

MODELOS E IMÁGENES DEL TEATRO ANTIGUO EN LOS PALACIOS DEL RENACIMIENTO

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN*

Resumen.-

En la configuración de determinados palacios y villas del Renacimiento en Europa están presente, de modo más o menos explícito, los modelos e imágenes del teatro antiguo. La idea del teatro antiguo desarrollada por los primeros humanistas italianos generó un amplio repertorio de figuras y metáforas que pasaron a formar parte del universo simbólico que impregnaba la cultura, la literatura y las artes en general.

Abstract.-

The models and imagery of the ancient theatre are, to a greater or lesser extent, explicitly present in the layout of certain Renaissance palaces and villas in Europe. The concept of ancient theatre developed by the first Italian humanists spawned a wide variety of figures and metaphors which later became part of the symbolic universe pervading culture, literature and the arts in general.

Palabras clave: Teatro, Palacios, Antigüedad, Renacimiento.

Key words: Theatre, Palaces, Antiquity, Renaissance.

“Los romanos antiguos hicieron anfiteatros para hacer diversos juegos públicos y también para representar diversas cosas, pero esos edificios no estaban habitados excepto por algún guardia para vigilar el lugar. Ahora me ha venido al pensamiento el querer disponer una habitación para un rey fuera de la ciudad, dicha habitación será de forma oval como acostumbraban los antiguos romanos”

Serlio, S. *I sette libri dell'architettura*, Venezia 1584.

La idea del teatro antiguo desarrollada por los primeros humanistas italianos generó un amplio repertorio de figuras e imágenes que pasaron a formar parte del universo simbólico que impregnaba las distintas manifestaciones culturales, en particular la li-

* Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte. Correo electrónico: romancg@uma.es/romancg@hotmail.com.

teratura y las artes. La aspiración a reproducir el modelo teatral clásico se manifestó tanto en la práctica escénica como en la arquitectura. Se construyeron edificios teatrales promocionados por círculos aristocráticos o académicos de índole humanística, se adaptaron variados ámbitos palaciegos a las necesidades de la representación dramática, y además, en la configuración de determinados palacios o villas están presentes de modo más o menos explícito los modelos e imágenes del teatro antiguo.

Las imágenes fantásticas del teatro que ofrecen los estudios realizados por numerosos eruditos y artistas del Renacimiento no son meras especulaciones, sino que constituyen un deseo de vivificar en el presente el valor moral y el sentido mítico-religioso del teatro de la Antigüedad. Un aspecto particularmente interesante que aparece reflejado en ellos es la forma del teatro antiguo que, en su origen, fue asociada a la idea de un edificio centralizado, con frecuencia inspirado en el Coliseo. Aquellos “teatros imaginarios”, en ocasiones constituían alegorías o metáforas que utilizaban la imagen del teatro clásico como emblema para ejemplificar el vicio o la virtud, como sucede en el tratado de Filarete o de Francesco Colonna. Pero también hallamos otras figuraciones teatrales en la obra teórica de arquitectos como L. B. Alberti, Francesco di Giorgio o Cesariano, entre otros.

Leon Battista Alberti es el primer teórico que con rigor científico se ocupó de señalar las características del anfiteatro y de discernir las diferencias tipológicas y funcionales entre teatro y anfiteatro. Pero aún cuando la línea iniciada por Alberti es continuada por otros humanistas relevantes como Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo o Francesco di Giorgio, la confusión entre teatro y anfiteatro permanece en los círculos humanistas del siglo XV.

La mitificación del Coliseo era ya evidente en la Edad Media, período en el que este edificio representaba la inmortalidad del mundo y, por su forma la globalidad. Pero será a partir del siglo XV cuando, suprimidas las viejas historias de los *Mirabilia*, las nuevas guías artísticas demuestren el interés por los restos de la Antigüedad y den origen a una amplia iconografía del Coliseo, interpretado la mayoría de las veces como teatro.

La asimilación de un cuerpo centralizado a la idea del teatro es evidente en los grabados que ilustran la portada de numerosas ediciones de Terencio. En ocasiones, como en la portada latina de la Biblioteca Nacional de París, el teatro aparece claramente definido por un grueso muro cilíndrico. En otra famosa edición de Terencio, publicada en Venecia en 1487, encontramos el grabado titulado *Coliseus sive Theatrum* (fig. 1). La sección del edificio nos sitúa en el mismo escenario donde un actor o poeta está interpretando o recitando, aunque el remate de dicha construcción indica su planta ovalada, por lo que podría tratarse de una interpretación del Coliseo.

La idea del teatro antiguo como edificio centralizado aparece igualmente en la edición de Terencio publicada en Lyon en 1493. Aquí se representa como un templete elevado sobre un basamento que contiene dependencias subterráneas. Desde el pun-

to de vista de la representación, la imagen mantiene la interpretación hecha en los siglos XIII y XIV sobre la representación clásica, es decir, la división entre poeta y actor, entre el que recitaba el texto y la mímica del actor. Franco Ruffini llamó la atención sobre esta portada por considerar que en ella el teatro se representa como símbolo de edificación moral, y así, en la parte inferior del grabado se representa el vicio, frente a la virtud alcanzada a través de una escalera que conduce propiamente al teatro.

De nuevo como edificio centralizado aparece el teatro en la edición de Terencio publicada en Estrasburgo en 1496. Este edificio, monumento de desbordante decoración goticista, posee una estructura cilíndrica interior pero parece claramente concebido como una torre-mirador, como lugar para ver y ser visto, tal y como fue definido por Cassiodoro: “*theatrum graeco vocabulo visorium dominantes, quod eminus astantibus turba conveniens sine aliquo impedimento videatur*”¹. La etimología del término teatro como *visorio* fue recuperada por Pellegrino Prisciani, humanista ferrarense de la segunda mitad del siglo XV, en su tratado *Spectacula* a partir de la *Roma instaurata* de Flavio Biondo. Estas figuraciones, más o menos fantasiosas, en las que el teatro se concibe como mirador, recuerdan un tipo de iconografía del Coliseo en la que este edificio adquiere el mismo significado, como vemos en un grabado del siglo XV.

Una interesante imagen del teatro entendido a la manera del Coliseo es la que ofrece Filarete en su *Tratado de Arquitectura*. De este modo describe la peculiar residencia que él denomina “casa del Vicio y de la Virtud”: “Haremos un edificio del modo que he dicho arriba, y se dividirá en siete partes... será de forma redonda y cuadrada, a la manera del Coliseo...”².

