

EL ESPACIO DEL ESPECTACULO: LOS PRIMEROS TEATROS DE GALICIA

Por JOSE RAMON SORALUCE BLOND
Profesor Titular de la E.T.S.
de Arquitectura de La Coruña.

El teatro, junto al templo y al palacio ha ocupado un puesto de protagonista en la Historia de la Arquitectura de Occidente. Sin embargo su consideración social y su estructura arquitectónica no ha gozado de la estabilidad que tuvieron los otros dos géneros, siendo posiblemente de los edificios históricos el más sujeto a evolución, el más expuesto a los cambiantes caprichos del gusto y el que más sufrió los avatares de los bruscos cambios sociales de Occidente, desde Grecia a nuestros días. La consolidación de un «tipo» siempre se debatió entre las necesidades espaciales y formales del espectáculo, obteniéndose respuestas arquitectónicas muy diversas, tan diversas como géneros literarios o musicales han necesitado del marco de su estructura constructiva.

Evolución Histórica

No es este momento ni lugar para analizar lo que para la arquitectura clásica supone el edificio teatral. A su descripción dedica Vitruvio siete capítulos de los trece que componen el Libro Quinto de su tratado, con la más minuciosa de las descripciones para el más despejado de los espacios. En él cada lugar tiene un sentido y cada elemento una función exacta, una medida precisa fruto de una madura experiencia, nada se deja a la improvisación, todo ha sido comprobado y experimentado en la acotación de un espacio que nació libre y abierto, como el espectáculo mismo y que a través del tiempo fue marcando límites a la naturaleza, mientras enriquecía de forma artificial el mundo de fantasía que ofrecía al espectador.

El graderío, que surge en Grecia como primer elemento del espacio teatral, ya se muestra desde sus orígenes reflejo de la sociedad misma, a la que ordena y distribuye. El escenario, entendido como plataforma soporte de la acción, es el segundo elemento espacial en resolverse de una forma estable, utilizando como marco delimitador, simplemente un alzado arquitectónico. Por último el helenismo da respuesta al problema de transformar una ladera articulada entorno a una pista circular, en un edificio. La necesidad de ordenar una fachada curva, el enorme muro sustentante de la cavea, será el reto mejor resuelto de la arquitectura romana. La solución «tipo» a sus problemas compositivos con la superposición de arquerías y órdenes adosados, no pudo encontrar desde la época republicana, mejor uso que en el edificio teatral.

Pero es en la geometría de su trazado, donde la perfección funcional del teatro clásico queda patente, los esquemas que el mismo Vitruvio describe para los teatros griego y romano son el adelanto de un permanente debate, nunca conveniente ni satisfactoriamente resuelto, el de la forma de la platea y su relación con el escenario.

Si el mundo clásico creó desde el graderío un tipo de edificio teatral determinado, la Edad Media verá desaparecer con el género al edificio, perdiéndose una decantada tradición constructiva y el prestigio y respeto social del espectáculo mismo. Como actividad maldita, el teatro medieval, inicia una lenta andadura de forma ambulante, con un proceso inverso al clásico. Ahora el carromato de la farsa se desplaza en busca del espectador, el escenario adquiere todo el protagonismo, reclamando la atención del observador mediante la sorpresa o la provocación que se esconde tras el telón, este nuevo elemento que

ya no dejará de ser la barrera de la realidad, definiendo de forma precisa dos espacios distintos y enfrentados. Pero todavía el público carece de lugar, su posición se improvisa y solo en casos muy especiales, se acota con gradas, vallas, etc.... (1).

Desde el Renacimiento, cada país experimentará su fórmula propia, Italia y España utilizan patios de vecindad, corralas, para sus comedias, incluyendo un elemento nuevo que tendrá una decisiva influencia en el posterior Teatro burgués, el balcón-palco, que parcelará en vertical derechos de propiedad sobre el espacio teatral en el futuro. Inglaterra en una línea similar y Francia aprovechando los patios cubiertos que eran utilizados para el juego de pelota, completan la variada gama de soluciones, a un problema aún no resuelto, durante los siglos XVI y XVII.

Las soluciones principescas de Ferrara o Vicenza, son elocuentes ejemplos de como se añora el edificio teatral clásico, como alternativa a los improvisados salones de espectáculos cortesanos y a las populares y poco prestigiosas corralas, sobre las que se cernía una cierta desconfianza contrarreformista (2).

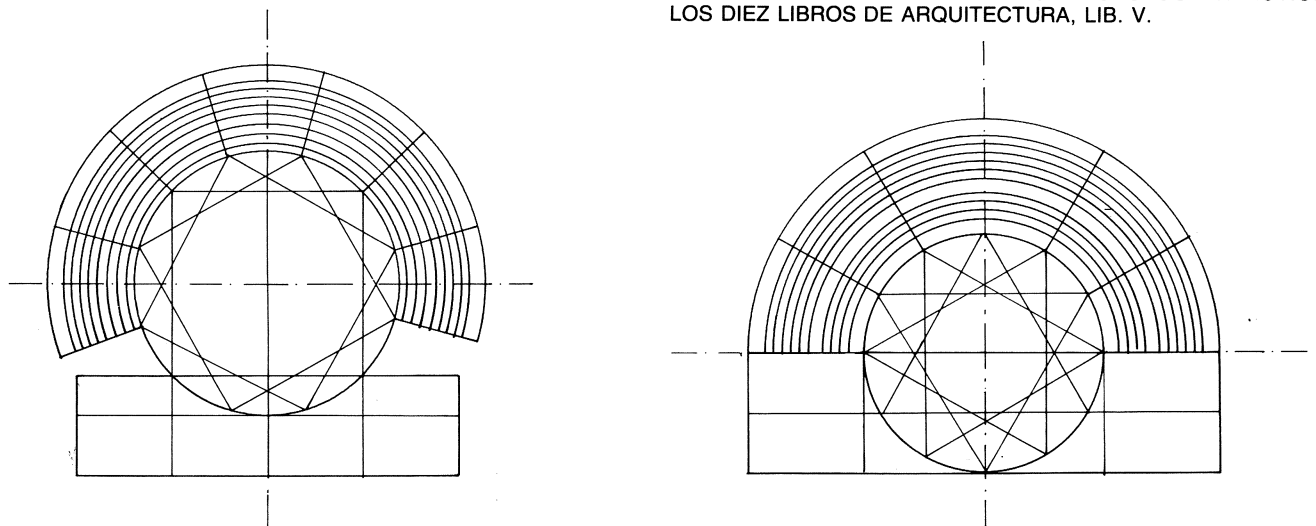
La Opera fue decisiva en el nacimiento de un nuevo tipo de teatro, su aparición en 1.600 marca el inicio de lo que se denominará finalmente teatro a la «italiana». Las limitaciones impuestas por la audición y la exigencia de una correcta visión del escenario desde todos los ángulos, abrirá el debate más permanente, el trazado idóneo de la curva de la sala, las dimensiones de la misma, la forma y posición de la embocadura, así como la ordenación en perspectiva de las decoraciones.

Después de los de Parma y Vicenza, con formas semicircular y semi-elíptica, se construyó el de Burdeos con la sala en forma ultracircular y con problemas de visión para los palcos anejos al escenario. La Scala de Milán con su prolongación recta hasta el escenario de las tangentes a la curva paraboloide de la sala, solucionaba los problemas de visión, pero las grandes dimensiones dificultaban una correcta audición, según juicios de la época. El de Berlín, uno de los más suntuosos de Europa, no mantenía una curvatura regular para la platea y se ensanchaba hacia el escenario. Los de Bolonia y Manheim tenían forma semicircular terminada en lados rectos paralelos hacia la escena.

El de Turín, tenía la curvatura de un óvalo, que desde el diámetro menor se ensanchaba hacia la ante-escena. El San Carlo de Nápoles era semicircular con tramos finales rectos convergentes hacia el escenario, en forma de herradura. El de la Opera de Londres era un paralelogramo, manteniéndose al margen del interés europeo por atinar con la figura idónea. Fontana en el Teatro Apolo de Roma, Medrano en Nápoles y Vanviteli en el Palacio de Caserta ignoraron el largo, alto y ancho de la sala como proporción ideal del barroco.

Como puede comprobarse hasta que las Academias teoricen sobre el problema, la experimentación con curvaturas diversas fue la característica dominante de estos salones, en los que las ricas burguesías de los siglos XVII y XVIII competían con los medios cortesanos, en la organización del espectáculo teatral y operístico.

Fig. 1.—ESQUEMAS COMPOSITIVOS DE LAS PLANTAS DE UN TEATRO GRIEGO Y UN TEATRO ROMANO. SEGUN VITRUVIO: LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA, LIB. V.



