

El carnaval en el Renacimiento italiano. Su papel destacado en la formalización del modelo arquitectónico teatral moderno¹

Carlos Revuelta Bravo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. UPM
crevueltab@gmail.com

Palabras clave:

Teatro. Carnaval. Arquitectura teatral. Renacimiento italiano.

Resumen:

La idea general y extendida sobre el carnaval contradice uno de los conceptos fundamentales usados para diferenciar teatro y rito: la división entre actores y espectadores. Tradicionalmente ha existido una separación entre lo que se conoce como teatro popular y teatro institucional, pero durante la fase final del Renacimiento italiano, momento en el que se estaban creando las bases del modelo teatral moderno, existió un trasvase esencial de experiencias y conocimiento entre el teatro popular y el teatro culto, y viceversa. Tal y como analizaremos en este estudio, uno de los sorprendentes resultados de estos intercambios fue el papel que jugó el teatro popular a la hora de formalizar la tipología arquitectónica teatral que dio pie a la sala moderna.

Carnival in the Italian Renaissance. Its prominent role in the formalization of the modern theatrical architectural model

Key Words:

Theatre. Carnaval. Theatre architecture. Italian Renaissance.

Abstract:

The common idea that people have of carnival contradicts one of the fundamental concepts that is used to differentiate theatre from ritual: the division between actors and spectators. Traditionally has existed a separation between popular and institutional theatre, but throughout the final phase of the Italian Renaissance, when the grounds of modern theatre were on construction, existed an essential transfer of experiences and knowledge from popular to cultured theatre and vice versa. As in this research will be stated, one of the surprising results of these exchanges, was the role that 'popular theatre' played on the formalization of the theatre architectural typology which gave way to the modern theatre.



El Teatro, como idea, nace con el ser humano y es algo inherente a su condición, pues surge de la necesidad que tenemos de expresarnos. Es innegable el carácter ritual de su origen, generalmente relacionado con los ciclos de la naturaleza y la tierra, algo que comparte con el Carnaval, paradigma de las fiestas de invierno pues, como señala Baroja [1979: 152-153], el carnaval incorpora elementos de las fiestas de San Nicolás, San Blas, San Antonio, Navidad, etc., mezclándolos con los antiguos ritos festivos romanos (Saturnalia, Lupercalia o Matronalia).

Este trabajo quiere señalar la importancia que tuvieron las primeras tentativas de resolver la forma del contenedor teatral dentro del ámbito del carnaval -especialmente del celebrado en la zona del Véneto-, durante el Renacimiento, ensayos que se pueden entender como un paso previo para el logro de un espacio capaz de acoger de forma permanente las representaciones dramáticas en un momento en que los principales estamentos sociales de la época se mostraron interesados -por motivos políticos, culturales, de ocio, etc.- en la recuperación del teatro.

Para ello, se ha focalizado el estudio en la personalidad de Giorgio Vasari (1511-1574), artista que participó como arquitecto y escenógrafo en algunas de las experiencias fundamentales de la época -tanto en el ámbito cortesano de los Medici como en las representaciones teatrales asociadas a las fiestas populares del carnaval florentino y veneciano-. Esta dualidad, la de trabajar para el teatro culto y popular, fue compartida por Andrea Palladio (1508-1580), quien a la postre construiría el primer teatro permanente de finales del Renacimiento que ha llegado hasta hoy, el Teatro Olímpico de Vicenza (1580), como analizaremos en este estudio.

1. La evolución del teatro y Carnaval desde sus orígenes hasta el Renacimiento

¹ Este estudio se inscribe dentro de la investigación *El Público en el teatro: su influencia en la forma arquitectónica*, desarrollándose en el programa DOCA de la UPM.



Desde que los griegos fueron capaces de dotar de una localización permanente al teatro (Atenas, 550/500 a.C.), se inauguró una sucesión de cambios auspiciados por el éxito y repetición del rito y la fiesta, que darían lugar a la institucionalización del teatro. Este proceso lo situó dentro de las esferas de poder político, religioso o social, cuyo paradigma serían los *ludi* romanos, distintos tipos de juegos (*circense, athletici, theatrici, munus gladiatorio*, etc.) de origen religioso. A su vez, tanto griegos como romanos celebraron fiestas populares para asegurar la abundancia y calidad de las cosechas, Saturnales², festejar la renovación de la vida, Dionisias, o para pedir protección y fertilidad para sus rebaños (Lupercales), ritos que servirán de base a los carnavales.

Con la llegada del Medievo el teatro siguió constreñido por sus peajes con el poder, personificado por la Iglesia, institución cuyas intenciones iban en dirección opuesta a cualquier tipo de expresión - especialmente la fantasía³ que pusiera en duda su papel como único representante del poder divino en la tierra⁴. La Iglesia medieval aún se sentía insegura de su propio poder e intuyó en el teatro la posibilidad de reforzar el rito cristiano y de atraer a sus templos a la población, por lo que acabó por adoptar muchas de sus técnicas y elementos dramáticos: la música, los responsorios, el esplendor ceremonial, etc. Con el tiempo, esa usurpación primera devino en simbiosis, donde ambas dramatizaciones - religiosa y pagana- adquirieron mayor protagonismo.

² Tanto en las Saturnalia como en las Matronalia se producía una supresión e inversión del orden considerado como natural; en el segundo caso, por ejemplo, las mujeres y esclavas ejercían el poder.

³ Como afirmaba José María Merino en el diario *El País* sección *Cultura* el pasado 29 de octubre de 2021: «Lo fantástico compite con lo metafísico. No digamos la cultura popular. La fantasía siempre ha sido rival de la religión. De ahí su mala reputación» [2021: 3].

