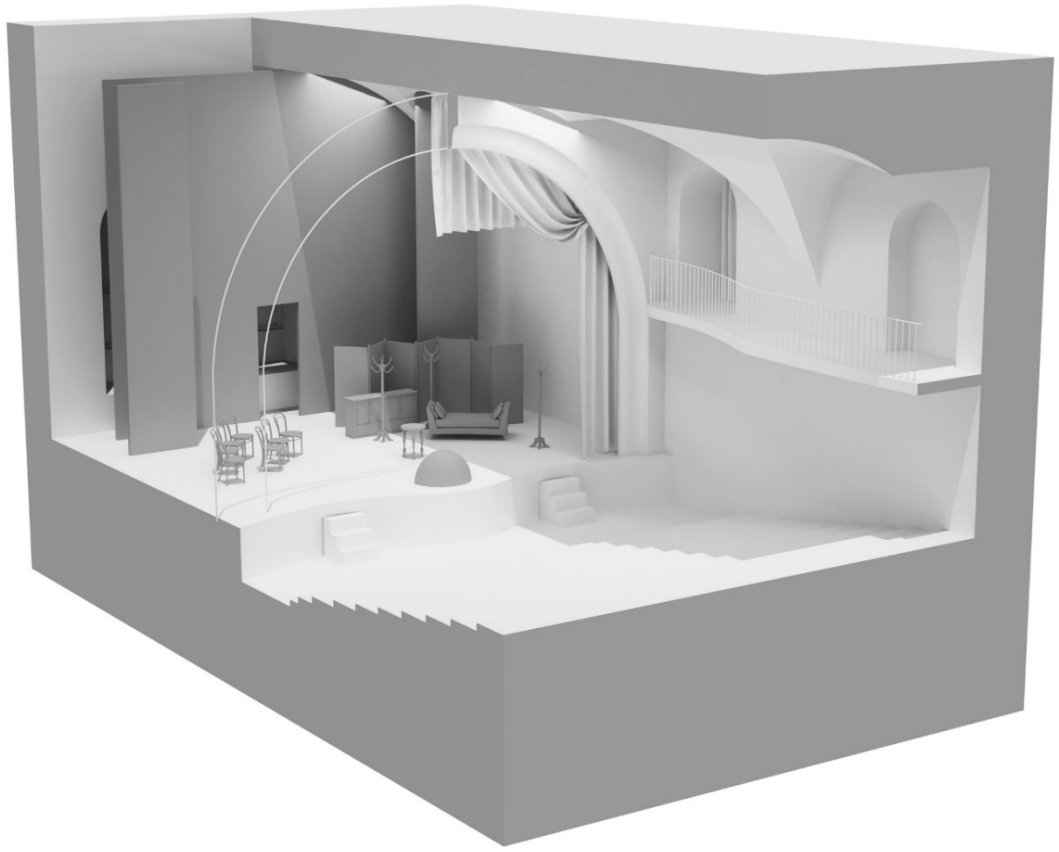
2. Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace.

Imagen 102: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

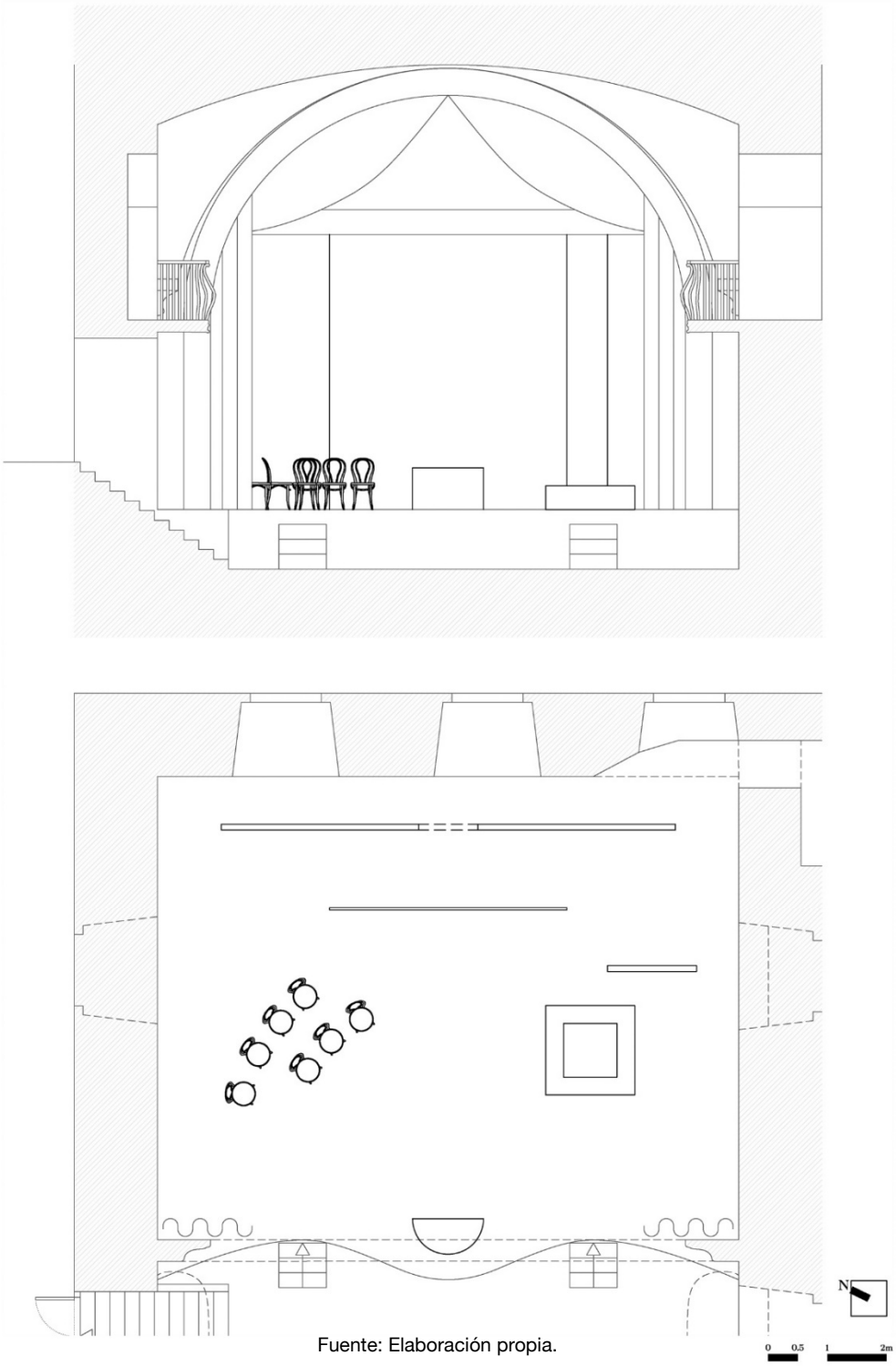
Imagen 103: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando la casa de Madame Pace en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