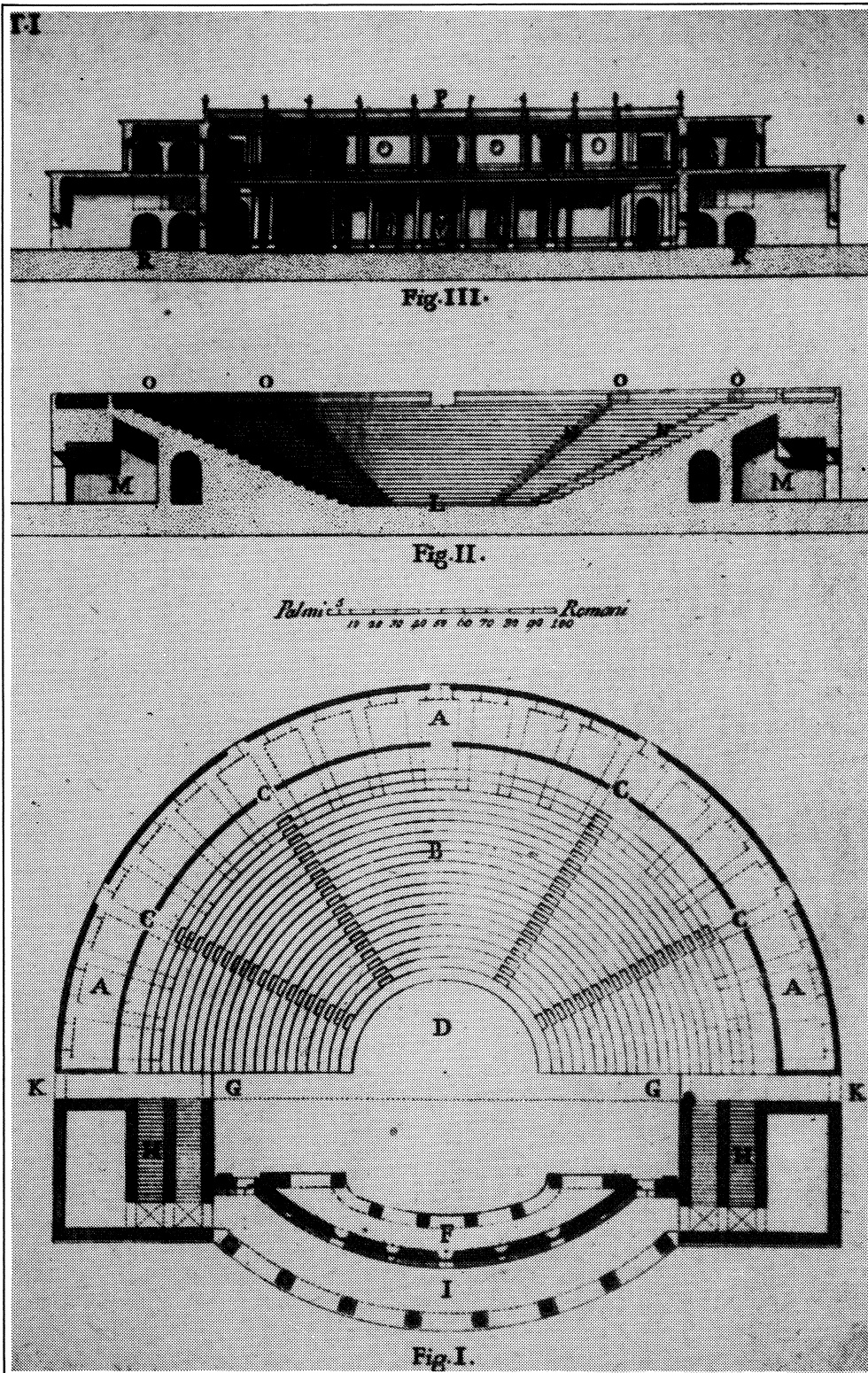


Fig 2.—TEATRO ROMANO. GRABADO DEL SIGLO XVIII.

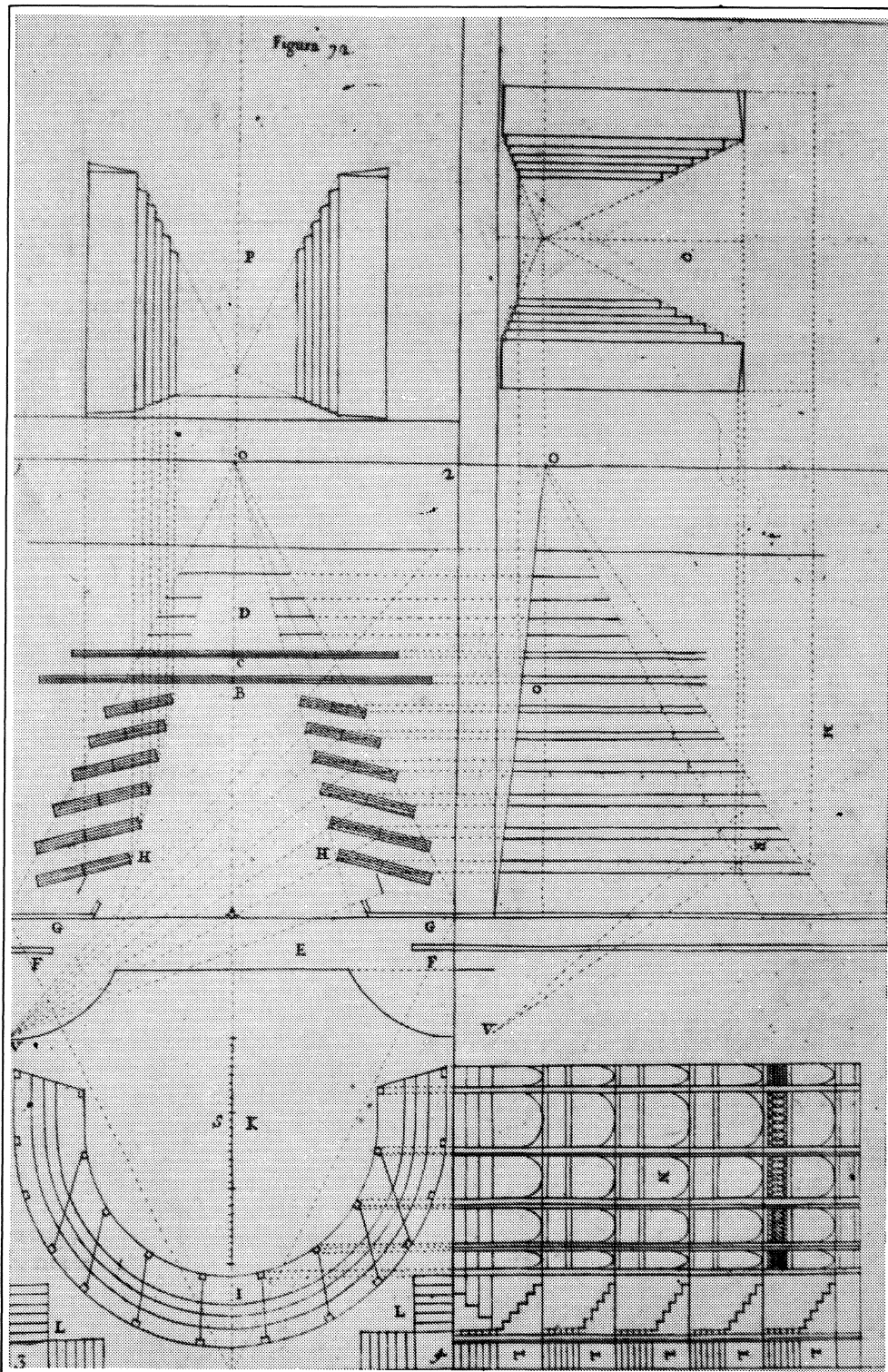


Fig. 3.—TEATRO NEOCLASICO. ESTUDIO GRAFICO DE LA DISPOSICION DE LOS BASTIDORES (Siglo XVIII).



La creación de Sociedades empresariales para la construcción y explotación de estos edificios, entonces llamados coliseos, conllevará una parcelación general de la cavea, en tantos locales independientes y aislados con sus respectivos reservados, como accionistas cuente el teatro-negocio. Cada uno podrá recluírse en su pequeña zona íntima que acondicionará según su gusto, sus medios o el uso más o menos furtivo del local.

El palco «italiano», separado por tabiques, convierte el muro curvo en una colmena de reservados, generando un tipo de edificio en el que las dos premisas de audición y visión, quedan relegadas a un segundo plano, por una sociedad que utilizaba el espectáculo teatral como excusa y el edificio como centro de relación y encuentro, al límite mismo de la moralidad. Así lo comenta años después, un arquitecto miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: «La costumbre que en Italia tienen las damas de recibir en sus palcos, las visitas y aún de tener tertulia y juego, ha impedido que no se generalizase más en aquel país el sistema adoptado en Francia, muchos años ha, de suprimir la división que los constituye, haciéndolos a manera de un balcón o galería corrida, cuyo sistema va adoptándose poco a poco, porque además del mal efecto que produce aquella repetición monótona de mezzuinas celdillas, con la grandiosidad del anfiteatro, impiden la circulación del sonido y cortan en muchos puntos la visual» (3).

El teatro durante la Ilustración

Antes de analizar las nuevas características y dimensiones que tendrá el teatro neoclásico, es necesario mencionar el significado que adquiere para la Ilustración, ya sea como «Templo del Arte» según Diderot, o como «Escuela del Pueblo» según J. J. Rousseau. El Teatro será el medio de transmisión más directo e incisivo de la cultura al pueblo, cambiando su imagen elitista por la de un edificio destinado al bien común y a la instrucción general. Estos planteamientos convertirán a las Administraciones públicas en las gestoras de los teatros durante décadas y en sus más entusiastas protectoras, dotando de sus servicios a toda población de cierta entidad. En 1814 el Ayuntamiento de Santiago solicitaba la autorización gubernativa para restaurar su coliseo, en estos términos: «...para promover la educación pública, siendo una de sus partes la moral civil y la elegancia de las costumbres populares, lo que se ha conseguido en todas las naciones ilustradas por medio del teatro cómico...» (4).