⁴ De hecho, gran parte de la información que hoy poseemos del mundo del teatro medieval proviene de las numerosas condenas por parte de obispos y otros miembros eclesiásticos. Como analiza Molinari [1975: 75-82] desde concilios (Concilio de Tours en el 813) hasta sinodos (Sínodo de Eichstätt, 1435), pasando por algunos de los padres de la Iglesia (Agustín, Tertuliano, Jerónimo, etc.). En los ataques de algunos miembros de la Iglesia se encuentran caracterizados tanto a los juglares como a sus obras -como en el caso de la reprobación del obispo de Salisbury, donde se establece una distinción entre los 'buenos y malos' juglares-, describiendo las distintas facetas de ambos y posibilitando con ello el conocer, de una fuente de la época, la actividad de los mismos.



Durante los siglos XIII y XIV asistimos a la culminación del drama litúrgico, donde los templos adoptan el papel que anteriormente habían tenido los edificios teatrales. No obstante, estos pronto se muestran incapaces de acoger a las crecientes masas, lo que unido al carácter cada vez más pagano -licencioso o satírico- de los dramas escenificados, obligaron al estamento religioso a replantearse la compatibilidad de ciertos espectáculos con los recintos sagrados que los cobijan, desplazando muchas de estas celebraciones al exterior de los templos. Con el traslado de las representaciones al espacio público, plazas y calles se convirtieron en un inmenso escenario. En esa época el teatro perdió su valor representativo y adquirió un sentido liberalizador y festivo, pues se asocia a las festividades más paganas del calendario religioso o al propio carnaval, que habitualmente venían acompañadas de representaciones por parte de compañías y grupos teatrales, en las cuales el público, formado mayoritariamente por las clases sociales de la más baja extracción, desempeñaba un papel fundamental acompañando la representación, reaccionando ante los actores e interactuando con ellos, ya que en fiestas y carnavales encontraba la oportunidad de expresarse y tener voz propia. La iglesia intentó integrar a esa parte de la sociedad para que participara en sus ritos y procesiones⁵, buscando alejarles así, aunque fuese temporalmente, de sus comportamientos menos recomendables. Como plantea Burckhardt:

Evidentemente las procesiones religiosas, ya desde la Edad Media temprana, brindaban propicia ocasión para la mascarada [...] Pero con las grandes fiestas eclesiásticas se combina ya pronto un verdadero cortejo representativo de la ciudad misma, y así la procesión religiosa, de acuerdo con la ingenua manera medieval, ha de tolerar una multitud de elementos profanos. [Burckhardt, 1982: 322]

⁵ La procesión «era la representación oficial consagrada: un teatro callejero expurgado, aseado, disimulado y moderado apropiadamente para alejar a los pobres de sus tornadizos y peligrosos comportamientos y asignarles un lugar dentro del orden social establecido. Dentro de un marco ceremonial eran guiados hacia la Madre Iglesia por prelados y señores para quienes una exhibición de pobreza, 'Pauperitas', era un lujo espiritual; y todo ello con un acompañamiento de cánticos en los que el verdadero significado de ser pobre (no como lo entendían ellos, sino los teólogos) se exaltaba como un don de Dios» [Mangel, 2002: 329].



De las procesiones surgirán otras manifestaciones como las entradas, desfiles principescos y los triunfos que, a semejanza de los cortejos de los generales y sus tropas en la antigua Roma, se desarrollan por las calles de las ciudades por parte de agrupaciones ataviadas con una vestimenta propia. Tradición que se conservó en algunas fiestas religiosas, como en el caso de la Festividad de la Pasión, y profanas -en las Mascaradas, una de las principales manifestaciones del carnaval-. Ambas festividades comparten la característica de que sus participantes se agrupan en asociaciones que van vestidas de una forma distintiva⁶ y que en su celebración se utilizan elementos escenográficos similares, pudiendo compararse los pasos -«pieza dramática muy breve»⁷- que las distintas cofradías sacan a las calles durante la Semana Santa (una tradición que tiene sus orígenes a partir del siglo XVI y que, en algunos casos, iban sobre ruedas) [Herrero, 1985: 28-34] con las carrozas de las comparsas. Como afirma Burckhardt, «Es muy curioso aquí, especialmente, como resto de la antigüedad, la nave en forma de carro, a la cual se recurría, como hemos visto, en fiestas de muy diverso carácter, y de cuyo nombre -carrus navalis- quedó el recuerdo en la palabra “car-naval”» [1982: 322].

La opción más habitual del teatro medieval en la calle fue el de los *luoghi deputati* o las mansiones que ofrecían diversas escenas móviles. Según la clasificación ofrecida por Povoledo [1964: 256-257], recogida en Pallen [1999: 130], estaban organizadas según unos esquemas que, en ocasiones, se relacionan con características y tradiciones nacionales: francés, con un alineamiento de las mismas y el público frente a ellos; alemán, también alineadas, pero con el público que las rodean; inglés, en formaciones circulares, y el *ingegno* florentino, donde el público no se mezcla con los actores que ocupan una escena elevada única.

⁶ Cofradías, Comparsas, Escuelas de Samba, etc. son asociaciones cuyo cometido desborda la celebración de la fiesta, funcionando como agrupaciones cuyo último fin es asegurar la buena marcha del grupo ^{social}.

⁷ Aceptación número 27 de la palabra “paso” [RAE, 1970: 751].



En el caso florentino, Elena Povoledo explica: «Al dividir espectadores de actores, Brunelleschi y Cecca establecen de nuevo esa bipolarización que separa teatro del ritual»⁸. Como sucede con la perspectiva, es Brunelleschi el que ofrece un novedoso punto de partida para otro de los elementos llamados a ser fundamentales dentro de los festivales manieristas: el decorado móvil. Gracias a los conocimientos de las leyes y principios de la mecánica que había aplicado en sus grandes proyectos de edificación, logró la primera materialización de este tipo de decorado mediante una máquina capaz de generar movimientos de rotación y traslación. Brunelleschi diseñó la maquinaria escénica para una *sacre rappresentazioni* florentina (1435), ingenio del cual han quedado descripciones:

el ingenio de San Felipe era un aparato gracias al cual Dios Padre se sentaba en su trono mientras doce muchachos vestidos de ángeles giraban en un enorme círculo de hierro cubierto de algodón en rama, que parecía las nubes, y salpicado de luces que figuraban las estrellas. Por medio de un pequeño torno descendía un segundo círculo de hierro giratorio al cual iban sujetos con aros de hierro ocho muchachos vestidos de ángeles. Este permanecía en el aire mientras una mandorla hecha de cobre con perforaciones para poner velas, descendía al suelo. De esta bajaba el Ángel de la Anunciación que entregaba su mensaje a la Virgen y regresaba luego a su mandorla para volver a ascender al cielo junto con los ángeles que daban vueltas. [Strong, 1988: 137]

