

RECONFIGURACIÓN DE LA RUINA A TRAVÉS DE LO EFÍMERO



ARQUITECTURAS PARA SIRACUSA

Claudia Ámez Lozano

Trabajo de Fin de Grado
Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Septiembre 2020

RECONFIGURACIÓN DE LA RUINA A TRAVÉS DE LO EFÍMERO

Arquitecturas para Siracusa.

AUTORA: Claudia Ámez Lozano

TUTOR: Javier Blanco Martín

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

Septiembre de 2020



ETSAVA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Universidad de Valladolid

RESUMEN:

La restauración del patrimonio se concentra, por lo general, en la consolidación y la rehabilitación con soluciones de permanencia. Sin embargo, el tema de este trabajo se dirige hacia la arquitectura efímera como una opción viable para restituir conceptualmente los conjuntos históricos sobre sus preexistencias arquitectónicas, actualmente en estado ruinoso. En este estudio tratamos de asentar algunas reflexiones al respecto a través de un conjunto monumental de primera magnitud con propuestas de arquitectos de reconocido prestigio internacional: el teatro griego de Siracusa. Una vez más, resurge el debate entre lo existente y lo nuevo, donde lo efímero se plantea en términos de temporalidad y materialidad como paradigmas de la "reversibilidad". La actitud contemporánea de respeto y puesta en valor de la ruina se estructura en hablar de proyectos arquitectónicos que tienen como premisa cuestiones que enfrentan lo temporal con lo atemporal, lo tectónico con lo estereotómico. Se enfatiza así el gusto por la novedad de la sociedad actual, creando una arquitectura más liviana y temporal, pero conservando lo permanente, pudiendo dar un cambio de imagen a algo tan inmutable como la ruina.

El trabajo comienza con los orígenes del teatro y su evolución en occidente, desde los primeros teatros de la edad antigua hasta las modernas óperas y teatros actuales, para poder comprender el porqué de su configuración y sus evoluciones en el tiempo. Más adelante, se analizan los cuatro elementos más importantes que constituyeron la construcción de un teatro griego, elementos con los que contarán también los arquitectos contemporáneos de Siracusa.

Posteriormente se hace una incursión en la ruina y la información de lo que fue en su origen, con un análisis a través de las teorías principales de la restauración centrada en el caso del teatro de Siracusa.

Finalmente, todo esto permitirá comprender los diseños realizados por Jordi Garcés, Rem Koolhaas y Massimiliano Fuksas, como ejemplos que abarcan un amplio espectro suficiente de conceptos y materializaciones posibles de arquitecturas efímeras para un monumento con voluntad de permanencia.

Palabras clave: Siracusa, teatro, arquitectura efímera, escenografías, ruina.

ABSTRACT:

The heritage restoration concentrates, as usual, in consolidation and rehabilitation with permanent solutions. Nevertheless, the topic of this work is heading towards ephemeral architecture as a viable option to conceptually restore historical ensembles on their architectural preexistence, currently in a dilapidated state. In this study, we try to establish some reflections about it through a monumental complex with proposals from international architects of recognized prestige: the Greek theater of Syracuse. Once again, the debate between the existing and the new architecture has been reopened, where the ephemeral is considered in terms of temporality and materiality as paradigms of "reversibility". The contemporary attitude of respect and enhancement of the ruin is structured according to architectural projects, which premised on questions confronting the temporal with the timeless, the tectonic with the stereotomic. In this way, the desired of innovation of today's society is emphasized, creating a lighter and more temporary architecture, but preserving the permanent one, being able to give a makeover to something as immutable as ruin.

The work begins with the origins of the theater and its evolution in the Western culture, from the first theaters of ancient times to modern operas and current theaters, in order

to understand the reason for its configuration and its evolutions over time. The four most important elements that constituted the construction of a Greek theater and which are also used by contemporary architects in Syracuse are also set out in more detail below.

Later on, a study of the ruin and the information of what it was in its origin will be made, with an analysis through the main theories of restoration focused on the case of the Syracuse Theater.

Finally, all of this will enable us to understand the designs made by Jordi Garcés, Rem Koolhaas and Massimiliano Fuksas, as examples that cover a sufficiently wide spectrum of concepts and possible materializations of ephemeral architectures for a monument with a desire to remain.

Keywords: Syracuse, theater, ephemeral architecture, scenography, ruin.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. LOS ORÍGENES DEL TEATRO.....	13
3. LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA TEATRAL HASTA NUESTROS TIEMPOS.....	17
4. LOS ELEMENTOS DEL TEATRO GRIEGO.....	25
LA ESCENA.....	28
LA ÓPTICA.....	31
LA ACÚSTICA.....	33
LA ILUMINACIÓN Y LA ESCENOGRAFÍA.....	35
5. LA RUINA.....	37
EL SABER DE LA RUINA.....	38
EL RENACER DE LAS RUINAS CON LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA.....	40
RECONSTRUCCIÓN.....	42
CONSERVACIÓN.....	44
INTERVENCIÓN CREATIVA.....	46
6. EL CASO DEL TEATRO DE SIRACUSA.....	49
EL ESTADO DE LA RUINA DEL TEATRO DE SIRACUSA.....	50
ANÁLISIS DEL TEATRO.....	54

CONTEXTO DE LAS INTERVENCIONES.....	60
MASSIMILIANO Y DORIANA FUKSAS -2009-	65
<i>ARQUITECTOS</i>	66
<i>DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA</i>	67
<i>GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN</i>	70
<i>MOVIMIENTO DE LA ESCENA</i>	73
JORDI GARCES -2010-.....	75
<i>ARQUITECTOS</i>	76
<i>DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA</i>	77
<i>GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN</i>	81
<i>MOVIMIENTO DE LA ESCENA</i>	84
REM KOOLHAAS -2012-.....	85
<i>ARQUITECTOS</i>	86
<i>DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA</i>	87
<i>GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN</i>	91
<i>MOVIMIENTO DE LA ESCENA</i>	94
7. CONCLUSIONES.....	96
8. BIBLIOGRAFÍA	100

1. INTRODUCCIÓN.

El presente trabajo, nace de mi interés por la arquitectura efímera, más concretamente por aquellas que generan cambios en un mismo lugar o en un mismo edificio, creando arquitecturas diferentes para el observador. Cada día son más frecuentes “los objetos de un solo uso” u objetos con obsolescencia programada, lo que hace que tras un tiempo determinado de usanza tengan pronto que reponer uno nuevo. Este tipo de consumismo lo generan actualmente casi todas las industrias: la textil, la mecánica, la automovilística, etc. un ámbito contra el que la arquitectura como la conocemos, dadas sus características, no puede competir. ¿Por qué debemos crear algo eterno e inmutable pudiendo mezclar ambos términos?

A la vista de esto, sin tener una rama específica en la que centrar mi trabajo, fue la investigación acerca de los diferentes usos de la arquitectura efímera la que me llevo hasta las escenografías efímeras realizadas en Siracusa, donde encontré la unión de dos temas para mi muy interesantes, la ya comentada arquitectura efímera y la arquitectura greco-romana. En su día el teatro de Siracusa nació fruto de un proceso muy depurado como un edificio pensado milimétricamente para cumplir su función y con todo tipo de detalles, una arquitectura que se contrapone por completo a lo pasajero y de la cual solo algunos vestigios de estas han llegado hasta nosotros. Fue precisamente esa mezcla entre dos tipos de arquitecturas a primera vista opuestas lo que llamó mi atención, sobre todo porque la restauración monumental no había participado anteriormente de este tipo de iniciativas, arquitecturas (antiguo-nuevo, perpetuo-efímero) que combinadas dan multitud de opciones que trataremos a lo largo de este trabajo.

2. LOS ORÍGENES DEL TEATRO



Imagen 1. Fotograma de la película "En busca del fuego", donde se aprecia a un grupo de neandertales usando caretas y pinturas corporales para cazar.

"La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha." Aristóteles, Poética, 335 a.C., capítulo VI

El origen del teatro se pierde en el tiempo, sin embargo, son numerosos los estudiosos que exponen que este podría haber evolucionado de los rituales que el hombre realizaba al cazar, imitando a los animales para atraerlos. Poco a poco estos rituales fueron evolucionando, llegando a convertirse en ceremonias donde se rendía culto a los dioses, convirtiéndose en representaciones que mostraban su lealtad a los dioses, a la familia o al gobierno; es por tanto que el culto a los dioses se considera como punto de partida del teatro en todas las civilizaciones.

Aunque no es objetivo de nuestro trabajo, consideramos necesario contextualizarlo. Para ello empezaremos remontándonos a la antigua Grecia, cuna de la cultura occidental, no se sabe con precisión como empezó este arte, pero sí que estaba relacionado con la danza, considerada una de las primeras manifestaciones artísticas.

Todo se cree que comenzó con las fiestas dionisiacas, que como anteriormente se ha comentado, rendían culto a un Dios, en este caso a Dionisio (Dios de la fertilidad y el vino) que formaba parte de los dioses del olimpo, en estas fiestas se hacían unos rituales durante los 5 primeros días de cada primavera y cada invierno, con ellas se celebraba el nacimiento del Dios en primavera, y su muerte en invierno. En el año 534 a.C. con el fin de atraer más público a estos rituales y por consiguiente a la fiesta, Pisístrato encargó al poeta Tespis, que era el director del coro (formado por 12 hombres con caretas que cantaban y bailaban), que introdujese alguna novedad a los rituales para hacerlos más atractivos¹; este hizo que los integrantes del coro interactuasen con la figura del hipócrita (que viene del griego *hypo* = máscara y *crytes* = respuesta), introduciéndoles cuestiones

¹ Tyrregir (19 de enero de 2011). El origen del teatro y la tragedia griega [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xyKKjBXjG0Q&t=12s>.

que este último rebatiría. Estas historias generaron el interés de los espectadores, haciendo que cada año, un gran número de poetas escribiesen obras para representarlas en estas fechas. Las obras que escribían eran tragedias, interpretadas por actores que llevaban: mascarar adornadas con cuernos que daban nombre al género (del griego tragos=cabra y odas=himnos), coturnos (una especie de tacones que daban altura a los actores) y túnicas cuyos colores mostraban la importancia del actor; estas tragedias agradaban al espectador en tanto en cuanto este se sentía confortado al ver que los dioses también tenían problemas.



Imagen 2. Representación de una de las fiestas que se hacía a Dionisio (llamado Baco por los Romanos) en la llegada de la primavera. Obra "Una dedicación a Baco", Lawrence Alma-Tadema, 1889 pintura al óleo sobre lienzo, fotografiada por el museo Art Renewal Center.

3. LA EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA TEATRAL HASTA NUESTROS TIEMPOS

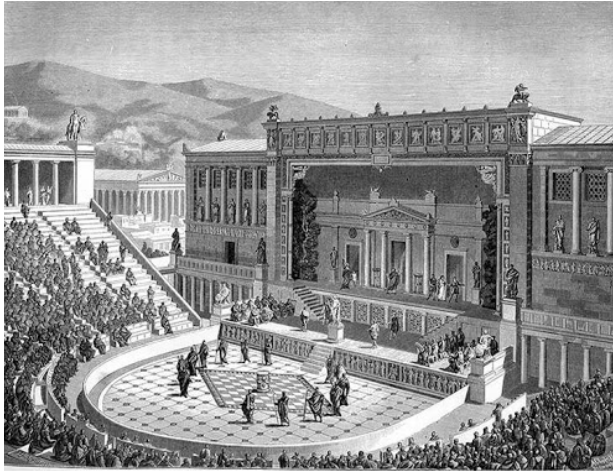


Imagen 3. Grabado vitoriano del teatro de Dionisio en Atenas.
Imagen de una enciclopedia del siglo XIX.

Dado el gran ámbito en el que los teatros se han desarrollado, esbozaremos su recorrido a lo largo del tiempo, centrándonos sobre todo en el greco-romano.

Generada la afición por el teatro (del griego theatron= lugar para ver) cada vez acudían más espectadores a las representaciones, lo que supuso la necesidad de ir ampliando los espacios teatrales. Al principio se realizaban al aire libre en escenarios de madera, que se montaban y desmontaban para la ocasión, pero el primer teatro del que hay constancia data de la primera mitad del siglo VI a.C., situado en la ladera sur de la colina de la Acrópolis de Atenas, dedicado a Dionisio Eleuthereus (imagen 3); este teatro se convirtió en el paradigma que serviría como punto de partida en la arquitectura teatral.

El teatro griego se caracterizaba por aprovechar las pendientes de las colinas para asentar en ellas el graderío, pues no tenían el conocimiento suficiente para generar la pendiente con estructuras; además se realizaban al aire libre, pues las luces eran muy grandes y la colocación de columnas arruinarían la visión de los espectadores. El teatro tenía forma ultra semicircular² y la escena se ubicaba en la zona abierta de este semicírculo, generando el fondo y delimitando el teatro. El teatro griego se dividía en tres partes diferenciadas por la actividad que en ellas se realizaba:

KOILON: "lugar desde donde se contempla" es la zona donde se sentaban los espectadores, en el caso del teatro griego tenía forma ultra semicircular y siempre se

² Academia Play (20 de septiembre de 2016). Diferencias arquitectónicas entre el Teatro griego y el Teatro romano. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-u4OyQLta6A>

asentaba en la ladera de una colina; el acceso a las gradas se producía por la parte superior de estas, que eran divididas en sectores (*kerkís*), que a su vez eran cortados por uno o dos pasillos semicirculares (*diazomas*), generando recorridos con el fin de facilitar el acceso, finalmente las gradas se separaban de los actores mediante un muro (*balteus*).

ORCHESTRA: proviene de la palabra griega *orcheistai* que significa "bailar", tenía forma circular y era el espacio destinado para el coro, a él se accedía mediante los *párodos* unos pasos colocados a los laterales y que eran de uso exclusivo para los actores. Estos pasos se conseguían debido a que la escena se encontraba separada del koilon.

SKENÉ: era la zona que actualmente conocemos como escena, estaba orientada de cara al público y tenía forma rectangular, se elevaba tres metros por encima de la *orchestra*, generando una mejor visibilidad desde el koilon; la *skené* se divide a su vez en dos zonas, una trasera que solía ser una construcción de madera donde se colocaba el atrezo (aunque posteriormente se colocaba en ellas columnas y estatuas, que le daban más realismo) y una delantera, *proskénion* (proscenio), donde se situaban los actores.

Los teatros romanos derivaron del teatro griego, mientras que en Grecia predominaba un punto de vista intelectual y contemplativo, más paisajista; en Roma todo se regía por la practicidad y la espectacularidad de sus construcciones, más urbanas. Es por tanto que los romanos adoptan la organización espacial del teatro griego, generando algunas modificaciones. Antes de construir los teatros que ahora entendemos por "teatro romano", los primeros se construyeron con adobe y madera y una vez terminaba el acontecimiento estos se derribaban, el teatro de Pompeyo fue el primer teatro Romano que se conoce.

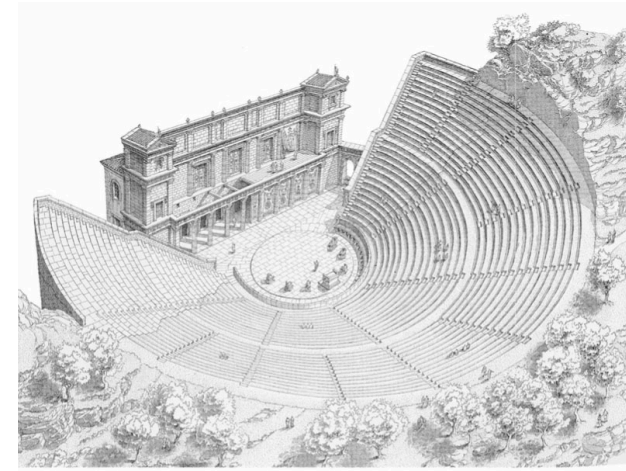


Imagen 4. Vista axonométrica de un teatro griego, donde se puede observar las diferentes partes mencionadas de este tipo de teatros

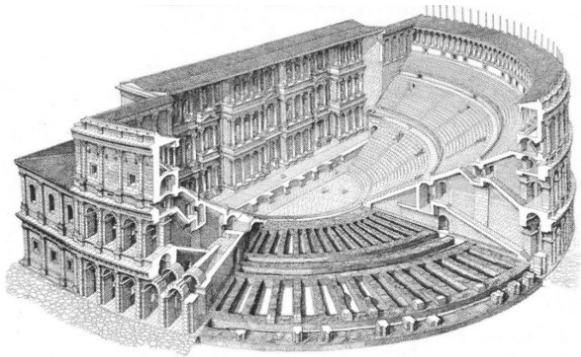


Imagen 5. Axonometría explotada de un teatro romano, donde se puede ver la estructura de arcos y bóvedas que permitía el acceso a la cávea y la sustentaba.

