

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

LA IMPORTANCIA DE LA ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL*

The relevance of the scenography in the spanish baroque theatre

Juliana Insignares Ahumada**

juliana.insignares0310@gmail.com

Resumen

Debido a las múltiples crisis del siglo xvii, el arte tomó un rumbo renovador que respondía tanto a las necesidades de expresión de los artistas como de recepción del público barroco. De esta manera y por su carácter ilusorio y sensorial, el teatro se instauró como la máxima manifestación artística del momento, pues lograba que el espectador barroco se adentrara en un mundo ajeno y disfrutara del goce y la fiesta, en contraposición a la desalentadora realidad en la que se encontraba. Entonces, debido a la necesidad de hacer que el público formase parte del espectáculo y creyera realmente en lo que el teatro le ofrecía, la escenografía tomó un rol de elevada importancia. Desde los aspectos técnicos, como la creación de diferentes tramoyas para llevar a cabo efectos y cambios de escenas, hasta los aspectos artísticos, como la elaboración de pinturas y el desarrollo de decorados y vestuario, contribuyeron al acercamiento del público hacia el teatro en su manifestación literaria y representativa, y al establecimiento del teatro en sí como la manifestación artística de mayor impacto.

Palabras clave: escenografía, espacio dramático, espectador, teatro, teatro barroco español.

* Proyecto realizado para la asignatura "Contextos históricos de la cultura barroca", Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Salamanca, España, enero de 2018.

** Profesional en Cine y Comunicación Digital, magister en Estudios Avanzados en Historia del Arte y en Teoría y Crítica de la Cultura.

Abstract

Due to the various crisis that occurred in the 17th century, the art took a different and renewed way in order to adapt itself to the expressive and reception necessities of both the artists and the baroque public. With its illusory and sensorial characteristics, the theatre presented itself as the greatest artistic manifestation of the epoch, which allowed the baroque spectator to escape from and forget about the problematic reality of their world and introduce themselves into a better universe. Then, due to the necessity of making the public part of the representation to make them believe they were actually in those worlds, the scenography gained relevance within the theatre. Both the technical aspects such as the creation of different machines to produce special effects, and the artistic aspects such as the paintings and the decorating elements, contributed to the close relationship between the spectators and the theatre itself, and made this artistic manifestation the most important in the 17th century.

Keywords: Baroque theatre, scenography, baroque artists.

Introducción

El Barroco, siendo un momento de grandes convulsiones sociales y económicas a nivel internacional, trajo consigo problemáticas sociales que suscitaron una gran crisis de consciencia. Las nuevas visiones de los hombres, empañadas por un sentimiento de incertidumbre y pesimismo, contribuyeron al desarrollo de un nuevo arte, que apelaré en forma directa a los sentidos y proveerá un aspecto ilusorio dentro de una realidad por completo desorbitada. El teatro, que cumplió el rol definitivo de la fiesta y aportó nuevos mundos y perspectivas a la gente del momento, tomó gran auge y se desarrolló interiormente en gran magnitud. La escenografía, principalmente, se convirtió en algo esencial del espectáculo teatral, de tanta importancia como la palabra misma, y sus efectos mantuvieron a la sociedad en un estado de distracción indispensable en momentos tan desalentadores.

Así pues, teniendo en cuenta que la escenografía, con sus aspectos técnicos y artísticos, contribuyó directamente a la forma en la que se concibió el teatro en el periodo del Barroco, la investigación aquí presentada en este artículo plantea un estudio de las principales características de aquella y deja constancia de su relevancia en el desarrollo del teatro. A partir de la visión y el tratamiento teatral de la vida del hombre barroco, se profundiza en torno a la definición del teatro de esta época como manifestación de máximo impacto; posteriormente, se describen y analizan los espacios destinados a esta actividad, y asimismo los aspectos técnicos y artísticos de la escenografía. Se finaliza con una reflexión sobre la percepción de

esta última por parte de la sociedad barroca y se enfatiza su importancia definitiva en la historia de las artes escénicas.

Esta organización de ideas y conceptos es pertinente, en tanto refleja el desarrollo literario-teatral barroco. Los aportes de la escenografía a un arte de la representación que impregnó de vida el espacio urbano son cruciales a la hora de entender por qué el teatro barroco se convirtió en una de las manifestaciones artísticas de mayor impacto social.

Teatro como máxima expresión

Para ahondar en la relevancia que tuvo el teatro en la sociedad barroca, es necesario tener en cuenta las múltiples crisis en los ámbitos político, económico, demográfico, industrial y social, que se presentaron durante esta época. Estos acontecimientos condicionaron una nueva forma de pensamiento, pues de ellos derivó una crisis de consciencia de gran magnitud.

Del Renacimiento, un periodo de brillantez, confianza y humanismo, se pasó de lleno a una época de incertidumbre y melancolía. La sociedad, sumida en una suerte de extremismo puro, se refugió principalmente en la religión, que ofrecía la promesa de un más allá que servía de consuelo; pero, al mismo tiempo, optó por una visión hedonista del mundo, en la que el goce y el placer eran también objetivos para explorar.