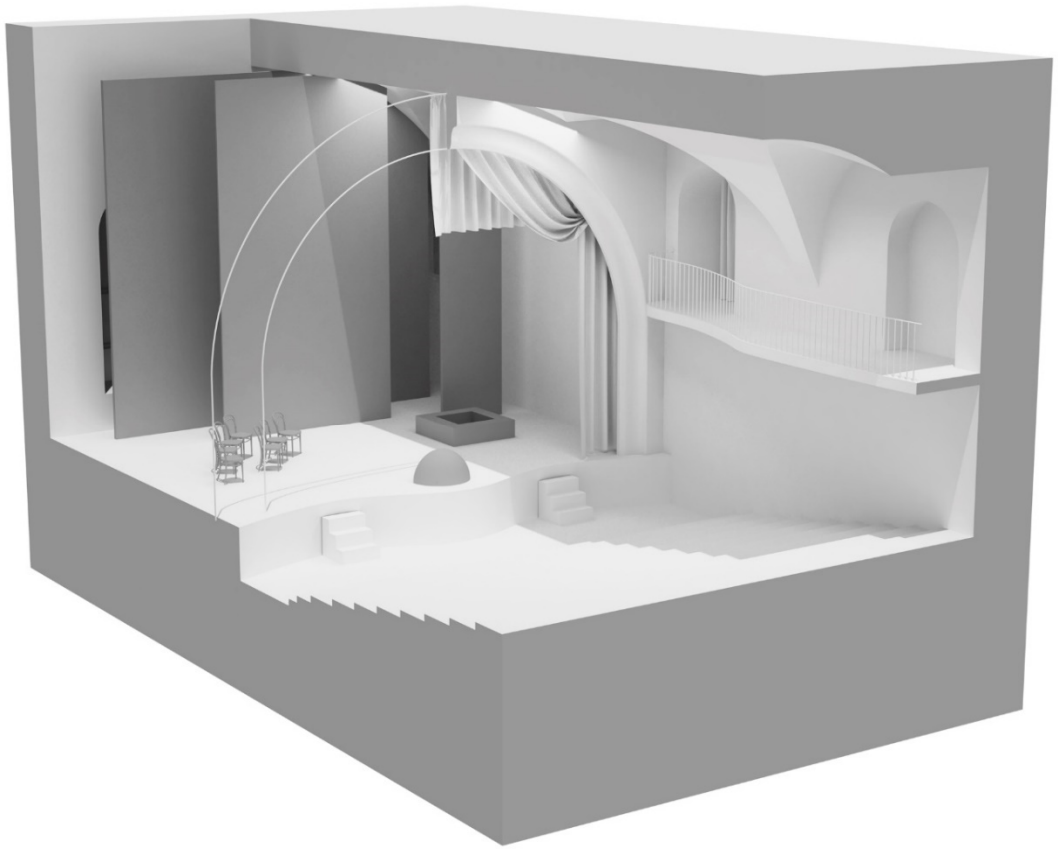
3. Escenario de un teatro simulando un huerto.

Imagen 104: *Geometrización transmedial del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando un huerto en Seis personajes en busca de autor.*



Fuente: Elaboración propia.