La diferencia más notoria que se genera, con respecto al teatro griego, se debe gracias a los conocimientos que los Romanos tenían acerca de los arcos y las bóvedas, dejando de lado la necesidad de las laderas. Otra de las características es que los teatros estaban cerrados, ya no se relacionaban con el exterior ni con la extensión, se encontraban en lugares controlados, generando una imagen monumental. Vitruvio detalla en su libro V³, las características del teatro romano, que al igual que el griego se divide en tres áreas:

CÁVEA: es la zona del graderío, de forma semicircular se asienta sobre una estructura abovedada que generaba la pendiente, esta también se dividía en kerkís y en ella igualmente se dejaban espacios para los diazomas, además gracias a la estructura de arcos y bóvedas, las entradas se generaban por debajo de las gradas, por unos pasillos llamados *vomitorios*.

ORCHESTRA: se ubica en el mismo lugar que en el teatro griego, pero a diferencia de este, su forma es de un semicírculo exacto, aunque algunas veces este era ampliado a partir de su diámetro.

ESCENA: consta de las mismas partes que la skéne, pero esta vez no se encuentra separada de las gradas, si no que esta es adelantada, prescindiendo de los párodos para generar un teatro cerrado. Una importante característica que añadió a escena el teatro romano fue el telón.

³ Vitruvio Pailon, M. (1995). De Architectura. Los diez libros de la arquitectura. Alianza forma. (Oliver. J.L., trad.). (Obra original publicada en el año 15 a.C.).

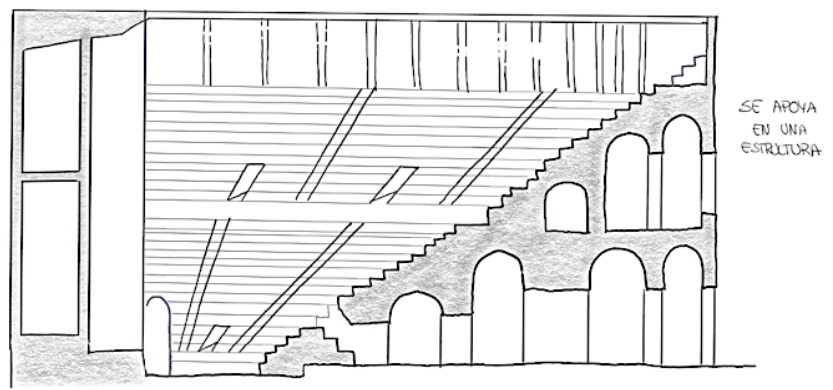
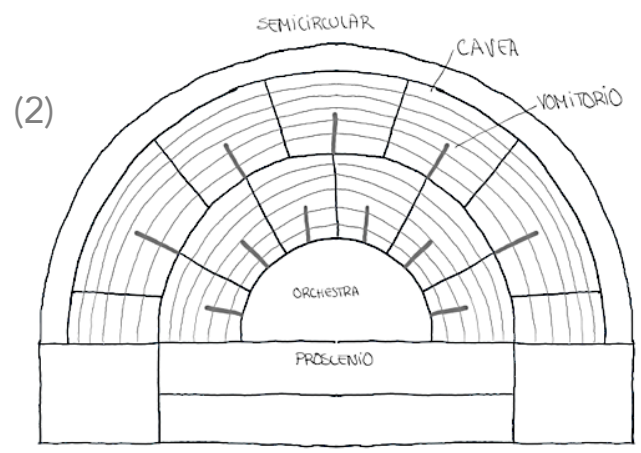
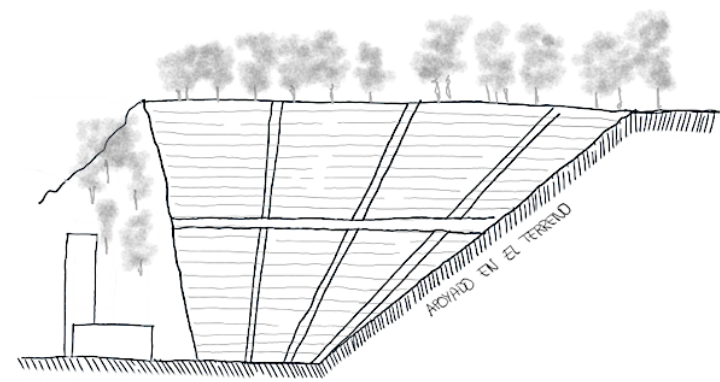
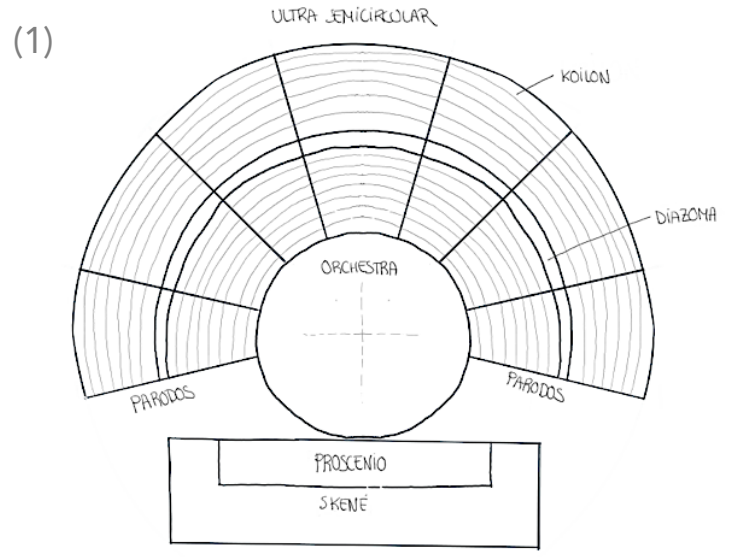


Imagen 6. Esquemas de la tipología del teatro griego (1) y romano (2).
Elaboración propia.

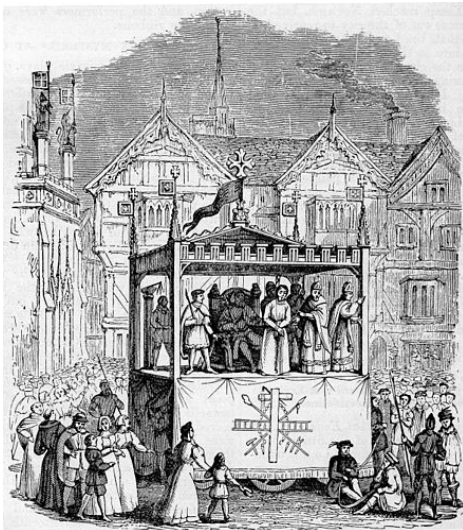


Imagen 7. Representación teatral sobre un carro, realizada en el medievo, que representa el juicio y la crucifixión de cristo; grabado en cobre por David Gee.



Imagen 8. Interior del teatro del castillo de Český Krumlov.

Con la caída del imperio romano, el teatro como antes se conocía fue desaprobado por la iglesia cristiana, apareciendo así el teatro medieval, que carecía de un espacio construido específico. Inicialmente se empezó representando en las iglesias, dado que el único teatro permitido era aquel que representaba escenas bíblicas, o el valor del cristianismo, algunas veces estas representaciones se realizaban en carros⁴ para exhibirlas por las calles de las ciudades a toda la población (imagen 7), con el paso del tiempo las representaciones necesitaban cada vez más espacio para llevarse a cabo, por lo que se representaban en la plaza del pueblo, contando únicamente con un escenario de madera y un telón. Aunque comparados con los teatros de la Edad Antigua, estos no suponían ningún avance en cuanto a estructura arquitectónica, si que fue crucial la puesta en escena, pues a estos “teatrillos” se les incluyó carros móviles con decorado, con sistemas complejos de tramoya para mover las figuras. Esta idea de los escenarios en movimiento fue usada por Frank Lloyd Wright en 1959 en el Teatro Kalita Humphreys, que tenía un escenario que giraba permitiendo cambiar la escena, cuestión que nos interesará para este trabajo.

A partir del siglo XVI, con la reforma protestante, el teatro evolucionó alejándose de los temas litúrgicos para dar lugar a representaciones populares y a la creación de diferentes géneros, con este giro se volvió a construir teatros duraderos y a experimentar con las perspectivas que ya se habían utilizado en la pintura años atrás. Durante esta época también surgieron los teatros interiores, que se ubicaban en palacios, adaptando salas, en los que además perfeccionaban el uso de las tramoyas, como es el caso del

⁴ Pariente, J.L. (15 DE JULIO DE 1988) Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. *Tamaulipas en la cultura* (Nº1). (Pág.18-27). Recuperado de <https://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/evolucion-de-los-espacios-teatrales/>.

Teatro del Castillo de Český Krumlov en Bohemia (República Checa, 1680); asimismo vuelven a surgir los edificios teatrales, cuya única función es destinada al teatro.

En estos momentos, se incorpora también el arte de la pintura y la perspectiva, que a diferencia de los griegos, se usan de forma conjunta, pues la unión de ambas crean escenas mas realistas, como ocurre en el Teatro olímpico de Vicenza diseñado por el arquitecto Andrea Palladio, que además de ser el primer teatro cerrado por una cubierta del mundo, fue innovador en cuanto al trampantojo (imagen 9) que creó Vincenzo Scamozzi (arquitecto sucesor de Andrea Palladio tras su muerte) en el escenario; a lo largo de esta etapa fueron muchos más los avances que se produjeron en Italia, como la construcción de palcos verticales⁵.

Es en esta época cuando más se innova en la arquitectura teatral dada su intensa actividad, pues aunque se sigue copiando la tipología del teatro clásico, los avances técnicos y arquitectónicos son muy numerosos, a su vez la difusión del teatro por toda Europa genera tipologías diferentes en cada lugar, en España se crean los corrales españoles, en Inglaterra el teatro isabelino, donde empezaron a introducir luz artificial; mientras, en Francia se genera el teatro Barroco, caracterizado por sus decorados recargados tanto en lo constructivo como en lo escenográfico, lo que generó la necesidad de dejar un amplio espacio para todos los sistemas de tramoya.



Imagen 9. Escenario del Teatro olímpico de Vicenza, fotografiada por Paolo Monti entre 1966 y 1980. En ella se aprecia la galería central con las pinturas, que acentúan esa sensación de perspectiva.

⁵ Pariente, J.L. (15 DE JULIO DE 1988) Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. *Tamaulipas en la cultura* (Nº1). (Pág.18-27). Recuperado de <https://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/evolucion-de-los-espacios-teatrales/>.

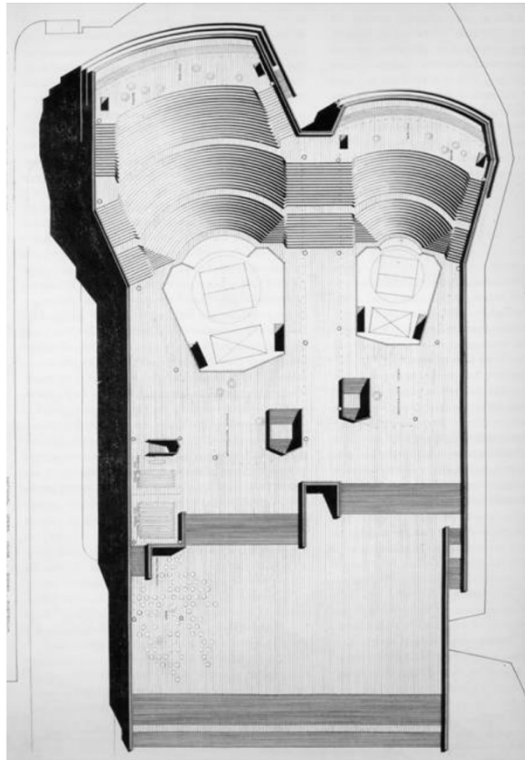


Imagen 10. Planta del proyecto de Jørn Utzon que se presentó al concurso para la ópera de Sídney.

El teatro siguió avanzando, partiendo de una base tan sólida como era el teatro griego y romano, pero incorporando los avances modernos, como la iluminación escénica, las grandes luces, los nuevos materiales, la tecnología del siglo XX y una larga serie de avances, dejándonos grandes maravillas como La ópera de Sídney de Jørn Utzon (imagen 10) construida en 1973, incluida como patrimonio de la humanidad por la UNESCO en el 2007.

Pese a que los avances que se han hecho en el teatro a lo largo de la historia han sido numerosos, las bases de la arquitectura en el teatro han sido claramente instauradas por el teatro clásico, que marcó de manera determinante la evolución del teatro en general hasta nuestros días, muchos aspectos técnicos han sido mejorados, pero aun a día de hoy hay aspectos técnicos donde el dominio que tenían ellos no se ha conseguido igualar, como es el caso de la acústica, la cual dominaban completamente, llegando a aforos de 17.000 personas.

4. LOS ELEMENTOS DEL TEATRO GRIEGO

Para analizar los elementos que conforman el teatro en sí mismo, vamos a retroceder a los inicios, al teatro griego. El teatro griego tuvo que tener en cuenta muchos factores que influían en la escena, haciendo necesaria la relación entre lo inmutable (lo construido) y lo variable (el entorno), que lo dotaba de una complejidad mayor para aislar al espectador del mundo y centrarlo en la representación, haciendo que se evadiese de su mente; para ello tuvieron que controlar muchos más aspectos que los teatros actuales, que consiguen esta sensación con el enfoque, centrando la mirada en una zona, la iluminada, llenando lo insignificante de oscuridad.

Como podemos comprobar a lo largo de los siglos que han pasado desde la construcción del primer teatro, cada elemento está diseñado con una función que ha sido inalterada en su evolución, pues con el paso del tiempo, las corrientes arquitectónicas y las tendencias han sido plasmadas únicamente en cuanto a proporciones y diseño se refiere; mismamente los romanos cambiaron la orquesta de ultra semicircular a circular, pero el concepto seguía siendo el mismo, pues la función del elemento se mantenía. En este análisis encontraremos el porqué de cada decisión y su funcionamiento, para después aplicarlo a las intervenciones que realizan arquitectos de renombre en el teatro griego de Siracusa, condicionadas por los elementos que un teatro ha de tener, ya que el teatro actualmente está en ruinas y muchos espacios han de volver a proyectarse, esta vez de una forma efímera y con los avances que tenemos en cuanto a materiales y conocimientos.

Actualmente el lugar no es considerado esencial a la hora de construir un teatro, si se puede considerar como punto estratégico en cuanto a ubicación en el núcleo urbano para facilitar la iniciativa de los espectadores a la hora de ir al teatro, pero en él no es

necesario tener en cuenta la orientación, los alrededores, las vistas, etc., sin embargo, en el teatro greco-romano, esto se convierte en algo esencial, y como ya veremos más adelante, es el condicionante de muchos de los aspectos técnicos, como la iluminación, la acústica, etc. En el teatro griego, la ubicación se podría considerar una de las decisiones más importantes, pues esta decisión condicionará la estancia del espectador, llegando incluso a transformar su experiencia.

“Durante la representación de los juegos, los ciudadanos permanecen sentados mucho tiempo junto con sus mujeres y con sus hijos, se entretienen divertidos con el espectáculo y sus cuerpos, al mantenerse quietos por el placer de presenciar las representaciones, dejan los poros abiertos por donde va penetrando el aire, que, si procede de lugares pantanosos o insalubres, introduce dentro de los cuerpos corrientes nocivas.”⁶ (Vitruvio, 1995, p. 119)

⁶ Vitruvio Pailon, M. (1995). De Architectura. Los diez libros de la arquitectura. Alianza forma. (Oliver. JL., trad.). (Obra original publicada en el año 15 a.C.). (Pág. 119).