Este enfrentamiento interno entre la visión religiosa y aquella hedonista de la vida dio lugar a una realidad totalmente aparental, donde lo falso es tan importante como lo real, en tanto supone un escape de las problemáticas sociales y personales a las que se enfrenta el hombre barroco.

Se cultivó el interés principalmente en la fiesta, en la que “los elementos de la realidad y la naturaleza se entrelazan con los del teatro y el artificio” (Orozco Díaz, 1969, p. 100). Tanto los nobles en sus fiestas cortesanas como los hombres del común en las celebraciones públicas participaban de manera activa y, a partir de ello, impregnaban su diario vivir de pura teatralidad. Según Tintelnot (1995), la fiesta teatral barroca busca una “dinámica de profundidad”, un escape de la estaticidad y un gusto por los cambios y movimientos (p. 236, citado por Orozco Díaz, 1969, p. 39); su característica más destacable “era la diferencia entre contemplar y participar, es decir, espectáculo y actuación”, pues en ella el espectador formaba parte de la composición y se introducía de lleno en su variedad de posibilidades (Díez Borque, 2002, p. 54).

Así pues, la vida en general se mezcló con el teatro por medio de la fiesta, y en un momento dado, el teatro, convirtiéndose en espectáculo para todos y no solo para los nobles, se desarrolló de manera que “respondía a una exigencia profunda y general de todas las gentes” y se caracterizaba por comprender “una satisfacción de orden artístico, que recreaba vista y oídos al mismo tiempo que excitaba la imaginación y el sentimiento” (Orozco Díaz, 1969, p. 26).

Entonces, evolucionando de la mano de las artes plásticas, el teatro barroco entraña

[...] un desbordamiento de todo lo externo y aparental, excitador y halagador de los sentidos, en especial de la vista, pero buscando precisamente esa vía sensorial a impulsos de la más profunda y grave inquietud del vivir, cual es el sentimiento de la fugacidad del tiempo. (Orozco Díaz, 1969, p. 17)

De esta manera, en contraposición al teatro del Renacimiento que, según Orozco Díaz (1969), no fue de tanta relevancia, debido a que “fueron años en que el hombre, consciente de su saber, se basta y tiene plena fe en sí mismo, en la naturaleza y en la realidad toda que lo rodea” (p. 238), en el barroco surge un espectáculo teatral que se vuelve indispensable para la sociedad, en tanto evoluciona paralelamente con su necesidad de escapar de la realidad, y fusiona al espectador con la obra, contando con él como un “elemento más de la composición” y aportándole a su vida la teatralidad de la que precisa. Estas características, finalmente, encabezadas por el teatro como evasión a las crisis, dotan a esta manifestación artística de una capacidad de comunicación masiva, a través, principalmente, de la creación de la comedia de Félix Lope de Vega, la mayor expresión artística del momento.

Espacios de desarrollo

A mediados del siglo XVI, cuando Lope de Rueda baja el teatro —antes exclusivo espectáculo palaciego— a la plaza pública, donde “montaba el espectáculo en los patios de las ventas sobre un escenario portátil”, el teatro comenzó a tomar la forma que lo llevaría a ser la manifestación artística de mayor impacto (Regueiro, 1996, p. 10). Hablar entonces de los lugares que se destinaron al desarrollo teatral no es un asunto irrelevante, dado que, como afirma Díez Borque (2002), “no es cuestión accesorio y sin importancia el espacio donde se representa el teatro, pues afecta, naturalmente, a la puesta en escena, a las condiciones de recepción, etc.” (p. 33).

En este orden de ideas, el teatro, impregnado de las características mencionadas en el anterior apartado, siguiendo las necesidades de la sociedad y satisfaciendo su búsqueda de goce, “no solo invadió, material y psicológicamente el recinto de los espectadores, sino que en todos los sentidos se extendió impetuoso inundándolo todo: templos, palacios, jardines, casas, plazas y calles” (Orozco Díaz, 1969, p. 53). Así, hacia 1565, cuando muere Lope de Rueda, ya se encontraban espacios destinados a la actividad teatral en los patios de viviendas particulares, a los que se les denominaba “corrales”, por su forma de cuadrilátero rodeado de paredes laterales (Regueiro, 1996, p. 11). Pronto, hacia 1579, estos espacios, en gran medida improvisados, fueron reemplazados por los llamados “corrales de comedias”, construidos específicamente para llevar a cabo la representación teatral. Así, este espacio, dotado de un tablado elevado sin embocadura ni telón de boca ni bambalinas, con un vestuario detrás y dos corredores en la parte superior, un patio central con lugares para los espectadores del común, y aposentos y balcones destinados a personas de clase alta, se convirtió en el primer escenario profesional de representación teatral (Alonso Mateos, 2007, pp. 12-13).

Su aparición no solo potenció el teatro como actividad comercial, sino que fue un acontecimiento determinante e influyente en el surgimiento y desarrollo de los más notables dramaturgos del Siglo de Oro. Daba lugar a “unas posibilidades de comunicación masiva más allá de las circunstanciales representaciones medievales o las, de forma destacada, palaciegas representaciones del Renacimiento” (Díez Borque, 2002, p. 63).

