

*Embocadura del Teatro Español, de Madrid*



Tengo que confesar que casi me avergüenza levantar la voz en defensa del escenario. Durante los últimos años todo el que construía un teatro se preocupaba extraordinariamente de la capacidad de la sala, de la decoración de los vestíbulos, del emplazamiento del «bar» y de las vitrinas de exposición. Al escenario se le asignaba un rinconcito del solar, el de peor configuración, erizado de esquinas, vecino a una calle cruzada de ruidosos tranvías. Frecuentemente se olvidaba incluir en el proyecto los cuartos de artistas. Luego existía una explicación que lo arreglaba todo: «El escenario ha quedado así porque a última hora no quisieron vender esta casa inmediata al solar. Pero más adelante...»

Es exactamente lo mismo que si, puestos a levantar una fábrica, los constructores cuidaran las oficinas, los despachos y la fachada, pero se olvidaran del espacio destinado a talleres. O como si al edificar un convento no se acordaran de la capilla. O como si hicieran una clínica sin quirófano. En cualquier caso, los que construyen teatros en España, desde hace muchos años, se han olvidado que el teatro es una edi-

ficación *en torno* a un escenario, que es éste el que le da su razón de ser al conjunto, y que es inútil acumular primores en la decoración de la sala si a última hora faltan los espectadores a que se destinó.

Libreme Dios de culpar a los arquitectos de esta subversión de valores. Ellos no han hecho más que seguir las indicaciones de unos empresarios deseosos de estrujar al límite las posibilidades comerciales. Estos empresarios responden a su vez a un orden, digamos mejor a un desorden, entronizado como auténtico en el confuso clima teatral de hoy.

Es preciso recordarles a todos que lo verdaderamente importante de un teatro es lo que pasa en el escenario. Es urgente e imprescindible hacer constar el tono de pobreza de espacio y de instalación de todos los tablados españoles. Es obligatorio insistir en que la escena española tiene, en este aspecto, cincuenta años de retraso respecto a los países que marchan al compás de los tiempos.

Centremos el problema. Lo primero que necesita un escenario es espacio. Si en Madrid quitamos el del Teatro de





Foto Ortiz.

Una escena de "Romeo y Julieta", de Shakespeare, en el Teatro Español. Director de escena, Cayetano Luca de Tena.

la Zarzuela, no queda ninguno con más de ocho metros, aproximadamente, entre la embocadura y el fondo, ni más de veinte entre las dos paredes laterales. Estas son dimensiones ridículas.

Se argumentará que muchos teatros viven de un género que no exige grandes espacios escénicos, que, para el tono intimista de las comedias que en ellos se representan, son suficientes esas estrechas medidas.

Esto es cierto. Pero no deja de constituir una excepción. Lo natural es que, existiendo esos teatros de sala y escena reducidas, destinados a un género que no necesita otra cosa, haya sin embargo un número regular de tablados capaces de cualquier empresa. Pero entre nosotros, ni aun los teatros de revista, destinados a deslumbrar visualmente al espectador, cuentan con el mínimo espacio deseable.

La segunda condición fundamental de un escenario, estrechamente ligada con la del espacio, es su capacidad de permitir los cambios de decorado, es decir, su rapidez de mutación. Es triste reconocer que este segundo aspecto del problema ha encontrado siempre en los constructores de teatros en España la más sonriente indiferencia. *No existe en España un solo teatro dotado modernamente para el cambio de escena.*

Al mismo tiempo—tercera condición—, los progresos de la luminotecnia imponen la necesidad de unas instalaciones *con que no cuenta ninguna escena española.*

El balance es pavoroso. Desde el punto de vista del direc-

tor teatral, el estado de los escenarios españoles no puede ser más lamentable. Y lo peor de todo es que esta penuria se acepta alegremente por todos como un hecho inamovible, como un estado de cosas perfecto, como algo que está definitivamente cuajado y no necesita revisión ni renovación. Todos los escenarios que se construyen reproducen invariablemente la vieja fórmula sin que nadie sienta una inquietud de mejora técnica que es moneda corriente más allá de nuestras fronteras.

Todos los adelantos con que se ha enriquecido el teatro en varios siglos de constante experimentación han pasado por encima de los escenarios españoles sin rozarlos siquiera. Estamos detenidos en los rompimientos y telones de la escenografía romántica por la sencilla razón de que no se puede hacer otra cosa o que hacerla cuesta tanto esfuerzo, tanta preocupación y tanto dinero que es preferible renunciar de antemano.