El desarrollo del escenario de proscenio y la maquinaria en la corte de los Médicis, descendiente directo de las *sacre rappresentazioni*, es la historia de una revolución técnica continua que rellena el hueco entre la *Architettura* de Serlio (1545) y la *Practica di fabricar scene e macchine ne'teatr* de Niccolò Sabbatini (1637-38), libro que codifica la escena barroca.

2. El renacer teatral en el Renacimiento

⁸ Traducción propia de: «By dividing spectators from performers, Brunelleschi and Cecca established once again that bipolarization that separates theatre from ritual» [Povoledo, en Pallen, 1999: 130].



Será el apoyo de los gobernantes el que permitirá al teatro rebasar su papel de entretenimiento temporal y popular, recuperando su función artística y pseudo-profesional, pues verán en él y en las celebraciones populares una oportunidad para garantizar la cohesión política y el vasallaje entre los distintos estamentos de la comunidad.

Con el Renacimiento se comienza a asistir de nuevo al mecenazgo teatral. Dirigentes y hombres de cultura se reúnen en sociedades científicas, literarias o artísticas que, con el tiempo, se establecen como autoridad pública. Academias que promovieron la recuperación del teatro clásico y que tuvieron como contrapunto a las sociedades carnalescas, grupos de nobles que se reunían con fines lúdicos, pero que sirvieron también de empuje al desarrollo teatral.

Durante el XVI la actividad dramática se intensificó especialmente en espectáculos asociados a las celebraciones político-sociales de la corte. Son abundantes los ejemplos en los que embajadores y visitantes ilustres eran recibidos por sus anfitriones con este tipo de espectáculo, aunque el motivo recurrente fuera la celebración de enlaces matrimoniales: ya fuera en el Milán de los Sforza (destaca la boda de Gian Galeazzo, 1490), en la Mantua de los Gonzaga (teatro erigido en 1501 para las representaciones de tres piezas clásicas y una moderna durante el carnaval) o, de una manera destacable, en la Florencia de los Medici. Allí fueron muchos y significativos los ejemplos: visita de Margarita de Austria para conocer a su futuro marido, Alejandro, en 1533 (anfiteatro en los Jardines de Boboli, por tanto, dentro de los límites del palacio); enlace de Cosme I con Eleonor de Toledo en 1539 (teatro temporal en el patio del Palazzo Medici); la boda de Francisco con Juana de Austria en 1565 (teatro temporal en el Salone dei Cinquecento) o la famosa boda, que formará parte de la historia de las producciones teatrales por constituirse en un modelo a imitar en toda Europa, gracias al amplio despliegue propagandístico a través de publicaciones con imágenes, de Virginia de Médicis con César de Este en 1586.



3. El teatro privado de corte

Dentro del programa de esos festivales de 1586, encontramos la inauguración durante el carnaval de un nuevo teatro diseñado por el ingeniero-arquitecto Bernardo Buontalenti en el Palazzo degli Uffizi, uno de los primeros teatros de corte permanentes, el cual no se localiza ya dentro del palacio residencial del príncipe, sino en el complejo administrativo del Estado. Al respecto, debemos resaltar cómo algunos de estos festejos cortesanos se hacían coincidir con las fiestas populares, preferentemente el carnaval, para dotarlas de un impacto mayor y garantizarse el favor popular, a pesar de caracterizarse por ser actos privados. En ella se representó el *L'amico fido* de Giovanni di Bardi, intercalada por *intermezzi*, que desde los festivales de 1585 se habían convertido en los verdaderos protagonistas de las representaciones y que darían lugar al teatro lírico, con escenografías de Buontalenti. Ahí germinarán muchas de las soluciones escenográficas que servirán de modelo al resto de la península y que se exportarán a la mayoría de las cortes europeas.

Paralelo a este movimiento del teatro cortesano que, tras estrenarse en palacios y estancias gubernamentales, conquista el espacio público, sigue existiendo la rama popular asociada al teatro religioso y al carnaval. En este tiempo, la representación de los misterios en la Italia del Cinquecento estaba a cargo de las hermandades o agrupaciones vecinales que, en un ejercicio competitivo -que hoy puede encontrarse en celebraciones populares semejantes-, buscaban ser las más suntuosas y, dada la participación habitual en ellas de muchos de los artistas plásticos del momento, las más delicadas y novedosas en su representación. En el caso de los que tenían lugar en la corte, eran particularmente pomposos y se contrataban a los mejores actores, directores, diseñadores de maquinarias y espacios teatrales, creando así una nueva industria. Este acontecimiento estuvo acompañado



por la necesidad de redefinir el propio concepto teatral y el espacio arquitectónico necesario para su celebración, capaz así de cumplir con los requisitos técnicos, políticos y sociales de la época.