Imagen 105: *Esquema virtual del espacio espectacular escénico del Escenario de un teatro simulando un huerto en Seis personajes en busca de autor.*



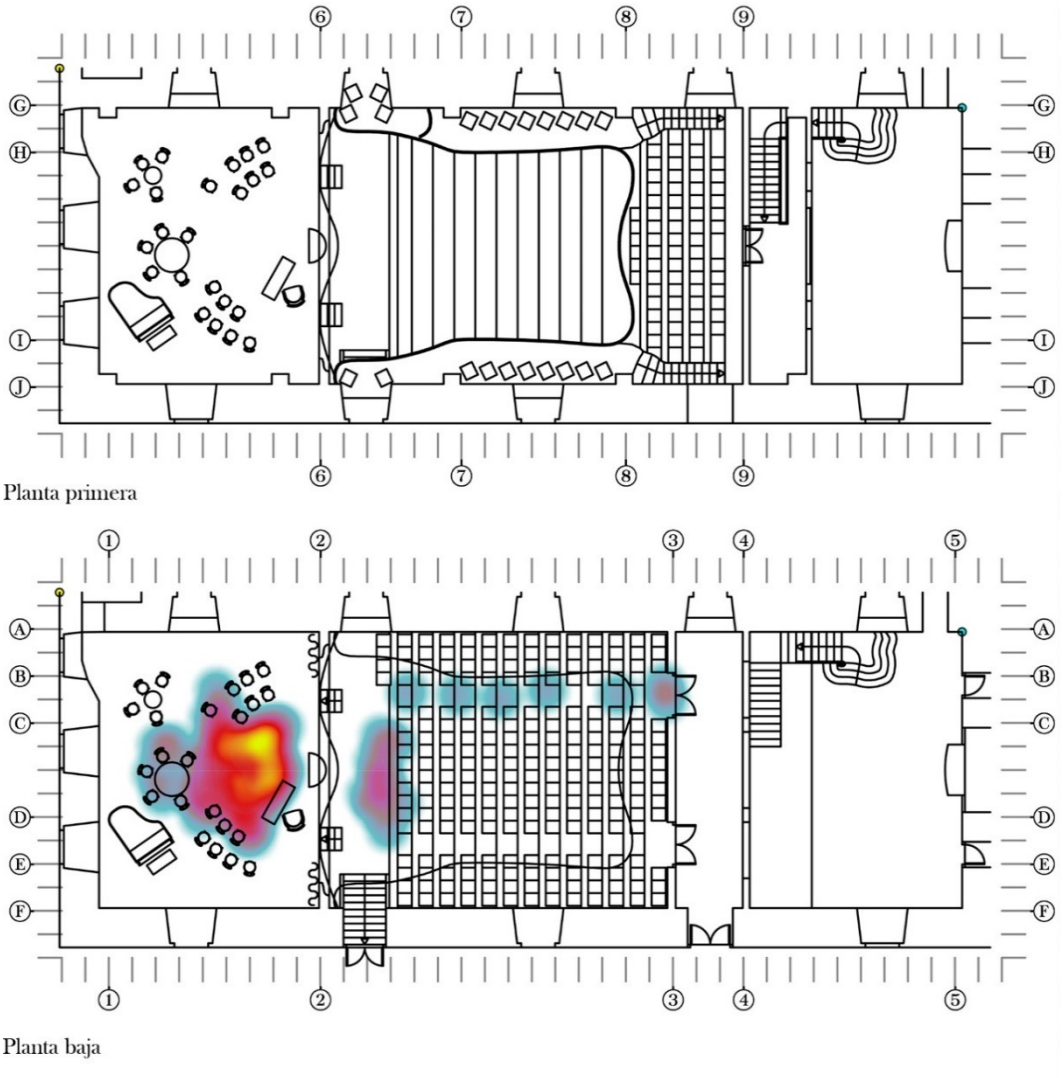
Fuente: Elaboración propia.

A continuación se muestran los resultados obtenidos sobre el uso de los espacios escénicos teatrales sobre la geometría del teatro Odescalchi.

Espacios espectaculares teatrales.