¿Qué necesita un director de escena de hoy? Necesita la posibilidad de transformar el paisaje escenográfico en unos segundos, en forma silenciosa y cómoda: necesita iluminar decorados y personajes de un modo fácil y eficaz; y necesita espacio para que todo se mueva holgadamente.

De todos los ensayos encaminados a transformar el escenario rápidamente han sobrevivido tres fórmulas, las más perfectas para mí de todas las que incesantemente han ido apareciendo por las escenas de Europa y América. Las cita-



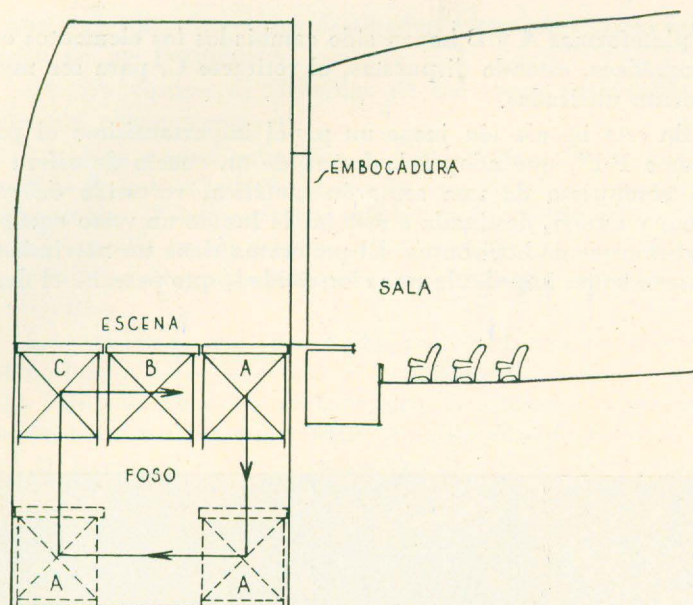


Fig. 1. Esquema de escenario moderno de principio de siglo con secciones independientes.

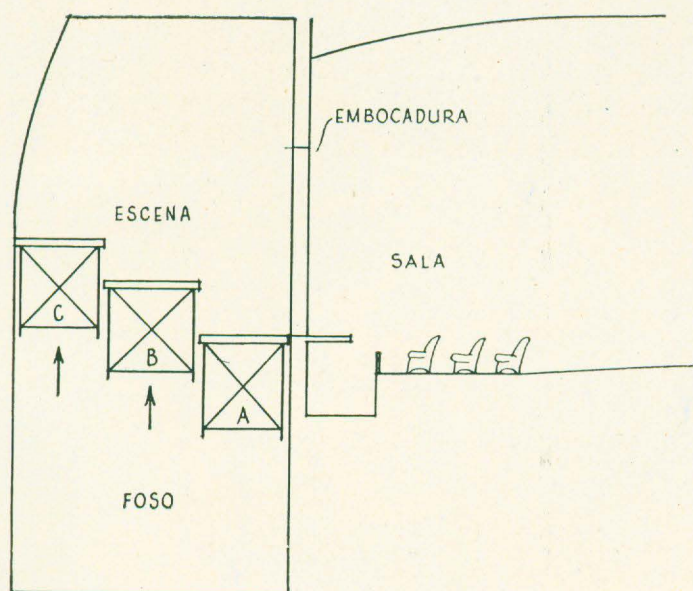


Fig. 2. Las secciones anteriores pueden subir a distintos niveles.

remos—al fin y al cabo, estamos hablando de teatro—«por su orden de aparición».

#### EL SISTEMA DE ASCENSORES MOVIDOS POR FUERZA HIDRÁULICA

Casi todos los grandes escenarios alemanes y algunos franceses de principio de siglo están equipados con este sistema. Fundamentalmente consta de un tablado dividido en secciones independientes: A, B y C (fig. 1). Cada una de ellas es susceptible de ser hundida en el foso y de avanzar hacia la embocadura o retroceder hacia el foro. Los decorados, montados sobre estas secciones, van siendo acercados sucesivamente a la embocadura según las necesidades de la obra lo requieran. Una vez utilizado, descendiendo al foso, y su lugar es ocupado por el inmediato posterior. En el foso, convenientemente aislado, puede sufrir las transformaciones pertinentes para ser luego empujado hacia el fondo, desde donde subirá a ocupar el último lugar en el plano de la escena, dispuesto para ser utilizado en su momento. Se produce así una rotación en la que siempre puede haber un decorado dispuesto, además del que se utiliza, y en estos decorados puede acumularse los elementos corpóreos que se deseen. También estas secciones independientes, A, B y C, pueden ascender a distintos niveles (fig. 2), con lo que se logra un escenario escalonado utilísimo para determinadas cosas.