4. La recuperación de la escenografía y la sala del *teatro all'antica*

Los humanistas del Renacimiento sintieron una particular inclinación por los escritos que hacían referencia al teatro clásico. El teatro culto, que surgió de la reevaluación de los textos de Terencio y Plauto, como estudia Tafuri [1976: 25-39], tiene un aspecto de gran atractivo: el de su representación. Para idear la escenificación de sus montajes se recurrió a una de las escasísimas fuentes clásicas conocidas en aquel momento, Vitruvio. A partir de sus teorías, los artistas renacentistas fueron capaces de plantear un concepto nuevo de escena ilusoria, la cual se adaptaba muy bien a las representaciones de carácter temporal, al tratarse de escenografías pintadas de escenas urbanas muy básicas y fáciles de construir:

Pues bien, fue Agatarco quien, por vez primera, mientras Esquilo hacía representar en Atenas sus tragedias, pintó las decoraciones, y de ello nos ha dejado un tratado. Aleccionados por esto, Demócrito y Anaxágoras escribieron sobre el mismo tema; sentando la doctrina de cómo marcando un centro en un lugar señalado, es preciso que las líneas respondan según una ley natural a la dirección de la vista y a la propagación de los rayos, para que unas imágenes determinadas de una cosa indeterminada representen en las decoraciones de un escenario el aspecto de edificios, y que objetos que están pintados sobre planos parezcan alejarse en unos sitios y aproximarse en otros. [Vitruvio, 1982: 168]

Las primeras aplicaciones de la perspectiva en las escenografías del teatro renacentista se realizaron para representaciones teatrales en las cortes de Ferrara, Parma y Urbino, generalmente asociado a reivindicaciones de tipo político-cultural delante de un público menos docto y más amante del espectáculo puro. Se cita el año 1508 como fecha posible de su primera aparición en la gran sala del Palacio Ducal de Ferrara durante unas fiestas de carnaval. Allí se representó la *Cassaria* de Ludovico Ariosto (1474-1533), con decorado diseñado por Pellegrino da Udine (1476-1547). Consistía en la pintura de un paisaje como fondo de escena, con múltiples elementos



urbanos. Prosperi, cronista y diplomático de Mantua, comentó sobre la misma: «Lo mejor de todo, en estas fiestas y representaciones, eran los decorados (...) que hizo el pintor Pellegrino, que trabaja a las órdenes del Señor. Era una construcción en perspectiva de la ciudad con casas, iglesias, campanarios y jardines. Uno no se cansaba de mirar tantas cosas tan ingeniosas y tan bien hechas» [Strong, 1988: 47]. El trabajo de Pellegrino era, por tanto, un telón de fondo, la forma más simple de pintura ilusionista, camino que desembocaría, tras un proceso evolutivo en busca de la mayor espectacularidad posible, en el aparato ilusionista de los intermedios mediceos y en su posterior transformación en el teatro lírico.

También de los escritos vitruvianos proviene la recuperación humanística de un modelo teatral con *cávea* en hemiciclo y escenografía basada en el clásico fondo de escena, el *frons scaenae*, con tres o cinco puertas, caracterizado por ser una escena fija, invariable y permanente; por tanto, sin ninguna relación con la pieza representada. Los primeros ejemplos estarían contruidos de madera y tela, imitando una composición que se puede asociar a las soluciones utilizadas durante la Edad Media: una sucesión de elementos o mansiones que se sitúan alineados y separados mediante columnas u otros elementos fijos, semejantes a las imágenes que aparecen en las planchas Terencianas. Posteriormente, esta opción vendría enriquecida con el conocimiento directo adquirido de las ruinas de los edificios teatrales de la Antigüedad. Así, Flavio Biondo (1392-1463), historiador tratadista y uno de los primeros arqueólogos, y Alberti (1404-1472) fueron capaces de desarrollar unas ideas precisas sobre los espacios para la representación. El modelo del teatro albertiano está descrito en su libro: consta de una *cavea* en forma de graderío rematada por una logia en su parte superior; una orquesta semicircular, siguiendo el modelo del teatro romano clásico y un escenario con un frente de escena que, recomienda, debía constar de columnas para darle el aspecto de edificio. Ambos caminos, el bibliográfico y el arqueológico, acabarán por fundirse en la solución académica de la escena teatral renacentista: el Teatro Olímpico de



Vicenza, de 1580, por Palladio/Scamozzi. Se trata de un proceso evolutivo equivalente, aunque posterior, al que van a verse sometidas otras tipologías arquitectónicas (templos, palacios, villas, bibliotecas, hospitales, cárceles, bancos, etc.) durante el Renacimiento.

5. El Teatro del carnaval

Si existe una ciudad italiana de la época donde la relación entre sociedad civil y estamentos dirigentes era más estrecha, esta era Venecia. Como relata Venturi [1908: 161-221; 1909: 141-233], a partir de mediados del siglo XV y hasta el XVI existían en ciudad las *Compagnie della Calza*, aunque la primera noticia que nos ha llegado de una de ellas -la *Compagnie dei Pavoni*- data del año 1400 [Sansovino, 1581 (digitalizado 2013): 151-152]. Hermandades temporales formadas por jóvenes nobles, a semejanza de las sociedades caballerescas, con un propósito claro de diversión. Se distinguían entre ellos por el color y decoración de las calzas o medias largas que vestían -una moda entre la nobleza joven europea-; de ahí su nombre, adoptando denominaciones que hacían referencia a algunos gremios o a ciertas virtudes humanas: los *Ortolani* u hortelanos, y los *Zardinieri* o jardineros; también los *Valorosi*, *Cortesi*, *Uniti* o *Intrepidi*. Con el tiempo y el éxito, las compañías originarias fueron separándose y formándose otras nuevas. Estas sociedades se encargaban de organizar fiestas privadas, para los socios e invitados, durante las festividades religiosas y las celebraciones laicas -especialmente el carnaval- en las que se solía incluir la representación de obras de teatro y ciertos espectáculos de enmascarados típicamente venecianos o *Momarie*⁹. Para su celebración contrataban a conocidos bufones, organizando y produciendo espectáculos y

⁹ Se trata de un tipo de comedia burlesca que nace de las celebraciones de bodas, donde un narrador, a imitación de un héroe, relataba las impresiones que tenían los abuelos de la pareja de novios desde un punto exagerado. De ahí la denominación momaria o bombaria, del veneciano bomba, que figurativamente significa una mezcla entre personajes reales e imaginarios. Dada su popularidad pasaron a escenificarse en espectáculos públicos organizados por las propias *Compagnie della Calza*. Sobre su uso en distintas celebraciones, véase Ventury, 1908: 224-226.



obras de teatro escritas por prestigiosos autores. Solo eran públicas las fiestas que seguían a las ceremonias fundacionales de las sociedades. Como explica Ventury, «Naturalmente queste feste pubbliche non erano diverse se eseguite poco dopo la cerimonia iniziale o per bene accogliere un ospite gradito al Governo o nell'occasione della fine della società stessa» [Ventury, 1909: 142]. Se presentaban, generalmente, en forma de una procesión por los canales y se celebraban en ocasiones especiales: el recibimiento de personalidades y embajadores que visitaban la ciudad, invitados por las propias sociedades o por la república [Casini, 2013: 56]. Se trataba de agrupaciones que jugaron un papel destacable en la cultura y sociedad veneciana, estando en ocasiones apoyadas por personalidades o grupos del panorama político de la ciudad.