La moralidad encontraba ahora en el edificio teatral, el nuevo templo de la sociedad laica, en curiosa contradicción con la situación social anterior que usaba el teatro para todo lo contrario.

La Convención declaró en París en 1791: «La libertad para todo ciudadano de construir edificios teatrales y de representar piezas de cualquier género» y naturalmente, tan noble y significativo destino, sólo podía materializarse en un edificio clásico. En esto también la imagen del pasado greco-romano iba a ser fuente de inspiración formal.

Los tratados de Pierre Patté (1782) «Essai sur l'Architecture Théâtrale», el de Francisco Milizia (1772) «Del Teatro» publicado en España en 1789, o el de Benito Bails «Elementos de Matemáticas», teorizan sobre la forma y las dimensiones de la sala, adoptando nuevos planteamientos sobre la óptica y su acústica. Así Patté y Bails se inclinan hacia la forma elíptica, prolongándola este último hasta los 84 pies de largo. Milizia por el contrario, recomienda la curvatura semicircular, defendiendo tres conceptos hasta ahora poco considerados, la solidez, la comodidad y la propiedad. Se piden techos ligeramente abovedados, se critican los palcos tabicados a la «italiana» y se le asigna un lugar oculto entre el público y el escenario a la orquesta, creando así la llamada «sensación de la ilusión acústica» (5).

El teatro de Burdeos proyectado por Victor Louis en 1777, incorpora amplios espacios anejos, a base de vestíbulos, corredores y múltiples escaleras capaces de permitir una rápida evacuación en caso de siniestro, a la vez que lo dota de un salón-café, enriqueciendo la función de relación social del edificio.

Para J.N.L. Durand «Precis des Leçons D'Architecture données à l'Ecole Polytechnique» (1802-1805), las ventajas que ofrecían los teatros clásicos, de comodidad, belleza, visión y audición perfectas e incluso seguridad contra incendios, se habían perdido: «Si en los teatros antiguos se esforzaron en reunir todas las ventajas, parece que en los modernos se ha procurado reunir todos los inconvenientes. En la mayoría, por lo menos una cuarta parte de los espec-

tadores no ven nada o ven mal». Critica la excesiva profundidad de los escenarios y su estrechez, limitando así las posibilidades del decorador. Pero donde agudiza sus juicios es en la falta de seguridad, sin espacios libres, con escasas y ocultas escaleras que retardan la evacuación con el consiguiente peligro para los espectadores: «¡Que peligro corremos en sitios semejantes y que poco placer podemos disfrutar en ellos!». Su modelo de teatro, consta de planta semicircular con graderíos distribuidos en cinco niveles, ausencia de palcos y un corto pero ancho escenario (6).

El teatro fue también uno de los temas de estudio para la obtención del título de Académico en Arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las llamadas «DISERTACIONES» consistirán en desarrollos teóricos sobre temas concretos de arquitectura que el alumno debía superar, una de estas la que tenía el número nueve se titulaba «Disertación sobre la mejor forma de un teatro para una gran ciudad o Corte, con presencia de la óptica y acústica, distinguiendo con claridad y datos cual de las dos formas semicircular o elíptica debe preferirse en todo caso». Para unos académicos como A. Conde González «...sin dificultad puede venirse en conocimiento de la preferencia que debe tener la circular, sobre la elíptica; para determinar la verdadera forma de un Teatro, en el cual se reúna el doble objeto que se desea de ver y oír bien». Otros como Matías Laviña se inclinaban hacia «...Mi débil concepto propende pues por la forma oval, esto es, aquella descrita por un semicírculo cuyos extremos van prolongándose casi en línea recta, y que sin pasar la tangente del diámetro ortogonal, forman una abertura aproximada a sus seis octavas partes». En el caso de Juan Gimeno, su «disertación» se inclinaba por la forma elíptica «...debiendo concretarse a determinar una de las dos curvas del programa, trazará la elíptica próximamente concéntrica en razón del eje mayor al menor como seis es a cinco, más si me fuese dable determinar una nueva curva describiría la semicircular prolongada con un radio de cinco cuartos de su diámetro, cuyo arco adicionado sólo deberá tener el cuarto de su radio y desde este punto formaría el tablado y proscenio» (7).

El teatro a la italiana en el siglo XIX

En la definición controvertida de la curvatura idónea de la sala, se polariza un debate que se prolonga hasta la mitad del siglo XIX, dando cuerpo a un prototipo cada vez más generalizado de edificio, confluencia de los salones barrocos de ópera y del teatro neoclásico, que será el cenáculo de la sociedad burguesa decimonónica y el centro de la ritualizada vida social del pasado siglo (8).

Otros aspectos del diseño que se unen a la definición matemática de la forma de la sala, serán el de las proporciones de los tres espacios, escena, embocadura y salón, y la no menos controvertida disposición de las decoraciones, objeto de minuciosos planteamientos basados en la geometría descriptiva. En función de sus proporciones el teatro del XIX se dividía en dos tipos, los de gran capacidad con salas de hasta 23,36 m. de largo por 17,50 m. de ancho y 18,50 m. de alto, con escenarios de 18,50 m. de largo, 17,50 m. de ancho por 16,60 m. de alto, o los medianos cuyas dimensiones se reducen en términos generales de 7 a 10 m. El proscenio adquiere también nuevo interés, convirtiéndose en un espacio independiente denominado embocadura, sustituyendo la corta membrana que ocupaba el telón, por un espacio de enlace abocinado hacia la sala para enmarcar la escena y dirigir el sonido. La embocadura era al escenario lo que el marco al cuadro. Sus dimensiones llegan a ser de hasta 5 m. de ancho por 15,60 m. de alto en los casos más destacados. Una de las proporciones que se procurará respetar será la que relaciona la longitud del salón y el ancho de la embocadura, relación de 2 a 1 o de 1.5 a 1, según los casos, para percibir todo el escenario de una ojeada sin merma de una perfecta audición (9).

La técnica al servicio de la ficción, el complejo mundo que se oculta tras el telón es uno de los aspectos más interesantes y curiosos de la estructura del edificio teatral, la amplia gama de recursos ópticos y mecánicos con los que producir la ilusión de espacios inexistentes. En dos grupos se puede concretar el mundo del artefacto teatral, la tramolla y el decorado. El primero con una larga tradición que se remonta a la Grecia Clásica, cuando los dioses de las comedias de Aristófanes era desplazados por el aire mediante grúas, el segundo con sus propias leyes, también muy debatidas, buscará obsesivamente la correcta visión total y uniforme, mediante «pantallas» (bastidores), «rompimientos» (telones intermedios), «forillos», «bambalinas», «cicloramas», etc...



Para la definición del espacio escénico se utilizaban dos filas de bastidores paralelos a la sala, que recogían la escena acotando el lugar de la acción, lugar por otro lado pequeño en comparación con el total, existente tras el telón, cuyas dimensiones, sobre todo en altura, superaban el volumen del edificio, permitiendo un movimiento desahogado de maquinaria, decorados, actores... El entablado con inclinación hacia la sala, estaba a su vez fraccionado, pudiendo moverse en vertical para integrar el foso en la acción si fuese necesario. Pero es en el dibujo del decorado mediante bastidores, donde se plantean los más curiosos problemas de visión. El cono visual que definía la correcta posición de los decorados, se tomaba en base a un espectador colocado en el fondo del salón, para el punto de vista de una perspectiva cónica centrada. Originalmente el salón barroco de ópera, adoptaba como centro geométrico del trazado el sitio del monarca o príncipe, sentado en la sala.

La no existencia de un único lugar en el salón, obligaba a adoptar un punto teórico como posición visualmente idónea, en concreto se colocaba a la altura de un observador de pie al fondo de la sala, pero debía corregirse si la parte posterior del suelo de la sala era más baja que la plataforma del escenario. Por ello se acabó tomando como posición del observador, la altura de una persona colocada en el centro de la embocadura (plano del cuadro) trasladada al final de la sala. El resultado fragmentado en los diversos bastidores, de un espacio representado en perspectiva, obligaba a realizar previamente planta y alzados del decorado en un trabajo de diseño especializado y minucioso que obligaba a los teatros a contar con un escenógrafo, experto dibujante, pintor y en muchos casos propietario o promotor de la sala.

La utilización de la perspectiva cónica centrada, con un solo punto de fuga se interrumpió en el siglo XIX, incorporándose a las decoraciones representaciones con dos puntos de fuga, de más compleja ejecución y con resultados espaciales más ricos y sugerentes. Aspecto que no deben olvidarse del teatro a la italiana, es su función de centro de reunión de la burguesía recuperado de nuevo para su propio uso, demandando salones, amplias estancias, vestíbulos, porches, etc... mientras el pueblo llano era relegado a las más altas zonas de la sala, con mala visión, peor audición, escaleras de acceso secundarias, entradas independientes, bancos corridos, espacios incómodos, etc... Lo que suele llamarse la fiesta social burguesa del XIX, utiliza el teatro como marco de sus reuniones, siendo el baile uno de los acontecimientos que en el edificio teatral debe encontrar acomodo. Para ello un nuevo artificio se incorpora a la sala, la elevación de la plataforma del suelo con sillones desmontables, para unir sala y escenario e integrarse ambos espacios en estos acontecimientos festivos.