El segundo sistema, que causó verdadera revolución y que se pensó sería definitivamente adoptado en todas partes, es el escenario giratorio. Demasiado conocido para ser descrito aquí, haremos notar únicamente dos de sus mayores inconvenientes: primero, la necesidad de interrumpir la representación para el cambio de decorados una vez utilizados los que la plataforma giratoria puede contener; segundo, la necesidad de unos elementos neutros, A y B (fig. 3), comunes a todos los decorados, ya que existe la necesidad de tapar el vacío que crea la forma circular del giratorio.

A su favor tiene este sistema la enorme posibilidad de permitir una circulación de personajes a la vista del público, pudiendo desplazarse de un decorado a otro sin necesidad de interrumpir la representación, mediante cambios en la posición del disco. Un decorado inteligentemente dispuesto, en el que coexistan todos los lugares de la acción que marca el texto, permite al director crear un juego fluido y armonioso, con la ventaja de una enorme claridad para el espectador, que puede ver al héroe de la farsa circular por una calle, entrar en una casa y pasar de una otra habitación de la misma, sin ocultarse a sus ojos un solo instante.

Siempre que el diámetro del disco giratorio sea superior al ancho de la embocadura, el giratorio es un sistema casi perfecto, con el que un director cuidadoso puede obtener grandes resultados.

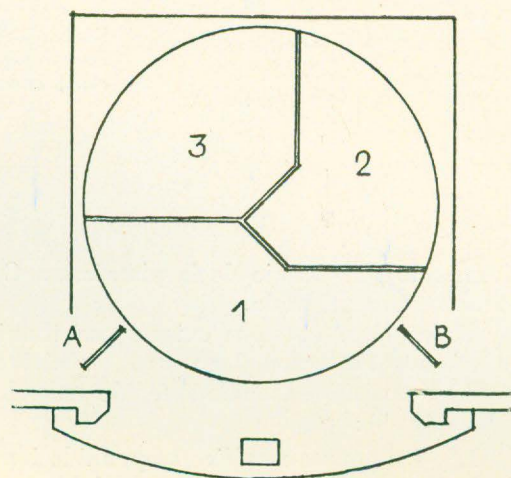
Una de las últimas fórmulas creadas en la Alemania anterior a la guerra, y aplicada al teatro de la Opera Municipal de Charlottenburg, era la que se detalla en la figura 4, y que resulta una de las más perfectas y capaces, aunque de un coste excesivo.

El escenario—en este sistema es de enorme anchura y tiene la forma de una gran T, cuya parte superior mira hacia el espectador. Los brazos de esta T están constituidos por dos grandes naves laterales que contienen dos plataformas, A y B, deslizables sobre carriles de acero. Estos carriles están empotrados en el suelo de la escena, suelo que arroja un nivel inferior al de la embocadura, ya que este nivel ha de ser aumentado y equilibrado con la altura de las plataformas.

Las naves laterales pueden ser aisladas de la escena por telones metálicos, R y R', insonorizados, que permiten efectuar en el interior todas las transformaciones necesarias sin que el ruido llegue al espectador.

La tercera plataforma, C, ocupa la parte posterior del escenario y lleva incluido un disco giratorio. Esto permite utilizarla para dos escenarios distintos, con lo cual se dispone

Fig. 3. Esquema de escenario giratorio que causó verdadera revolución al aparecer. A y B, elementos fijos comunes. 1, 2 y 3, escenarios utilizables mediante la rotación del disco.