LA ESCENA



Imagen 11. Representación de los inicios de las fiestas al dios Baco. William Bouguereau, *La Jeunesse de Bacchus*. Óleo sobre lienzo (1884). Imagen vía: Sotheby's.

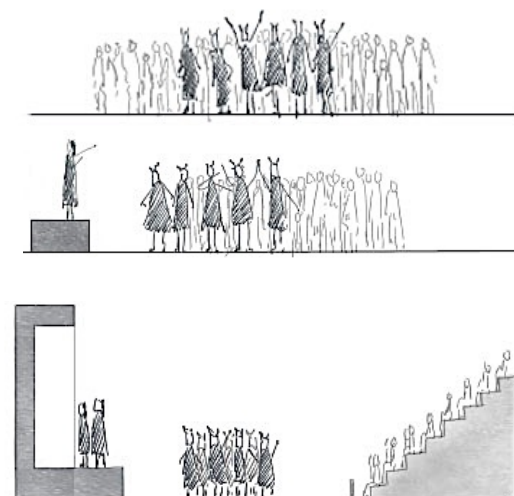


Imagen 12. Esquema de las distinciones realizadas en sección a lo largo de la configuración del teatro. Elaboración propia.

El primer elemento del teatro se podría decir que es el círculo (orchestra), donde se realizaba el sacrificio del animal y posteriormente donde se situaba el coro, alrededor del cual se colocaban los espectadores que muchas veces participaban en el baile; en un principio los presentes no se colocaban en ningún punto específico, si no que su ubicación era delimitada por el coro, que se diferenciaba de los espectadores por la vestimenta. La representación se consideraba como algo extraordinario, por lo que se ubicaba en la naturaleza (imagen 11), alejada de la ciudad como proceso para evadirse, como relata Garcés, A. (2015), “de la rutina ordinaria para formar un cortejo que acompañase a la figura del dios y para entrar en contacto con una idea más completa de lo humano, siendo parte de la naturaleza y quedando dentro de ella”⁷ (p.19). Se genera por tanto con la orquesta, que es el primer elemento de la escena, la aparición de la geometría del círculo, a raíz del cual se generan los demás elementos, siendo su centro el punto generador.

Con la llegada del hipócrito, la necesidad de generar una distinción de personajes, incorpora en escena la plataforma, elevando a esta figura por encima del coro, dándole por tanto mayor importancia, incluso se podría llegar a considerar que la elevación de este atiende a la relación con los dioses y con el cielo, elementos que se representaban en algunas ocasiones y que se podría asimilar al altar donde se ubicaba la escultura del Dios en las primeras representaciones. Una vez introducida la plataforma, queda clara la distinción del coro de los actores (imagen 12), sin embargo, los espectadores siguen estando al mismo nivel que el coro. La diferenciación entre el coro y los espectadores, se produce con las transformaciones entorno al círculo, generados por la figura del

⁷ Garcés, A. (2015). *La Ciudad Teatro. El Lugar de la Escena y Otros Lugares*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España. (Pág. 19).

corifeo (director del coro) creando espacios definidos para cada individuo, por lo que los asistentes se convierten en meros espectadores, el coro se acerca a la escena y los actores siguen con la importancia que les caracteriza; pero es con la llegada de las gradas (imagen 13) cuando técnicamente se produce el límite entre coro y el público.

Estas variaciones generaron un cambio de concepto, pues el círculo, aunque muy presente, dejaba de ser el elemento central, y su puesto sería ocupado por el teatro en su totalidad.⁸ En el momento en el que el teatro pasa a ser el elemento central, se produce en él la ruptura del círculo, creando dos semicírculos⁹, entendiendo estos como delimitadores de espacios y no tanto como forma, alejando a los espectadores de la escena; una vez que se ha producido la escisión del círculo, todos los elementos encuentran su lugar, y con él su transcendencia dentro del teatro. (imagen 14)

La escena pasa a estar claramente delimitada, elevada por encima del nivel del coro y situada delante de las gradas y de la orquesta; posteriormente en ella irán sucediendo una serie de variaciones que facilitan la representación de teatro, apareciendo el proscenio que es la zona de la escena más próxima al espectador, y detrás de este, el decorado, tras el cual se movían los actores antes de salir a escena.

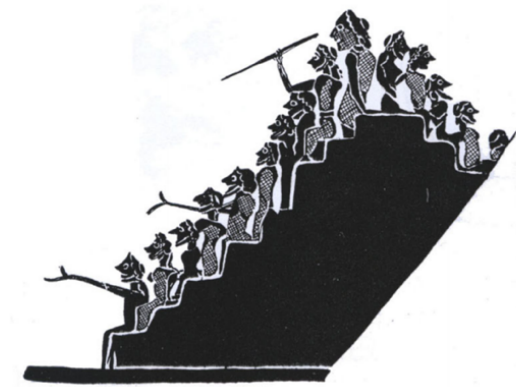
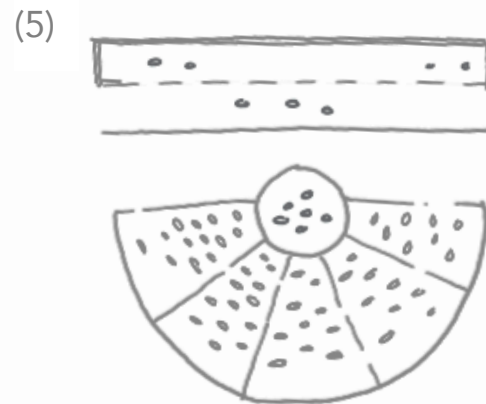
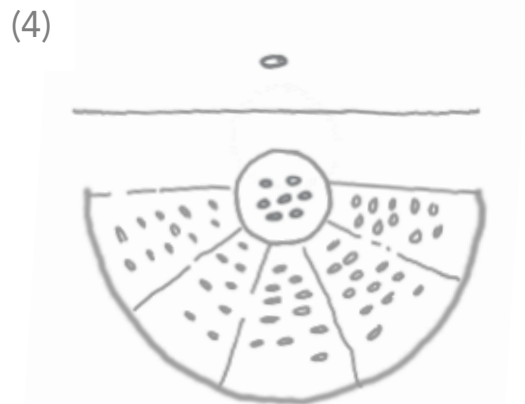
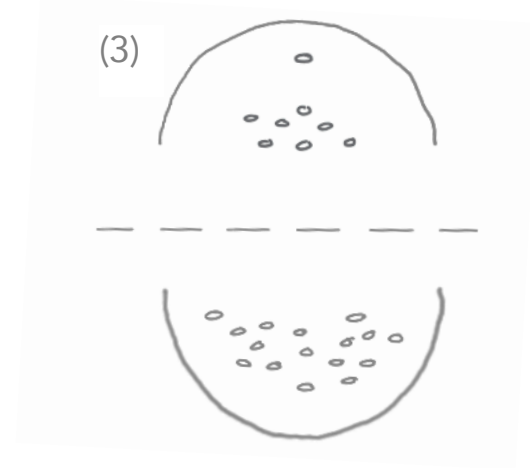
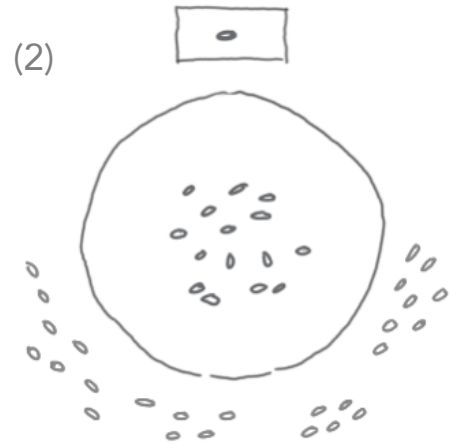
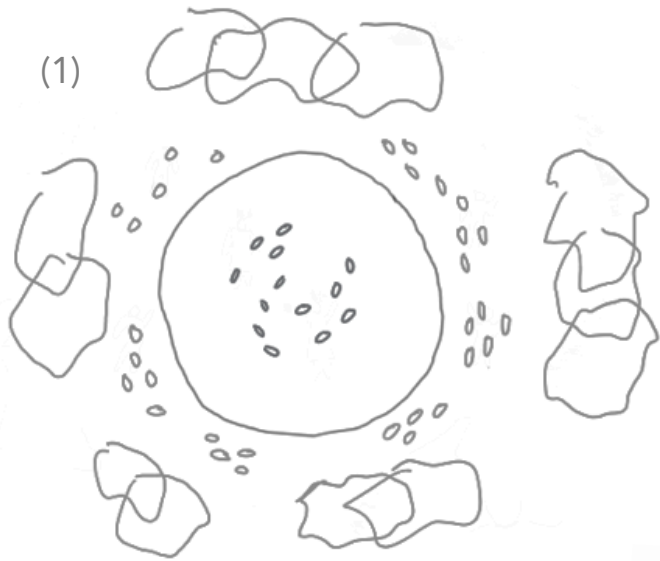


Imagen 13. Inicio de las gradas del teatro. Gradas del vaso de Sophilos, Atenas. Imagen: M.Bieber, the hystory of greek and roman Theater, Princenton, 1961.

⁸J.Boorstin, D. (2008). *Los creadores*. (Juan Faci & Francesca Carmona, trad.) Crítica. (Obra original publicada en 1992). (pág. 209)

⁹Garcés. A. (2015). *La Ciudad Teatro. El lugar de la Escena y Otros Lugares*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España. (pág.29).



(1) En los inicios del teatro, este se encontraba en la naturaleza y el único elemento delimitador era el círculo.

(2) Con la entrada del hipócrita, el espectador se desplaza y el coro se mantiene en el centro.

(3) La creación del teatro se produce mediante la ruptura del círculo como concepto.

(4) El coro se sitúa en el centro del teatro y a su alrededor se disponen los espectadores.

(5) Por último, aparece la escena separada del koilon, dividida a su vez entre la zona de representación y la de decoración.

Imagen 14. Esquemas de las variaciones que la escena ha ido generando en el teatro. Elaboración propia.

LA ÓPTICA

El auge del teatro trajo consigo una serie de progresos en la arquitectura teatral, cada vez un número más grande de espectadores acudían a estas representaciones, fruto de estas aglomeraciones surge como consecuencia la necesidad de aumentar el aforo del teatro, trasladando a los espectadores que se colocaban entorno al coro, al koilon.

El koilon, que actualmente conocemos como gradas, es el elemento del teatro encargado para la recepción de los espectadores, para ello ha de cumplir una serie de características visuales desde todos sus puntos, pues, aunque existían puntos privilegiados, todos los espectadores tenían que ver con claridad lo que pasaba en la orquesta y en la escena. Así afirma Vernant (1993) "pese a lo importante que la experiencia auditiva es para la memoria y la transmisión de la cultura, el pensamiento griego se inclina por considerar la visión como el ámbito primario del conocimiento e, incluso de la emoción"¹⁰ (p.221). La visión era tan importante para los griegos, que el teatro debe su nombre al propio acto de ver; su derivación griega proviene de *theoreîn*, que posee la raíz griega *théa* que significa visión. Con la extensión que llegaron a tener los teatros griegos, el teatro de Dionisio podía albergar 17.000 espectadores, este factor se convierte en un desafío a nivel arquitectónico y escénico.

A nivel escénico aparecen varios factores que intervienen en la visión del espectador, por un lado, la caracterización del actor que permite identificarlo y distinguirlo, para ello los actores llevaban grandes mascarar que les permitían adoptar otros roles y que facilitaban la identificación de las emociones al exagerar las expresiones humanas. Las túnicas que vestían los actores también generaban distinciones entre ellos, en función

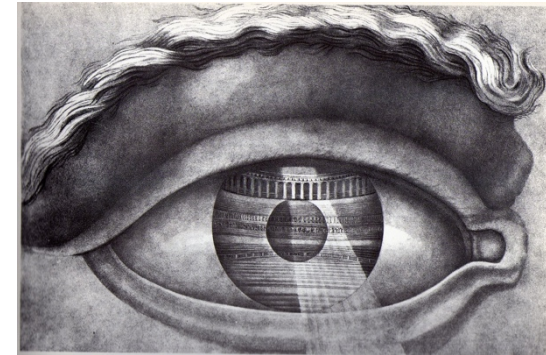


Imagen 15. Interior del teatro de Besacon reflejado en un ojo, 1847, Francia. Claude Nicolas Ledoux

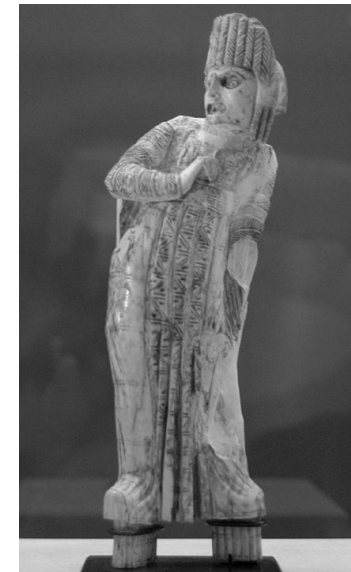


Imagen 16. Actor trágico romano. Escultura de marfil. Imagen de dominio público.

¹⁰ Vernant, J-P. (1993). El hombre griego. (Bádenas, P. Bravo, A. Ochoa, J.A., trad). (Obra original publicada en el año 1946). Alianza editorial. (Pág. 221)

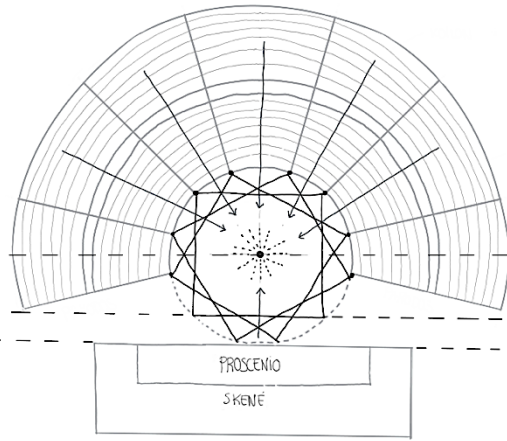


Imagen 17. En el teatro antiguo el círculo es el elemento central, caracterizado por reforzar su propia centralidad, dirigiendo la mirada del espectador a ese punto. Elaboración propia

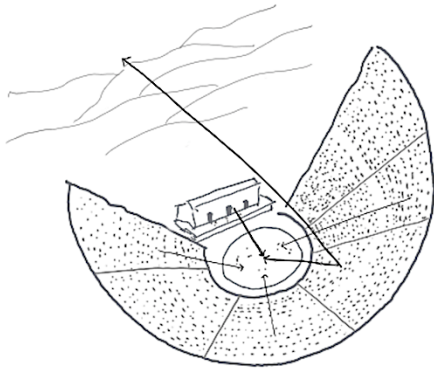


Imagen 18. Esquema en el que aparece la mirada concéntrica del espectador con la escena como cierre y la extensión de fondo. Elaboración propia

del color los personajes tenían mayor o menor importancia. Los actores utilizaban unas almohadillas para ensanchar sus dimensiones y mantener las proporciones con las demás partes de la indumentaria; por último, estos calzaban los coturnos aumentado su altura permitiéndoles ser vistos desde la lejanía.

En lo que a arquitectura se refiere, el trazado que se realiza del koilon se genera desde el punto central de la orquesta mediante el uso de la geometría, en el teatro griego esta se forma con el uso del círculo y el cuadrado, mientras que en el teatro romano es la utilización del círculo y el triángulo¹¹. La geometría del teatro griego, parte de la orquesta para dimensionar el resto de elementos, en ella se inscribirán cuatro cuadrados rotados cada uno de ellos la misma distancia (Imagen 17), una vez colocados estos cuadrados, se trazaba por cada vértice una línea que nace del centro del círculo, dividiendo las gradas en siete sectores; en el teatro griego la forma ultra semicircular es posible debido a que la escena está separa del koilon y el propio teatro es abierto, produciéndose como consecuencia una mirada concéntrica con la extensión de fondo.