Sin embargo, debido a las pocas comodidades que ofrecía el lugar, tanto por su ubicación al aire libre y su consecuente exposición a imprevistos meteorológicos, como su carencia de lujos adecuados a la participación minoritaria de nobles y espectadores de clase alta, comenzaron a desarrollarse otros espacios especialmente dedicados al teatro. Se inauguró así, en 1640, el Coliseo del Buen Retiro, en Madrid, diseñado por el ingeniero italiano Cosme Lotti. En este escenario, se conservaban las características esenciales de los corrales de comedias, pero se añadieron nuevos elementos técnicos, que contribuyeron al desarrollo de la *comedia grande* o de *tramoya*, los cuales le daban “las características de un ‘verdadero teatro’ concebido como tal y especializado, consecuentemente, para su función” (Díez Borque, 2002, p. 69).

Con su distribución, el Coliseo aportó múltiples posibilidades nuevas al espectáculo teatral, en especial por su espacio cerrado y cubierto que, en conjunción con la iluminación *artificial*, permitía sesiones nocturnas. Adicionalmente, en su construcción se retomó el arco de proscenio con columnas *frons-scenae* y telón de boca; esto, en palabras de José M. Regueiro (1996), “impone una limitación física al espacio escénico” (p. 69), que lo

separa del espectador y, por tanto, deja de lado esa inclusión del público como parte de la composición. No obstante, Regueiro agrega inmediatamente que “el espacio mimético [espacio físico de la representación] que se percibe visualmente en la escena puede, sin embargo, proyectarse hacia un espacio diegético no-visto [espacio interno de la historia, espacio escénico]”, que se articula, por medio de aspectos añadidos como el telón de fondo y bastidores laterales, en “espacios secundarios que forman una sucesión de submundos posibles”. Así se logra convertir ese *marco* que constituye el arco de proscenio, en una prolongación de la realidad, y hacer partícipe al público, por medio de los elementos escenográficos técnicos y artísticos, del espacio diegético de la escena a representar (p. 69). En este sentido, como afirma Ortega y Gasset (1969),

[...] el espacio teatral es... una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala [“donde va a estar el público”]¹ y la escena [“donde van a estar los actores”]. (p. 454, citado por Regueiro, 1996, p. 39)

Entonces, con el surgimiento de estos dos espacios profesionales de representación teatral, esta manifestación toma un auge ya no solo artístico y de festejo, sino también comercial. Su delimitación, aunque sin descartar a los otros espacios que de igual modo continuaron siendo escenarios de espectáculos teatrales, brindó nuevas posibilidades y favoreció que los dramaturgos se plantearan nuevas formas de escritura teatral.

Asimismo, a partir de estas particularidades escénicas, tanto del Coliseo como del corral de comedias, se comienza a desarrollar el elemento escenográfico propio del teatro barroco, encabezado por las tramoyas, que permiten cambios de decorado y de elementos artísticos, con el fin de atraer la mirada del público y hacer que este se involucre de lleno en la historia.

Escenografía

Dentro de los espacios físicos que ya se han mencionado y que constituyen el lugar de la representación teatral, encontramos los diversos *espacios dramáticos* que conforman la obra teatral. Según Regueiro (1996), el espacio dramático, establecido desde la escritura de la obra, está configurado por tres aspectos: el lugar geográfico, que constituye el espacio diegético, que puede ser, por ejemplo, una ciudad; los elementos semántico-sintácticos

1 Comentarios añadidos por Regueiro.

que conforman el complemento específico del lugar; y los elementos figurativos de la escena, como los decorados y la utilería. La interacción de estos aspectos en el espacio mimético “crea la tensión dramática y fundamenta el sistema de los signos espaciales de una obra” (1996, p. 7).

Ahora bien, la materialización de estos espacios se lleva a cabo por medio de la *escenografía*, que Aurora Egido (1989) define como “el conjunto de elementos pictóricos o plásticos que permite en el teatro construir de forma realista, ideal o simbólica el lugar en el que se desarrolla la acción” (p. 9). Este aspecto, que hace parte de la construcción teatral tanto mimética como diegética, configura el espacio escénico para convertirlo en la escena misma, y hace uso de objetos de tipo utilitario, referencial (que remiten a la historia) o simbólico (de función retórica), que forman parte de los códigos culturales de la época, en el marco de los cuales se introduce al espectador en la trama.

En este orden de ideas, la representación de una escena siempre existe dentro de una realidad circundante, a pesar de tener como lugar diegético un espacio totalmente ficticio, pues “el espacio dramático está definido por la convención teatral de una época particular que concibe ese espacio desde la circunstancia cultural que la enuncia” (Regueiro, 1996, p. 15).

Así pues, es con la escenografía que el teatro cobra vida y, junto con la intervención de la palabra y el acompañamiento musical, establece en definitiva la conexión con el público y con la realidad circundante. En este trabajo, tan importante en un arte que apela a los sentidos, se unifican el escultor, el pintor y el arquitecto. Estos, en palabras de Orozco Díaz (1969), “podían actuar en la ficción teatral hasta unos límites imposibles de alcanzar [individualmente] con la piedra, los mármoles y los colores” (p. 151), pues con ayuda de maquinaria creada específicamente para las representaciones teatrales y partiendo de los mundos escénicos que estimulaban de una u otra manera la imaginación, erigían un contexto rico en significación y construían el medio para llevar al público a ese espacio escénico, ficticio o ideal.