Hasta la aparición de los casinos, el teatro del XIX sirvió de local de fiestas en las ciudades gallegas que lo poseían, siendo numerosos los acontecimientos y celebraciones periódicas, navidad y carnaval fundamentalmente, que reunían a la población en inolvidables veladas, inseparables de la tradición romántica.

Respecto de la tramolla, la maquinaria escénica para el movimiento de los telones colgados, se ordenaba según varios sistemas, el francés, el inglés, el alemán y el ruso, diferenciados según la posición de los «arrojes» (contrapesos), a fin de evitar la aglomeración de personal auxiliar en un solo punto, ni dispersarlo excesivamente. Aún puede leerse en el expediente del teatro Rosalía de Castro de La Coruña, como el empleo de uno de estos sistemas suscitó una agria polémica entre el arquitecto de la obra Faustino Domínguez Coumes-Gay y el escenógrafo encargado de estos menesteres, Lucini: «La comisión rechaza por incompente e inexacta la calificación del arquitecto de que el sistema empleado (el francés) por el Sr. Lucini solo obedece a la conveniencia de sus intereses. El Sr. Domínguez es joven todavía y no está bien a sus pocos años estampar la calumnia en su comunicación a la Junta contra un artista lleno de canas y de experiencia que ha venido a La Coruña precedido de una reputación sin mancha...» (10).

Uno de los sueños que más se tardó en alcanzar fue el oscurecimiento de la sala durante las representaciones. Las dificultades que planteaba apagar las grandes arañas de cristal que la iluminaban, imposibilitaba una representación a oscuras como las de hoy en día. Las bujías de aceite primero y la luz de gas después permitieron una evolución rápida hacia esa ambientación tan necesaria en el espectáculo, que se alcanzaría plenamente con la llegada de la luz eléc-

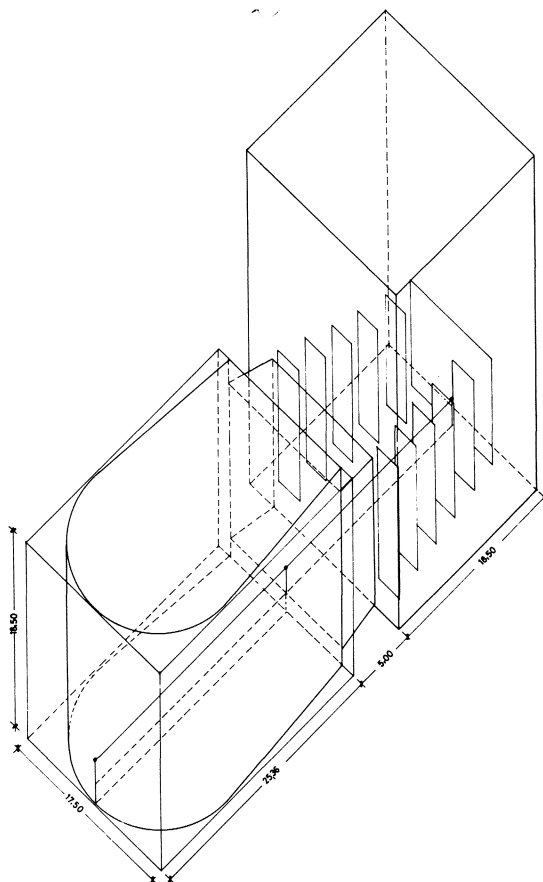


Fig. 4.—DIMENSIONES Y ESQUEMA VOLUMETRICO DE UN TEATRO A LA ITALIANA (Siglo XVIII).



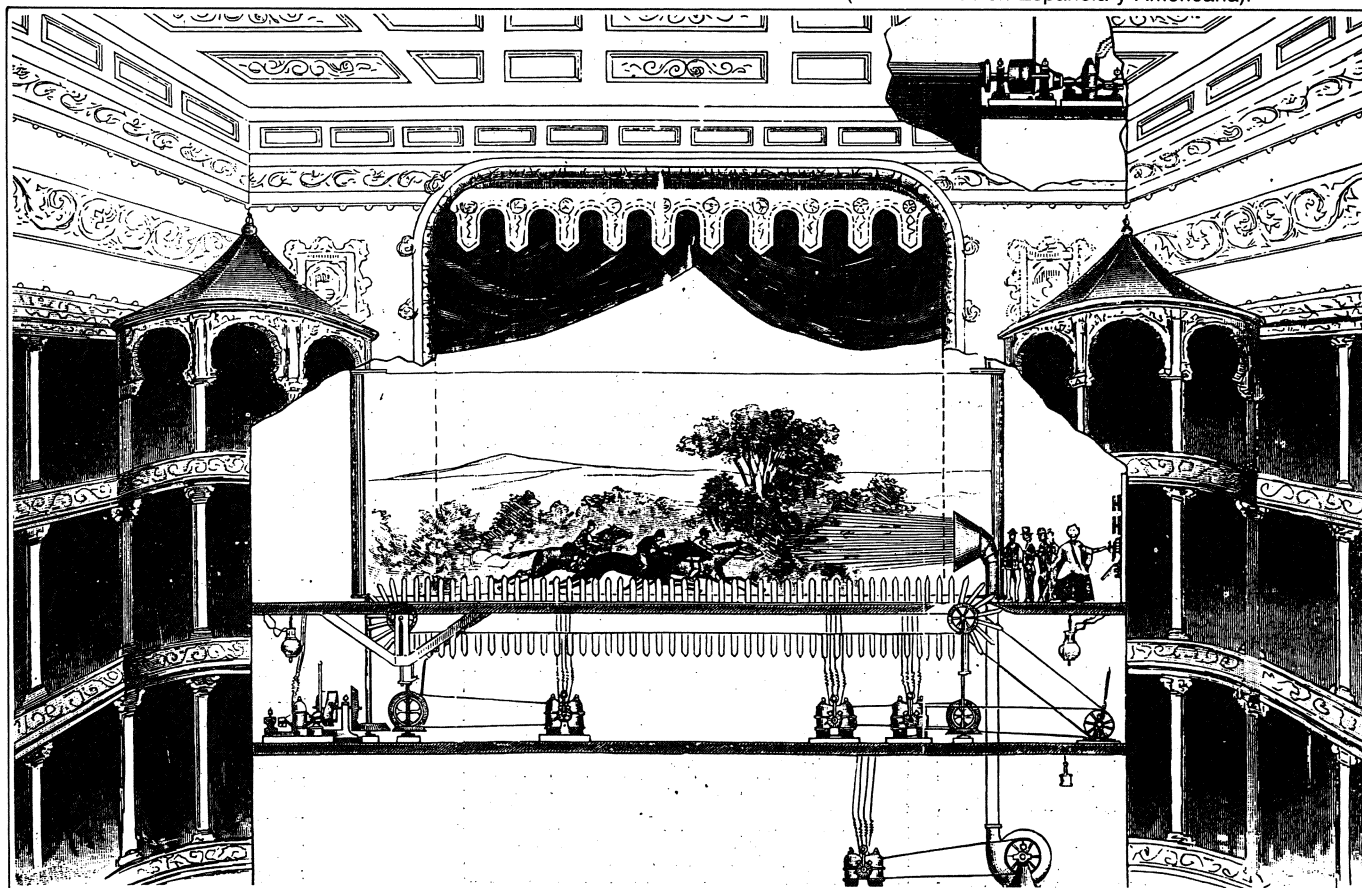
trica, pero el alto coste pagado fue el sistemático incendio de numerosas salas en todo el mundo con resultados dramáticos en muchos casos.

El primer teatro que usó el alumbrado de gas en el escenario fue el Lyceum Theatre de Londres el 6 de agosto de 1817. La pálida luz que producía el fluido conducido por un tubo de caucho entusiasmó al público, aunque no fuera posible una oscuridad total ya que la llama se reducía al máximo sin apagarse, hasta que se incorporaron mecheros eléctricos que permiten a partir de 1860 el sueño perseguido. El teatro de la Opera de París introdujo el gas en 1822 y once años después la Fenice de Venecia, el Liceo de Barcelona en 1847, mientras que la Comédie Française no lo incorpora hasta 1885 manteniendo la tradición de no apagar el local (11). El Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, que al igual que los de Vigo y Pontevedra fueron pasto de las llamas, tenía una red del gas fluido suministrado por la cercana fábrica de Riaza, hasta que en 1887 se solicitó su sustitución por la luz eléctrica: «Teniendo en cuenta los frecuentes y aterradores casos ocurridos en los teatros, motivados en su mayor parte, por el uso del alumbrado tanto de gas fluido, como por lámparas de aceite mi-

neral o vegetal, y encontrándose el Teatro Principal de esta población, propiedad de la Beneficencia Local, amenazado de sufrir tan lamentables consecuencias, para garantizar principalmente la seguridad del público que lo frecuenta, cuyo deber le es ineludible, suplican se digne acordar, que tan luego como haya una empresa que establezca el alumbrado eléctrico, sea este edificio dotado de dicho alumbrado...» (12).