El Coliseo se convierte, en la mente de Filarete, en un edificio redondo y cuadrado, edificio inexistente como tal aunque recreado en la memoria y la fantasía (fig. 2). La “Casa del vicio y de la virtud” de Filarete representa un lugar digno y solemne en consonancia con el valor otorgado por otros humanistas al teatro. De modo similar, Leon Battista Alberti en la novela titulada *Ecatomfilia*, da una lección de amor utilizando un teatro como marco arquitectónico de la narración.

Francesco Colonna en el *Sueño de Poliphilo* (Venecia, 1499) utiliza de nuevo la imagen del Coliseo como fuente de inspiración para la descripción de una edificación que llama *Teatro de Venus* (fig. 3). En la planta del Teatro de Venus, Colonna inscribió un cuadrado en un círculo, obteniendo así cuatro sectores en la circunferencia, y cada sector lo subdividió a su vez en ocho espacios mediante columnas. Esta concepción planimétrica de dicha construcción estaría en la línea de las soluciones dadas

¹ Cassiod., *Var. IV*, p. 643; *cfr.* Prisciani, P., *Spectacula*, Aguzzi, D. (ed.), Franco Cosimo Panini, Modena 1992, 38.

² Filarete, *Tratado de Arquitectura* (ca. 1465), Pedraza, P. (ed.), Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1990 304.

por los teóricos de la arquitectura del *Quattrocento* a la planta del teatro clásico. Así, el esquema geométrico basado en la combinación del cuadrado y el círculo lo hallamos en Francesco di Giorgio y en L. B. Alberti, quien utilizó en su tratado esta combinación y dispuso de forma radial la estructura del teatro. Por su parte, Pellegrino Prisciani, en su manuscrito *Spectacula*, nos dejó una interpretación gráfica del principio de estructura básica para diseñar el teatro muy similar al dibujado por Francesco Colonna.

Todas las soluciones planimétricas antes mencionadas pueden considerarse interpretaciones gráficas del problema que el texto de Vitruvio planteaba acerca del teatro pues, en efecto, el arquitecto romano hablaba de la inscripción de cuatro triángulos equiláteros en el círculo de base de la planta del teatro. En este sentido, destacados teóricos y arquitectos del Renacimiento interpretaron en sus ediciones del tratado de Vitruvio el teatro descrito por el arquitecto romano. Es el caso, entre otros, de Fra Giocondo y de Cesariano, o de Palladio en las ilustraciones realizadas para la edición de Daniele Barbaro.

La primera edición de Vitruvio que contenía grabados fue la de Fra Giocondo, quien, en esta edición publicada en 1511, e interpretando el texto vitruviano, dibujó para el teatro latino la figura del círculo con los cuatro triángulos equiláteros inscritos en él. Partiendo de esta figura base, las distintas partes del teatro las hizo coincidir con los lados o con los ángulos de los triángulos, resultando de dicha organización un edificio escénico de gran amplitud que, curiosamente, no muestra ningún elemento que lo una a la *cavea* o espacio reservado a los espectadores. En 1513 se publica una segunda edición en Florencia, y en esta ocasión la planta se inscribe en un rectángulo circundado por una línea de mayor grosor. Este espacio rectangular recuerda las estancias que se usaban en los palacios para las representaciones dramáticas, pudiendo dichos salones estar presentes en la mente del grabador al dibujar la planta del teatro. Asimismo, recuerda la planta del teatro diseñada años más tarde por Serlio, para quien el teatro es una gran sala rectangular con gradas semicirculares cuyos extremos quedan embutidos en los muros laterales.

En la edición de Cesariano llama especialmente la atención la imagen del exterior del teatro (fig. 4). De nuevo, es inevitable la referencia al Coliseo en su versión de *Templum-solis* ofrecida por los *Mirabilia* durante la Edad Media, es decir un edificio de forma circular cubierto por una gran cúpula de bronce dorado.

Dentro del universo figurativo que el modelo de teatro clásico genera en la Edad del Humanismo, cabe citar la descripción que Giulio Camillo hace de su teatro de la memoria. El teatro de Camillo, aunque no está destinado a la representación dramática sino a la reconstrucción nemotécnica, puede considerarse una propuesta a añadir a las interpretaciones dadas por los humanistas sobre los edificios teatrales de la Antigüedad. Parece ser que consistía en una gran máquina de dimensiones monumentales, que reproducía la forma semicircular de la *cavea* de un teatro. Este espacio

estaba dividido en siete sectores (cada uno referido a un planeta), y cada sector se desarrollaba sobre siete escalones ocupados por imágenes nemotécnicas. El teatro de Camillo constituyó un prototipo imitado por otros teóricos o filósofos herméticos que, ahondando sobre la forma de los edificios teatrales, llevaron a cabo otras reconstrucciones escénicas. Sería el caso del inglés Robert Fludd, cuyo sistema de la memoria también se basa en lo que denomina “teatros”, si bien con este término se refería sólo al escenario.

La recuperación del edificio teatral clásico se fue gestando en el círculo de humanistas romanos. Tiraboschi en su *Storia della letteratura italiana* nos dice que fue en Roma donde se empezaron a representar en los *cortili* de los más ilustres Prelados las Comedias de Terencio y Plauto, y destaca en especial la labor desarrollada en este sentido por el cardenal Raffaello Riario. La afirmación realizada en el siglo XVIII por Tiraboschi coincide con la información aportada a finales del siglo XV por otro eminente filólogo, Sulpizio di Veroli, autor de la primera edición impresa del tratado de arquitectura de Vitruvio, publicada en Roma entre 1483 y 1490.

Sulpizio estuvo entre 1470 y 1475 en Roma, donde tenía una escuela de letras, y frecuentaba los ambientes de Pomponio Leto y del cardenal Raffaello Riario. Pomponio Leto poseía una Academia de estudios de la Antigüedad entre cuyas actividades destacaban las teatrales, encaminadas a la representación de autores clásicos. Por su parte, el cardenal Riario ejerció una labor de mecenazgo sobre la mencionada Academia romana organizando representaciones en su palacio y promoviendo otros espectáculos en lugares relevantes del pasado de la ciudad como el castillo de Sant'Angelo o el Foro romano. Los pomponianos, como eran conocidos los miembros de la citada Academia, trataron de reconstruir en sus representaciones dramáticas la escena clásica. Para ellos, la estructura de la fachada de los *cortili* romanos constituía el elemento que más se aproximaba a la concepción de la *scena* vitruviana y para ello utilizaron, en más de una ocasión, el patio del palacio de Riario: el palacio de la Cancillería, obra de Bramante, donde por cierto se reutilizaron columnas procedentes del teatro de Pompeyo. Téngase en cuenta que ninguno de los teatros antiguos que pervivían en Roma en el siglo XV habían conservado el *frons scaenae*, por lo cual los humanistas debieron hacerse una idea a través de las fuentes clásicas o de su propia imaginación. Además, la descripción que L. B. Alberti hizo en su tratado *De re aedificatoria*, sobre la escena antigua era con pórticos superpuestos, a imitación de las casas privadas.