Existían dos tipos principales de espectáculos teatrales: los primeros eran de naturaleza exclusiva, dirigidos a la clases más acomodadas y semejantes a los que existían en otras ciudades italianas; los otros, de carácter popular, estaban orientados a un público más amplio. Cada una de estas formas teatrales, según sus posibilidades, disponía de un recinto propio donde ser escenificadas. Estos variaban desde recintos privados, edificios abandonados o patios de palacios, hasta plazas, jardines públicos y, dada la naturaleza especial de la ciudad, sus canales. Por distintas vías, aunque la información que ha trascendido sobre estas sociedades de la Calza es escasa, se sabe de la existencia de teatros flotantes y otros ingenios que fueron sustituyendo a las barcazas originales -decoradas como Bucintoros, la galera oficial del dux- empleadas en las fiestas públicas de presentación de las sociedades: los Sempiterni, en el último día de carnaval de 1542, encargaron a Tiziano Minio una máquina marina que simbolizaba la imagen del mundo, tal y como lo relata Sansovino en 1581 [Testaverde, 2015: 48]. En 1564 la *Compagnie degli Accesi* encargó a Gian Antonio Rusconi un teatro flotante, conocido como el Teatro del Mondo (a semejanza del teatro diseñado por Aldo Rossi unos siglos después), para recibir a Francesco Maria II della Rovere; se trataba de una plataforma en forma de concha sobre la que se



levantaba un espacio escénico como una pérgola circular. Los teatros flotantes generalmente consistían en una plataforma tendida por encima de varias barcas, sobre la que se disponían las mesas donde se celebraban banquetes a la vez que se asistía al espectáculo, mientras que el resto de los habitantes observaban su devenir desde calles y puentes; otros tenían un formato más tradicional, con el escenario enfrentado a un graderío donde se situaba el público asistente.

6. Vasari y su trabajo en los Carnavales de Venecia

Hasta Venecia va a llegar el 1 de diciembre de 1541 Vasari, llamado por el florentino Pietro Aretino para diseñar y decorar un teatro temporal para los Signori della Calza dei Sempiterni, sociedad recientemente fundada. El 22 de ese mes ya estaban completados el programa iconográfico y los trabajos preliminares, de tal forma que cuando llegó el resto del equipo (Cristofano Gherardi, Battista Cungi y Bastianno Fiori d'Arezzo), Vasari había realizado de su propia mano todos los diseños y el proyecto general para la gran fiesta [Fenech Kroke, 2010: 53]. En ella se representó la *Talanta*, comedia del Aretino, en cuyo texto el poeta introdujo una alabanza al trabajo de Vasari por boca de messer Vergolo, en la treceava escena del primer acto: «Certo mi s'avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo di etade d'un XXXV anni ha fatto una scena, & apparato, che il Sansovino e Titiano, spiriti mirabili, 'ne ammirano» [Aretino, 1968: 352].

Existen fuentes y algunas notas autobiográficas de Vasari que ayudan a la reconstrucción parcial del proyecto, como una carta de este a Ottaviano de Medici y otra de uno de sus colaboradores, Cristofano. En ella se describe la decoración con pinturas de paisajes venecianos de los territorios terrestre y marinos, con un lenguaje de tipo alegórico y moral, que cubría por entero las paredes laterales de la sala, y el decorado en la escena que representaba de forma realista la Ciudad Eterna. Como recoge Fenech Kroke [2010: 56], la decoración fue reconstruida por Jürgen Schulz.



Cada muro lateral estaba conformado con cuatro grandes paneles de las divinidades fluviales pintados al claroscuro, separados entre sí por nichos. A cada lado de estos, había vasos de fuentes con imágenes de las virtudes. Por encima corría un friso, de dos brazos de altura, con los escudos de armas de los Sempiterni y el león veneciano, con guirnaldas y máscaras pintadas y en escayola. Se puede observar un contraste entre ambos espacios y lenguajes que, en un ambiente no exento de rivalidad entre las dos ciudades, muestran el interés de algunos nobles venecianos por reivindicar la cultura clásica romana (representada por sus monumentos y el humanismo) y la grandeza y solemnidad papal¹⁰.

Sobre la perspectiva de la escena existe la teoría que descarta que el lenguaje empleado en los edificios monumentales que la conformaban fuese una idealización, como se puede encontrar en algunos diseños de Peruzzi, sino una perspectiva de carácter realista. Esta hipótesis viene apoyada por el análisis del texto, donde todas las localizaciones que aparecen son lugares reales: la Capilla Sixtina, la Basílica de San Pedro o el Panteón, lo que supondría una interdependencia, entre decorado y texto inédito hasta entonces en la historia del teatro del Renacimiento. Si se analizan los edificios contenidos en la vista de Vasari, todos los monumentos están en un área específica de Roma. La vista se correspondería a la que se ve desde el arco de Tito de los Foros, si el punto de fuga se colocara en el arco de Septimio Severo, observando los monumentos que se situarían en la zona media de la escena, destacando la influencia serliana, tan importante en la ciudad, en esta disposición¹¹. Como señala Feneck Kroke [2010: 62], se trataría probablemente de decorados en volumen, practicables para reforzar la acción teatral.