La luz eléctrica, presentada como un adelanto técnico y una garantía de seguridad, era sin embargo demasiado blanca, demasiado fría, poco elegante. Sus ventajas eran incuestionables ya que permitía mantener una temperatura adecuada en la sala y una atmósfera más respirable, principales inconvenientes del gas y del petróleo o aceite de combustión. El Liceo de Barcelona la incorporó en 1887, instalando después otros teatros equipos de megafonía, que inicialmente solo podían disfrutar en sus palcos algunos abonados. Por último, la electricidad colaboró de forma especial al enriquecimiento del aparato escénico, produciendo efectos tan originales como la simulación de carreras de caballos, que ofrecía el Teatro «Union Square» de New York en 1890 (13).

Fig. 5.—LA ELECTRICIDAD EN EL TEATRO. CARRERA DE CABALLOS SIMULADA EN EL TEATRO «UNION SQUARE» DE NEW YORK 1890 (de la Ilustración Española y Americana).





LOS PRIMEROS TEATROS DE GALICIA

En la «Historia de la Santa A.M. Iglesia de Santiago de Compostela» Antonio López Ferreiro recoge en el Tomo IX, el contrato que el Cabildo de la Catedral realizó en Mayo de 1620 con una compañía de comedias cordobesas, para interpretar varias piezas en las fiestas del Corpus, por ello sabemos que no existía casa de comedias en la ciudad del Apóstol, siendo preciso construir un tablado para la representación. Da cuenta dicho contrato de las numerosas trabas burocráticas y de censura que cualquier espectáculo de este tipo debía superar.

No podemos hablar de un edificio teatral en Galicia hasta el siglo XVIII, cuando en 1766 llega procedente de Lisboa y Oporto a La Coruña la compañía de ópera de Nicolás Settaro denominada «Virtuosos de la Música». La falta de locales adecuados obligó al empresario a solicitar la construcción de uno, con proyecto del Ingeniero Militar Feliciano Míguez en el foso de la muralla de la Ciudad Vieja, junto a la Puerta Real, siendo derribado poco después de 1767 por orden del Capitán General al haberse levantado en zona de influencia militar (14). Settaro construyó entonces un segundo edificio, esta vez en pleno barrio de la Pescadería, entre las calles de San Agustín y Florida, cuya traza desconocemos y que desapareció como tantos otros, en marzo de 1804, devorado por las llamas. También a iniciativa de este prestigioso empresario el teatro y la ópera llegaron a Ferrol en 1769, levantando otro edificio en la C. de San Bernardo: «Tenía un espacioso escenario, dos órdenes de palcos, galerías, lunetas para hombres y para mujeres y una extensa platea. Contaba con buenas decoraciones, y en él se efectuaban los bailes de carnaval y otros espectáculos... Pero el horroroso incendio que redujo a cenizas el teatro el día 15 de Noviembre de 1807 dejó al pueblo sin aquel recurso». El historiador ferrolano Montero Aróstegui, a quien debemos estas noticias, también recoge datos de un segundo edificio de pequeñas dimensiones construido por un particular en la misma calle San Bernardo en 1817 (15).

Frente a la provisionalidad o adaptación de estos salones para ópera construidos por Nicolás Settaro, hay que mencionar aquí el proyecto de Teatro Neoclásico de D. Ventura Rodríguez para La Coruña, Llaguno nos da referencia de este proyecto que no se llegó a construir, comparándolo con el que proyectó para Sevilla «...de comodidad para los espectadores y de bella figura» (16).

Santiago de Compostela también contaba a finales del siglo XVIII con una «Casa de Comedias» en la Rúa Nueva N.º 22, de propiedad municipal. Su ruinoso estado a principios del siglo XIX, hizo necesario habilitar para representaciones de forma esporádica el refectorio de San Martín Pinaro y el Hospital Real. El mismo consistorio inició los trámites para reparar el arruinado edificio original en 1814, aunque al haber aforado el solar acabó perdiendo la propiedad del mismo.

Entre tanto, se reciben en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ocho planos ejecutados por D. Pedro M.ª de Cisneros Conde de Timonde, para la construcción de un nuevo Teatro con escuela de dibujo y caballerizas anejas, en el mismo Santiago. Estudiado el complejo proyecto por la Sección de Arquitectura de la Academia, el 4 de Septiembre de 1805 se denegó la aprobación al encontrarlo falto de presupuesto y «...por el mal gusto que reina en toda la obra...» (17).

En 1817 ocupaba el puesto de Maestro Mayor de Santiago el maestro de obras Agustín Trasmonte (18), quien acometió la reparación del teatro de comedias costeando la obra un particular, empresario de una compañía.

Del edificio solo quedaba en pie los muros medianeros y la fachada de cantería, por lo que la obra se camufló como de cubrición y acondicionamiento interior, para evitar el control de la Real Academia de San Fernando, todo ello auspiciado por el mismo Ayuntamiento e incluso el Capitán General D. Fco. González Parso, quienes defendieron a Trasmonte cuando se denunció la reconstrucción a Madrid: «...Trasmonte Maestro Fontanero de la Ciudad, que merece una estimación regular por sus conocimientos prácticos, desinterés y conducta, ha sido buscado para celar la buena construcción y solidez de la parte interior... el que dió la noticia (denuncia) fue demasiado ligero, y me inclino a que en ello quiso mas bien preferir su interés, que el bien público» (19).

El autor de la denuncia a la Academia, no fue otro que el Arquitecto y Académico Melchor de Prado Mariño, auténtico gendarme de la ortodoxia profesional a la hora de proyectarse edificios públicos en Galicia. En sus comunicaciones acusa a Trasmonte, al que llama «carpintero», de diseñar diversos edificios sin enviar los proyectos a la censura obligada, así como de errores graves en el cálculo de los presupuestos de obras «...es perjuicio de la causa pública por la mala inversión de sus caudales en edificios ridículos sin solidez ni arreglo a los preceptos del arte contra el buen crédito y decoro de la Nación...» (20). Las medidas adoptadas por la Administración en 1814 sobre las facultades de los Arquitectos y Maestros Mayores de Ayuntamientos y Cabildos a la hora de proyectar obras públicas, estaban siendo sistemáticamente incumplidas por la corporación compostelana, siendo el caso de la reparación del teatro de comedias, la gota que rebosó el vaso. Pese a la prisa que se dieron los promotores en rematar la reforma, mientras se tramitaba la denuncia, al final el Ayuntamiento, en el mes de julio de 1817, decidió encargar al Arquitecto y Académico Fernando Domínguez Romay la realización de un nuevo proyecto para el edificio y la dirección de las obras. La primera medida de Domínguez fue derribar lo construido hasta entonces y transformar la sala rectangular propia de las casas de comedias, en una planta elíptica siguiendo el modelo del Coliseo de La Coruña, que proyectó el mismo arquitecto 26 años antes. En Septiembre de 1817 Santiago contaba ya con su pequeño teatro a la italiana, cuya vida no superó los veintitrés años de existencia (21).

En Mayo de 1840 dos grupos compostelanos promotores se disputan la iniciativa de construir otro Coliseo, adquiriéndose un terreno del Cabildo en la Rúa Nueva. Se proyectó un edificio más amplio que el anterior, ofertando la obra al ayuntamiento mediante un convenio de explotación. Uno de los grupos presentó al Arquitecto Municipal un proyecto realizado por el Arquitecto coruñés Faustino Domínguez Domínguez, a fin de que este se hiciese cargo de la obra. Ocupaba ese puesto el hijo de Melchor de Prado, Manuel Prado y Vallo quien tras unas ligeras modificaciones hizo las gestiones para su aprobación por la Academia (22).

Pero con escasa diferencia de días un empresario teatral tramita también dicha construcción, con otro proyecto realizado por el arquitecto Julián Pastor. Las diferencias entre ambos proyectos se centran únicamente en la forma de la sala, semicircular prolongada en el de Julián Pastor y elíptica en el de Domínguez-Prado, también era distinto el tratamiento de la fachada con dos alturas, porticada con arcos la inferior en el proyecto de Pastor, frente a los tres pisos con porche adintelado de los otros. Este proyecto de los arquitectos Domínguez Domínguez y Prado y Vallo que sería el que la Academia acabó aprobando (al parecer sólo por haberse presentado unos días antes), es el actual Teatro Principal de Santiago, cuya fachada con un frente de cinco huecos es