Michela di Macco llamó la atención sobre la influencia del modelo arquitectónico del Coliseo o del teatro Marcello en la estructura de los *cortili* romanos, especialmente en el del Palacio de la Cancillería, donde el último piso de la fachada repite la disposición de las pilastras sobre un muro coronado por ménsulas tal y como aparece en el Coliseo. Según di Macco, este hecho se explica por la declarada función teatral que la Cancillería asume en los primeros años del *Cinquecento*, promovida por el Cardenal Riario y los Pomponianos. No obstante, la estructura del

cortile organizado en dos pisos superpuestos de arquerías y un tercero adintelado es un esquema que Bramante emplea también en el *cortile di San Damaso* en el Vaticano, con una estructura que tiene una repercusión inmediata en Europa en el Palacio Wawel de Cracovia (1507-1536) donde se aprecia la solución bramantesca.

Pero la plasmación definitiva del teatro vitruviano tardará en llegar, y mientras tanto, el concepto humanístico del teatro antiguo se inserta en determinados ámbitos palaciegos. Un ejemplo excepcional de simbiosis entre la arquitectura teatral y la palaciega fue el Patio del Belvedere (1503-1514), obra realizada por Bramante en el Vaticano (fig. 5). La solución dada por Bramante al encargo del Papa Julio II de unir la villa del Belvedere de Inocencio VIII con el palacio papal consistió en crear una amplia plaza, cercada en sus dos lados más largos por *loggias*; el lado estrecho, próximo al palacio, se construyó en forma de medio anfiteatro con filas de asientos escalonadas para los espectadores que asistieran a los torneos o festejos varios que allí se celebraran; en dirección al Belvedere, el terreno ascendía por lo que este primer patio se cerró con una escalinata que servía también de gradas a los espectadores.

La idea de reconstruir materialmente el teatro clásico en el ámbito palaciego se repetirá en otros singulares proyectos que no llegaron a realizarse: el de Rafael en la villa del cardenal Giulio de Medici en Roma (villa Madama) y el teatro Farnese de Vignola en Piacenza. La villa Madama comenzada hacia 1516, se organiza en torno a un patio circular central (fig. 6), alrededor del cual los edificios están dispuestos sobre los ejes de una cruz, pero cada uno de ellos constituye una estructura independiente. Se pensaba construir el teatro en la falda de la colina de modo que quedara oculto desde el patio por el muro trasero del escenario. Es decir, a diferencia del Belvedere de Bramante, no estaba previsto que formara parte de una perspectiva escenográfica de carácter unitario. Este teatro fue diseñado por Rafael siguiendo el modelo vitruviano, que conocía bien, ya que él mismo se encargó de realizar las ilustraciones para la traducción que el humanista Fabio Calvo hizo en 1514 del tratado de Vitruvio, traducción ésta que quedó inédita. El teatro de Villa Madama vendría en definitiva a proporcionar un espacio adecuado para la representación de las comedias humanísticas escritas para la corte de León X, que por su forma y contenido rivalizaban con las de Terencio y Plauto.

La villa Madama servirá de modelo a otro importante ejemplo de integración de un teatro en el conjunto edilicio de un palacio: el Palacio Farnesio en Piacenza, comenzado en 1558 y obra de Giacomo Barozzi da Vignola. Los diseños y descripciones conservados indican la presencia de un *cortile* rectangular circundado en tres de sus lados de pórticos, mientras que el cuarto lado estaba formado por un hemiciclo con gradas para los espectadores.

Existían precedentes interesantes de este tipo de organización espacial en proyectos anteriores, como el realizado por Giuliano da Sangallo en 1488. Sangallo, inspirándose en el modelo de villa clásica había proyectado un palacio para el rey de

Nápoles en el que combinaba espacios abiertos y cerrados en formas rectangulares, cuadradas, semicirculares o circulares. En el centro del complejo dispuso un amplio patio rectangular rodeado de varios niveles de gradas. El carácter teatral de este complejo arquitectónico resulta evidente y es aún más acusado que el de la villa de Poggio Reale en Nápoles, diseñada por Giuliano da Maiano y mandada construir en 1487 por iniciativa de Alfonso de Aragón.

Los proyectos citados hasta ahora constituyen soluciones diversas al interés por insertar el teatro clásico en un contexto palaciego, pero el influjo del teatro romano actuó también sobre la concepción y organización de las fachadas de los edificios, como ya he señalado anteriormente en especial al referirme al patio de la Cancillería. Otro ejemplo singular, en este sentido, lo constituye la *loggia* del Palacio Cornaro en Padua, realizada por Giovanni Maria Falconetto en 1524. Este espacio, situado en el lado trasero del patio, muestra una fachada abierta con cinco calles cuya disposición se asemeja bastante a la de un *frons scaenae*, y de hecho, este espacio se utilizó como escenario de representaciones teatrales.

Todos estos precedentes fueron, probablemente, tenidos en cuenta por Serlio cuando publicó en París en 1545 *El segundo libro de perspectiva*, en el que incluía por primera vez un tratado sobre las escenas. En él describe la planta de un teatro y el alzado en perspectiva de la escena. Además, según afirma Serlio, toda la teoría escénica desarrollada en este libro fue puesta en práctica por él mismo con anterioridad en un teatro construido en Vicenza, un teatro de madera que se levantó en un gran *cortile* cuyo ancho fue ocupado por las gradas y cuya escena se apoyaba en una *loggia*. Además del conocimiento de las empresas arquitectónicas antes señaladas, la propia experiencia de Serlio en el terreno de la escenografía inducirían al arquitecto a incluir, en el Libro Séptimo de su tratado, publicado póstumamente en 1575 y dedicado a *Delle case fuori della città*, numerosas villas en cuyas plantas reproduce el esquema semicircular o circular del teatro. En uno de sus proyectos, Serlio diseñó una villa con “un enlosado de forma teatral”. La planta de esta villa (fig. 7) reproduce la de los teatros romanos, situando así el arquitecto el pequeño *cortile* semicircular en lo que sería la *orchestra* y haciendo coincidir el salón el espacio ocupado en los teatros por la *cavea* de modo que todo el conjunto podría quedar inscrito en un círculo, al igual que el esquema vitruviano del teatro:

“el diámetro de este patio tendrá XLVIII pies del cual se sube al enlosado de forma teatral, teniendo sus apoyos en balaustres. A un lado de este, por un pasaje C se entra en una gran sala D en forma de medio círculo, su ancho es de XXIII pies. Esta está hecha para el invierno, porque al nacer el sol...”³.