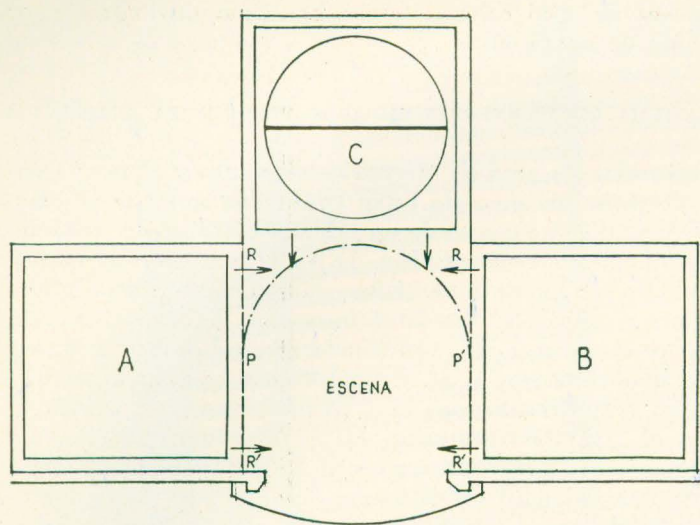


Fig. 4. Esquema del Teatro de la Opera Municipal de Charlottenburg.

de cuatro grandes escenarios, totalmente contruídos, que pueden ser utilizados con unos segundos de intervalo, y renovados inmediatamente. Por ejemplo, la representación comienza sobre el decorado dispuesto en la plataforma A, que en ese momento ocupa la escena. Terminado el acto o cuadro, y a favor de un oscuro o una rápida bajada de cortina, la plataforma A se desliza hasta su nave correspondiente, donde aislada por el telón metálico R R', comienza a ser transformada. El hueco de la escena es ocupado instantáneamente por la plataforma B. Al terminar ésta de ser utilizada, vuelve a su nave y se transforma como A. Entonces entra en juego la plataforma C, que se desliza hacia la embocadura y se utiliza por las dos caras de su giratorio. Esto da lugar a que en

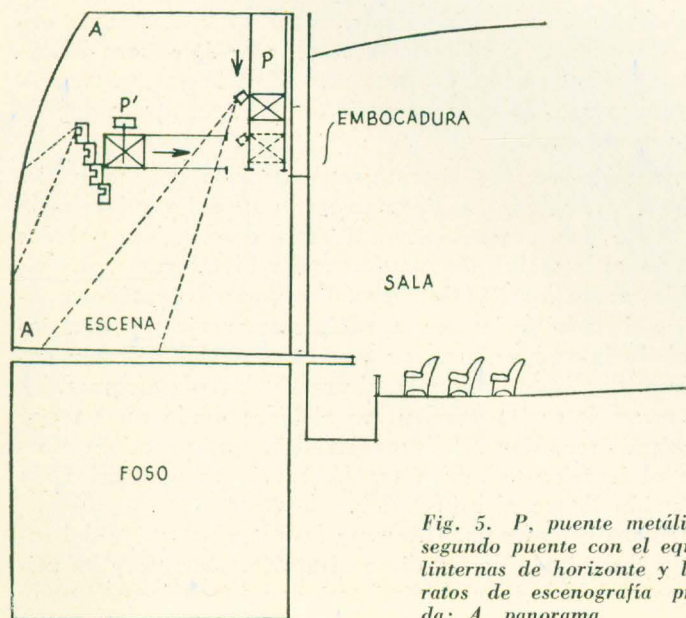
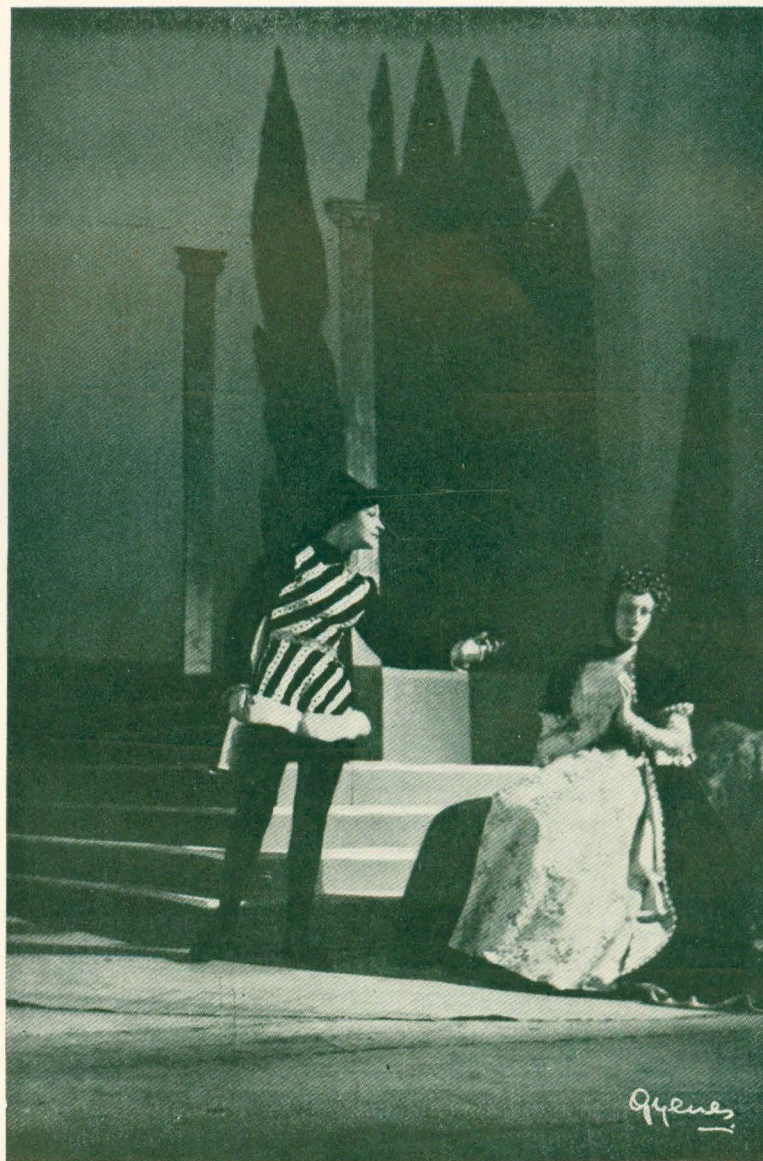