1. Acto 1.

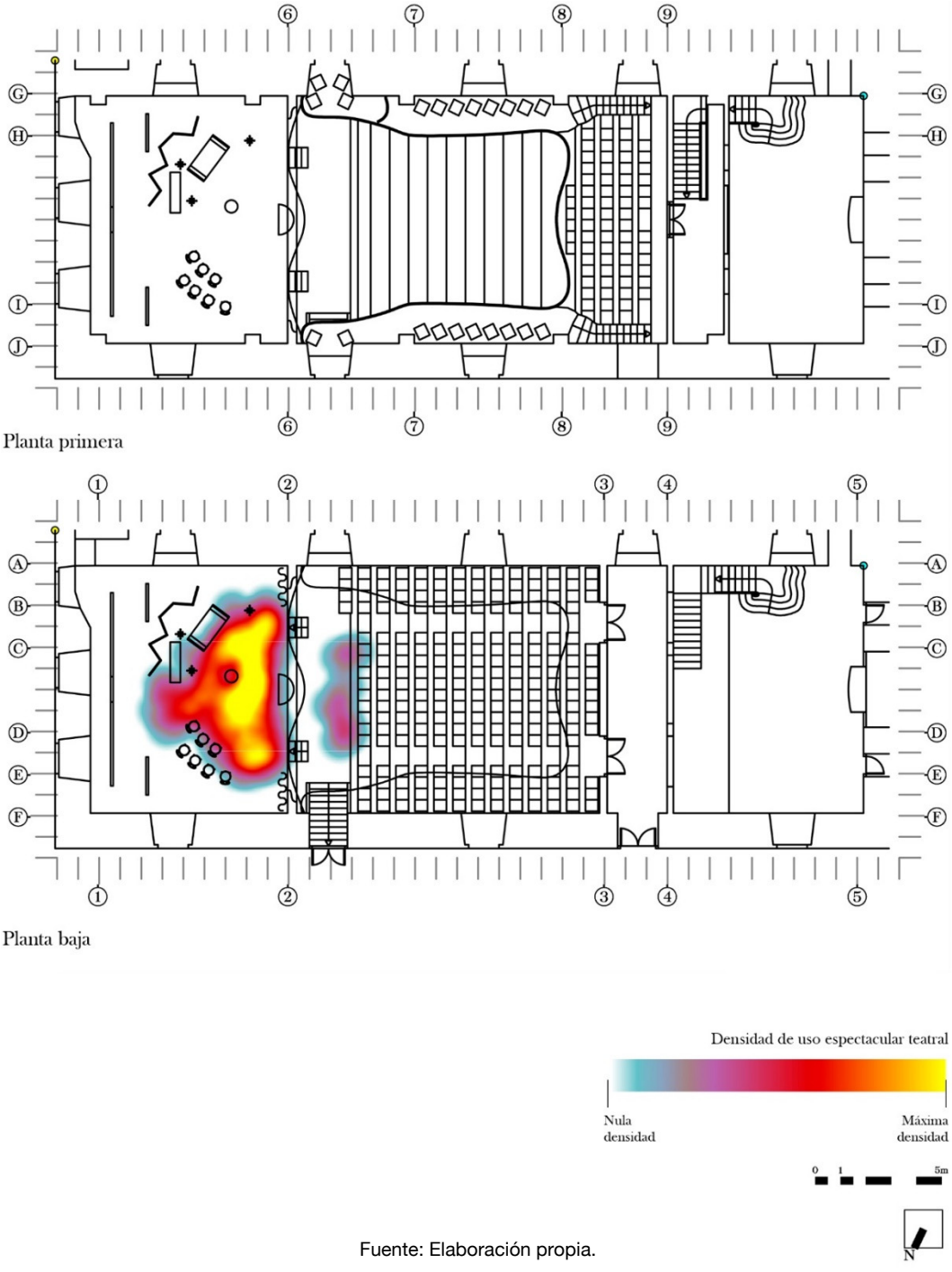
Imagen 106: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el primer acto de Seis personajes en busca de autor sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

2. Acto 2.

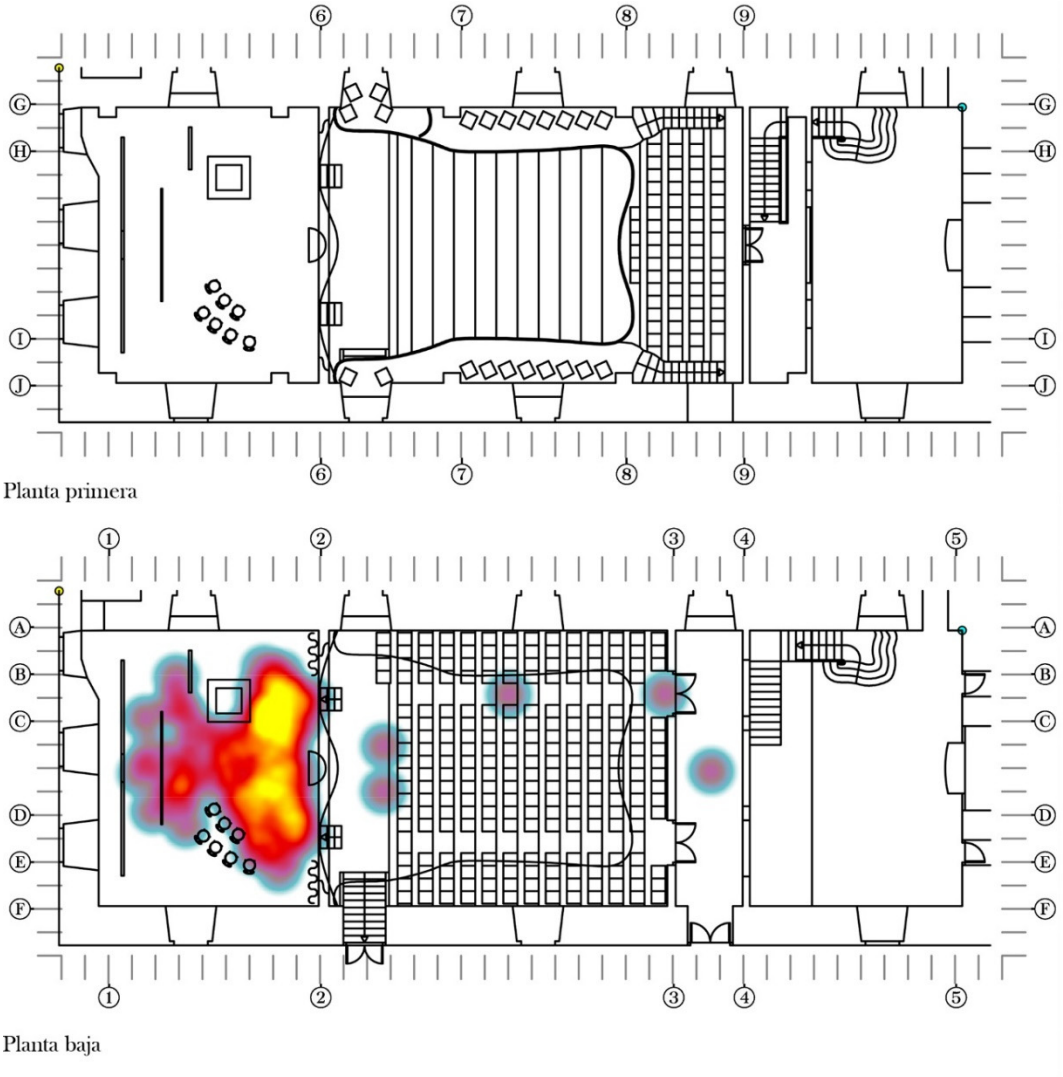
Imagen 107: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el segundo acto de Seis personajes en busca de autor sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3. Acto 3.