³ Serlio, S., *I sette libri dell'architettura*, (Venezia 1584), Arnaldo Forni, Bologna 1978, 38 (la traducción es de la autora de la comunicación).

También Serlio utilizó en sus villas la forma oval en patios donde el recuerdo de la planta del anfiteatro resulta evidente. Así, la asociación de la forma oval del anfiteatro con la arquitectura palaciega se hace evidente en el *progetto XL* del *Libro Sexto*, donde Serlio propuso una habitación para el rey en forma de anfiteatro, justificando de este modo la insólita tipología:

“Los romanos antiguos hicieron Anfiteatros para hacer diversos juegos públicos y.... Ahora me ha venido al pensamiento el querer disponer una habitación para un rey fuera de la ciudad, dicha habitación será de forma oval como acostumbraban los antiguos romanos”⁴.

En la obra arquitectónica de Palladio se aprecia también cierta correspondencia con las formas teatrales. De entrada, cabe destacar que desde su actividad más conocida, es decir, como diseñador de numerosas villas, se advierte el interés por insertar el edificio en un paisaje que constituyera, como él mismo expresó, un teatro. El concepto de teatro perfilado por Palladio, lo conocemos a través de una serie de dibujos, especialmente los que realizó para la edición del tratado de Vitruvio elaborado por Daniele Barbaro. Estos dibujos se basan probablemente en los estudios de los restos de los teatros romanos de Verona, Roma y especialmente del teatro Berga de la propia Vicenza. Palladio, antes de diseñar el teatro Olímpico por encargo de la Academia Vicentina, realizó el *apparato* y la escenografía para diversas celebraciones y representaciones dramáticas que tuvieron lugar en el ámbito de la Academia. Las descripciones que nos han llegado de estas representaciones, ponen de manifiesto que el teatro diseñado aquí por Palladio rompía con las reglas escenográficas codificadas por Serlio en el Libro Segundo, es decir, se apartaba del modelo de escenario en perspectiva. En efecto, la descripción que nos dejó el secretario de la Academia Olímpica, Paolo Chiapini, nos permite afirmar que se trató de un intento de restitución del teatro clásico: el escenario contaba con una *frons scaenae*, con dos pisos, decorada con estatuas y bajorrelieves y abierta con un triple pasaje a través de los cuales se disponían escenas con relieves en perspectiva. El espacio ocupado por los espectadores era un graderío semicircular rematado por una galería de columnas y estatuas. De esta forma nuestro arquitecto se nos muestra sabedor de los logros experimentados en el terreno de la perspectiva teatral aunque sin renunciar a los principios clásicos perseguidos por el artista.

Con anterioridad a la construcción del Olímpico, en torno a los años 1564-65, Palladio volvió a construir en Venecia otro teatro de madera, en esta ocasión para la *Compagnia della Calza*, promotora del espectáculo. Fue, en palabras de Vasari “*un mezzo teatro di legname a uso di Coliseo*” que se levantó, según apuntan algunas fuen-

⁴ Serlio, *I sette libri*..., 24.

tes, en el gran atrio corintio del monasterio de la Caridad, obra del propio Palladio⁵. Un nuevo proyecto fue llevado a cabo por Palladio en 1576, quien en aquella ocasión diseñó un circo que podría identificarse con el teatro de madera, circular o levemente elíptico, desmontable y utilizado periódicamente para manifestaciones hípicas del Ayuntamiento vicentino, el cual se ocupó de su conservación hasta casi finalizar el siglo XVIII.

Un reflejo de todas estas experiencias se encuentra en algunas de sus villas, y en particular, en la villa Barbaro, construida por encargo de su mentor Daniele Barbaro, para el que realizó los dibujos de la edición del libro de Vitruvio. En la villa Barbaro vemos empleado el semicírculo en un patio situado en la parte posterior de la villa, siendo este espacio ocupado por un ninfeo cuya fachada escenográfica no deja de evocar las realizaciones llevadas a cabo en el terreno de la escena por el propio Palladio.

Tal y como señaló Fernando Checa, “las variadas y multiformes exigencias de la representación del poder llevaron a la arquitectura palaciega europea a un amplio experimentalismo que abarcó no sólo temas decorativos sino todo aquello que tenía que ver con la distribución interna del palacio desde un punto de vista práctico”⁶. Así, en la organización del palacio, se tuvo en cuenta con frecuencia el espacio destinado a las fiestas y representaciones teatrales, tal y como aparece, por ejemplo, en el ensayo de Francis Bacon titulado *De la edificación*:

“Describiremos un palacio suntuoso, haciendo de él un modelo breve... Por tanto digo en primer lugar que no se puede tener un palacio perfecto salvo que tenga dos partes distintas: una parte para los festines... y otra parte para la familia; la una es para las fiestas y espectáculos vistosos y la otra para habitarla... Yo pondría en el lado entero de la parte destinada a festines sólo una buena habitación al final de la escalera de unos doce metros de altura; y debajo una sala de vestuario y preparación para los días del espectáculo”⁷.

Además de los modelos palaciegos citados hasta ahora, exponentes del influjo ejercido por el teatro en la cultura del Renacimiento italiano, encontramos interesantes ejemplos de mayor o menor grado de connotación teatral en otros países del ámbito europeo. Un ejemplo singular se encuentra en la obra del más importante de los arquitectos franceses del siglo XVI, Philibert Delorme, quien llevó a cabo en Francia la primera iniciativa consciente de patio palaciego destinado para la función teatral

⁵ Cfr. Puppi, L., *Andrea Palladio. Opera completa*, Milano 1977, 355. Ackerman, J. S., *Palladio*, Madrid 1987, 172.

⁶ Checa, F., “La difusión europea del Renacimiento”, en: Ramírez, J. A. (Dir.), *Historia del Arte*, Madrid 2001, 153.