En este sentido, en aras de explotar al máximo nivel las posibilidades escenográficas y con el “ansia de conmover y transformar al auditorio para el cual se presenta la obra y sin el cual no es concebible el teatro” (Orozco Díaz, 1969, p. 68), se plantean diferentes estrategias y surgen diversos métodos que amplían y hacen más factible la identificación del público con la representación misma.

Trabajo técnico

Remitiéndonos no solo al teatro barroco, sino también a las representaciones teatrales y su desarrollo desde la antigüedad, nos encontramos con máquinas o elementos que fueron creados para facilitar el cambio de escenas o para introducir trucos que sorprendieran al espectador. Si bien desde tiempos antiguos ya se tenían algunas bases establecidas y recursos específicos disponibles, es en el teatro barroco donde se comienzan a desarrollar, de forma especialmente ardua y eficaz, distintos conceptos técnicos y maquinarias que contribuyen al arte de la representación.

En los corrales tradicionales y casi improvisados, se empezó a hacer uso de algunas *tramoyas*, que Alonso Mateos (2007) define como “conjunto de máquinas y aparatos con los que en el teatro se realizan efectos especiales de todo tipo” (p. 25). Después, con el establecimiento de los corrales de comedias especializados, se planteó una escenografía más bien básica, en la que se insinuaban ciertas situaciones o lugares por medio de objetos en el tablado, en los corredores de la parte superior o en algunos de los huecos de la fachada que, cubiertos con telas pintadas, sugerían elementos del espacio dramático.

Se utilizaban ya aquí las principales tramoyas del teatro del siglo XVII: el *escotillón*, que consiste en una trampilla en el suelo del tablado, que “permitía la aparición de seres sorprendentes o sobrenaturales, rodeados por lo general de humo y fuego”; el *bofetón*, una “especie de torno que giraba 180 grados sobre un eje vertical, a gran velocidad, de forma que era capaz de hacer aparecer o desaparecer rápidamente a un actor o cualquier objeto”; y el *pescante*, un artefacto estilo grúa para movimientos verticales, que lograba que los ángeles bajaran del cielo o las almas ascendieran a él (Alonso Mateos, 2007, pp. 25-27).

Ahora bien, fue ya en teatros totalmente cerrados y en especial en el Coliseo del Buen Retiro, donde se comenzó a maniobrar más técnicamente con maquinaria y trucos escénicos (aunque con artefactos inventados hacía ya tiempo). Si bien en el Renacimiento se optó por reconstruir varios teatros, caracterizados por la *scenae frons* a la antigua (posteriormente construida también en el Coliseo), también se desarrolló paralelamente un “decorado pintado sobre tela o *picturatae scenae facies*, mucho más acorde con los principios de la perspectiva unifocal reencontrados por los pintores del Quattrocento” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 36).

Este aspecto, que marcaría un punto de partida en el desarrollo teatral, fue el punto central en el que se basó el arquitecto y tratadista Sebastiano Serlio en sus escritos sobre la escenografía, para fundamentar el posterior desarrollo que se llevaría a cabo durante el Barroco, en el

cual la *picturatae scenae facies* (tela de fondo pintada en perspectiva) estaba flanqueada por bastidores laterales, uno a cada lado, dispuestos en un ángulo tal que “uno de sus lados sería paralelo al proscenio y el otro diagonal respecto al telón de fondo, donde debería situarse el punto de fuga del conjunto de la perspectiva” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 38).

En su tratado, Serlio definió y describió literaria y gráficamente los tipos de escenarios para escenas cómicas, trágicas y satíricas, dejando claros los pasos a seguir para ubicar los bastidores y pintar el contenido de los telones; e incluso ahondó en la luminotecnia, mediante las facultades ópticas de las piedras preciosas, a través de las que se obtenían distintos colores por medio de diversas mezclas (Maestre, 1989, p. 48).

Sin embargo, la inmovilidad del telón de fondo y la imposibilidad de cambios de decorado,

[...] concitaron la rápida superación del escenario serliano en búsqueda de otro más practicable a la vez que de una escenografía más maniobrable y cambiabile, [...] conservando lo esencial de la tipología ideada por Serlio, es decir el telón de fondo y los bastidores o bambalinas laterales. (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 40)

Así pues, de acuerdo con Rodríguez G. de Ceballos (1989), surgió luego el tratado de Nicola Sabbatini: “Práctica de hacer escenografías y máquinas en el teatro”, en el que, teniendo en cuenta las sólidas bases del tratado serliano y considerando las ventajas y desventajas de cada truco, se estableció una serie de normas en tamaño y proporción, así como soluciones a situaciones especiales imposibles de realizar sin truco alguno.