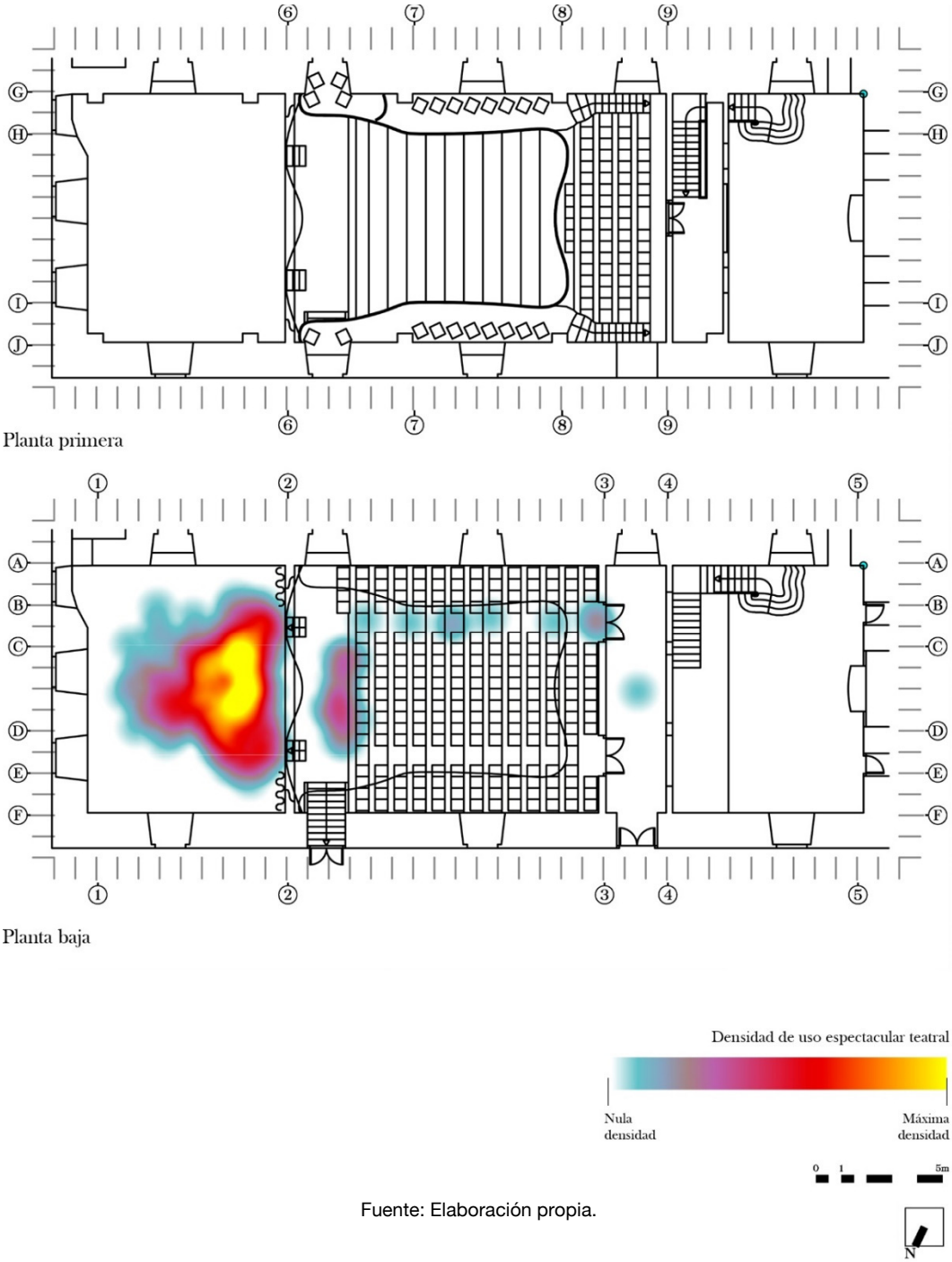
Imagen 108: *Planos de densidad de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales en el tercer acto de Seis personajes en busca de autor sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración *propia*.