⁷ Bacon, F., *De la edificación*, cfr. Checa, F., “La difusión europea del Renacimiento” en Ramírez, J. A. (Dir.), *Historia del Arte*, Madrid 2001, 157.

en el *Château-Neuf* de Saint Germain-en Laye. El *Château-Neuf* o *théâtre*, como se le llamaba con mayor propiedad en tiempos de Enrique II, se comenzó en 1557 y disponía de un patio central cuadrilobulado. André Chastel señaló que en este palacio tuvieron lugar representaciones teatrales y subrayó, respecto al trazado del patio, la disposición en forma de anfiteatro a modo de “*petit colisée quadrilobé*” inscrito en el interior de la mansión⁸.

El motivo de la exedra lo había empleado Delorme en el castillo de Anet, en este caso con una función práctica de pasaje entre dos niveles. Pero el recuerdo del anfiteatro, que estudió Delorme en Roma, se dejó sentir con claridad en el Palacio de las Tullerías, cuando en cada una de las dos alas laterales del palacio trató de edificar un anfiteatro oval a *l'antique* (fig. 8).

No obstante, el empleo del círculo o el semicírculo con gradas es una solución típicamente manierista que podría derivar de Serlio quien, además de los proyectos antes señalados para villas, había realizado el aparato para la entrada de Enrique II de Francia en Lyon (1548), construyendo en aquella ocasión una logia en forma de exedra. El influjo del trazado en hemiciclo, que conviene recordar había sido utilizado por Bramante en el cortile del Belvedere vaticano con una función decididamente teatral, llegará como veremos a la arquitectura palaciega de otras partes de Europa, pero todavía en la Francia del siglo XVI lo hallamos en el diseño de J.A. du Cerceau para un *Château idéal*. De los proyectos fantásticos de este arquitecto destaca un castillo cuya planta cuadrilobular deja en el centro un patio interior provisto de gradas y encuadrado por obeliscos. Este proyecto se inspira probablemente en el *Château-Neuf* de Delorme pero, tal y como indicó Chastel, ilustra de maravilla el espíritu de una arquitectura civil que lleva a la exaltación de la función teatral. No obstante, la idea de un *cortile-cavea* está presente en numerosos modelos del tercer *Livre d'architecture* de J.A. du Cerceau donde se aprecia de forma más o menos evidente la influencia que en su arquitectura tienen los edificios antiguos para los espectáculos.

Un interesantísimo eco de la simbiosis teatro-palacio en correspondencia con la figura de la exedra lo encontramos en los tratados del arquitecto alemán Josep Furttentbach. En su tratado *Architectura Civilis* (1628), Furttentbach sitúa dentro de un palacio un teatro de planta ovalada distribuido en dos plantas. En la planta baja (fig. 9) se refiere al *Theatro* como a “un gran salón”, el cual muestra en un lado la parte que corresponde a una *scena* y frente a ella, en el lado opuesto, un ninfeo (*grotta*). Entre ambos elementos se disponen nueve pequeñas habitaciones, que funcionan como *loci* de la memoria que ilustran acerca de las distintas áreas de conocimiento abarcadas en la *Architectura Civilis*. Resulta inquietante la presencia del ninfeo en uno de los lados de la sala si bien, en el contexto de la arquitectura del Renacimiento

⁸ Chastel, A., “Cortile et Théâtre” en: Jacquot, J. (coord.), *Le lieu théâtral a la Renaissance*, Paris 1986, 46.

italiano, el empleo de estos *teatri dell'aqua* fue bastante frecuente. Encontramos su uso tímidamente en el palacio del Té (1526-1534), o en la villa Giulia (ca. 1550), y un ejemplo excepcional del desarrollo de este espacio aparece en la villa Barbaro de Palladio, por citar algunos ejemplos. Los *teatri dell'aqua* representan, en este sentido, la asimilación de la figura de la exedra a la de espacio teatralizado dentro de una organización palaciega; además, dichos espacios acuáticos funcionaron en muchos casos a la vez como ámbitos nemotécnicos. En la planta alta del citado palacio y en correspondencia con el teatro de la primera planta Furttenbach sitúa de nuevo un espacio que denomina *Theatro* y es aquí donde alude explícitamente a la imagen del teatro clásico transmitida por los humanistas:

“uno llega a la galería situada sobre los gabinetes por las escaleras i i y pasa por los pasillos 3 3 3 3 a los asientos situados en torno a un círculo *como un teatro Romano*, a ver la obra o lo que es representado”⁹.

La concepción espacial centralizada del teatro antiguo se manifiesta de modo sorprendente e imaginativo en el proyecto de Furttenbach contenido en una sección del *Mannhaffter Kunstpiegel* (*El noble espejo del arte*, 1663). El *Shawspilsaal* consiste en una “espléndida habitación principesca” pensada para llevar a cabo en ella diversas actividades, la mayoría relacionadas con la vida palaciega. Así justifica Furttenbach el proyecto:

“...una noble paz ha sido ratificada y aquellos que permanecen en esta vida se alegrarán y lo celebrarán con un entretenimiento noble y digno de alabanza. De aquí que haya necesidad de una espléndida habitación principesca para las reuniones, para el esgrima, los torneos de a pie, para la acrobacia, los bailes, los banquetes y las representaciones, será necesario construir una habitación grande y ancha para que un gran número de personas puedan ver sin ningún problema”¹⁰.

El diseño de la planta está realizado a partir de una habitación central de forma octogonal de 73 pies de ancho, con una entrada principal situada en un lado del octógono, y en el lado opuesto la salida. En otros dos lados aparecen sendos bufés, muebles con puertas utilizados en los banquetes que permiten introducir los platos sin ser vistos en el salón desde una parte trasera, donde estará oculta la cocina. Para utilizar el *Shawspilsaal* como teatro, Furttenbach convierte uno de los lados del oc-

⁹ Furttenbach, J., *Architectura Civilis*, cfr. Kernodle, G. R., *The Renaissance stage. Documents of Serlio, Sabbatini and Furttenbach*, Miami 1958, 189 (la traducción y el subrayado es de la autora de la comunicación).

¹⁰ Furttenbach, J., *Mannhaffter Kunstpiegel*, cfr. Kernodle, G. R., *The Renaissance stage...*, 245-246.

tógono en escenario, y cuando desea organizar un banquete principesco, de manera que entre plato y plato los actores representen obras, se podían construir cuatro escenarios que serían contemplados por los invitados sentados a una mesa redonda situada sobre una plataforma móvil que sería girada sutilmente.