Al igual que las gradas, la escena también se rige por los cuadrados inscritos en la orquesta, pues el límite de la escena se puede colocar directamente en el lado del cuadrado más alejado de las gradas, ocupando parte de la orquesta, o en la tangente al círculo paralela al lado del cuadrado, quedando la escena fuera de la orquesta. La escena tendrá una altura de entre 3 y 3,5 metros por encima de la orquesta, lo que favorece la visión de las primeras filas.

¹¹ Vitruvio Poilon, M. (1995). De Architectura. Los diez libros de la arquitectura. Alianza forma. (Oliver. JL., trad.). (Obra original publicada en el año 15 a.C.). (Pág. 129).

LA ACÚSTICA

Considerado el teatro como lugar para ver y dado que los griegos consiguieron con creces este objetivo, surge el siguiente parámetro que debieron prever, la acústica; pues en el teatro griego se ha de poder escuchar en tanto en cuanto ha de poder verse.

La cantidad de espectadores que podían albergar los teatros griegos era enorme, y en algunos casos bastante superior a la de los teatros actuales, si bien actualmente se habla de un diámetro no superior a 22-24 m¹², los griegos conseguían duplicar esa cifra o incluso triplicarla algunas veces. Todos estos logros acústicos que alcanzaba la arquitectura griega se deben a varios factores, que juntos logran una acústica impecable.

Los teatros griegos daban mucho valor al emplazamiento donde se iban a ubicar, pues no solo necesitaban una pendiente donde asentarlos, sino que esta debía tener una serie de características que condicionarían de una forma directa la acústica, los asientos debían tener una pendiente de entre 20° y 34°, que ayudaba a disminuir la distancia que había entre la fuente que emitía el sonido y el receptor que lo escuchaba (imagen 20), llegando a pendientes muy pronunciadas en algunos casos, como el de Pérgamo. El lugar debía de tener unas cualidades específicas para que la voz tuviera la máxima claridad y potencia, pues este debería evitar zonas con mucho viento, que generarían un conflicto en la propagación del sonido, llevándolo hacia unas zonas y dejando otras completamente sordas. Se debe evitar cualquier obstaculización producida por algún elemento que, por carecer de unas cualidades apropiadas, produzca eco generando el retorno de la voz e impidiendo que las voces siguientes se alcen. Igual de importante es



Imagen 19. Teatro griego de Pérgamo, siglo II a.C., es el teatro con la cavea mas inclinada del mundo. Mide 246m de longitud y 16m de ancho.

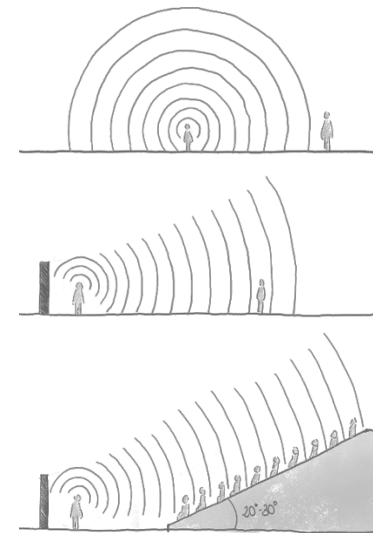


Imagen 20. Propagación del sonido controlado con los elementos del teatro que favorecen la acústica dentro de este. Elaboración propia.

¹² Reyes, C.I. (2012). *Diseño arquitectónico de un teatro al aire libre. Diseño de un teatro al aire libre con propiedades acústicas.* (Tesis de maestría) Instituto politécnico nacional. México. D. F. (Pág. 23)

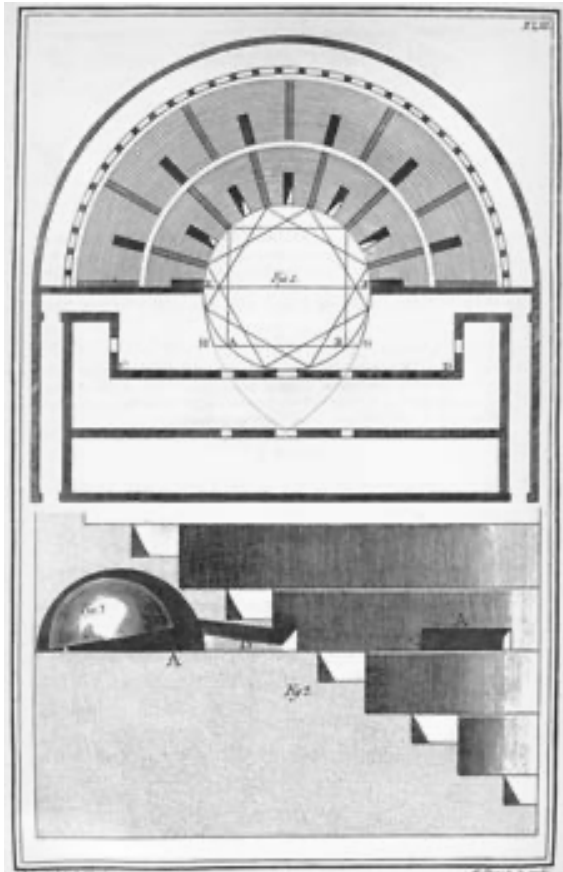


Imagen 21. Disposición de los vasos de bronce acordados en el teatro, según Vitruvio.

que el sonido no rebote, como que se disperse en exceso; para ello se dispone la escena que, además de todos sus usos teatrales, hace que el sonido no se pierda y los actores se puedan escuchar entre ellos, dirigiendo el sonido hacia el lado contrario, esta cuestión era muy importante debido a que la localización de los teatros solía encontrarse frente a extensiones, alejadas normalmente de zonas bulliciosas, lo que favorecía la ausencia del ruido de fondo, que podría enmascarar el dialogo producido en escena. La colocación de esculturas o ciertos decorados favorecerían la buena propagación del sonido.¹³

La ubicación del teatro, como se ha visto, influye en el resultado de la acústica, sin embargo, es la elección de unos materiales adecuados lo que propaga la voz hasta zonas tan alejadas, como es el caso del Teatro de Epidauro, el cual ha sido objeto de estudio durante muchos años por su perfecta acústica que consigue llegar hasta los 70m que separa el ultimo asiento de la escena. Se descubrió que el secreto de una acústica tan perfecta residía en la piedra caliza, material del cual estaban hechos los asientos. Este material conseguía eliminar los sonidos de baja frecuencia, como los murmullos de los espectadores o los ruidos de fondo, produciendo el efecto contrario en los ruidos de alta frecuencia que producían los actores, reflejando el sonido emitido por sus voces, consiguiendo amplificar las voces de los actores; a mayores debajo de los asientos, dentro de unos nichos, colocaban unos vasos de bronce que funcionaban como resonadores (Imagen 21) propagando el sonido controladamente, mejorando la inteligibilidad.

¹³ Vitruvio Poilon, M. (1995). De Architectura. Los diez libros de la arquitectura. Alianza forma. (Oliver. J.L., trad.). (Obra original publicada en el año 15 a.C.). (Pág. 130-140).

LA ILUMINACIÓN Y LA ESCENOGRAFÍA

El teatro griego distinguía dos términos, la luz¹⁴ y la iluminación¹⁵ ligados entre sí, pero con ciertos matices que generan diferencias, la primera a su vez se divide en dos campos, la luz artificial (inexistente en la edad media) y la luz natural que es la utilizada en estos teatros. La luz natural es constante y con una trayectoria a lo largo de su ciclo (Imagen 22), por ello una vez más, la ubicación del teatro se convierte en esencial a la hora de controlar la luz; pues dadas las dimensiones de los teatros griegos y la falta de conocimientos arquitectónicos, resultaba imposible cubrir el espacio como si se hacía en el teatro griego, debido a que era cerrado, colocando telas sobre los espectadores.

Los teatros griegos tenían orientadas las gradas en dirección norte, lo que favorecía la iluminación de la escena, evitaba que el sol deslumbrase a los espectadores y que el teatro se calentase; sin embargo, en el teatro de Siracusa, como explicaremos más adelante, ocurría lo contrario. Este carácter permanente que caracterizaba la iluminación del teatro, no era el único avance que realizaron los griegos que, aunque gran parte de la luz era controlada únicamente mediante la orientación, otra parte era tratada para generar efectos. Para ello utilizaban elementos para "dirigir" la luz, e iban desde simples espejos con forma cóncava que concentraba la luz enfocándola en braseros que "mágicamente" se encendían; hasta los keraunoscopeion (Imagen 23), inventados por Polux en el siglo II a.C. que consistían en prismas rectangulares de color negro, sobre los que se dibujaban rayos con materiales brillantes, posteriormente estos se hacían girar evocando una tormenta.¹⁶

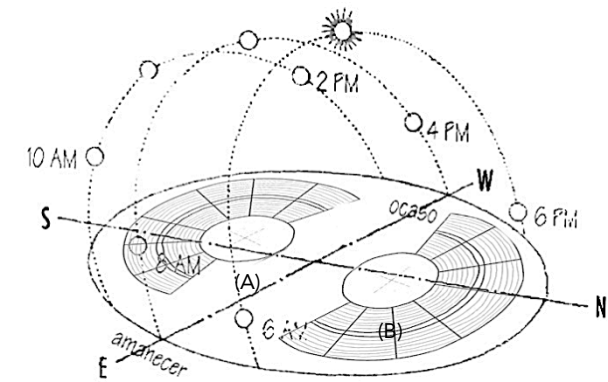


Imagen 22. (A) Orientación que los teatros deben tener, según Vitruvio. (B) Orientación que tiene el teatro de Siracusa. Elaboración propia.



Imagen 23. Keraunoscopeion. Elaboración propia.

¹⁴ Luz se refiere a "Agente físico que hace visibles los objetos" (Real Academia Española, s.f., definición 1). Recuperado en 13 de julio de 2020, de <https://dle.rae.es/luz>.

¹⁵ Iluminación se refiere a "Acción y efecto de alumbrar" (Real Academia Española, s.f., definición 1). Recuperado en 13 de julio de 2020, de <https://dle.rae.es/iluminaci%C3%B3n?m=form>.

¹⁶ Rinaldi, M (2003). *Historia de la Iluminación Escénica*. Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires. Recuperado en 13 de julio de 2020, de web: http://estudioarslux.blogspot.com/2010/04/historia-de-la-iluminacion-escenica_20.html

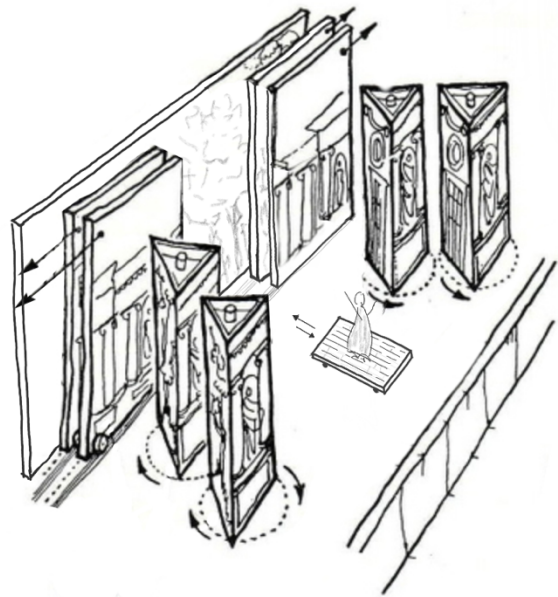


Imagen 24. Diagrama de un escenario con una equiclema, periactes y telones de fondo, así como sus movimientos.

La escenografía se encuentra realmente ligada a la iluminación, pues como ya hemos comentado, con ella se conseguían crear algunos efectos que aludían a los entornos ficticios que se generaban. Los griegos poseían unos recursos limitados, con los cuales generaron grandes mecanismos para las escenografías; el elemento principal eran las bambalinas, unas telas o papeles con un decorado muy convencional, "pero cuyos vivos colores sugerían poderosamente la suntuosidad o la pobreza, la alegría o el dolor"¹⁷ (Nieva, F. 2000), que se colocaban al fondo de la escena generando un paisaje y evitando al espectador ver lo que ocurría detrás. Uno de los elementos más utilizados en escena era los *periactes* (imagen 24), que consistían en unos prismas triangulares colocados encima de un eje de revolución, sobre el que se pintaba un paisaje en cada una de sus tres caras, posteriormente cuando se producía un cambio de escena bastaba con girar el prisma para que apareciese el "nuevo" decorado. Normalmente eran colocados a los laterales del escenario, para no interrumpir la representación.

Como decorados escénicos estos métodos eran los únicos que usaban los griegos, pero las representaciones escénicas iban mucho más allá, mediante mecanismos móviles complejos que permitían cambios en escena. Uno de estos elementos era la *equiclema*, plataformas de madera sobre ruedas que se usaban para representar escenas temporales, como un adelanto de lo que iba a ocurrir a continuación. Detrás de los escenarios griegos se colocaba el *episkenion*, estructura de madera que servía de sujeción del telón de fondo, y que a su vez sujetaba una polea para elevar a los personajes "divinos" y una estructura auxiliar donde se ubicaban dioses y héroes para establecer su diálogo desde una posición elevada acorde a su poder.

¹⁷ Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Editorial Fundamentos. (Pág. 21). Recuperado en 6 de julio de 2020, de <https://books.google.es/books?id=XbkcMrU1EuwC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=equiclema+teatro&source=bl&ots=omvR2Ly90u&sig=ACfU3U0XCujNYVDkK2QIEwICqLI tZAtxw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewjlxrvSnpjqAhWP2hQKHeFAABAQ6AEwCnoECAkQAO#v=onepage&q=equiclema%20teatro&f=false>.

5. LA RUINA

EL SABER DE LA RUINA

Actualmente lo que conservamos de aquellas impresionantes construcciones de la Edad Antigua son sus ruinas, que en un principio aparecen como elementos misteriosos, pero es a través de ellos que hemos sido capaces de reconstruir la historia de la arquitectura. Grecia se puede considerar uno de los lugares donde nace la arquitectura, entendiendo esta como arquitectura pensada y reflexionada. Sus conocimientos, encontrados en las ruinas y en los tratados nos han servido a lo largo de los años para evolucionar hasta la arquitectura moderna en la que nos encontramos actualmente. El valor de la ruina se convierte por tanto en uno de los valores más importantes para la arquitectura, siendo estas sus inicios y los conocimientos de los antiguos, que en ellas quedaron marcados.

La ruina no solo se debe considerar como el pasado de la arquitectura, debe tratarse como un saber absoluto, que nos detalla su historia y con ella la de nuestros antepasados. Un saber que se muestra en ellas de una forma velada, que ha de ser destapado e investigado. A su vez la ruina nos da la libertad de interpretarla, pues es su parte ausente la que genera más intriga a nuestra imaginación, permitiéndola generar imágenes, siempre con la base de lo perpetuo, lo que ha perdurado a lo largo de los años como esencia de la ruina; como afirma Ustároz, A. (1997) "La Ruina muestra los elementos que hay en ella, evoca también los ausentes, todos ellos fragmentos ofrecidos a nuestra imaginación."¹⁸ (p. 28).

¹⁸Ustároz, A. (1997). *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. (Pág. 28)

La ruina se presenta imponente, no solo por lo que es, si no también por el vacío material que se ha generado en ella con el paso de los años, que se presenta frente al arquitecto como un ejercicio conceptual. Es por ello que la ruina se presenta ante el arquitecto bajo cuatro aspectos:¹⁹

- 1) Elemento único, entendido como suma de experiencias con el paso del tiempo.
- 2) Relación formal entre el pasado y el presente, creando un tiempo actual en el que conviven ambas arquitecturas en sus justas proporciones.
- 3) Teoría formal a cerca del conocimiento arquitectónico que ha de ser estudiado y contrastado.
- 4) La ausencia del material deja al descubierto la forma a la que los vestigios aluden, permitiendo el conocimiento de algo que no vemos.