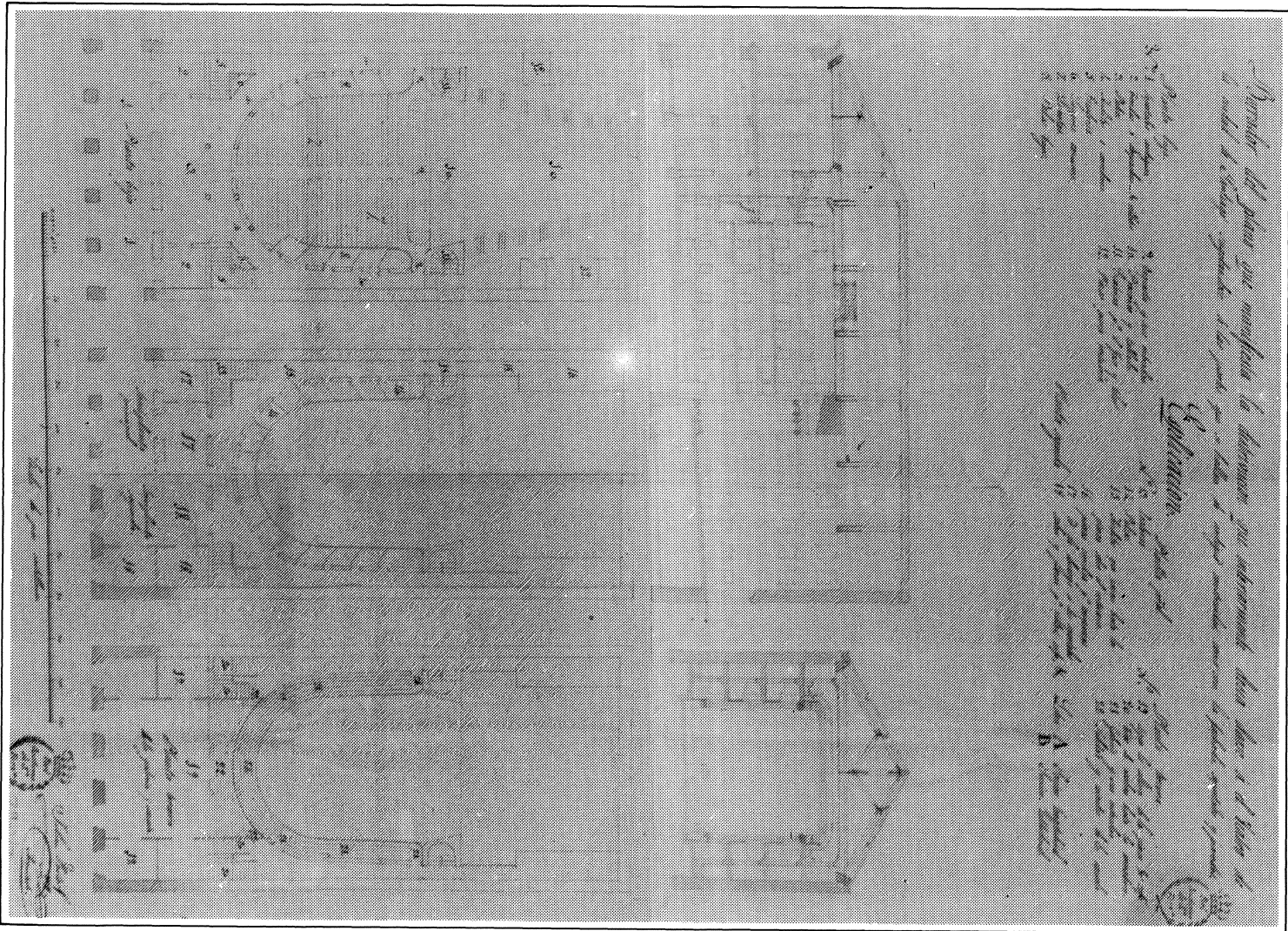


Fig. 6.—PROYECTO PARA EL TEATRO DE SANTIAGO, POR JULIAN PASTOR (1840), CONSERVADO EN EL ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.





el único plano conservado en el Archivo Municipal, no así el proyecto de Julián Pastor que se guarda en la Real Academia de B. Artes de San Fernando (23).

La Coruña contaba a finales del siglo XVIII con aquel segundo edificio, llamado Teatro de Variedades y ubicado en la Pescadería. En Marzo de 1790 se habla de restaurarlo en una solicitud que hace el Ayuntamiento a la Academia de San Fernando, presentando dos proyectos, uno sin firma y otro realizado por D. José de Elexalde (24), quien después de impugnar las nulidades del proyecto de los comisionados (el otro proyecto sin firma), y hacer ver el estado irreversible de ruina del Coliseo actual, proponía uno nuevo sin presentar más que la planta. La Junta de la Sección de Arquitectura de la Academia, además de considerar irreparable el arruinado edificio, deniega el proyecto de Elexalde por el escaso espacio de que dispone y por carecer de alzado. Por último se proponía al Académico en La Coruña Fernando Domínguez Romay para que informara y a ser posible se hiciese cargo de la redacción de un nuevo proyecto para otro teatro más adecuado (25).

El proyecto de Domínguez realizado en Abril de 1791, constaba de 6 láminas, en las que la Comisión de Arq. apreció una buena disposición interior y escasez de adorno, haciendo varias advertencias como «...sacar el proscenio o tablado hasta coger en el las columnas de la embocadura, sobre suprimir el orden Corintio de estas, convirtiéndole en Jónico, haciendo más bajo el pedestal y coronándolas no de un mero arquitrabe, sino de una cornisa arquitrabada según reglas, sobre dar a estas mismas columnas más cuerpo y magnificencia, quitando el arco desagradable de la embocadura y formando la horizontal a la

altura de la clave, sobre aligerar varias partes de la fachada que la hacen demasiado robusta, y corregir otras que la privan de grandiosidad». El informe meticoloso y formalista de la Academia, firmado por el Presidente de la Comisión de Arquitectura Pedro Arnal (26), da idea de la agoviante presión que la censura de proyectos suponía para la redacción de cualquier obra pública.

La reparación del viejo edificio, que el Ayuntamiento había adquirido en 1772, se llevó a cabo con toda rapidez ya que el día de Pascua de Resurrección de 1792 actuó en el mismo la Compañía de Operas de D. Alfonso Nicolini. Este edificio ardió, como ya indicamos el 29 de Marzo de 1804. Construyéndose otro provisional mientras no se terminaba el proyectado por Domínguez Romay.

El Diccionario de Pascual Madoz, es la mejor fuente que tenemos para conocer este nuevo Coliseo coruñés, también llamado Teatro Viejo, que acabó ubicándose en la calle de la Franja, en un solar de esquina, cuyo plano de emplazamiento firmado por Domínguez en 1803 aún se conserva. La fachada de 14,49 m. de ancho tenía tres alturas con tres huecos sencillos en cada una, correspondientes con zaguanes que daban acceso a la sala y a los palcos. Estos estaban distribuidos en tres alturas, bajos, principales y galerías, con una altura de sala inferior a 10 m. La planta de la platea era elíptica, estando el proscenio en uno de los focos de la figura, con una profundidad total de 14 m. mientras el escenario que ocupaba el ancho del solar medía unos 8 m. de largo. Su capacidad era de 600 personas y la decoración «...todo el interior de madera de roble y pino del país y los arquillos de estilo oriental recién construidos con objeto de cubrir los maderos desnudos colocados para seguridad sobre las divisiones

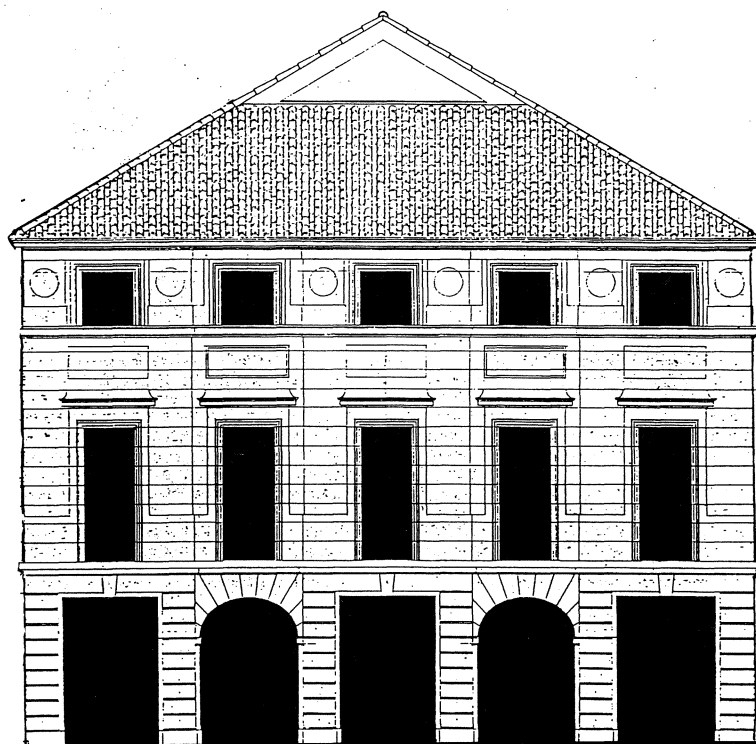


Fig. 7.—ALZADO DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTIAGO (tomada del proyecto de rehabilitación de C. Almuiña, R. Baltar, J.A. Bartolomé y S. Molezún).