En España, se llevaron a cabo proyectos y construcciones efímeras que trataron de reproducir la idea del teatro antiguo a partir del tipo de esquema o planimetría desarrollada en Italia. En nuestro país, hasta la construcción del coliseo del Buen Retiro (1638-1640) no podemos hablar de edificio teatral construido *ex profeso* dentro de un conjunto palaciego. Sin embargo, la presencia de espacios teatralizados en la arquitectura palaciega española del Renacimiento se puede constatar desde fechas muy tempranas. Desde el Palacio de Carlos V en Granada, hasta los primeros festejos celebrados en el Palacio del Buen Retiro, pasando por las representaciones organizadas en el *salón dorado* y otras dependencias del antiguo Alcázar madrileño, encontramos un número importante de referencias a representaciones dramáticas en las que no se escatimaba en presupuesto e imaginación.

El Palacio de Carlos V en Granada contaba con un *quarto para fiestas* (indicado con la letra C en la planta) que era utilizado para banquetes, representaciones teatrales, bailes y demás festejos. Este salón estaba situado en el ala norte de la plaza que precede a la fachada principal. Pero el modelo italiano de villa-teatro se plasma en la España de Felipe II de forma excepcional y explícita en el proyecto de unir el Alcázar con la Casa de Campo (fig. 10). La idea partió del Doctor Benegas, que era mandatario de Felipe II en el tribunal de la Santa Sede y propuso realizar, según sus propias palabras:

“un coliseo para representaciones teatrales y funciones de corte, un jardín aterrazado como el que existía en Roma en el cortile del Belvedere del Vaticano”¹¹.

El proyecto se inspira, como es evidente, en la obra de Bramante y fue encargado a Patricio Caxesi, pintor y arquitecto italiano, quien dibuja dos semicírculos con estatuas, nichos, pilastras y escaleras descendientes y sitúa en un frente una fachada cóncava, a modo de frente de escena. El resultado evoca por un lado el teatro a la antigua, y por otro, la forma oval refleja su inspiración en el anfiteatro clásico. Aunque el antiguo Alcázar de Madrid contaba entre sus dependencias con un salón destinado a la celebración de festejos denominado *Sala grande*, que pasará a llamarse en el siglo XVII *Salón dorado* o *Salón de Comedias*, existen noticias de otras dependencias del Alcázar que sirvieron de marco para la representación de comedias. En aquellos espacios habilitados en determinadas ocasiones para representaciones teatrales, jus-

¹¹ Cfr. Casa Valdés, Marquesa de, “Proyecto de Caxesi para unir el Palacio con la Casa de Campo”: *Reales Sitios*, 68, 1981.

tas, torneos, etc., podemos apreciar el interés por insertar la idea del teatro antiguo en el contexto palaciego. Así, en 1623 se construyó un anfiteatro a imitación de los antiguos bajo las ventanas de la Galería del Cierzo:

“En imitación del anfiteatro de la antigüedad, se formó un circo debajo de las ventanas de la galería del cierzo de Palacio, de madera alta como tres cuerpos de hombre y en el que se echó un robusto león a los lebreles de Irlanda”¹².

Durante el reinado de Felipe III, se llegó a construir en el Palacio de Valladolid una sala de saraos que debió superar en lujo y ostentación al *Salón grande* del Alcázar madrileño. Resulta interesante apreciar cómo, en la descripción que figura en las relaciones sobre las fiestas celebradas en 1605 por el bautizo del príncipe Felipe, esta sala destinada a espectáculos varios no se ajustaba a la planimetría del teatro antiguo y, sin embargo, se equiparan determinadas partes de la misma con la organización de los teatros antiguos:

“Fabricolo Francisco de Mora trazador maior de su magestad. Tiene çiento y cincuenta pies de largo y cincuenta de ancho, y otros tantos de alto, un corredor que la rodea..., y muchas puertas por donde se comunica toda la fábrica con deuida correspondencia, como lo auia en los teatros antiguos”¹³.

A partir de 1633, con el avance de las obras de construcción del palacio del Retiro, un gran número de festejos comenzaron a realizarse en sus dependencias. Jonathan Brown ha señalado respecto a este palacio que “en España este tipo de edificación era nuevo, pero pertenecía a una categoría bien definida de villa italiana suburbana provista de teatro, cuyos antecedentes se remontaban a la construcción del Patio del Belvedere en el Vaticano en 1505 y cuyo mejor ejemplo lo constituía el Palazzo Pitti”¹⁴. Pero la tipología del anfiteatro subsiste en España dado que la función original de dicho edificio encajaba a la perfección con el interés de la realeza por determinados tipos de espectáculos. Destaco la construcción en 1631 de un anfiteatro, según nos relata Pellicer y Tovar:

“Levantado para la ‘fiesta agonal’ celebrada en el jardín del Retiro el 12 de octubre, en la que soltaron, dentro de ese circo de madera de 50 pasos de circunferencia, un león, un tigre, un oso, una zorra, un mono, un camello, un

¹² Almansa y Mendoza, A. de, *Cartas de..., Novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes*, 1621-1626, Madrid 1886, *cfr.* Gállego, J., “El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro”: *Revista de Occidente* 73, Madrid 1969, 47, n. 53.

¹³ *Cfr.* Ferrer, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe II*, Londres 1991, 127-128.

¹⁴ Brown, J./ Elliot, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid 1988, 71.

caballo, una acémila, un toro, dos gallos y dos gatos monteses... Felipe IV mató al toro, que se desmandaba, desde su palco, de un arcabuzazo, hazaña que mereció los elogios encendidos de todo el Parnaso español”¹⁵.

El teatro antiguo adquirió, por tanto, a partir del Renacimiento, el valor de edificio emblemático. La arquitectura palaciega constituye un reflejo de la aspiración a reproducir la forma de dicho teatro, no tanto por su utilidad para la práctica escénica, como por la necesidad de completar el significado del edificio con un símbolo clave de la Antigüedad.

¹⁵ Pellicer y Tovar, J., *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid 1631, *cfr.* Gállego, “El Madrid de los Austrias...”, 47, n. 54.



Fig. 1. *Coliseus sive Theatrum*, Terencio. Portada de la edición de Venecia, 1497.

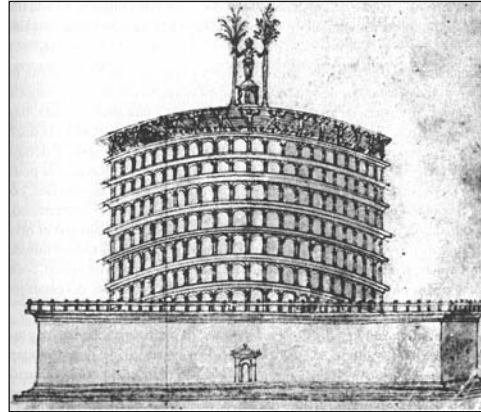


Fig. 2. Filarete, *Tratado de Arquitectura*, "Casa del Vicio y de la Virtud", ca. 1465.