Para empezar, se planteó un escenario a casi dos metros de altura, con pendiente continua hasta el fondo, para colocar debajo la maquinaria necesaria, así como un techo de material resistente para colgar poleas y garruchas. Se propuso un telón de fondo separado de la pared, posibilitando su enrollamiento por medio de un cilindro giratorio, y el posicionamiento de varios telones diferentes que permitieran el cambio de decorados. Así mismo, se utilizaban bastidores, como los propuestos por Serlio, colocados sucesivamente en diagonal hacia el telón de fondo y revestidos esta vez en cartón, para evitar los dobleces y las rasgaduras de las telas. Finalmente, el telón de boca se volvió más importante y se podía enrollar por medio de poleas o un cilindro que giraba accionado en forma manual (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 47-50).

Ahora bien, en estos espacios para los que están destinadas las reglas del tratado, la *picturatae scenae facies* se combinaba con la *frons-scenae*, en tanto la embocadura clásica que abría el escenario, adoptada en los

teatros cerrados especializados, fue usada para direccionar la atención visual del espectador hacia el punto de fuga de la perspectiva en el telón de fondo. Los bastidores laterales cumplían la misma función, al tiempo que formaban parte de la escenografía, siendo edificios, torres y demás elementos del espacio diegético. Todo esto constituía más un *marco* introductorio por el que viajaban los espectadores hacia los mundos escénicos, que una separación que los distanciara de ellos, como ya se mencionó en el apartado anterior.

Continuando, así, con el tratado de Sabatini, en una segunda parte, este se enfoca en los trucos y apariciones, proponiendo varias posibilidades y soluciones técnicas. Para las mutaciones de escena, por ejemplo, plantea tres diferentes posibilidades, enfocadas en los bastidores y teniendo en cuenta que en el fondo se pueden ya utilizar varios telones en perspectiva. En primer lugar, propone el uso de telas finas y livianas con pegamento, que permita colocarlas de manera rápida en los bastidores que están en escena; sin embargo, se necesitaría de una gran distracción para que el público no lo notara. En segundo lugar, plantea la utilización de los *periatoki* laterales, unas máquinas usadas en la antigüedad que por sus forma triangulares permiten mostrar tres diferentes lienzos u objetos al girar; mediante su uso, se podrían cambiar los bastidores girando la máquina mecánicamente desde debajo del escenario, lo que, a pesar de ser efectivo, ocuparía demasiado espacio. Finalmente, propone la construcción de otros bastidores decorados para deslizarlos, durante el cambio de escena, por medio de raíles o deslizadores enjabonados ubicados en el suelo y en el techo, hasta posicionarlos justo delante de los bastidores anteriores. Este último sistema, utilizado con éxito en diversas representaciones, fue sustituido pronto por un sistema mecánico operado desde debajo de la tarima “mediante cabresantes que comandaban simultáneamente unos transportines dotados con ruedas, donde apoyaban los bastidores” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 53-54).

Se describe igualmente, para las apariciones repentinas o el ascenso y descenso de objetos y personas, dos de las principales tramoyas ya descritas: las escotillas en el suelo del entablado, añadiendo un trampolín debajo del escenario para la salida repentina y sorpresiva del actor; y el pescante, como “grúa articulada y giratoria compuesta por un soporte vertical o pie derecho y una pieza horizontal, denominada deslizador”, que permite mover un objeto o persona de arriba abajo a lo largo del pie (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 56).

Adicionalmente, se proponen soluciones para diversos efectos, como el deslizamiento de piedras o bolas de hierro por un canal de madera en pendiente junto al escenario, para imitar el sonido de los truenos; o el agitar de planchas de madera de nogal flexibles sujetas a un bramante, para

intervenir en la escena con ráfagas de viento. Así mismo, para el fuego se propone el uso de telas viejas mojadas con aguardiente y posicionadas frente a los bastidores, que dan la impresión de que los edificios se están incendiando; y para mostrar el derrumbe de alguna edificación, se plantea la construcción de bastidores con distintas piezas unidas por bisagras de hierro, que simplemente se empujan y se deslizan como si se hubiesen destruido. Finalmente, para el oscurecimiento o la iluminación repentinos, se hace uso de cilindros de latón que, por medio de cuerdas amarradas a poleas colgadas del techo, caen sobre las luces, oscureciendo todo el lugar, e iluminándolo completamente al accionarse el mecanismo en sentido contrario (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 54-60). De la misma manera, existen trucos para imitar las olas del mar, el movimiento de cascadas, e incluso para que fantasmas deambulen por la escena; todos pensados desde un concepto de sorpresa, teniendo en cuenta que los trucos y efectos especiales debían contribuir al espacio escénico y a la historia de forma que esta se presentara como una realidad.

Así pues, estas propuestas y soluciones escenográficas para diversos momentos teatrales fueron pensadas y desarrolladas poco a poco teniendo en cuenta al espectador, quien debía entrar a la representación e introducirse en la obra sin percatarse de los trucos, de tal modo que pudiera hacer una inmersión en el mundo que ante sus ojos se abría. Incluso, la disposición del telón de fondo y del punto de fuga con respecto a los bastidores laterales estaba perfectamente concebida para contemplarse correctamente desde un punto medio del salón, en el que, con total intención, se posicionaba un entarimado destinado a la realeza y los nobles. Así pues, en aras de conseguir la mayor compenetración posible y el mayor asombro por parte del público, estos planteamientos se utilizaron día a día y se mejoraron y automatizaron con el tiempo.