¹⁹Ustároz. A. (1997). *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. (Pág. 13)

EL RENACER DE LAS RUINAS CON LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Las ruinas son la herencia arquitectónica que los antiguos nos han brindado, son los inicios de la arquitectura. En los conocimientos que ellas nos han ofrecido basamos toda la arquitectura moderna, una arquitectura que, apoyándose en las técnicas de nuestros antepasados, ha ido evolucionando gracias a los avances tecnológicos y materiales. Su sencillez y robustez, se contraponen a la extravagancia liviana de la arquitectura contemporánea, que centra su mirada en el ahora y en el cambio; frente a la cual hallamos la ruina como elemento permanente, arquitectura pensada y diseñada para perdurar en el tiempo, para ser eterna.

Para el arquitecto ha de ser igual de importante la ruina, como el uso que de esta se hace, pues bien sea interviniendo en ella o simplemente exponiéndola a la vista, ha de conservar su historia y hacerla destacar. "el arquitecto que mira a las Ruinas imita, innova, no rechaza lo antiguo, sintiéndose él mismo antiguo -coautor con los antiguos-, ni lo nuevo, siendo también él nuevo, constructor del presente"²⁰ (Ustároz. A. 1997).

Las ruinas evocan emociones en los arquitectos que las miran, enseñándoles el pasado que en ellas se encuentra grabado, pero el arquitecto ha de saber cómo ponerla en valor y preservar toda su belleza, para ello las ruinas se han de observar desde tres planos – conocimiento, continuidad y distancia -:²¹

²⁰ Ustároz. A. (1997). *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. (Pág. 15).

²¹ Ustároz. A. (1997). *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Fundación caja de arquitectos. (Pág. 29).

El *conocimiento*, siendo este el valor principal que aportan las ruinas, permitiéndonos entender el pasado y la forma de vida de los antiguos, generando en nosotros sensaciones que nos permiten ponernos de cierto modo en la piel de los que habitaban la ruina. En el caso que trataremos del teatro de Siracusa, se ve claramente el valor de lo existente, a lo largo de la historia, pues como hemos comentado en el punto 4 (*los elementos del teatro griego*), estos han sido trasladados a lo largo de la historia de la arquitectura teatral, además la existencia de los vestigios permite al espectador sentir el teatro, como si estuviera en la Grecia antigua.

La *continuidad*, concebida como el legado que nos transmite la ruina en el tiempo; es por tanto deber del arquitecto rescatarla y mostrarla de una forma sensible que permita apreciar su belleza como sucesión de elementos.

La *distancia*, cualquier intervención en la ruina ha de alejarse de esta y permitir diferenciar lo existente de lo actual, lo valioso de lo más corriente; es decir ha de tomar una distancia crítica con la ruina, para que como resultado se obtenga un elogio de lo "eterno" a través de la arquitectura contemporánea.

Una vez observada y estudiada la ruina, el arquitecto se presenta ante ella como mediador entre lo antiguo y lo nuevo, generando con su intervención un cambio material y sustancial. Han sido muchas las críticas que se han hecho acerca de la rehabilitación de la ruina, especialmente cuando esta se centra en reconstruir el vacío, los elementos perdidos. El problema que se le presenta al arquitecto, es el cómo intervenir en estas edificaciones ante la multitud de posibilidades existentes, que encontrará dentro del

amplio debate que se ha generado a lo largo de la historia, dividido en tres vías principales:²² 1) la reconstrucción total de la ruina; 2) la conservación del monumento, rehabilitando únicamente lo estrictamente necesario, diferenciándolo claramente de la ruina; y 3) La intervención creativa en la ruina a través de la arquitectura del momento.

RECONSTRUCCIÓN

Esta vía es una de las que más discordias ha generado dentro del campo de la rehabilitación, entendiendo esta como la reparación de los restos de una construcción para devolverle su aspecto inicial. Esta idea es llevada al extremo por Viollet Le Duc cuyas teorías de restauración proponían devolver el edificio a su imagen original, derribando elementos arquitectónicos añadidos con posterioridad, sustituyendo todas las piezas, dañadas o perdidas, por piezas iguales pero con una resistencia mayor; la característica más señalada de sus actuaciones es la incapacidad del observador para distinguir lo antiguo de lo nuevo, lo que supone en cierta medida la pérdida de la lectura histórica.

Actualmente las reconstrucciones, son más cuidadosas con los elementos arquitectónicos, pues normalmente se conservan en su totalidad, exceptuando partes que estén muy deterioradas y sean imposibles de conservar; además lejos de lo que defendía Viollet Le Duc, se tiende a diferenciar la intervención actual de los elementos antiguos, normalmente mediante el uso de un material distinto al original, que permite delimitar las dos etapas constructivas; pues igual de importante es poder ver y disfrutar el edificio en su versión antigua mediante la reconstrucción, como ver lo que de él se conservó hasta nuestros tiempos.

²² Humanes. A. (1994). *Restauración arquitectónica. El diálogo entre lo antiguo y lo nuevo*. Arquitectura, nº299, (Pág. 8). Recuperado en 10 de julio de 2020, de <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1994-n299.pdf>

La polémica suele ir ligada a este tipo de intervenciones, pues al ser tan notables sobre la ruina, la crítica de los profesionales está asegurada; es el caso de la restauración del Teatro Romano de Sagunto (Valencia) por Grassi y Portaceli en 1985, donde los defensores afirman que la restauración ha seguido todos los pasos que debía, mientras que los detractores sostienen que esto es justo lo que no ha de hacerse, "especialmente en el caso, como según dicen que era éste, de monumentos muertos, de ruinas evocadoras de un pasado definitivamente acabado"²³ (González. A. M-N., 1993, p.4).

La reconstrucción de las ruinas, no ha de ser una acción propia de interés personal (como se cree que fue en el Teatro de Sagunto), si no que ha de evaluarse una serie de factores ligados a la obra que busquen favorecerla, como afirma Lara (s. f) "debemos contestar a preguntas como: ¿era necesaria su realización, aunque el edificio no presentara amenazas estructurales? ¿la inversión se corresponde con el beneficio obtenido para el patrimonio? ¿la actuación responde a la culminación de alguna línea de investigación previa sobre el monumento?"²⁴.

La reconstrucción de un edificio lleva intrínsecas una serie de pautas que han de seguirse antes de actuar en la obra, para que la intervención sea lo más sensata posible: en primer lugar, ha de realizarse un estudio del monumento, en este caso arqueológico; en segundo lugar, se ha de contar con todos los datos que se conserven de la obra. En el caso de Sagunto González (1993) afirma que, "los doctores Antonio Almagro y Alfonso Jiménez, y los propios discursos de los proyectistas de la obra y de las arqueólogas responsables de la investigación histórica, avalan..."²³ que ambas suposiciones no fueron utilizadas.



Imagen 25. Estado del teatro de Sagunto antes de la restauración de Grassi y Portaceli. Foto del archivo del SPAL de la Diputación de Barcelona, recuperada de Restauración: Método y arquitectura.

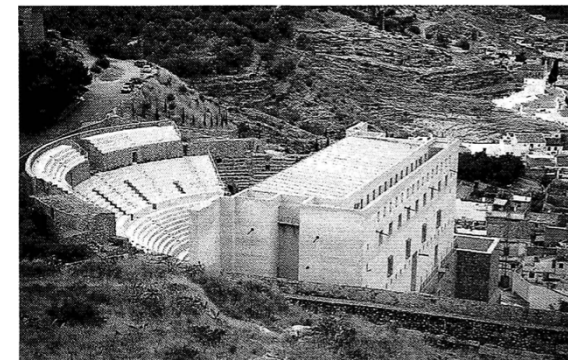


Imagen 26. Restauración del teatro de Sagunto de 1985. Foto de Monserrat Baldomà y A. González, recuperada de Restauración: Método y arquitectura

²³ González. A. M-N., (1993). *Restauración: Método y arquitectura (a propósito del teatro de Sagunto)*. (Pág.4-5). Recuperado en 11 de julio de 2020, de <http://www.machinaetschola.com/ficheros/pdf/Teatre.pdf>

²⁴ Lara. S (s. f). *El Teatro Romano de Sagunto: avatares de una década*. Loggia, nº13. (Pág. 33). Recuperado en 11 de julio de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/300003754_El_Teatro_Romano_de_Sagunto_avatares_de_una_decada



Imagen 27. Teatro de Sagunto durante el desarrollo de una representación teatral.



Imagen 28. Teatro romano de Aspendo, Turquía, considerado el mejor conservado del mundo.

Por otro lado, los materiales, como se ha comentado anteriormente, son muy significativos en estas intervenciones, pues nos detallan visualmente lo que ha sido reconstruido, por ello es necesaria una estabilidad entre ambos materiales, realizando sus uniones prácticamente perfectas, diferenciándose en materiales, pero no en construcción; este punto es otro de los cuales el teatro que tomamos de ejemplo deja de lado, pues el material nuevo destaca considerablemente de los vestigios conservados y genera encuentros poco sensibles con lo antiguo. Pese a todo lo comentado anteriormente, el teatro alberga también representaciones teatrales, coaccionadas por la dureza de la reconstrucción.

Esta es una de las técnicas que más se intentan evitar, ya que muchas veces ocultan el auténtico valor de la ruina.

CONSERVACIÓN

Otro de los métodos para mantener un edificio, es la conservación, que también permite la utilización del edificio, en el estado que se encontró, pero con un mantenimiento y un uso más cuidado. Dentro del campo de la conservación de las ruinas, se engloba también las mínimas intervenciones realmente necesaria para el mantenimiento de todos sus elementos arquitectónicos, además de conservar las intervenciones que anteriormente habían sido realizadas. Esta corriente es completamente opuesta a las ideas de Viollet Le Duc, y fueron expuestas en gran medida por el crítico John Ruskin, que se oponía a toda restauración, y el arquitecto Camilo Boito que afirmaba que: "cuando sea demostrada la necesidad de restaurar un edificio, debe ser antes consolidado que reparado, antes reparado que restaurado, evitando renovaciones y añadidos"(Boito citado por Rivera Blanco, 2018)²⁵; siguiendo estos planteamientos, encontramos el Teatro Romano de Aspendo (Belkiz, Turquía), considerado el teatro

²⁵ Rivera. J.B (2018). *Tres restauradores de la arquitectura, Boito, Giovannoni y Torres Balbás: interrelaciones en la Europa de la primera mitad del siglo XX.* (Pág. 3). Recuperado en 11 de julio de 2020, de:

mejor conservado del mundo, pues aún conserva intacta su escena, lo cual ha sido posible gracias al mantenimiento y la restauración que realizaron los turcos y que a día de hoy se sigue haciendo. Otro de los ejemplos de conservación, es el Teatro Griego de Epidauro, del cual únicamente se conserva el koilon y los cimientos de la escena, pero que aun a día de hoy sigue acogiendo representaciones.

Posteriormente a las ideas de Boito, se encuentra Gustavo Giovannoni, que siguiendo la misma vertiente aun a ella la "anastilosis", que consiste en recomponer la obra mediante los elementos originales que han sido encontrados, también engloba la restauración de elementos perdidos mediante materiales nuevos, siempre y cuando se tenga la documentación necesaria para llevar a cabo esta acción.

Encontramos como ejemplo de la anastilosis el Teatro Romano de Mérida, inaugurado en el año 15 a.C. y descubierto a principios del siglo XX. El teatro se encontraba enterrado en su mayoría, solo se veían las ruinas de la zona de las gradas, una vez desenterrado empezaron todos los procesos de restauración, primando la conservación del monumento; para ello, el arquitecto Gómez Millón, dedico su tiempo a consultar los escritos de Vitruvio, así como los teatros de Orange (Francia) y Dougga (Túnez), con la intención de partir de unas bases similares que le permitiesen elaborar sus propuestas²⁶. La rehabilitación de la escena se realizó a partir de fragmentos de columnas, basas y capiteles que se encontraban entre los restos excavados, y que fueron colocados en su posición con ayuda de resinas, acero y cemento para fijarlas. Posteriormente se han realizado intervenciones para el mantenimiento.



Imagen 29. Proceso de anastilosis realizado en el teatro romano de Mérida. Fotos recuperadas de *La Scaenae Frons del teatro romano de Mérida* de Pedro Mateos Cruz.

https://www.researchgate.net/publication/323689422_Tres_restauradores_de_la_arquitectura_Boito_Giovannoni_y_Torres_Balbas_interrelaciones_en_la_Europa_de_la_primera_mitad_del_siglo_XX_1.

²⁶ López. M., García. I., Hernández. A., (2017). Proyecto de conservación, restauración y mantenimiento del frente escénico del teatro romano de Mérida. Junta de Extremadura. (Pág. 14). Recuperado en 10 de julio de 2020, de:

<https://www.consorciomerida.org/sites/default/files/administracion/PROYECTO%20COMPLETO%20FRENTE%20ESC%C3%89NICO%20FASE%20III.pdf>

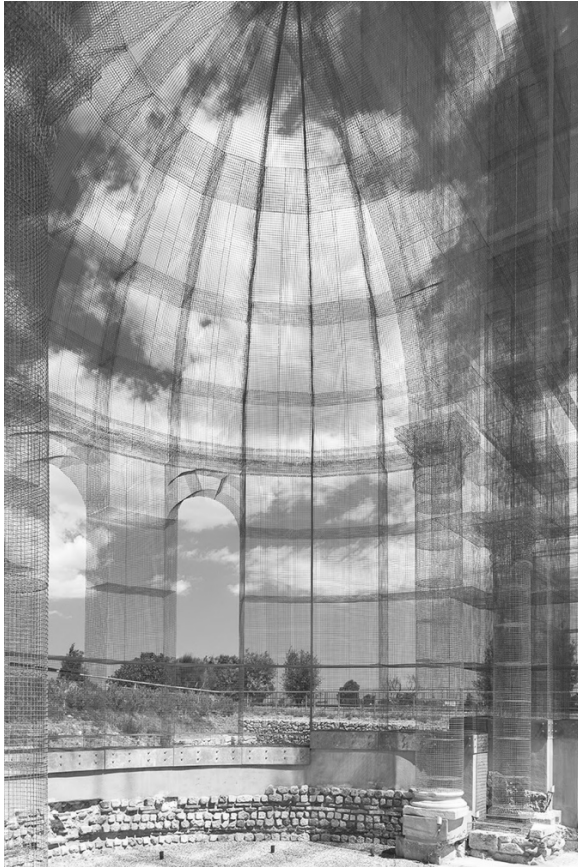


Imagen 30. Obra de Edoardo Tresoldi en la Basílica de Siponto, muestra la desmaterialización de la intervención sobre la ruina.

Esta técnica permite devolver la funcionalidad a la ruina, pero consiguiendo a su vez acoger hoy en día obras e incluso festivales, que, si bien probablemente no se aprecian igual que en la antigüedad debido a la ausencia de algunos elementos, aportan más de lo que se pierde al apreciarse los vestigios conservados en el tiempo.

INTERVENCIÓN CREATIVA

Los dos casos anteriores, la restauración y la conservación, son el uno el opuesto del otro, y por tanto encontrar para ellos una postura común es una tarea cuanto menos compleja; si bien esos dos conceptos han sido en torno a los cuales se ha desarrollado la polémica de la rehabilitación, con la llegada del Movimiento Moderno surgen otros pensamientos que de cierta manera se podría decir que aúnan los anteriores; el movimiento defendía las intervenciones de una forma menos crítica y más creativas que establecían un dialogo mucho más potente entre lo antiguo y lo nuevo, generando un gran contraste.