¹⁰ Los Grimani y Corner, dos familias filoromanas en Venecia, fueron los principales apoyos al asentamiento de Pietro Aretino en Venecia después del Sacco de Roma. Sus vástagos figuraban entre los miembros fundadores de los Sempiterni, que le encargaron una obra para su representación durante los carnavales.

¹¹ En el teatro de Ca'da Porto, de 1539, Serlio materializará por vez primera sus teorías sobre la escena en perspectiva, experiencia que servirá como anticipo y campo de pruebas a



Existen dos grabados de Maarten van Heemskerck realizados unos años antes (1532), que describen un paisaje muy parecido. Investigadores como Cairns [1995: 231-243] opinan que Vasari debió haberlos visto, por estar hecha en un período en que el pintor toscano estaba en Roma, donde conoció, no se sabe bien si a su impresor, Ieronimo Cocca, o al propio Maarten,¹² e incluso haberlos copiado, aunque lo más probable es que reutilizara la idea y el planteamiento de la composición en un trasvase habitual desde de la pintura hacia la escenografía.

Resalta que Vasari plantee un acceso a la sala en forma de arco de triunfo, llevando hasta el extremo las semejanzas con el paisaje perceptible en las dos planchas de Maarten e introduciendo una simulación capaz de lograr una vivencia similar a la que se podía tener en la propia localización romana. Con esa decisión, Vasari intenta conseguir que el público que acudiera al espectáculo formara parte del mismo ya desde el umbral de la sala, convirtiendo todo el espacio teatral en un mecanismo perspectivo.

Un mecanismo situado al fondo de la escena simulaba el curso del sol en el cielo a lo largo del día (semejante al *ingegno* realizado por Sangallo en 1539 -ya conocido por Vasari, pues allí ejerció de ayudante del maestro- y que este volverá a emplear en otra escenografía de 1565). Ese *apparato* del decurso solar servía para materializar el concepto de unidad de tiempo que, complementada con la de acción y lugar, eran utilizadas por poetas y escenógrafos para asegurar la fluidez y coherencia de los espectáculos -según los principios de la teoría aristotélica-. Con la materialización de dicha unidad de tiempo se conseguía que los espectadores vivieran el espectáculo dentro de una realidad ficticia paralela a la del mundo exterior; es decir, la secuencia de imágenes, a la vez simbólica y natural, del movimiento del astro solar ascendiendo hasta

su Segundo libro, Di prospettiva (1545); un proceso que invierte la mecánica habitual de plantear primero la propuesta conceptual, para comprobar después su valía.

¹² Según recoge Fenech Kroke [2010: 55]: «Studio poco dopo (vers 1532) in Roma Martino Emskerck, buon maestro di figure e paesi, il quale ha fatto in Fiandra, molte pitture e molti disegni di stampe, che sono state, come s'è detto altrove, intagliate da Ieronimo Cocca, il quale conobi a Roma mentre io serviva il cardinale Ipolito de' Medici».



alcanzar su cenit, para posteriormente descender, era capaz de crear una realidad espacio-temporal propia de la representación.

En cuanto al teatro, una estructura «capaz de apoyar al mismo tiempo el texto de la comedia y de amplificar las múltiples relaciones entre el texto, el espacio teatral y el espacio “natural” exterior» [Fenech Kroke, 2010: 54], consistía en una sala rectangular bastante alargada (40.5 x 9.3m.), cuya entrada grandiosa evocaba los arcos de triunfo romanos, motivo que fue introducido en otros teatros posteriores, especialmente en la zona de la escena. Se accedía a la sala por uno de sus lados menores y la escena, con una vista ideal fugada de Roma, se situaba en el lado opuesto; en los laterales se disponían los asientos en forma de graderíos destinados a las mujeres y en el centro los hombres. Las paredes de toda la sala estaban pintadas con distintos motivos, decorados realizados por Vecellio Tiziano (1490?-1576) en el momento cumbre de su carrera.

Dentro de la tradición teatral veneciana existen noticias de otros dos teatros de Palladio: una sala temporal en el Palacio del Delfín en 1561, donde se representó el *Amor constante* de Piccolomini y el *Sofonista* de Trissino al año siguiente; y una sala estable para la Compagnie degli Accessi en el patio del Convento de la Caridad. También un anfiteatro de madera (con decorados de Zuccari) que inició su andadura durante el carnaval de 1565 con una tragedia bíblica, *Antígona*, del vicentino Conte da Monte, y directo antecedente del palladiano Teatro Olímpico de Vicenza (inaugurado el último día de carnaval de 1585). Curiosamente, existe una carta guardada en la Biblioteca cívica Bertoliana de Vicenza, enviada por el arquitecto a su amigo y cliente Vincenzo Arnaldi, donde el arquitecto le comenta que con la realización de ese anfiteatro «he cumplido penitencia por los pecados cometidos y aún por cometer»¹³ Según Giorgio Vasari, cuando escribe sobre la vida de Taddeo Zuccari, el teatro fue destruido por un incendio.

¹³ Traducción propia. En el original, Palladino sostiene: «ho fornito di fare questo benedetto teatro, nel quale ho fatto delle penitencia de quanti peccati ho fatti e son per fare». Esta carta fue publicada en 1778 por Temanza, *Vita de Andrea Palladio*, Venecia, MDCCLXII, p. XIX [Venturi, 1909: 193].



En el año 1553 se construye el primer teatro público permanente de la ciudad de Venecia, primero de Italia y casi de Europa (existía un teatro público en París desde el año 1548, el Hôtel Bourgogne, en manos de la Confrèrerie de la Pasi3n). Nace asociado a la festividad del carnaval para, posteriormente, alojar representaciones ligadas a las distintas fiestas que se celebraban a lo largo del calendario, acabando por adoptar un car3cter de permanencia. En otras ciudades italianas el panorama teatral no fue tan activo, pero existieron escenas teatrales a tener en cuenta. En G3nova existían una serie de hospederías (la de la Croce Bianca; la del Falcone -que posteriormente se transformaría en un teatro siguiendo el modelo veneciano y que acogería espect3culos de la Comedia dell'Arte desde el año 1566-; la de Santa Marta y la delle Vigne) que recibían espect3culos durante el carnaval.