Rodríguez G. de Ceballos afirma, en su artículo “Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo xvii” (1989), que existen diversos tratados de la época en los que se muestran grabados que incluyen representaciones en las que se tienen de seis a ocho bastidores laterales y de tres a cinco cilindros con telones de fondo (p. 55). Esto demuestra la evolución que el teatro, centrado en su escenografía, presentó durante el siglo xvii, y la significación que tuvo para la sociedad del momento.

Estas posibilidades, que dejan sin limitaciones el desarrollo escénico de cualquier aspecto aparentemente imposible, permitieron que la obra literaria teatral surgiera de la forma en que lo hizo, y apelara efectivamente a la sensibilidad del espectador, logrando ejercer sobre ella todo el peso de lo aparential dentro de su propia realidad.

Trabajo artístico

Así como se estableció la maquinaria esencial para trucos y una distribución de elementos que atrajera la mirada del espectador y lo inmiscuyera en la obra teatral, también es necesario mencionar y atribuirles reconocimiento a los artistas que desarrollaron el contenido escénico en sí; me refiero a la pintura de los telones de boca y de fondo, los bastidores e, igualmente, el desarrollo del vestuario de los personajes.

Cuando se consultan investigaciones o registros historiográficos que tienen como punto central la escenografía en el teatro barroco, se suele encontrar el énfasis en arquitectos e ingenieros directores que desarrollaron maquinarias y avances tecnológicos, y poco se profundiza en los responsables de las máscaras, la indumentaria y las pinturas de las telas. Si bien, en la época, la labor de la pintura en el círculo de escenógrafos era una actividad inferior y desdeñable, sabemos que cumplían un rol esencial y que su trabajo, direccionado por el camino que estaban tomando las artes plásticas en el momento, contribuyó directamente a cumplir el objetivo del teatro para con el espectador (Pérez Sánchez, 1989, p. 77).

Pues bien, la labor pictórica dentro de la escenografía no solo aportaba a la construcción del espacio dramático, colaborando con la realización de pinturas en perspectiva que atrajeran la mirada del espectador hacia la escena misma y le dieran la impresión de estar dentro de un submundo ficticio introducido en el escenario, sino que también contribuía al teatro como celebración, teniendo en cuenta que el telón de boca se prestaba para reflejar acontecimientos y celebraciones que se llevaran a cabo en el momento y fueran la razón por la que se realizaba el espectáculo teatral (cumpleaños de príncipes, nacimientos, bodas, fiestas públicas, triunfos bélicos, tratados de paz, etc.), en especial teniendo en cuenta que “el telón [de boca] no se repetía en cada comedia sino que era distinto en toda nueva representación” (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 51).

De esta manera, y considerando que el telón de boca en este tipo de acontecimientos era de gran importancia, en especial porque cubría el escenario mientras se describían los pormenores de la obra y los detalles de la celebración, los pintores escenógrafos encargados debieron mezclar los aspectos formales y estilísticos de la época, los elementos narrativos de la obra a representar y las particularidades de la celebración como tal, para la realización de obras pictóricas adecuadas al acontecimiento celebrado por medio de la representación teatral. Entonces, es clara la contribución que, como pintores, brindaban a la puesta en escena y, por tanto, al desarrollo en sí del teatro del momento.

Ahora bien, debido a que el telón de fondo y los bastidores eran reutilizados en diversas obras y la mayoría destruidos después de su conclusión, son los informes de pagos y atribuciones económicas los que, en esencia, dan a conocer los nombres de artistas pintores que laboraron junto a los ingenieros y arquitectos escenógrafos del Siglo de Oro. Entre ellos se encuentran Antonio de Monreal, Juan Bautista Sánchez, Juan de Solís, Juan Valls, Pedro Núñez del Valle, entre otros.

Y es gracias a algunos grabados de representaciones teatrales y registros más técnicos que por reconocimiento al trabajo de los artistas, que encontramos, entre los más relevantes pintores escenógrafos, a Francisco Herrera el Mozo, caracterizado por un refinado sentido decorativo heredado del manierismo del escenógrafo italiano Baccio del Bianco, con personajes esbeltos y de frágil apariencia, pero con un “gusto por la disposición más oblicua de la escena, subrayada por los efectos de la luz, y la acentuación de aspectos naturalistas tratados con vivacidad singular” (Pérez Sánchez, 1989, pp. 80-82).

Así mismo y teniendo como influencia el desarrollo pictórico del momento, Bartolomé Pérez realizaba mutaciones de arboledas y jardines utilizando festones de flores, jarrones o guirnaldas que, con un naturalista tratamiento, se presentaban con un atisbo barroco especialmente llamativo.

Por último, encontramos a Francisco Rizi, que “con carnozas ménsulas, cartelas decorativas de anchas bojas de col, frecuencia de elementos curvilíneos, [...] juego de perspectivas fugadas de rico claroscuro, y la aparición de las columnas salomónicas”, se aleja poco a poco de la rigidez geométrica manierista, volcándose “en los arrebatos tintorettescos y en la opulencia veronesiana fundidos siempre con el Rubens más grandioso y barroco” (Pérez Sánchez, 1989, pp. 76-78).