Uno de los propulsores de estas teorías fue el historiador de arte, Cesare Brandi (1906-1988), cuyo concepto predominante era el "valor de uso" del monumento, muy ligado al tema que trataremos más adelante sobre las arquitecturas que se realizan en Siracusa, debido a que estas se crean exclusivamente para ser usadas; sus pensamientos se acercan considerablemente al uso que actualmente se realiza con las arquitecturas efímeras, que realizan restauraciones creativas enfatizando la ruina, dándole unidad y continuidad. Si por algo se caracteriza la arquitectura efímera, es por ser innovadora y moderna, exponiendo nuevos materiales e incluso formas cuanto menos originales, lo que genera en la ruina una clara distinción entre lo actual y lo pasado; además los arquitectos/artistas se dejan llevar por la creatividad, pues si bien las opiniones en cuanto al gusto de cada individuo son muy variadas, este tipo de arquitectura al ser materializada para un corto plazo de tiempo permite al diseñador hacerla a su gusto y por tanto innovar evitando las críticas.

Cesare Brandi entiende la restauración como, afirma Humanes (1994) "un momento más en el tiempo histórico del monumento, como una hipótesis crítica que deberá presentarse como proposición siempre modificable y sin que se altere lo original, por lo que propugnara la "reversibilidad" de las intervenciones." (p.9)²⁷.

Un ejemplo contemporáneo de este pensamiento arquitectónico, es la obra que el escultor italiano, Edoardo Tresoldi, realiza en 2016 en los restos de la Basílica de Siponto, ubicada en el parque arqueológico de turismo de Siponto, Italia; la escultura realizada con el material que caracteriza al autor, la malla de alambre, crea la reconstrucción de la basílica original apoyada sobre los vestigios existentes de la misma. La obra permite, gracias a la transparencia de la malla, percibir ambos monumentos, la ruina y la reconstrucción de la misma, sin la necesidad de reconstruirla como propone Viollet Le Duc. Esta instalación estaba destinada a durar un tiempo concreto, pero gracias a la gran aceptación que tuvo, se dejará indefinidamente.

Algo similar ocurre con las escenografías que se realizan en el teatro griego de Siracusa de las que hablaremos más adelante; esta idea de reutilizar la ruina para darle el mismo uso que tenía originalmente se repite en teatros de todo el mundo, un tema que abre el debate entre quienes lo apoyan y quienes no lo ven correcto, puesto que evitan, como afirma Martín, V. F., "contemplar los monumentos despejados de ... elementos escenográficos que desvirtúan la percepción del sitio."²⁸, aspecto que en el caso de Siracusa solo ocurre durante dos meses. Algunos ejemplos de estas adaptaciones son el festival de música de Red Rocks en Colorado, el festival de Mérida en España y una lista mucho más extensa de ejemplos similares. Puestas en escena que dan mucho más juego que las realizadas en teatros reconstruidos, debido a su posibilidad de cambio y adaptación.



Imagen 31. Festival de música realizado en el anfiteatro Red Rocks, Colorado.

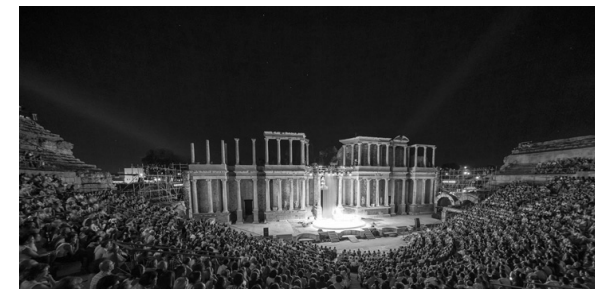


Imagen 32. Representación teatral que se realiza cada año en el teatro romano de Mérida, España.

²⁷ Humanes. A. (1994). *Restauración arquitectónica. El diálogo entre lo antiguo y lo nuevo*. Arquitectura, nº299, (Pág.9). Recuperado en 10 de julio de 2020, de <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1994-n299.pdf>

²⁸ Fernando Marín Valdés. (2019). Usos, tematización y banalización de los teatros clásicos. Recuperado en 19 de agosto de 2020, de: <https://www.xn--notasdearteclsicoyhelenstico-0kc48a.com/2019/11/usos-tematizacion-y-banalizacion-de-los.html>

6. EL CASO DEL TEATRO DE SIRACUSA

EL ESTADO DE LA RUINA DEL TEATRO DE SIRACUSA



Imagen 33. Dibujo analítico del mapa de Italia con la región de Siracusa marcada en la zona sur. Elaboración propia.

Antes de comenzar a hablar de teatro de Siracusa vamos a ubicarlo en el entorno. Siracusa es una localidad italiana fundada en el 743 a.C. y situada en la costa sudeste de Sicilia, una de las islas más grande del mediterráneo, nombrada por Cicerón como “la ciudad griega más grande y la más bella de todas”²⁹, con lo que nos hacemos una idea de la importancia de la ciudad en el pasado. La ciudad es un punto clave en la historia de Grecia, pues fue la segunda colonia griega de Sicilia; invadida y conquistada por los romanos en el 212 a.C., lo que explica porqué algunas de las construcciones consideradas griegas tienen actualmente tipologías romanas, pues los distintos periodos históricos han ido transformando la ciudad. Siracusa y la necrópolis rocosa de Pantalica fueron declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO en 2005.

Los monumentos que nos interesan para este trabajo, en concreto el teatro griego, se ubica en Neapolis, uno de los antiguos distritos que existían en Siracusa, zona que en 1952 fue denominada Parque Arqueológico.

El teatro griego de Siracusa fue construido en el siglo V a.C. por el arquitecto Demókopos (apodado Myrilla), los griegos lo construyeron de una forma muy meticulosa, sin embargo, en las ruinas que conservamos vemos que el edificio sufrió una serie de transformaciones tipológicas tras la conquista de Siracusa por los romanos, adaptándolo a sus gustos. Después de la caída del imperio romano, el teatro se descuidó, convirtiéndose, a manos de Carlos V, en una “cantera”, de la que se extraía material para nuevas construcciones, dejando la escena del teatro gravemente dañada;

²⁹United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). (s.f). Siracusa y la necrópolis rocosa de Pantalica. 9 de julio de 2020. Recuperado de <https://whc.unesco.org/en/list/1200/>

posteriormente, se desvía el acueducto, llevando el agua a la parte más alta del teatro, e instalando molinos para aprovechar la caída del agua, con esta acción, el teatro quedó parcialmente enterrado por el arrastre de tierras que generaron las aguas. Las operaciones de estudio y exploración, comenzaron en el siglo XIX, pues hasta entonces solo había sido explotado y olvidado, el teatro se despojó de construcciones modernas (como las de los molinos) y se limpió de las tierras y piedras acumuladas por el paso del tiempo; con el paso de los años serían muchos más los estudios y descubrimientos que se irían haciendo acerca del monumento.

Actualmente las ruinas que nosotros observamos, han pasado por una serie de intervenciones para conservarlas y por tanto mantener su existencia. Para su conservación se consolidaron las grietas mas peligrosas mediante la introducción de cemento, se creó un conducto subterráneo para derivar el agua que provenía del Ninfeo, con el fin de proteger la orquesta y los párodos, además de algunas otras intervenciones; algunas de estas han sido objetivo de polémica, pues en el caso de la intervención realizada para eliminar las grietas y favorecer la estabilidad del monumento, impide actualmente analizar los sillares a través de sus grietas o lo que se encuentra debajo de ellos.

A mayores de las conservaciones realizadas, cada año cientos de miles de personas se acercan a Siracusa para ver los vestigios de este grandioso teatro, asimismo también anualmente se realiza una representación teatral durante la época de primavera, reviviendo en él la vida teatral, lo que le aporta un mayor valor al teatro, pero que le provoca un desgaste a largo plazo. Polacco. L y Anti. C afirman (1981) "Il turismo «di masas» reca un logorio inavvertibile a vista ma a lunga scadenza trágico sui resti, spesso minuti e fragili..." (p. 52)³⁰ "El turismo de "masas" tiene un desgaste invisible a la vista, pero trágico a largo plazo en los restos, a menudo diminutos y frágiles..." (traducción propia).

³⁰ Polacco. L, Anti. C (1981). *Il teatro antico di Siracusa*. Italia: Maggiore Editore, Rimini. (Pág. 52)



Imagen 34. Vista antigua del teatro de Siracusa desde el diazoma, en ella se aprecia el acueducto que pasaba por el medio, así como los molinos. Ilustración de Houël, recuperado del libro *Il teatro antico di Siracusa*.



Imagen 35. Planta del teatro en la época que se desvía el acueducto, donde lo vemos pasar por el medio del teatro y por un molino construido en su cavea. Gigault de la saile, recuperado del libro *Il teatro antico di Siracusa*.



Imagen 36. Grabado público, del Conde Cesare Gaetani, del antiguo teatro de Siracusa, donde se marca cada zona del teatro.



Imagen 37. Vista panorámica de los vestigios actuales del teatro de Siracusa, realizada por Rizo G.E.

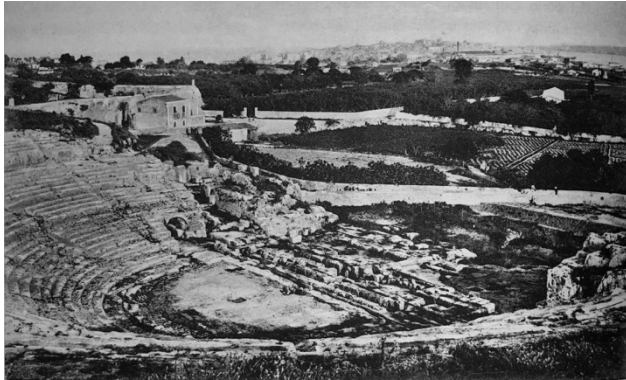
Fue en 1914 cuando se representó *El Agamenón* de Esquilo³¹, retomándose la actividad teatral de Siracusa, gracias al Instituto Nacional de Drama Antiguo (INDA). Estas representaciones teatrales, de obras clásicas, se producen anualmente durante el periodo de primavera-verano (de mayo a julio) y desde hace años se encarga el diseño de las escenografías a diferentes artistas, desde arquitectos a escultores, convirtiendo las representaciones en una combinación entre lo nuevo y lo antiguo, como afirma Hernández. R (2013) "clásicos representados en un teatro griego con escenografías del siglo XXI, arquitecturas que releen los clásicos desde la estabilidad de la ruina contenida de Siracusa"³² (p.71).

Es por tanto que los vestigios del teatro de Siracusa se presentan ante nosotros como una *intervención creativa*, de modo que, aunque ha sufrido muchas adversidades a lo largo de los años, el teatro ha sido conservado como se encontró, únicamente eliminando los añadidos posteriores que nada tenían que ver con el teatro y aplicando técnicas de conservación para su mantenimiento, y aunque el desgaste por el uso es inevitable, estas actividades respetan siempre el lugar, protegiendo el koilon mediante el recubrimiento del mismo por gradas y elementos provisionales, evitando el deterioro de la ruina. Gracias a las representaciones promovidas por INDA, el teatro acoge anualmente lo que podríamos denominar como una "reconstrucción efímera del vacío", pues las escenografías tienen de forma implícita el deber de generar la escena destruida del teatro, pues un teatro no es teatro sin escena. El monumento se convierte de esta manera en ruina para ser apreciada, y en teatro para ser utilizado, una dualidad únicamente posible gracias a la arquitectura efímera.

³¹ Instituto Nazionale del Dramma Antico (INDA). (s.f). Archivi inda fondazione. 10 de julio de 2020. Recuperado de <https://www.indafondazione.org/archivio/>.

³² Hernández Soriano, R. (2013). *Siracusa: tres escenografías para el siglo XXI*. Godel. (Pág.71-72). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/30498>.

Vista superior.



Vista de la cavea.



Vista inferior



Imagen 38. Conjunto de fotografías actuales (izquierda) e ilustraciones del siglo XVI (derecha), que muestran vistas desde más o menos el mismo punto del teatro, donde podemos apreciar todos los ataques que ha sufrido el teatro a lo largo de la historia. Imágenes realizadas por Rizo, G.E. (izquierda) e ilustraciones de Gigault de la Salle, Saint-Non y Houel; recuperadas del libro *Il teatro antico di Siracusa*.

ANÁLISIS DEL TEATRO

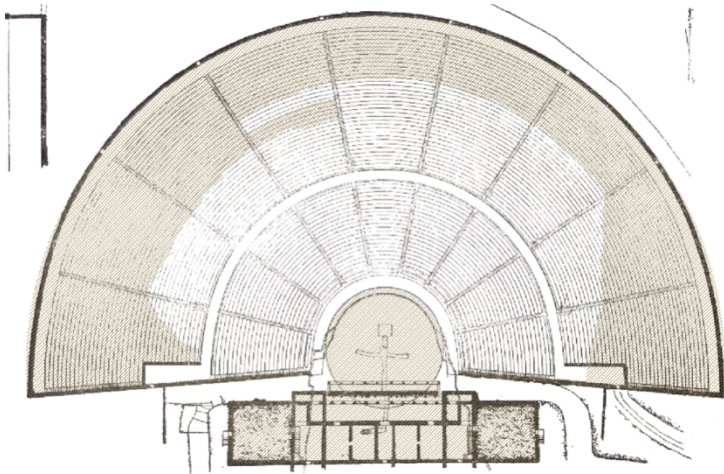


Imagen 39. Planta del teatro de Siracusa en su época griega, donde se pueden observar algunos elementos actualmente desaparecidos, como la orquesta o la escena. Realizada por Rizo G.E.

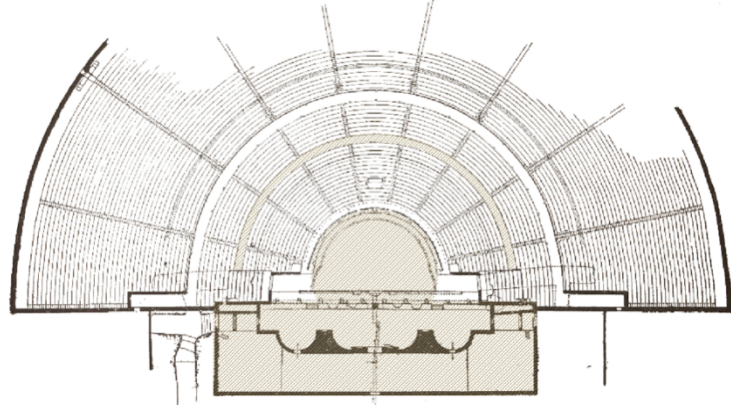


Imagen 40. Reconstrucción del teatro romano de Siracusa realizada por Rizo, G.E. Al teatro se le añadió un diazoma en la cavea baja y se modificó la escena adelantándola.

En el transcurso del tiempo, el teatro de Siracusa ha ido sufriendo una serie de transformaciones, bien relacionadas con el propio teatro, ya que los romanos lo adaptaron a su modelo de teatro, o bien por su utilización para otros fines; en consecuencia, los vestigios del teatro que nosotros conocemos no atienden únicamente a un estilo marcado, si no que más bien es una mezcla entre la arquitectura griega y la romana.

En este punto se analizará el teatro tal y como se encuentra en la actualidad, a pesar de los cambios que en él se han realizado (imagen 39-40) que se irán especificando más adelante.

El teatro instala el gran círculo de su graderío en la ladera sur de la colina de Temenite, abriéndose hacia el mar, de modo que, si el espectador es capaz de desviar la mirada del movimiento de las líneas y las formas, encontrará como afirma Rizo, G.E. (1923) "come sorpresa da un nuovo e più vasto spettacolo"³³ (p.32). aspecto que tendrán en cuenta los arquitectos contemporáneos que realicen las escenografías. Su orientación es contraria a la que Vitruvio propone como ideal, pues al incidir directamente el sol en las gradas, Vitruvio dice que el teatro se calentará, lo que será molesto para el espectador, pero al encontrarse abierto hacia el mar, la brisa lo refrescaba.

La cavea, de forma ultra semicircular, se encuentra prácticamente en su totalidad tallada y apoyada en la propia roca de la colina, y a pesar de ser uno de los teatros mas grandes de la época helenística, posee una de las gradas con menos pendiente, siendo la altura entre la orquesta y la última fila de las gradas de tan solo 19,10 m. y su diámetro total de 138,5 m (Imagen 43).