7. Giorgio Vasari

Giorgio Vasari (1511-1574) jug3 un papel fundamental en la conformaci3n de la escena teatral del final del Renacimiento y, en concreto, de la florentina. De su propia biografía se puede extraer que particip3 en 1550 en la organizaci3n de los festejos para celebrar la coronaci3n en Roma del Papa Giulio III [Vasari: 39]. Se sabe que trabaj3 en varias ocasiones en los carnavales de Florencia, realizando *apparatone* con Bronzino para la Compagnia del Vangelista en 1534 [Testaverde, 2015: 49] y colaborando con Bastiano Sangallo en 1536 [Testaverde, 2015: 49]. Con Sangallo volvería a trabajar en la elaboraci3n de los festivales de 1539 (teatro temporal en el patio del palacio Medici) y un a3o despu3s realizaría su primer gran trabajo teatral para la corte medicea: el dise3o de un teatro temporal para Cosme I en una sala trapezoidal contigua al palacio, partiendo de la idea de regularizar el espacio y de introducir en 3l una decoraci3n de exaltaci3n del comitente, con la ayuda de V. Borghini en el desarrollo de la imagen iconogr3fica. All3 se desarrollará una actividad teatral muy escasa –pr3cticamente una representaci3n cada dos a3os-, lo que demuestra que no



fueron las necesidades estrictamente dramáticas las que estuvieron detrás de esa empresa.

Aunque la información sobre la escenotecnia florentina anterior a Vasari es escasa, recogida en Conforti [1993: 299-366; 326-327], existe un texto (publicado en 1552) donde se describe el aparato escenográfico de los intermedios de lo *Lo svegliato*, de Anton Francesco Doni. En él se habla de la elevación, rotación y aperturas de decorados, juegos de agua, descendimientos, etc., que hasta hace poco parecían: «più fructo di fantasia que reale descrizione di un evento, deve invece essere atentamente studiata, alla luce di molte nuove adquisición che tendono ad anticipare cronológicamente l'importanza anche tecnologica degli intermezzi» [Mamone, 2015: 20]. La existencia de otros documentos, como la detallada descripción de la escenografía ideada por el Lanci para los intermedios de una comedia en 1552, permiten a los estudiosos confirmar de «la qualità tecnologica della scenotecnia fiorentina anteriore alla più note messe in scena vasariane (e buontalentine)» [Testaverde, 2004: 63-75].

En 1565 Vasari se aprovecharía de esos conocimientos previos para diseñar la maquinaria de unos intermedios acogidos en el Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio della Via Larga, ubicación que señala un paso más en el proceso de introducción del teatro dentro de la estructura palacial: jardín/ patio/ sala contigua adosada/ sala interior adaptada/ teatro ex profeso. Vasari transformó el Salone dei Cinquecento en un teatro all'antico: gradas para los espectadores, palco ducal, arco del proscenio, entrada en forma de arco de triunfo y telón que bajaba para ocultarse en el suelo -como en la Roma Imperial-. Sobre este teatro la estudiosa Elena Povoledo afirma que este y el que construyó Vasari en la ciudad de Venecia en 1542 «conformi ai modi tipici del teatro da sala (...) con una disposizione delle assise, lungo de pareti Maggiore dell'ambiente.» [Testaverde, 2015: 46]. El día de Navidad se representa *La Cofanaria* de Francesco d'Ambra, y el acompañamiento de seis intermezzi dentro de los festivales para celebrar la boda de Francisco con Juana de Austria. Las escenografías corren a cargo



de Vasari, con la colaboración de Buontalenti, protegido del duque y su futuro sucesor, en las maquinarias más complejas: las relativas a la construcción del cielo. «La machina delle nuvole ospita già in questa occasione quella moltitudine di dei celesti che diverrà vero e proprio marchio del grande architetto fiorentino, nonché banco di prova per tutti gli scenotecnici a venire» [Mamone, 2015: 23].

En ellos se produciría el hito y la comedia representada se convirtió en un acto secundario respecto a sus intermedios: *La favola di Amore e Psiche*. Estos seis abrían y cerraban la representación adoptando un hilo argumental unitario. En su escenificación se utilizaron los efectos visuales más impactantes y otros recursos capaces de incidir sobre los cinco sentidos. Otro de los hitos de este espectáculo fue la novedad del *retropalco*; es decir, la parte de la escena que se destina a alojar y gestionar los ingenios mecánicos necesarios para lograr los efectos ilusorios, introduciendo una división definitiva entre «gli spazi dell'azione e quelli della visione» [Mamone, 2015: 23] Se trata de un hecho fundamental porque significa la especialización y división de la escena entre el lugar donde se van a situar los actores y los mecanismos propios de una tradición escenográfica tardomedieval que interactúan con ellos y el lugar destinado a crear la ilusión mediante la perspectiva. Conseguir que esos dos elementos de la escena renacentista funcionaran de manera coordinada será uno de los grandes retos por resolver.

8. Conclusiones

La Edad Media, a pesar de dramatizar los principales acontecimientos de la vida diaria -la liturgia, la muerte, las fiestas, etc.- rodeándolos de un complejo aparato escenográfico que hoy se podría considerar teatral, careció -en muchos casos- de un texto dramático, pero, sobre todo, de un contenedor teatral específico con carácter de permanencia. Durante el Renacimiento, la práctica teatral experimentó un punto de inflexión, recuperándose la copia y representación de piezas clásicas y de



textos originales de la época. En 1515, Gian Giorgio Trissino escribió la primera comedia en italiano siguiendo los modelos clásicos. En el año 1486, Giovanni Sulpicio da Veroli (autor del libro *Editio princeps*, primera reedición del libro de Vitruvio), que fue publicado por Eucharius Silber en Roma en 1468 [Kruft, 1994: 66] invita al cardenal Riario -a quien dedica el libro por su papel, entre otros asuntos, en la recuperación del teatro clásico- a la construcción de un verdadero teatro estable que, subrayaba, sería el primero desde la antigüedad, hecho que no acaecería hasta casi un siglo después.