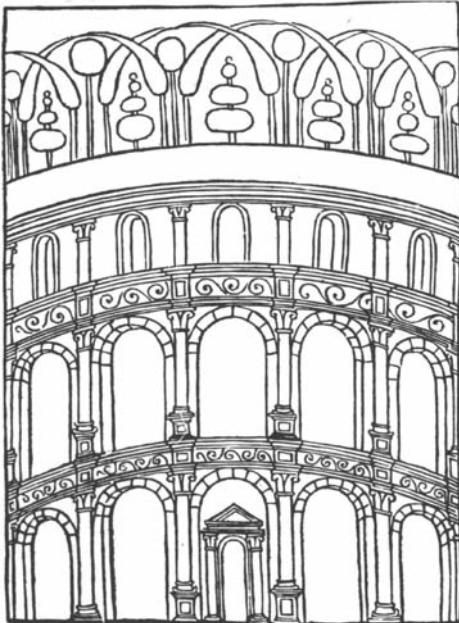


Fig. 3. F. Colonia, *El Sueño de Polifilo*, "Teatro de Venus", 1499.

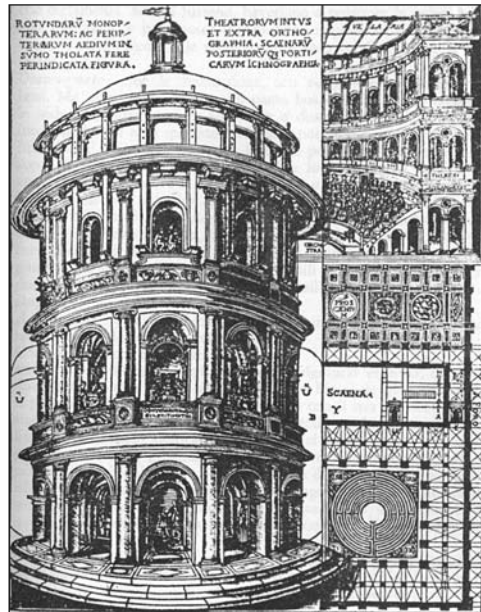


Fig. 4. C. Cesariano, *Vitruvius... de latino in vulgare*, "Teatro latino", 1521.

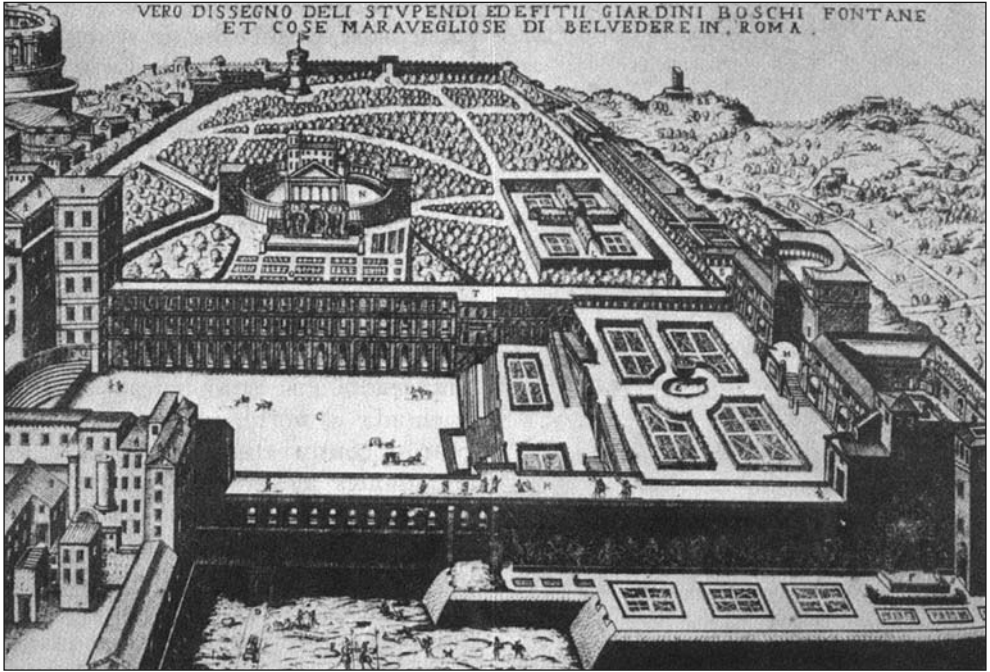


Fig. 5. Bramante, *Cortile del Belvedere* (Vaticano), 1506.

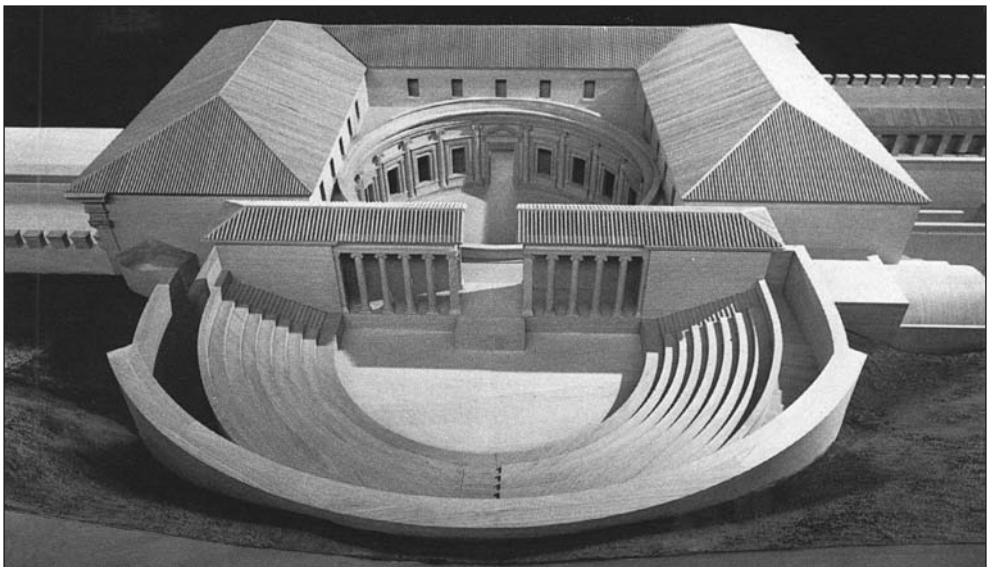


Fig. 6. Rafael, *Villa Madama*, maqueta del proyecto, 1516-1520.