³³ Rizo, G.E. (1923). *Il teatro greco di Siracusa*. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. (Pág. 32)

Pese a que la geometría principal se realiza a partir del círculo, como en el resto de teatros, los trazados realizados para la prolongación de los sectores últimos, a fin de mejorar la visual del espectador en el teatro, difieren de todos los conocidos hasta el momento. La geometría utilizada es simple, parte del penúltimo sector de cada lado y la línea externa de la cávea, el analemma, que formaba 94° con el eje del teatro (modificado posteriormente por los romanos al adelantar la escena); por tanto, trazando las líneas por E-r y E'-r, cortan el analemma en F y F' que serán los centros de las circunferencias, de radios F-E' y F'-E, realizadas para prolongar la cávea a ambos lados.³⁴ (imagen 43).

El koilon se encuentra dividido horizontalmente en tres zonas por dos diazomas, el primero se encuentra ubicado después de la vigesimotercera línea de asientos, sobre los 67 que tenía originariamente, de los cuales los últimos 17 se han perdido, y el segundo fue instalado por los romanos entre las filas 16 y 17; otro de los cambios realizado por los romanos es el hueco central donde se colocaba la tribuna como lugar de honor para los magistrados. Contando desde el diazoma original, encontramos en la sexta línea de asientos, un acueducto tallado perfectamente en la roca, para el sistema hidráulico del teatro. En cuanto a su configuración vertical, está dividido por diez escaleras en nueve sectores (kerkídes), dos de las cuales no existen actualmente debido a las modificaciones de los romanos, los escalones se encuentran coordinados con los asientos, de modo que cada dos escalones hay un asiento, excepto en los primeros asientos después del diazoma que se encuentran elevados, pero que resuelven de forma ingeniosa, con el apoyo de accesos laterales (imagen 42). En cuanto a los primeros asientos del teatro, los romanos redujeron la altura del koilon para que los primeros asientos se encontrasen elevados sobre este.

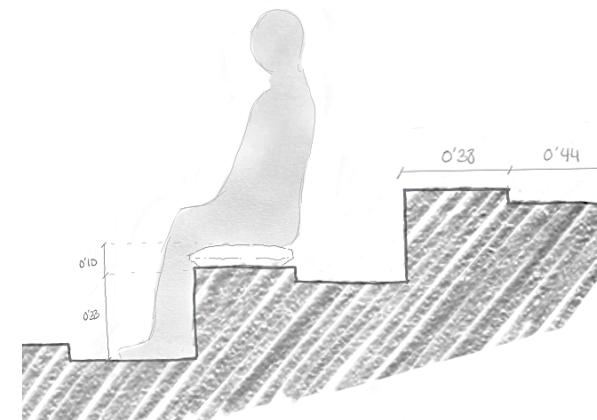


Imagen 41. Sección de los asientos donde podemos ver que los asientos tenían dos zonas, una para sentarse y otra destinada para los pies del espectador de la fila superior (0,38+0,44 m) la altura de los asientos era de 0,33m + 0,10m del cojín que utilizaban, lo que da una altura adecuada para su uso. Elaboración propia.

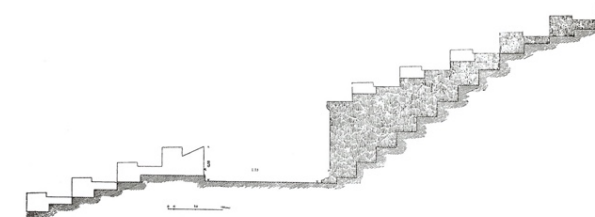


Imagen 42. Sección de las gradas en la zona del diazoma. Sección realizada por Rizo G.E.

³⁴ Rizo, G.E. (1923). *Il teatro greco di Siracusa*. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. (Pág. 37)

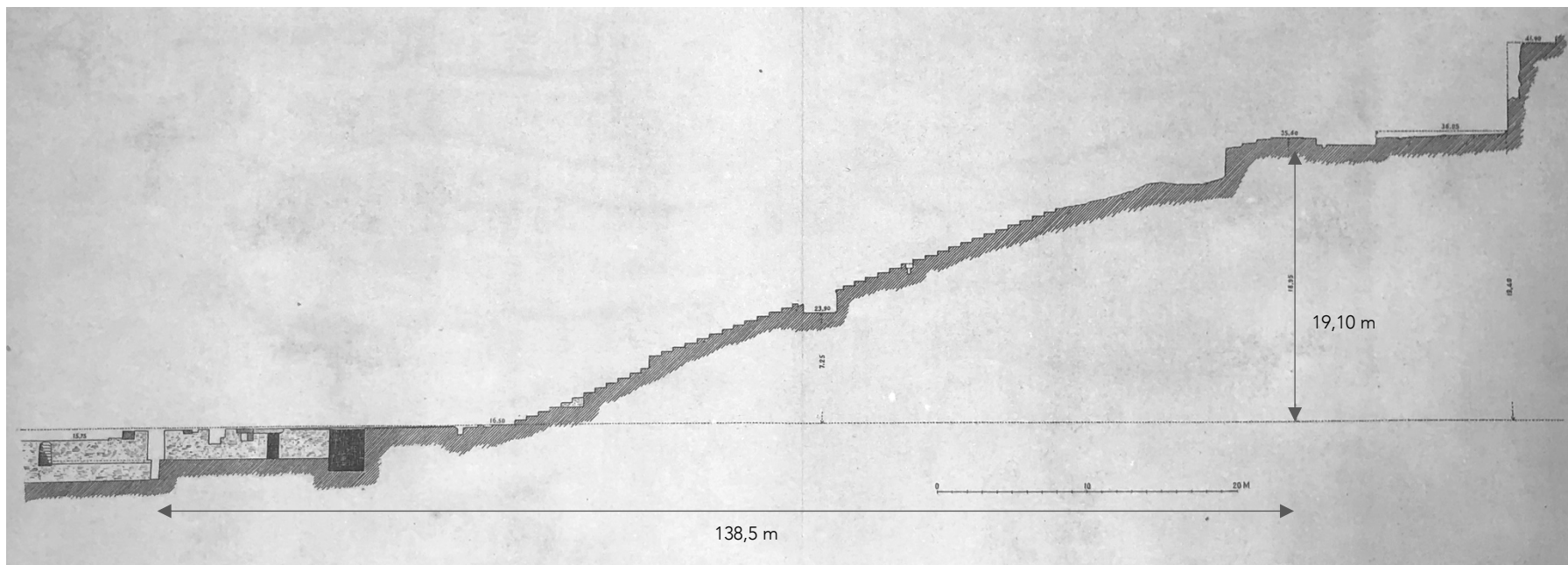


Imagen 43. Sección del teatro donde se aprecia la pendiente poco pronunciada del teatro. Plano dibujado por G. E. Rizzo en el libro "Il teatro greco di Siracusa".

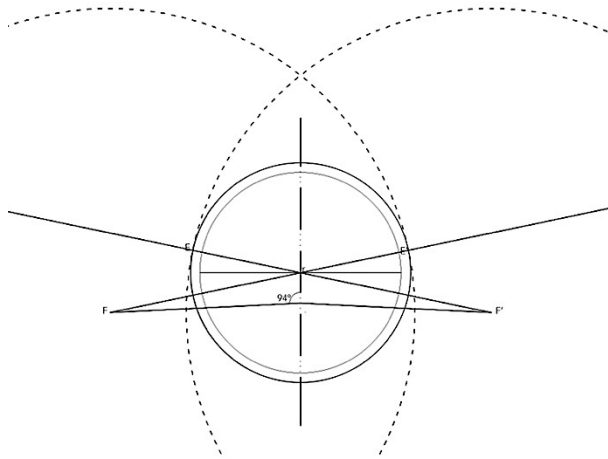


Imagen 44. Geometría de la formación de la orquesta, así como de la cavea. Elaboración propia basada en la construcción geométrica realizada por Rizo, G.E.

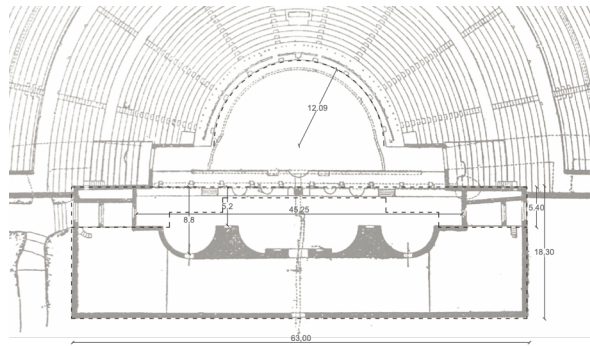


Imagen 45. Forma de la escena Romana frente a la griega, así como las medidas (en metros) del proscenio del teatro Romano. Las medidas exteriores del conjunto de la escena son aproximadas.

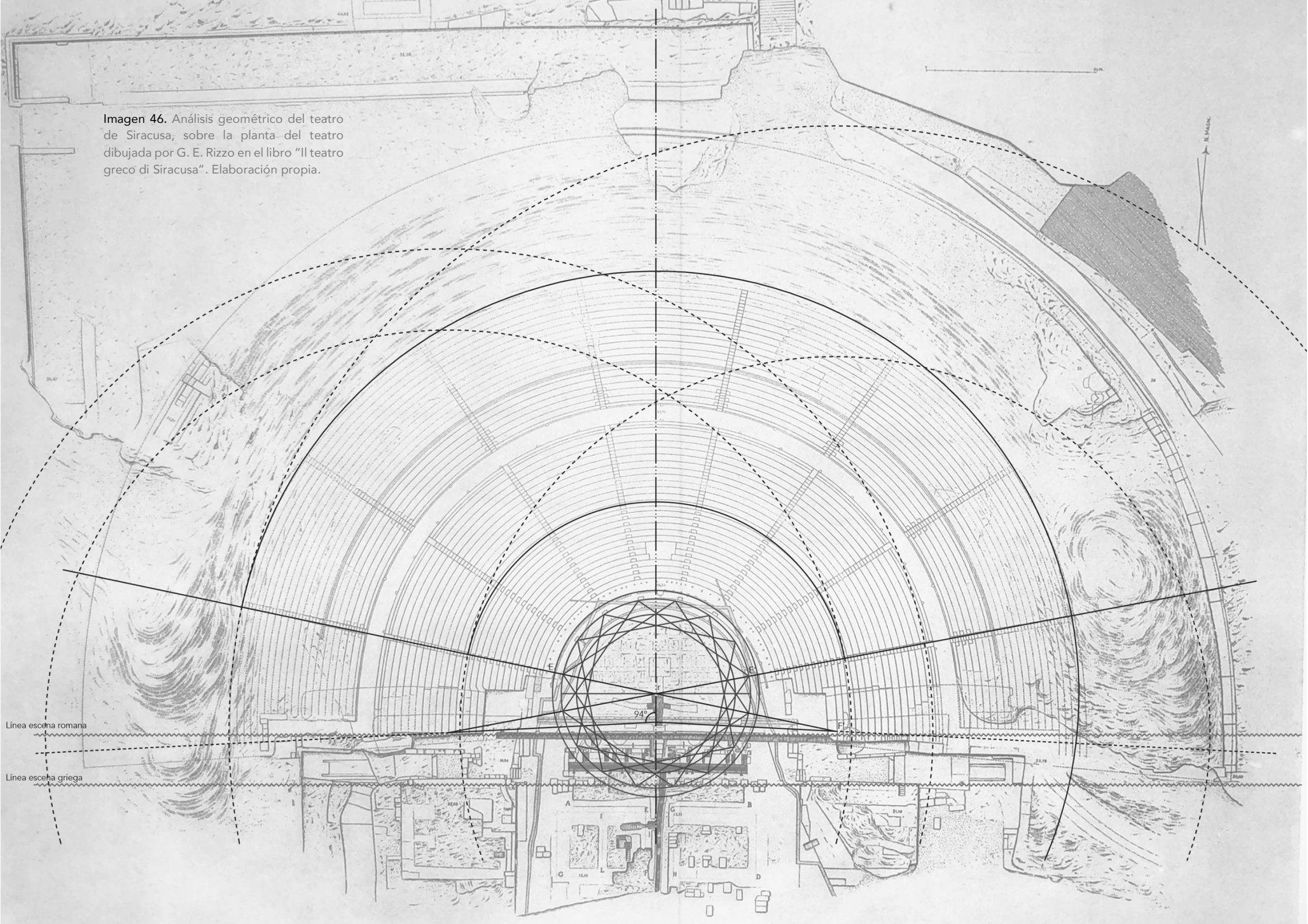
La orquesta también fue transformada por los romanos, ubicada en el mismo lugar, pero acondicionada por encima de la antigua que se encontraba enterrada; el cambio más significativo consistió en disminuir el área de la orquesta, convirtiéndola en un semicírculo, una de las principales características del teatro romano, consiguiéndolo al adelantar la escena 5,4 m, ampliando a su vez el área escénica. La orquesta tiene un radio de 37 pies, que equivalen a 12,099 m³⁵; la evacuación del agua se realizaba a partir de una serie de acueductos concéntricos tallados en la propia roca y que posteriormente serían ampliados por los romanos mediante formas nada cuidadosas. Debajo de la escena se encontraba un túnel con forma de T, que atravesaba toda la escena y que fue usado por los romanos con fines hidráulicos, pero no por los griegos, que, aunque se desconoce ciertamente su uso original, Rizo, G.E. atribuye su utilidad a las representaciones escenográficas, para el movimiento de los actores.

De todas las zonas del teatro, la escena fue la que se vio más afectada con las intervenciones de los romanos, la original se encontraba separada de la cavea, para generar los páodos de acceso al interior del teatro, y tangente a la circunferencia máxima de la orquesta. Los romanos adelantaron la escena cerrando el teatro, para lo cual tuvieron que eliminar un trozo del último sector del koilon e incorporar unas entradas nuevas al teatro, realizadas mediante pasillos abovedados³⁴; a día de hoy no se conserva la escena del teatro, pues sus sillares fueron utilizados para otras construcciones, sin embargo, conservamos los cimientos, donde podemos observar los apoyos de la escena griega, así como los vestigios de la escena griega y romana, estos han permitido el estudio de los diferentes cambios realizados a lo largo de los años, los cuales no trataremos por encontrarse fuera del alcance de este trabajo.

Se presenta a continuación el análisis gráfico del teatro de Siracusa, realizado en base a los datos anteriormente citados.

³⁵ Rizo, G.E. (1923). *Il teatro greco di Siracusa*. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli. (pág. 57-138)

Imagen 46. Análisis geométrico del teatro de Siracusa, sobre la planta del teatro dibujada por G. E. Rizzo en el libro "Il teatro greco di Siracusa". Elaboración propia.



CONTEXTO DE LAS INTERVENCIONES

Una vez analizados los vestigios del teatro de Siracusa, nos enfocamos en el verdadero tema del trabajo, las arquitecturas efímeras realizadas en el propio teatro. Las diferentes intervenciones elaboradas cada año son el centro del análisis, unas arquitecturas contemporáneas que recomponen la escena derruida, desdibujando la línea entre escenografía y arquitectura, algo impensable en la antigüedad, donde la escena era única e inmutable, diseñada para ser eterna y con una pequeña capacidad de cambio atribuida al decorado. La asociación INDA realiza estas escenografías anualmente desde 1914, el encargo de las mismas a diferentes artistas es realizado por el Director Gerente, quien traza las pautas de la temporada; estas empezaron a encargarse a arquitectos en 1939, cuando le encargaron la escenografía a Pietro Aschieri, a pesar de ello la mayoría de las intervenciones realizadas desde entonces hasta la actualidad han sido realizadas por escenógrafos o artistas, y solo algunas de ellas por arquitectos. Para el análisis de este trabajo han sido escogidas tres obras de arquitectos reconocidos internacionalmente, cuyas diferencias dan idea de la cantidad de posibilidades que alberga este lugar, estos arquitectos han sido: Massimiliano y Doriana Fuksas en 2009, Jordi Garcés en 2010 y Rem Koolhaas (OMA) en 2012.