Fig. 5. P, puente metálico; P', segundo puente con el equipo de linternas de horizonte y los aparatos de escenografía proyectada; A, panorama.

las plataformas A y B hayan sido cambiados los elementos escenográficos, estando dispuestas, al retirarse C, para ser nuevamente utilizadas.

En esta instalación juega un papel importantísimo el panorama P P', que adopta la forma de un cuarto de esfera y está compuesto de una armazón metálica, revestida de cemento y estuco, destinada a reflejar la luz de un vasto equipo de «linternas de horizonte». El panorama tiene un movimiento ascendente, impulsado por electricidad, que permite el des-



Escena de "Romeo y Julieta". Teatro Español. Director de escena, Luca de Tena.

lizamiento por debajo de la plataforma C cuando le llega el turno de ser utilizada.

Todos estos sistemas exigen una iluminación distinta de la que aun impera en los teatros españoles.

Se compone, esencialmente, de tres elementos fundamentales (fig. 5):

1.º Un puente metálico suspendido inmediatamente detrás de la embocadura, de altura regulable, que sirve de soporte



a una serie de proyectores destinados a recoger y subrayar el juego de los personajes.

2.º Un equipo de linternas de horizonte encargadas de iluminar el panorama; y

3.º Este mismo panorama, gigantesca pantalla de tela extendida de lado a lado de la escena, con un perfil ligeramente semicircular. Este panorama puede ser fijo o móvil, en cuyo caso se arrolla en un extremo a un gran carrete vertical, desde donde se despliega merced a un carril que sirve de guía y soporte.

Este sistema está reforzado por proyectores volantes, adaptables a torres móviles, a elementos de la decoración o a la cara interna de la embocadura. Los teatros importantes suelen tener un segundo puente metálico situado hacia la mitad de la escena, y cuya proximidad al foro puede graduarse a voluntad. En este puente se instalan los aparatos especiales para conseguir la «escenografía proyectada», es decir, los aparatos que, mediante dispositivas, reproducen en la totalidad del panorama paisajes diferentes, y en su caso, y mediante película, efecto de lluvia, incendio, nieve, etc. Los efectos de