Una vez expuestos los planos de densidades por actos, de forma conjunta, en toda la obra *Seis personajes en busca de autor*, la utilización del espacio global del teatro a través de los diferentes espacios espectaculares teatrales se expresa en la siguiente imagen:

Imagen 109: *Planos de densidad global de ocupación relativas a las acotaciones textuales espaciales de Seis personajes en busca de autor sobre el teatro Odescalchi.*



Fuente: Elaboración propia.

3.1.5. *Sipario*: cuestiones para la discusión.

Una vez obtenidos los resultados gráficos de los espacios espectaculares escénicos y teatrales propuestos por Pirandello en los textos de la versión analizada de *Seis personajes en busca de autor*, a continuación se derivan las siguientes consecuencias sobre estos espacios planteados y su uso frente al espectador:

- El teatro teatral. En la premisa del autor italiano se describe como el espacio desnudo del teatro frente a los ojos del espectador. El escenario debe aparecer vacío, solamente con sus elementos esenciales y poco a poco irá construyendo sus propias escenas frente al espectador. De ese primer desabrigo escénico, real o simulado, aparece la irremediable correspondencia con las teorías de Meyerhold[424] en las que quería que el espectador fuese siempre consciente de estar en un teatro y para ello dejaba los muros del escenario vistos a los ojos del público y dejaba todas las luces del teatro (escenario y sala) siempre encendidos. Esta concepción del teatro teatral de Meyehold favorece la conexión de esta obra con los asistentes y la verdadera realidad. Por otro lado, las escenografías propuestas por Pirandello en sus textos, a ojos de los espectadores son improvisadas para que los actores vean qué van a tener que interpretar posteriormente, se idean y se montan ante los espectadores. De nuevo la idea del teatro teatral, la artificialidad teatral, está presente en esta concepción espacial y pone en valor el texto del autor.
  Como validación de estas concepciones espaciales y las traducciones gráficas de los espacios espectaculares escénicos, en las siguientes imágenes se observan las intenciones de Pirandello en varias representaciones de la obra a lo largo de los años:

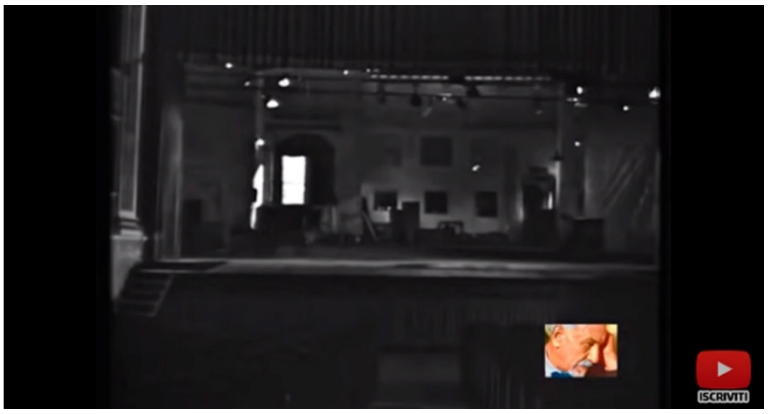
[424] Ver páginas 234-236.

Imagen 110:
Representación del Acto 1 de Seis personajes en busca de autor (2020).



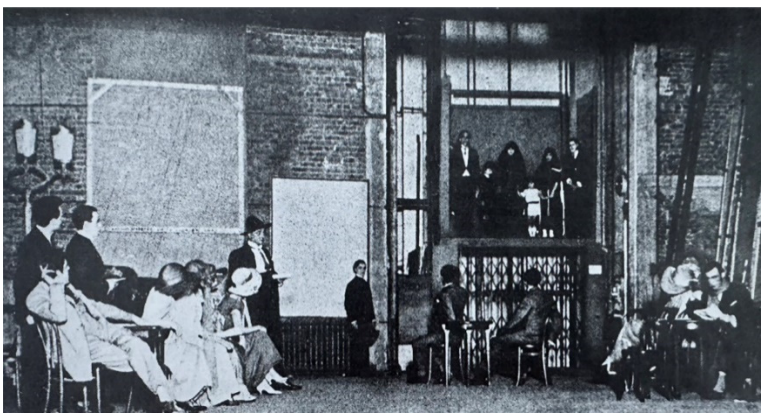
Fuente: (De Fusco, 2020) 00:11).

Imagen 111:
Representación del Acto 1 de Seis personajes en busca de autor (1965).



Fuente: (De Lullo, 1965) 03:53).

Imagen 112:
Representación del Acto 1 de Seis personajes en busca de autor en la aparición de personajes del primer libreto de la obra (1923).



Fuente: (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 141)

Esta última imagen, además, introduce un nuevo juego espacial en la obra.