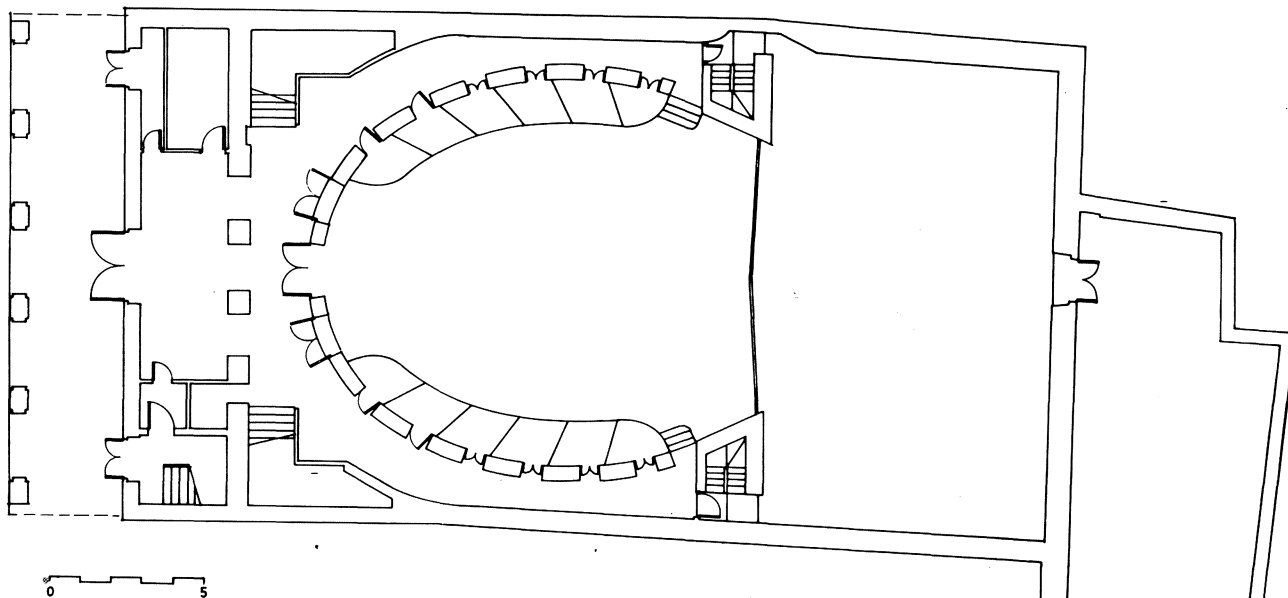


Fig. 8.—PLANTA DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTIAGO, SEGUN EL PROYECTO DE FAUSTINO DOMINGUEZ DOMINGUEZ Y MANUEL DE PRADO VALLO.

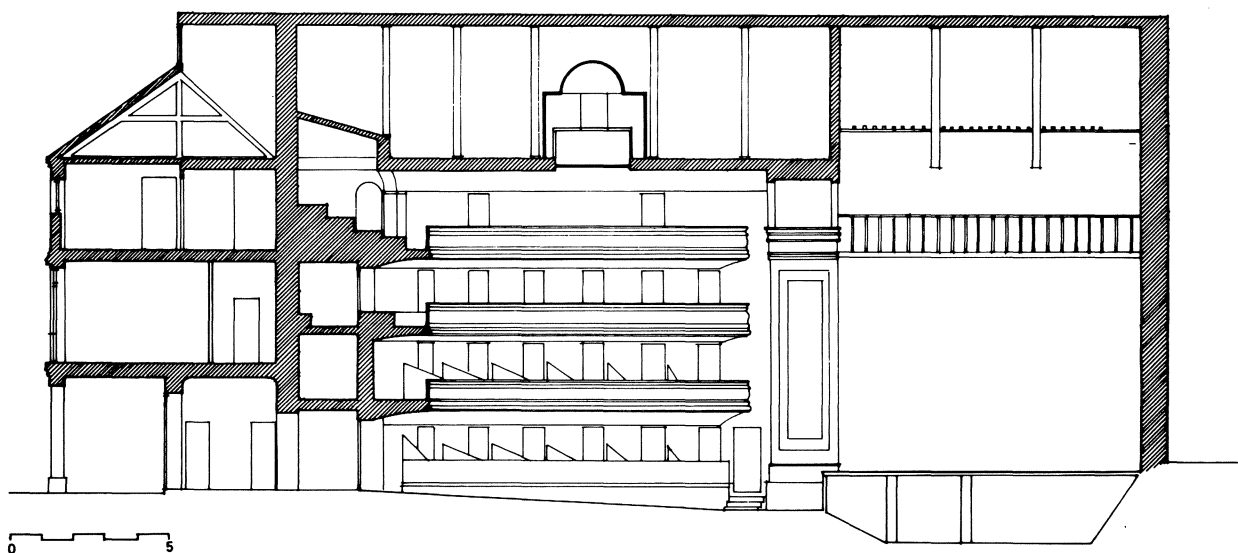


Fig. 9.—SECCION DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTIAGO, ANTES DE LA RESTAURACION ULTIMA.



de los palcos bajos y principales, no dejan de producir buen efecto». Se trata naturalmente de una remodelación de estilo neo-árabe realizada hacia 1847, y no la original decoración clásica de Domínguez Romay (27).

Desde 1838 en que el Arq. Municipal José M.^a Noya proyecta el Teatro Principal de La Coruña (Coliseo de San Jorge y más tarde Rosalía de Castro), la década de los 40 será la del Teatro en Galicia. En aquellos años se proyectan el Principal de Santiago (1840), el Principal de Pontevedra (1842-inaugurado en 1878), los de Orense y Tuy (antes de 1849), el de Lugo (inaugurado en 1845) y ya en la segunda mitad del siglo el Jofre de Ferrol (encargado inicialmente a Faustino Domínguez Domínguez en 1862 y proyectado definitivamente por su hijo Faustino Domínguez Coumes-Gay en 1871), el Alfonsetti de Betanzos (1865), el de Ortigueira (1874) y el Rosalía de Castro de Vigo (proyectado por Rodríguez Sesmero en 1882). Edificios singulares que responden con diferencias y variaciones a los modelos del Teatro a la Italiana europeo, formando un complejo conjunto de rica arquitectura, cuyo estudio pormenorizado ya se está realizando en diversos trabajos publicados unos o próximos a aparecer otros.

Solo queda para completar una visión panorámica de esta interesante tipología arquitectónica, analizar de forma sucinta el papel del edificio teatral en la trama urbana, aspecto que para la ilustración tuvo destacado interés al asignarle un lugar de privilegio en la ciudad. La dignidad del Teatro Neoclásico lo convierten en centros de perspectivas urbanas, edificio exento en plazas, avenidas, etc... Pero no será este el caso de Galicia, que debe encontrar acomodo

en los cascos históricos a unos edificios de características y dimensiones tan peculiares.

Tres casos encontramos dentro de este apartado, uno será la utilización de solares entre medianerías, casos de Santiago, Orense o el Coliseo Viejo de La Coruña. Otro grupo se ubicará en solares de edificios religiosos, desamortizados o no como únicos espacios libres desahogados en el interior de las murallas, es el caso del Rosalía de Castro de La Coruña en el solar de la Iglesia de San Jorge, el Principal de Pontevedra en terrenos que antes ocupó la iglesia de San Bartolomé el Viejo, o el de Lugo en la huerta del desamortizado convento de San Francisco. Algunos se instalan incluso en las mismas dependencias desamortizadas adaptándolas, como el Alfonsetti de Betanzos o el de Ortigueira, ambos en los conventos de Sto. Domingo.

Solo los más tardíos dispusieron de un solar exento en el ensanche urbano, como el Rosalía de Castro de Vigo y el Jofre de Ferrol.

La vida de estos edificios, realizados según patrones muy similares, ha sido por lo general muy accidentada, incendiándose en varias ocasiones (llegaron a desaparecer el de Pontevedra y el de Vigo), atravesando por agudas crisis fruto de la construcción de los **Teatros-circo** primero, de los **teatros o salones de variedades** después y por el **cinematógrafo** más tarde. Una elemental necesidad de supervivencia les obligó a adaptarse y transformarse, perdiendo gran parte de su esencia al aceptar funciones y usos que han acabado por oxidar la rica maquinaria de su tramolla y por olvidar el trascendental destino cultural que la historia les asignó.