Estos artistas, junto con muchos otros que aparecen en los registros más completos que enuncia Pérez Sánchez en *Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo xvii* (1989), contribuyeron de forma esencial en el desarrollo teatral, aportando las visiones de submundos ilusorios, y materializándolos, con una mirada completamente realista y barroca, dentro de la realidad del momento, llevando al público a una mayor compenetración sensorial y conduciendo al teatro por la dirección que las artes plásticas estaban desarrollando, de acuerdo con los cambios artísticos y sociales característicos de la época.

Por otro lado, aunque de manera similar, se ha subordinado el tema del vestuario de los personajes en las representaciones, a pesar de ser un aspecto vital dentro del desarrollo teatral, si se tiene en cuenta que, como afirma Bernardo García García (2003), “el hábito define la tipología del

personaje en la estructura funcional de la compañía, su circunstancia en la dramatización, [...] su condición social, nacional, histórica o alegórica para el argumento representado". El vestuario funciona para situar un espacio y un tiempo, agregar detalles que complementen el sentido del texto, dar a entender información importante de situaciones especiales —como puede ser el luto en circunstancias trágicas—, e incluso indicar un cambio interior profundo en alguno de los personajes (p. 273, citado por Alonso Mateos, 2007, p. 34). Así pues, la indumentaria supone uno de los más ricos elementos de la puesta en escena, va de la mano con el reconocimiento de los personajes y, por tanto, de la identificación del espacio dramático y la escena a representar. De esta forma, la elección de esta característica cumple su función simbólica-artística, en tanto es llevada a cabo pensando en que debe ser "inmediatamente reconocida por el espectador, gracias a los signos de vestuario" (Díez Borque, 2002, p. 79).

Asimismo, en diversas representaciones de comedias áureas, este elemento fue de vital importancia, pues "de alguna forma el lujo, el colorido y la vistosidad de la indumentaria suplían la pobreza de decorados y de escenografía", y lograban una identificación del espectador con la obra, a pesar de tener aspectos técnicos escenográficos poco desarrollados (Alonso Mateos, 2007, p. 35). Igualmente, adquiere "mayor vistosidad y lujo para reforzar el elemento espectacular, sobre todo en las representaciones cortesananas del teatro mitológico y en los autos sacramentales calderonianos" (García García, 2003, p. 273, citado por Alonso Mateos, 2007, p. 34). Entonces, el desarrollo del vestuario, que incluye la elección de los accesorios de cada personaje, constituye una rama de la escenografía que, aunque más interna en el ámbito literario, completa el carácter visual de la representación teatral y, por tanto, contribuye de forma relevante a la compenetración del público con la obra, y a que el teatro sea, en general, como se ha dicho, la manifestación artística de mayor impacto durante el Barroco.

Recepción del público

No olvidemos que el público barroco, debido al clima general de la época, era abierto y sediento de irracionalidad, totalmente enmascarado y aparenial, con una clara tendencia hacia la teatralidad como eje central de su vida cotidiana (Orozco Díaz, 1969, p. 117). Estos aspectos son esenciales en el desarrollo del teatro barroco y en especial en el surgimiento de los aspectos técnicos y artísticos que ya se han mencionado, pues su crecimiento gira en torno a suplir unas necesidades colectivas y a brindar un apoyo y una salida a las circunstancias sociales de la época.

Así pues, el teatro barroco da un giro a la dinámica teatral, teniendo como principal característica la compenetración directa con el público. En esta época, los personajes de una representación teatral se dirigen al público, saben de su presencia e interactúan con él, contrario a la dinámica clásica, en la que la actitud del público es presenciar algo completamente ajeno, una escena en la cual los personajes solo interactúan entre ellos (Orozco Díaz, 1969, pp. 56-57).

Entonces, a la hora de identificarse con la obra teatral e introducirse en ella, el espectador se impulsa de todos los elementos técnicos y artísticos que la engloban para sentirse parte de la representación, de ese mundo que, en las circunstancias en las que se encontraban, era necesario y en ocasiones totalmente soñado. Como concluye Orozco Díaz (1969) en su estudio sobre el teatro y la teatralidad, “la compleja sociedad que se reúne en los teatros, se entusiasma con este mundo de apariencias, con este consciente soñar despierto, que representa el goce de la pura ficción teatral” (p. 238), y constantemente está pidiendo más, impulsando el desarrollo y el crecimiento teatral tanto en el ámbito literario como en el ámbito plástico, pues

[...] sin este general entusiasmo no se hubiese estimulado a los autores a producir teatro en la cantidad y calidad que en esta época se produjo. Ni tampoco los escenógrafos y músicos se hubieran lanzado, igualmente, a contribuir con su arte a enriquecer hasta el extremo la fiesta teatral. (p. 238)

De la misma manera como la demanda del público estimuló el crecimiento teatral, la respuesta del teatro mismo, con los elementos técnicos y el surgimiento de nuevas formas literarias y artísticas, estimuló a su vez la recepción del público. Las nuevas invenciones y los usos de maquinarias de origen clásico, puestas en escena cumpliendo nuevos roles y con artilugios mucho más avanzados, atrajeron la atención de la gente, que ahora se sentía parte de la obra y experimentaba el espectáculo teatral de una manera cada vez más asombrosa y especial. Díez Borque (2002) afirma que “el público sentía una gran atracción, como dije, por las *apariencias*, que le dejaban ‘embobado’ al ponerle a veces, ante un mundo sobrenatural y fabuloso” (p. 74). De igual modo, con la intervención de las tramoyas y el avance cada vez más significativo de las maquinarias que facilitaron los cambios de decorados y los efectos especiales en general, el público, adoptando una posición demandante, ya hallaba pobre una obra que no tuviese al menos una mutación de escena/decorados, pensando pronto que estos aspectos eran esenciales en toda representación (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 54).