- El gran límite entre ficción y realidad. Como se ha señalado anteriormente, esta obra representa la concepción pirandelliana de la dualidad del ser personaje o no, de llevar máscara e identificar cada ser humano con su propio personaje en la realidad. En definitiva, la dicotomía de Pirandello entre realidad y ficción. Esta diferencia notable entre las dos concepciones de vida tiene su correspondencia también con su juego del espacio del teatro y de los espacios escénicos. Es, por tanto, necesaria esta manipulación del espacio que realiza Pirandello para poder situar al espectador. En primer lugar, en las acotaciones espaciales se señala en varias ocasiones esta diferencia en la obra y es notable también en los espacios tras la traducción de medios. En los tres espacios espectaculares escénicos la disposición de los elementos sobre las tablas es evidentemente simétrica con un claro eje que separa el campo de actuación de los que el público percibe como actores ensayando un papel - a la izquierda siguiendo el texto de Pirandello - y los personajes de la obra que interrumpen el ensayo de los primeros - a la derecha del escenario-. De ello se infiere que todos los elementos de decoración que el Director ordena instalar para que los personajes muestren sus escenas se plantea en su zona del escenario, la derecha, mientras que los actores observan todos los movimientos y acciones de los personajes desde la otra. En este sentido, se puede considerar que la parte derecha del escenario es el propio espacio espectacular escénico de los *seis personajes*. Se podría relacionar por tanto, la división del escenario del teatro como en dos espacios escénicos a la manera que promulgaba Craig[425] con sus propuestas. En la traducción de medios del textual al dibujo taquigráfico, en los tres actos de la obra se ha seguido esta misma regla para la disposición de los objetos relatados por Pirandello.

[425] Ver página 233.

Imagen 113:
Representación del Acto 1 de Seis personajes en busca de autor (2020).



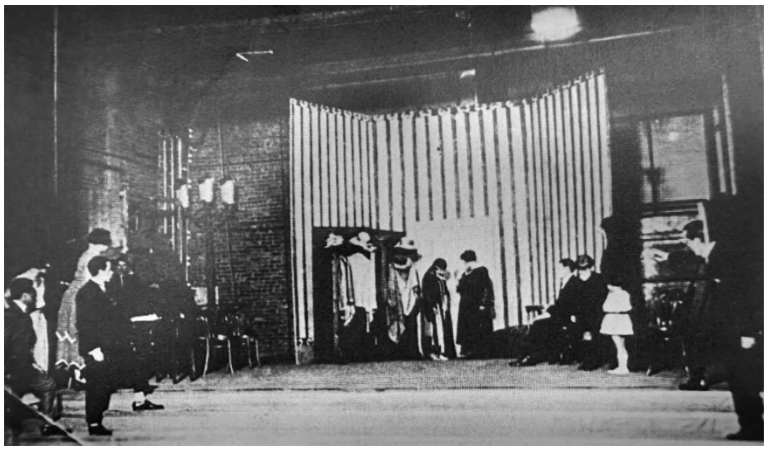
Fuente: (De Fusco, 2020) 09:10).

Imagen 114:
Representación del Acto 2 de Seis personajes en busca de autor (1965).



Fuente: (De Lullo, 1965) 01:19:54).

Imagen 115:
Representación del Acto 2 de Seis personajes en busca de autor (1923).



Fuente: (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 142)

En segundo lugar, la división entre realidad y ficción no solo se produce en el escenario. El resto de los elementos del teatro también se emplean para forzar esta dualidad. Los actores que ensayan no bajan de "su espacio", es decir, del escenario. Sin embargo, los *seis personajes* aparecen por la puerta de la sala de butacas: desde la realidad de la vida que va más allá de las puertas de un teatro. En consecuencia, en el espacio bajo el escenario está la vida, que corresponde a los personajes y encima del escenario se encuentra la ficción. Por ello, en esta obra se recurre a otros espacios espectaculares teatrales además del escénico. En concreto, de todas las acotaciones espaciales del texto de esta obra dramática, el 80.3% son relativas al escenario mientras que el 12.7% pertenecen a otros espacios espectaculares teatrales distribuidos en función de las indicaciones anteriores en la Figura 12.

Entretanto, el personaje del Director transita entre ambos espacios teatrales físicamente, bajando y subiendo constantemente del escenario al patio alternando entre ambas realidades. En este caso, otro elemento arquitectónico, las escaleras de subida al escenario, se convierten en la frontera física y psicológica entre ambos universos, remarcada en el momento en el que el Hijo, pretende bajar del escenario, abandonar su escena (su realidad) y un «poder oculto» (Pirandello, 2020, pág. 164) se lo impide: es lo que la Hijastra denomina como una cadena de la que no puede liberarse hasta que represente su lugar en la vida conjunta de todos los personajes (Pirandello, 2020, pág. 164). Por lo tanto, la filosofía pirandelliana de la máscara también es visible desde el punto espacial escénico y desde el uso del teatro.