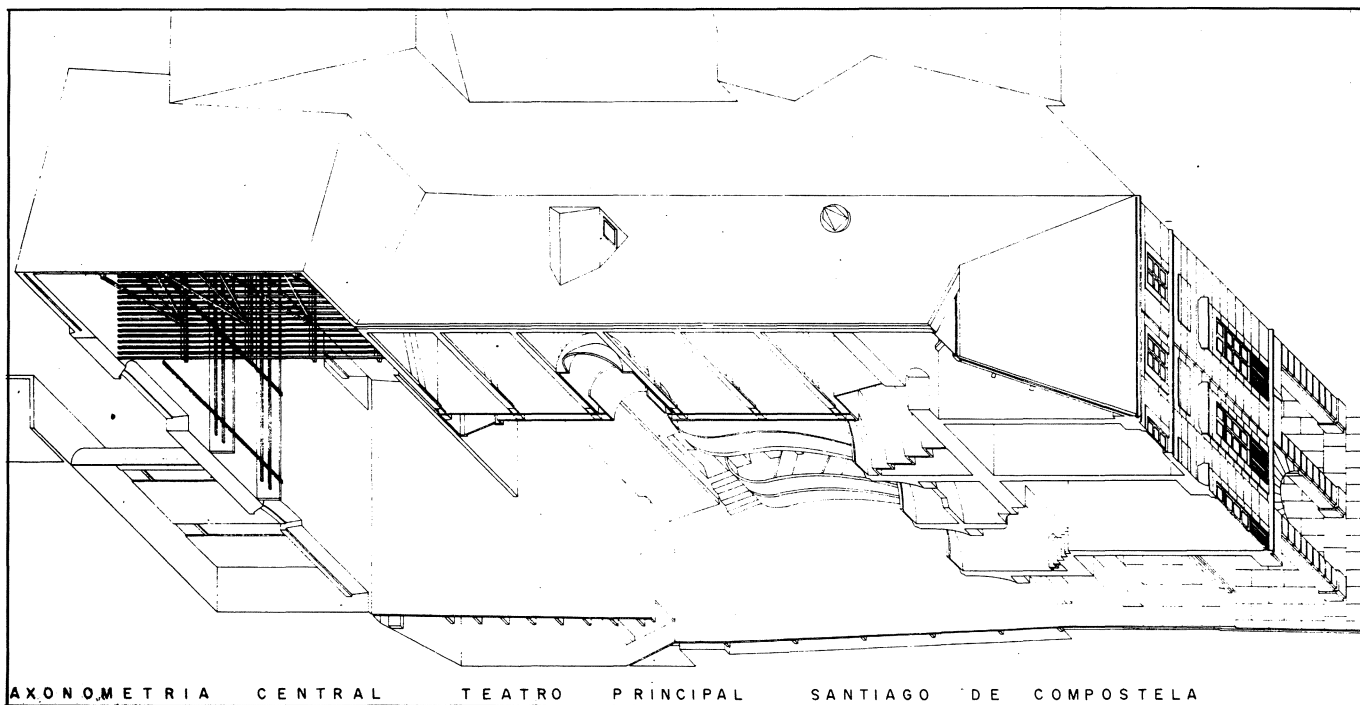


Fig. 10.—SECCION EN PERSPECTIVA DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTIAGO (por Mario Crecente Maseda-Arquitecto).

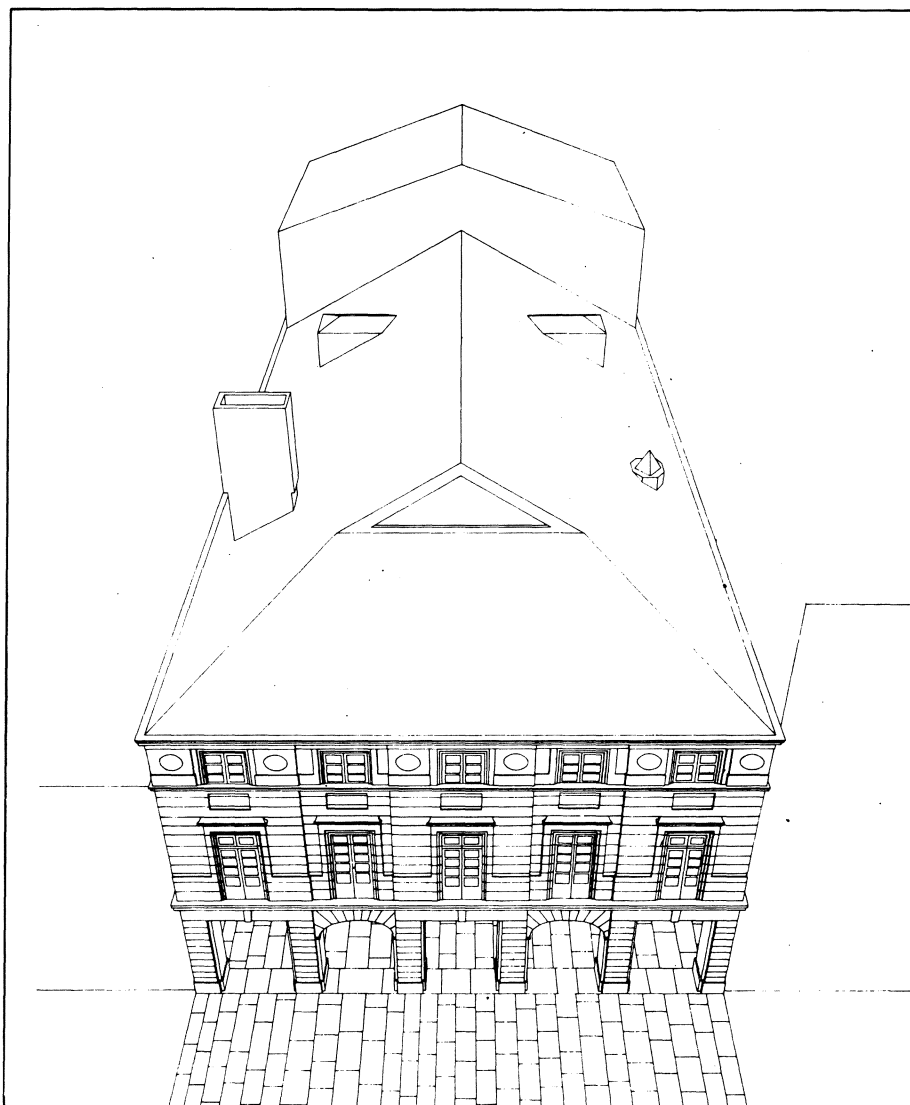


Fig. 11.—PERSPECTIVA DEL TEATRO PRINCIPAL DE SANTIAGO (por Mario Crescente Maseda-Arquitecto).

NOTAS:

- (1) KONIGSON, ELIE. *L'Espace Théâtral Medieval*. París 1975.
- (2) LAVINA, MATIAS. «Disertación sobre la forma de Teatro...» Madrid 1844. A.R.A.B.A.S.F. Leg. 308-35/3.
- (3) SOLA MORALES, IGNACIO. «L'Edifici Teatral», *Historia del Teatre Municipal de Girona*. Girona 1985.
- (4) A.M. DE SANTIAGO. Exp. Teatro Principal 1814.
- (5) HERNANDEZ FREIXA, PILAR. «La creación de la tipología teatral neoclásica: Tres proyectos desconocidos» *Arquitectos Boletín del C.S.A. Madrid...*
- (6) DURAND, J.N.L. *Precis des leçons D'Architecture*. París 1819.
- (7) LAVINA, MATIAS. OP. cit. CONDE GONZALES, ANTONIO. *Disertación sobre cual es la mejor forma de Teatro...* Madrid 1825. A.R.A.B.A.S.F. Leg. 310-28/3. GIMENO, JUAN. «Programa: Cual es la mejor forma de los Teatros...» Madrid 1844. A.R.A.B.A.S.F. Leg. 308-26/3.
- (8) LECLERC, HELENE. *Los orígenes italianes de L'Architecture Theatrale Moderne*. París 1946.
- (9) PLANELLA Y COROMINA, JOSE. *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Barcelona 1840.
- (10) A.M. de La Coruña. Exp. Teatro Rosalía de Castro. 1868.
- (11) SALVAT, RICARD. *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*. Barcelona 1980.
- (12) A.M. de La Coruña. Exp. Teatro Rosalía de Castro. 1887.
- (13) CARRILLO, RAFAEL. «La electricidad en el Teatro» *La ilustración española y americana*. N.º XXIX. Madrid 1890.
- (14) TETTAMANCY, F. GASTON. *Apuntes para la historia comercial de La Coruña*. La Coruña 1900. Pág. 214.
- (15) MÓNTERO Y AROSTEGUI, JOSE. *Historia y descripción de El Ferrol*. El Ferrol 1858. Pág. 331.
- (16) LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO. *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración*. Madrid 1977. (reedición). Tomo IV. Pág. 263.
- (17) A.R.A.B.A.S.F. Secc. Arq. Acta N.º 206-4 Sept. 1805.
- (18) TRASMONTE, MIGUEL. Según Couselo Bouzas en *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Pág. 634. Era Maestro de Obras del Ayuntamiento de Santiago, cargo en el que le sustituyó el también Maestro de Obras Otero. Hizo el Teatro viejo de la ciudad, según nota tomada de «*El Arte en Santiago*» de Murguía. Pág. 232.
- (19) A.R.A.B.A.S.F. Informes de Arquitectura. Teatros Exp. 2-29-1. Comunicación a la Academia del Capitán General D. Fco. González Parso (10 de julio de 1817).
- (20) A.R.A.B.A.S.F. Informes de Arquitectura. Teatros. Exp. 2-29-1. Comunicación a la Academia de Melchor de Prado Mariño (21 de mayo de 1817).
- (21) A.R.A.B.A.S.F. Informes de Arquitectura. Teatros. Exp. 2-29-1. Comunicaciones a la Academia de Melchor de Prado Mariño (26 de julio de 1817 y 29 de noviembre de 1817).
- (22) A.R.A.B.A.S.F. Informes de Arquitectura. Teatros. Exp. 2-29-1. Comunicación de Manuel de Prado y Vallo de 20 de mayo de 1840. La Comisión de Arquitectura examina el proyecto y ordena varias reformas en 21 de junio de 1840.
- (23) A.R.A.B.A.S.F. Informes de Arquitectura. Teatros. Exp. 2-29-1. «Borrador del plano que manifiesta la distribución que interiormente desea darse a el teatro de la ciudad de Santiago» por Julián Pastor (10 de julio de 1840).
- (24) ELEXALDE, JOSE. Según Couselo Bouzas. Op. cit. pág. 282. Profesor de arquitectura y dibujante, medidor en las obras Reales de la villa de Ferrol, donde residía. Autor del retablo de la Catedral de Lugo.
- (25) A.R.A.B.A.S.F. Secc. Arq. Act. N.º 64 - 30 marzo 1790.
- (26) A.R.A.B.A.S.F. Secc. Arq. Act. N.º 76 - 8 abril 1791.
- (27) MADOZ, PASCUAL. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo VII. Madrid 1847. Pág. 98.