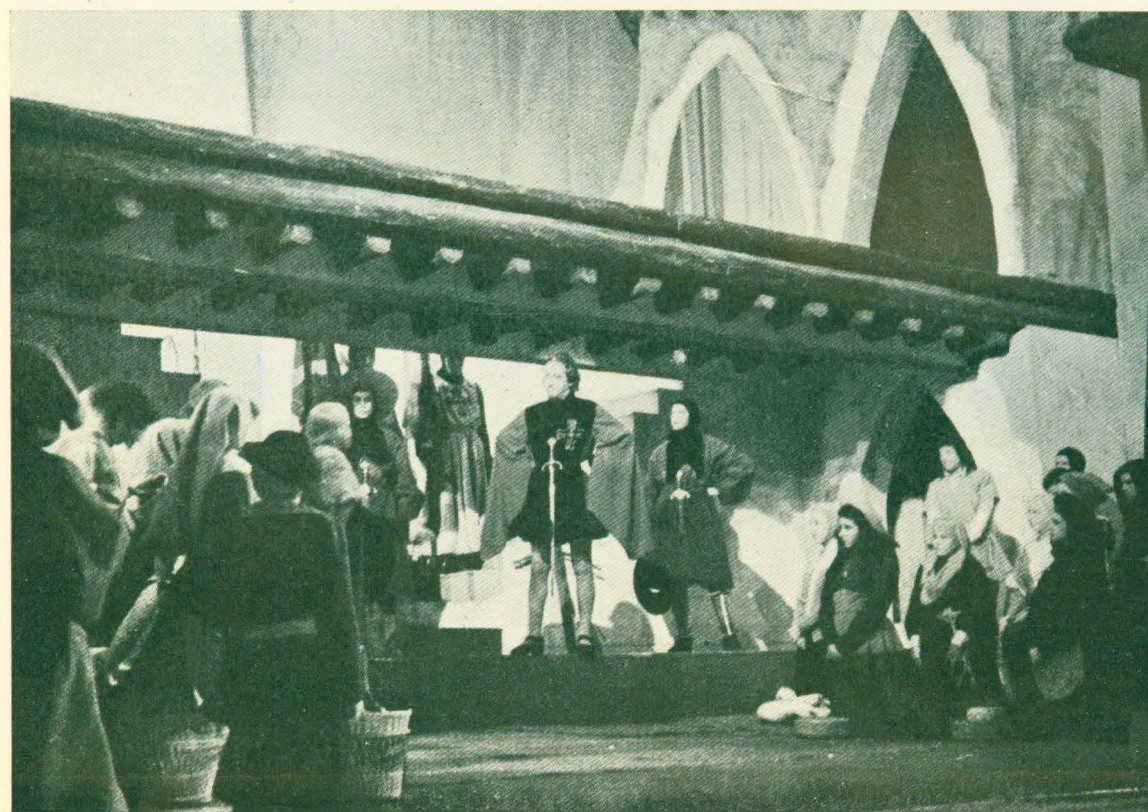
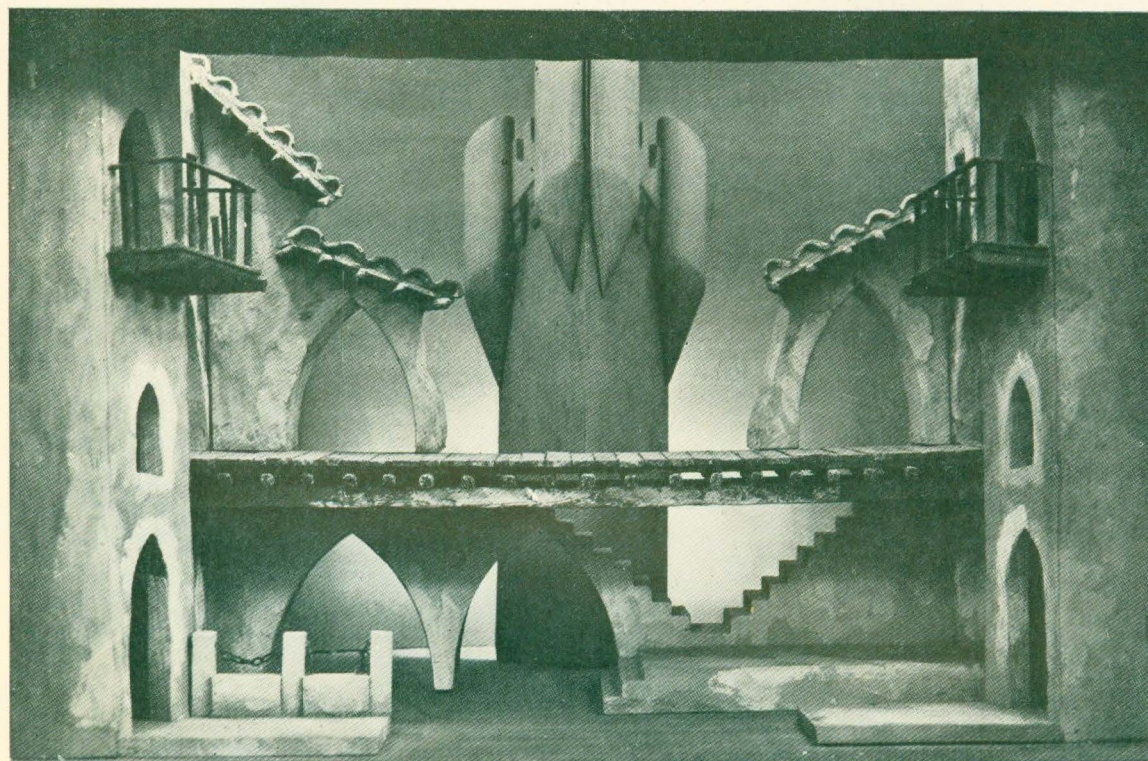
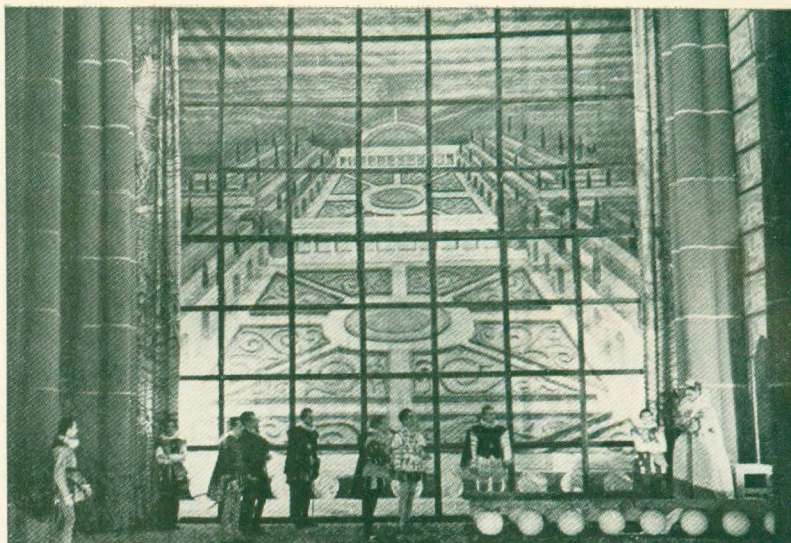
nubes sobre el panorama o ciclorama son más antiguos y conocidos y no faltan en ningún escenario moderno.