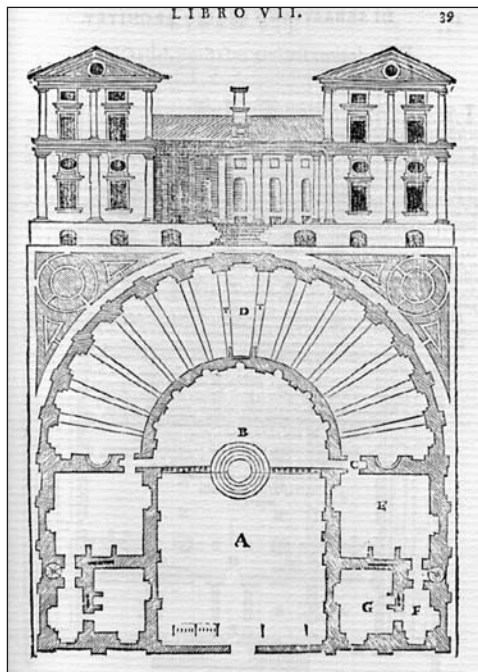


Fig. 7. Serlio, Libro Séptimo. *Delle case fuori della città*, cap. XVI, 1575.

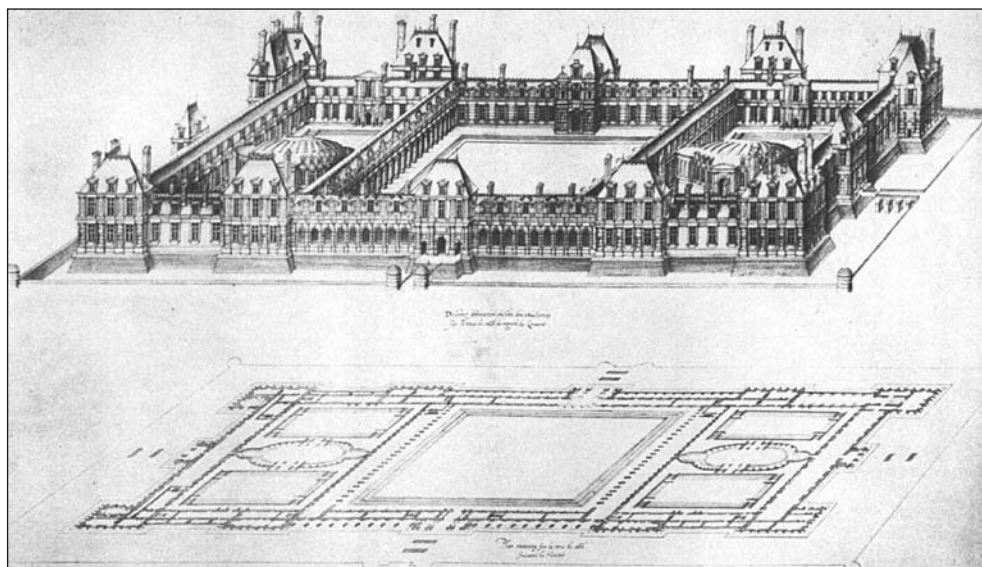


Fig. 8. P. Delorme, *Palacio de las Tullerías*, (Dibujo de J.A. du Cerceau), comenzado en 1564.

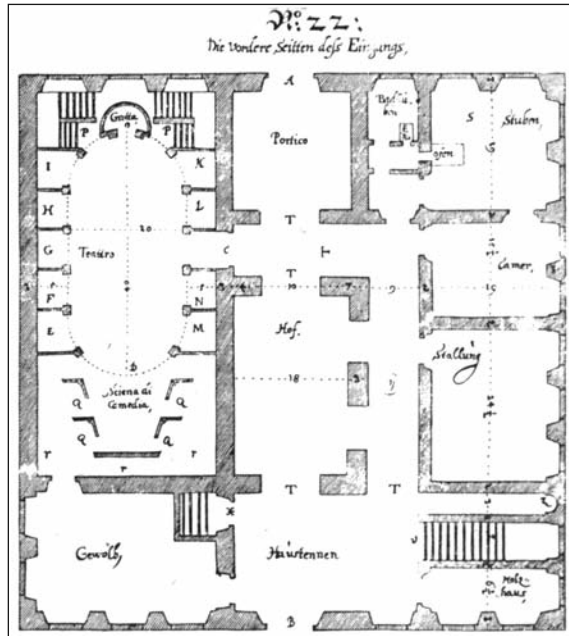


Fig. 9. J. Furttentbach, *Architectura Civilis* (planta baja del teatro).

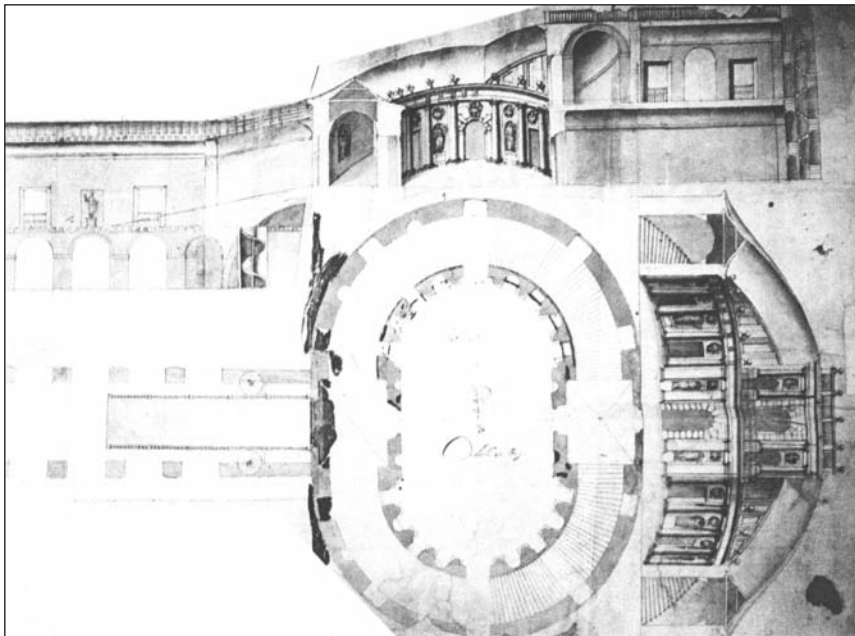


Fig. 10. Patricio Caxesi. Proyecto de unir el Alcázar con la Casa de Campo, ca. 1565.