Así pues, la recepción del público barroco se vio condicionada por el desarrollo del teatro como tal y, por tanto, es clara la relevancia que los

avances y el uso de los elementos técnicos y artísticos dentro de espacios determinados tienen frente a la concepción del teatro como máxima expresión artística de la época, pues

[...] al final del espectáculo, todos los resortes del teatro barroco se ponían a contribución para suscitar lo que el espectador iba buscando, la maravilla y la enajenación de los sentidos en un mundo de ensueño que adormeciera las fatigas y cuidados de la vida cotidiana. (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 60)

De esta manera, el teatro y el público se mezclaban entre sí a partir de los elementos escenográficos y en función de la expresión teatral literaria que, junto con el elemento musical y la característica representativa, formaban un todo que permitía una compenetración directa por parte del espectador.

Conclusiones

El teatro barroco, como manifestación artística de mayor impacto, surgió, en gran medida, gracias al cambio de pensamiento y actitud del hombre barroco que, a diferencia del hombre renacentista, se caracteriza por la melancolía y el sentimiento de incertidumbre que dejaron las múltiples crisis del siglo XVII. Esto condiciona finalmente el elemento aparential e irracional al que se apegará la sociedad barroca y que contribuye al surgimiento y la acogida satisfactoria del espectáculo teatral.

El surgimiento de espacios especializados para las representaciones teatrales supuso un avance relevante hacia lo que sería el teatro barroco, tanto en el ámbito literario, con los grandes dramaturgos, como en el ámbito técnico artístico que envuelve la obra teatral. Estos aspectos, complementándose entre sí, lograron hacer del espectáculo teatral una actividad del diario vivir en la sociedad barroca y consiguieron sembrar un gusto entre los nobles y la gente del común que consideraban al teatro como la mayor fiesta y se refugiaban en sus variadas posibilidades.

Dentro de la escenografía, tanto los aspectos técnicos, entre los que están la creación de maquinarias y la apropiación de estrategias para efectos especiales, como los aspectos artísticos, entre los que destaca la pintura de los elementos escénicos y el desarrollo del vestuario, componen el todo visual de la obra y cumplen una función de identificación vital para la concepción teatral del momento. Así pues, la escenografía en general aportó su avance al teatro de la época, de forma que la concepción de la fiesta teatral cambió y surgieron nuevas formas y perspectivas frente a

la misma, logrando abarcar la sociedad de una manera distinta a la de periodos anteriores. De igual modo, fue la escenografía la que dio vida a la representación teatral, de tal suerte que el espectador se sintiera dentro de ella, se identificara con las situaciones y se dejara llevar por los mundos ficticios que en ella se presentaban. Gracias a los elementos escenográficos, el público vivía la fiesta teatral en carne propia y finalizaba el espectáculo totalmente satisfecho y con la mente en lo que acaba de presenciar, falso pero aparentemente real.

De esta manera, la escenografía, con todas sus características, es de vital importancia dentro de la naturaleza expresiva del teatro barroco, y junto con la música, aunque no haya sido esta parte del objeto de estudio de esta investigación, contribuyó al desarrollo del teatro hasta obtener la relevancia que lo caracteriza.

Referencias

- Alonso Mateos, A. (2007). El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (2), 7-46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210222>
- Díez Borque, J. M. (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Ediciones del Laberinto.
- Egido, A. (1989). *La escenografía del teatro barroco*. Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.
- García García, B. J. (2003). Los actores. En J. M. Díez Borque (Ed.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (pp. 272-283). Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.
- Maestre, R. (1989). *Escenotecnia del Barroco. El error de Gomar y Bayuca*. Universidad de Murcia.
- Orozco Díaz, E. (1969). *El teatro y la teatralidad del barroco*. Planeta.
- Ortega y Gasset, J. (1969). Idea del teatro: una abreviatura. En *Obras completas* (Vol. 7, pp. 439-501). Revista de Occidente.
- Pérez Sánchez, A. E. (1989). Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo xvii. En A. Egido (Coord.), *La escenografía del teatro Barroco* (pp. 61-90). Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.

- Regueiro, J. M. (1996). *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. K. y R. Reichenberger.
- Rodríguez G. De Ceballos, A. (1989). Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo xvii. En A. Egido (Coord.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 33-60). Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional de Menéndez Pelayo.
- Tintelnot, H. (1995). *Annotazioni sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barroco*. Retorica e Barroco. Atti del III Congresso internazionale di Studi Umanistici, 1994.