- Simbolismo de los objetos. Las escenas de los tres actos de la obra se completan, como se ha señalado, a la vista del espectador. Y poco a poco, el Director, ante las peticiones de los personajes, irá añadiendo objetos para que estos puedan recrear sus escenas. Estas escenografías son "improvisadas" y realizadas a través del simbolismo de los objetos. De nuevo, la influencia en Pirandello de Meyerhold se encuentra presente. De esta manera, para recrear una casa de citas (y permitir "invocar" a Madame Pace) solo serán necesarios algunos objetos, como un biombo, y unos percheros. A vista del espectador, estos objetos descritos en el texto les permitirá completar la escena. Lo mismo sucede con el huerto o jardín del último acto: con una simple lona, una fuente y un bastidor con árboles, permitirán a los personajes y al público creerse dentro de ese espacio recreado realmente, siempre, todos, siendo conscientes de estar en un teatro.

- Las máscaras y la improvisación. La separación de universos se ha comprobado no solo en el texto sino también en el uso del espacio teatral. Sin embargo, los

personajes también son en sí mismos objetos dentro de ese espacio y lo modelarán como tal. Así, la descripción física de ellos que realiza Pirandello es esencial, tanto en el uso de un vestuario que define concretamente como en el uso de sus máscaras físicas. Aunque el uso de las máscaras es casi inexistente en la documentación disponible, sí es empleada al menos en una ocasión en una representación contemporánea. A continuación se muestran imágenes de cómo se materializaron los personajes y su estética sin máscara en 1925 y con máscara recientemente.

Imagen 116: *Representación de Seis personajes en busca de autor (1925). De derecha a izquierda, como personajes: el Muchacho, la Madre, el Hijo, el Padre y la Hijastra.*



Fuente: (D'Amico & Tinterri, 1987, pág. 135).

Imagen 117*: Representación de Seis personajes en busca de autor (2007) - Bolonia, Dirigida por Nanni Garella. De derecha a izquierda la Hijastra, el Muchacho, la Madre, la Hija, el Padre y el Hijo.*



Fuente: (Garella, 2007)

En esta imagen más reciente se pueden percibir las indicaciones de Pirandello sobre las máscaras y los tejidos de las indumentarias de los personajes, tanto en texturas,

formas como colores[426]. Entre ellos, se debe destacar el color verde de la bufanda del hijo. Este color en Pirandello tiene un significado destacado. En la producción teatral en general del autor italiano el verde es empleado con dos sentidos. En primer lugar para hacer visible la distinción entre lo visible y lo invisible, es decir, de lo real y lo irreal (Acocella, 2008, pág. 562). Asimismo, por otro lado, diferentes estudios relacionan el uso del verde en las obras teatrales pirandellianas como caracterizador de los momentos de reflexión o conflictos entre padres e hijos (Nisi, 2016, pág. 6). Sin embargo, debe recordarse que Pirandello negaba el simbolismo en sus obras (Pirandello, 2020, pág. 85) por lo que el uso de este color tanto en esta producción como en las siguientes deberá relativizarse (Nisi, 2018, pág. 9)

En definitiva, es necesario señalar la clara referencia que Pirandello realiza con el aspecto de los personajes hacia la italiana *Commedia dell'arte* en todos los sentidos, ya no solo por las máscaras, sino también debido a la improvisación fingida que los actores deben ir haciendo sobre las actuaciones que observan de los personajes y que más arde, supuestamente, ellos deberán realizar ante un público.

Por último, se puede advertir que, además de la referencia al teatro antiguo o tradicional por parte de las alusiones a la Comedia del Arte, existe un elemento más que consigue asociar a *Seis personajes en busca de autor* al teatro más clásico de Grecia y Roma. La espacialidad propuesta por Pirandello en sus paratextos genera, como se ha destacado anteriormente, una dualidad sobre las tablas: un extremo para actores y otro para personajes: espacios separados físicamente y divididos por un sutil velo psicológico. Además, la constante referencia al espacio real del patio de butacas, perteneciente a la vida del público, genera un tercer espacio más. Por lo tanto, se puede considerar que durante toda la obra el autor italiano propone tres espacios paralelos en tiempo que pueden asemejarse (teniendo en cuenta la rotura moderna pirandelliana del espacio) a la división espacial que en los teatros clásicos griegos y romanos significaban las tres puertas sobre el escenario. Así, tanto en el primer acto como en el segundo y en el tercero, la espacialidad aportada por las tres puertas de los teatros clásicos aparece presente en las representaciones de los paratextos de *Seis personajes en busca de autor*, manteniendo una visión pirandelliana diferente (la lente Pirandello[427]) del teatro clásico.

De manera conclusiva, aunque sí es cierto que las características espaciales o colocaciones de algunos elementos en el escenario varían según las versiones de las

[426] Ver acotación número 55 en la Tabla 7.

[427] Ver página 276.

obras presentadas, la esencia del uso espacial fijado por Pirandello en los textos de *Seis personajes en busca de autor* sí se mantiene, tal y como se muestran taquigráficamente en los espacios espectaculares teatrales representados. Por tanto, tras la parametrización del texto y su traducción de medios a la geometría del espacio, se manifiesta el uso consciente que Pirandello realiza de la arquitectura teatral como elemento destacado en la obra, tanto en el espacio espectacular escénico como en el resto del espacio espectacular teatral.