En fin, lo que un director de escena pediría para los teatros de España es que se dotaran los nuevos escenarios con alguno de estos procedimientos, que no son ya tan modernos como para hacer desconfiar a nadie. Lo que el director de escena necesita son facilidades para el cambio de decoración sin tener que recurrir a telones de papel que suben y bajan ni a bastidores sujetos con feroces martillazos, que hieren el oído del espectador a través de la más espesa cortina. Lo que el director de escena recuerda a los empresarios, a los constructores, a todos los creadores de industria teatral, es que el teatro es una magia, un milagro, un deslumbramiento. Hay que reducir y arrebatar al espectador antes de convencerlo. Lo que el público quiere—aunque ahora quizá no lo sepa—es asomarse por la escena a un mundo fabuloso y lejano, donde ocurren hechos maravillosos que él no puede vivir en su estrecha realidad. El director de escena exige la luz más irreal, el paisaje más imposible, la aparición más sorprendente para ese teatro de mañana que debe ser el teatro de siempre.

*Escena de "Hamlet". Teatro Español.  
Director de escena, Luca de Tena.*







Tres montajes del Teatro Español de Madrid. Dirección, Cayetano Luca de Tena. Arriba, a la izquierda, "El burgués gentilhomme", de Molière; decorado de Bayos. A la derecha, "María Stuarda", de Schiller; decorado de Burmann. Abajo, maqueta y detalle de "Fuenteovejuna", de Lope de Vega; decorado de Burmann.