En el período que abarca los siglos XV y XVI los teatros primigenios -anteriores a la aparición de los teatros de Sala- eran de dos tipos. Por un lado, el teatro público, abierto y ciudadano, cuyos límites físicos son indefinidos y cuyo marco es la ciudad (pasacalles y procesiones), teatro callejero unido a la *comedia dell'arte* que se perpetua por los siglos, pero sin capacidad de generar una tipología arquitectónica que lo acoja; por otro, el teatro culto antecesor del teatro de sala, que se localiza en patios y jardines de los palacios de las gentes de alcurnia o en los edificios asociados a la Academia o la Universidad.

En este artículo se ha llamado la atención sobre la aportación del carnaval -que generalmente se relaciona con el festival callejero- al teatro y al edificio teatral, creando un sistema de vasos comunicantes entre el teatro culto y el teatro popular. Los carnavales venecianos durante el Renacimiento, aunque es un fenómeno que se extendió por toda la península italiana, acogieron entre sus manifestaciones festivas representaciones teatrales en las que llegaron a participar artistas y arquitectos, como Vasari y Palladio, llamados a revolucionar la escena teatral y cuyas aportaciones resultan fundamentales a la hora de entender el proceso que llevó a la construcción del modelo de sala que daría lugar a la sala *all'italiana*, antecedente directo del teatro moderno. Una experiencia que a la larga se definió como esencial a la hora de dar forma a la sala teatral de carácter permanente del último Renacimiento italiano.



BIBLIOGRAFÍA

- ARETINO, P., *Tutte le comedie*, cura de G. B. De Sanctis, Ugo Mursia ed., Milano, Coll. Grande Universale Mursia, 1968.
- BAROJA, Julio Caro, *El Carnaval*, Madrid, Taurus Ediciones, 1979.
- BERNAL PALACIOS, Concepción, «El teatro medieval en el ámbito románico», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Barcelona, Editorial Gredos, 2003, 207-238.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Biblioteca EDAF. S.A., 1982.
- CAIRNS, C., «Teatro come festa: la scenografia per la Talanta del 1542 e l'influenza del Vasari», *Pietro Aretino nel cinquentenario della nascita, Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo: 28 settembre-1 ottobre 1992; Toronto: 23-24 ottobre 1992; Los Angeles: 27-29 ottobre 1992*, vol. I, Salerno, Roma 1995, 231-243.
- CASINI, Matteo, «A Compagnia della Calza in January 1475», Mary Frank and Blake de Maria (eds.), *Reflections on Renaissance Venice. A Celebration of Patrice Fortini Brown*, Milan, 5 Continents Editions, 2013, 55-61.
- CONFORTI, C., *Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993.
- FENECH KROKE, Antonella, «Un théâtre pour La Talanta: Giorgio Vasari, Pietro Aretino et l'apparato de 1542», *Revue de l'Art*, 2010-2, n° 168, 53-64.
- HERRERO, José Sánchez, *Las cofradías sevillanas, los comienzos. Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1985.
- KRUFT, Hanno-Walker, *A history of architectural theory from Vitruvius to the present*, Princeton Press, 1994.
- MAMONE, Sara, «Dramaturgia di macchine nel Teatro Granducale fiorentino», *DRAMMATURGIA*, 2015, Anno XII / n.s. 2, 17-43.



- MANGEL, Alberto, *Leer imágenes*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.
- MERINO, José María, «José María Merino gana el Premio Nacional de las Letras por su “maestría en la recreación de literatura fantástica” », [en línea], *El País*, <https://elpais.com/cultura/2021-10-28/jose-maria-merino-premio-nacional-de-las-letras-por-su-maestria-en-la-creacion-de-literatura-fantastica.html>, [consultado el 29-10-2021].
- MOLINARI, Cesare, *Theatre through the Ages*, London, Ed. McGraw-Hill Book Company, 1975.
- PALLEN, Thomas, A., *Vasari on theatre*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1999.
- SANSOVINO, F., *Venetia citta nobilissima et singolare. Descrita in XIII Libri*, Venezia, Farri ed., 1581, [en línea], Digitalizado en 2013 por Getty Research Institute.
- STRONG, Roy, *Arte y Poder (Fiestas del Renacimiento 1450-1650)*, Alianza Forma, Madrid, 1988.
- TAFURI, M., «Il luogo teatrale dall’Umanesimo ad oggi.» En *Teatri e Scenografie*, Milán, Touring Club Italiano, 1976, 25-39.
- TESTAVERDE, Ana Maria, «L’avventura del Teatro Granducale degli Uffici (1586-1637)», *DRAMMATURGIA*, 2015, Anno XII / n.s. 2, 45-69.
- _____, «Teorie e pratiche nei progetti teatrali di Giorgio Vasari», comisariado por Spagnolo, M., Torriti, P. (eds.), *Percorsi vasariani tra le arti e le lettere, Atti del convegno di studi* (Arezzo, 7-8 mayo de 2003), Montepulciano (Si), Le Balze, 2004, 63-76.
- VASARI, Giorgio, «Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti», *Getti Researh Institute*, [en línea], https://archive.org/details/gri_33125010797286, [consultados el 22-10-2021], 1-306.
- VENTURI, Lionello, «Le Compagnie della Calza, Venecia», *Nuovo Archivio Veneto*, 1908, nuova serie 16; y 1909, nuova serie 17, [en línea], <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/visore/#/main/viewer?idMetadato=8497278&type=bncr>; y



<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/LO10016952/1909/N.Ser.V.17> [consultados el 22-10-2021].

VITRUBIO POLIÓN, Marco, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Iberia S.A., 1982.