La elección de los arquitectos se ha realizado en función del tipo de intervención que realizan en Siracusa, pues podía ser objeto de estudio una sola de ellas, pero entonces la investigación quedaría incompleta desde el punto de vista de la arquitectura efímera, dado que lo interesante en este lugar son las grandes variaciones que se generan de un año a otro. Este cambio sorprende constantemente al espectador, y se suma a la máxima del siglo XXI, la novedad efímera, impensable para los greco-romanos que construían de forma duradera. Estas tres obras han sido elegidas por dirigirse cada una de ellas a un campo específico, desde la propuesta más conservadora de Jordi Garcés, pasando por la Fuksas cuya obra tiene un carácter más conceptual, hasta la más compleja estructuralmente hablando, realizada por Koolhaas; todas ellas difieren unas

de otras no solo en materiales y diseño, sino también en concepto, en aquello que quieren que su arquitectura exprese al espectador.

Para el análisis de las diferentes escenografías, iremos analizando aspectos comunes en cada una, pero por separado, pues como bien he comentado anteriormente son muy distintas las unas de las otras.

Antes de comenzar con el análisis individual, analizaremos conjuntamente el lugar donde se establece la intervención, pues este es común para todas. Una vez analizado el lugar, pasaremos a los siguientes 4 aspectos de cada una de ellas:

- *Arquitectos*: los sentimientos que transmite la ruina son independientes de cada uno de los tres arquitectos que analizaremos. Sus primeras impresiones condicionan sus actos posteriores, hasta el punto de llegar a ser clave en sus diseños.
- *Descripción/Diseño de la escenografía*: antes de analizar cada parte del teatro en relación al greco-romano, es necesario analizar cada una de las partes de las que está compuesto cada diseño de los diferentes arquitectos, y como interactúan entre ellas.
- *Geometría y composición*: La primera es uno de los puntos centrales a la hora de construir un teatro griego o romano, en consecuencia, esta característica estará presente en cada una de las escenografías; además dado el estado actual de la ruina, la composición jugará un papel importante a la hora de equilibrar las visuales.
- *Movimiento*: el movimiento fue esencial en el teatro antiguo, gracias a él realizaban los cambios de escena, enfocaban la mirada del espectador o incluso generaban otro escenario; en las escenografías analizadas veremos cómo los arquitectos contemporáneos hacen también uso de este dinamismo.

UBICACIÓN DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA EN EL TEATRO

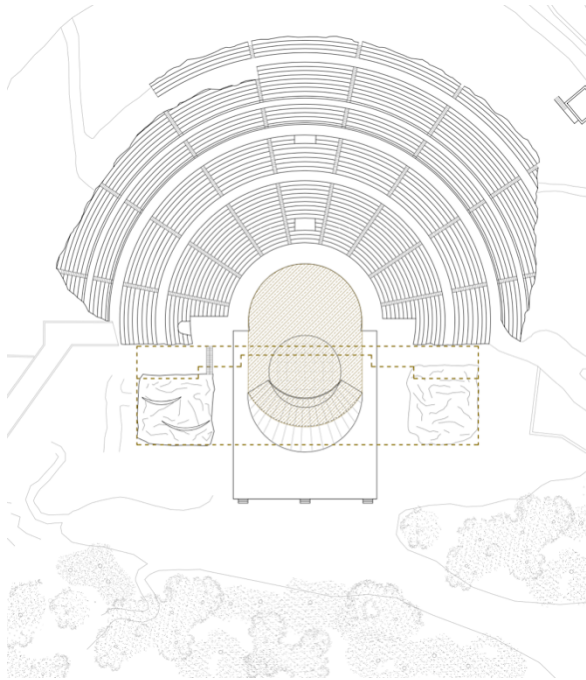
Los arquitectos disponen para sus creaciones únicamente del área escénica, pues como se ha comentado anteriormente, el teatro es cubierto anualmente para el espectáculo, con unas gradas que protegen el koilon del desgaste, en consecuencia, la acústica es emitida mediante micrófonos, pues para que esta fuese posible sin la amplificación del sonido todo debería estar como era originariamente, como eso es inviable a menos que se produjese la reconstrucción de la cávea mediante los métodos que relataba Viollet Le Duc, la acústica es un aspecto que ha sido excluido del análisis.

El área escénica utilizada, comprende la orquesta y la escena, pero a pesar de tener una zona determinada, esta área no está concretamente delimitada, pues el espacio ocupado depende del diseño de cada arquitecto, pudiendo ser mayor o menor; esta cualidad de las escenografías efímeras permite un margen mayor a la hora de diseñar la escena, con el cual no contaban en la antigüedad, permitiendo ampliar el espacio en función de la representación que se vaya a realizar. Dentro de los casos que vamos a analizar más adelante, se encuentran diferentes usos del espacio en cuanto al área y la amplitud utilizada de este, pero lo que es común para todos ellos, al igual que hacían los arquitectos antiguos, es que centran la escena en el eje del teatro debido sobre todo a temas ópticos, acústicos y de iluminación, que explicaremos más adelante.

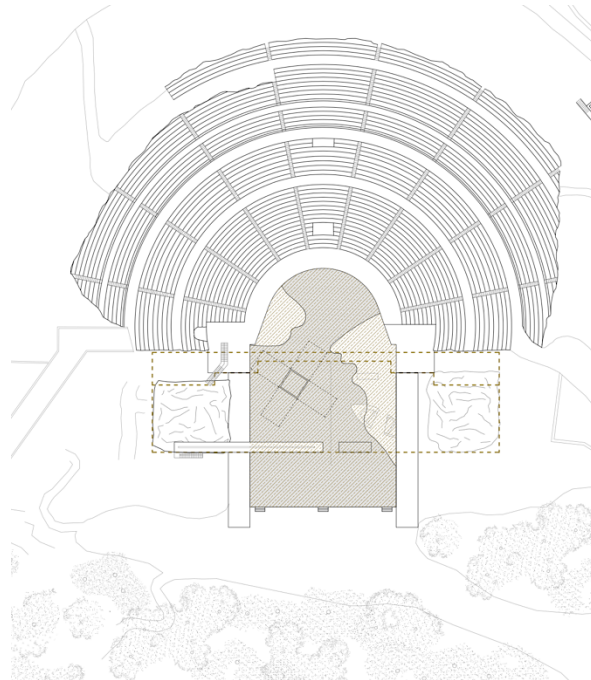
Con la ubicación del diseño siempre en la misma zona, se enfatiza la relación fondo-figura de todas las escenografías frente a los vestigios del teatro, que dialogan con él, pero que también en ocasiones se enfrentan ganando la atención de los espectadores.

A continuación, analizaremos el espacio utilizado por las escenografías, en relación al espacio utilizado por los greco-romanos, que se centraba únicamente en la escena delimitada por el rectángulo marcado con líneas discontinuas.

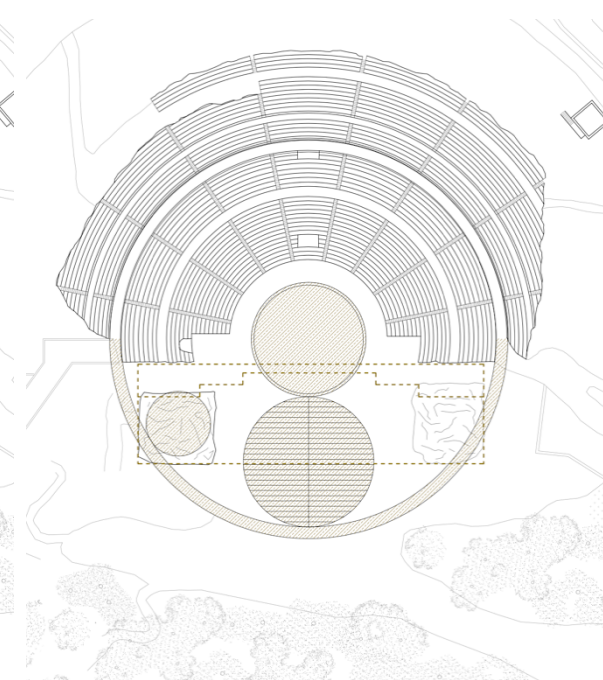
FUKSAS -2009-



JORDI GARCÉS -2010-



REM KOOLHAAS -2012-



El uso que Funksas hace del área escénico es el más reducido de los tres, en su diseño prolonga la semicircunferencia que forma la orquesta hasta encontrarse con la base de la estructura reflectante que instala a modo de frente escénico, esta estructura se sitúa en el centro de la antigua escena griega, partiendo, en cierta medida, del límite que generaba la escena antigua.

Garcés utiliza la totalidad de la profundidad empleada por los griegos, pues su frente escénico se encuentra situado en el límite de la escena; pero a diferencia de los antiguos, los movimientos de los actores se realizan fuera del límite de la escena original, por tanto, se sirve de la parte de atrás para ganar mas espacio en el escenario, todo ello aprovechando las líneas greco-romanas.

Koolhaas por su parte utiliza el espacio de la escena de una forma más marcada y diferenciada del resto, mediante una serie de espacios circulares donde se puede realizar la escena. Como vemos ya no es la antigua escena la que marca los límites, si no el círculo mayor dentro del cual se inscriben los otros dos, el espacio utilizado vuelve a ser lineal, pero sin un claro frente escénico.

MASSIMILIANO Y DORIANA FUKSAS -2009-



ARQUITECTOS

Fuksas es un estudio originalmente italiano, dirigido por Massimiliano y Doriana Fuksas, reconocidos mundialmente, lo que los ha llevado a disponer de oficinas centrales por todo el mundo. Las obras realizadas por el estudio, no siguen siempre la misma línea, pues todas parten de un concepto claro, pero cada una de ellas usa un estilo diferente a pesar de tener "siempre presente la confrontación entre opuestos, entre racional e irracional, orgánico e inorgánico, expresionismo o geometría simple." (Sica, G.)³⁶

El estudio Fuksas, es elegido por INDA para la realización de la escenografía en 2009, que acogerá las representaciones de Medea de Eurípides y Edipo de Colono en la 45ª edición de los espectáculos clásicos de Siracusa. El estudio que cuenta con una trayectoria de más de 40 años de experiencia, es la primera vez que se presenta ante la realización de una escenografía, sin embargo, sí han realizado numerosas obras de arquitectura efímera. "Descubrí que ser escenógrafo es más difícil que ser arquitecto. Cuando fui a ver el hermoso teatro griego en Siracusa por primera vez, dije: 'No hago nada al respecto, ¿qué más podría hacer con un edificio tan hermoso y tan antiguo?'. Pero luego volvimos a leer las tragedias griegas que habíamos estudiado en la escuela secundaria y algunas ideas comenzaron a moverse en la cabeza, comenzando con los términos de realidad y ficción "³⁷ (Fuksas, 2009).

Dada la importancia del concepto para el estudio, en Siracusa este fue el horizonte "Un horizonte muy simple, agrega, que habla de catarsis y de lo que eran el paisaje, el lugar y la acción, para la conciencia de los espectadores, no de hoy, sino de ayer"³⁷(Fuksas, 2009).



Imagen 47. Conjunto de la propuesta de Fuksas para la escenografía de 2009 en el teatro de Siracusa. Foto realizada por Moreno Maggi.

³⁶ Guido Sica. ((s.f)). El Nobel de la Arquitectura. Amura Yachts & Lifestyle, 108, (Pág. 138). Recuperado en 28 de julio de 2020, de https://amuraworld.com/digital_issues/amura_roma/HTML/files/assets/basic-html/index.html#136

³⁷ INDA fondazione. (2009). [Reseña de la escenografía de 2019]. INDA fondazione. Recuperado en 16 de julio de 2020, de <https://www.indafondazione.org/1135/>.

DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA

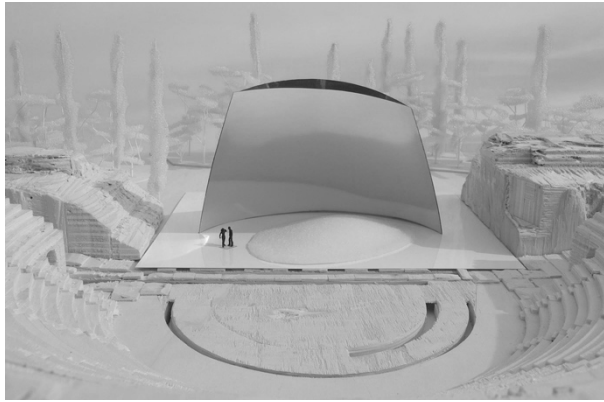


Imagen 48. Maqueta del diseño de la escenografía, en concreto de Edipo, realizada por el estudio Fuksas.

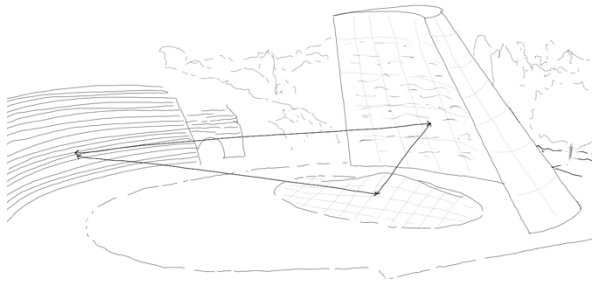


Imagen 49. El reflejo se convierte en el horizonte del conjunto. Elaboración propia.

El concepto que Fuksas utiliza para la elaboración de la escenografía, el horizonte, es precisamente uno de los elementos que más importancia tiene en el teatro griego, dado que estos eran teatros abiertos donde el horizonte se vislumbraba a lo lejos siendo parte del conjunto; un horizonte que Fuksas logra reconstruir de una forma muy difusa, hasta el punto de que este se convierte en todo lo demás, dado el reflejo que produce al estar materializado en forma de una “cuchilla cóncava” de espejo. “La realidad, dice Massimiliano Fuksas, ¿es lo que vemos en el espejo o lo que se refleja? Nunca quisimos ni pensamos en resolver el dilema. Siempre hay tiempo para adquirir la alquimia necesaria para comprender los orígenes y el núcleo de las emociones. Más allá de la imagen, verdadero punto de partida”³⁸ (Fuksas, 2009).

Se podría considerar que el horizonte es la propia reflexión del espectador (Imagen 49), pues la idea de lo que se ve y lo que se refleja, parece hacer alusión a la intención que tenía el teatro en sus inicios, hacer que el espectador viese sus sentimientos “reflejados” en los de los personajes, normalizando los suyos y aliviando su dolor.

La escenografía se realizó para dos obras de teatro, Medea y Edipo, a pesar de tener que hacer frente a dos obras mediante una misma escenografía, lo cual da cuenta de la versatilidad del proyecto abriendo un debate sobre las posibilidades de una instalación efímera con vocación de permanencia, los elementos utilizados fueron mínimos, comparados con las siguientes escenografías que analizaremos. La escenografía era delimitada por la orquesta y el frente escénico, compuesto por una lámina metálica reflectante cóncava, que se encontraba ligeramente inclinada hacia la orquesta, actuando como frente escénico y como una ligera “cubierta” que recoge la escena, esta estructura era el elemento principal del conjunto, que daba vida a la escena reflejando a los actores, los elementos y también las luces y las sombras.

³⁸ INDA fondazione. (2009). [Reseña de la escenografía de 2019]. INDA fondazione. Recuperado en 16 de julio de 2020, de <https://www.indafondazione.org/1135/>.

En cuanto a los elementos que diferenciaban ambas escenografías, eran los diseños que ocupaban la zona del coro, para la escenografía de Medea, se dispusieron en el suelo una serie de letras y símbolos del alfabeto griego antiguo; mientras que en la de Edipo, lo que se reflejaba era una colina de sal. La colocación del coro por Fuksas llama la atención, pues es gracias a la amplitud de opciones que la arquitectura efímera genera, que la colocación se cambia frente a la habitual, en este caso el coro se coloca detrás de los actores, dejando a estos en un primer plano, mientras que en los teatros greco-romanos, la colocación del coro era siempre delante de los actores; esta decisión tomada acerca de la orquesta, puede venir tal vez condicionada con la importancia de cada intérprete dentro del teatro, pues en los teatros antiguos los actores sumaban poder al encontrarse en una plataforma elevada del suelo y del coro, mientras que en la escenografía de 2009 se carece de esta plataforma siendo el orden inverso el que ayuda a enfatizar la presencia de los actores.

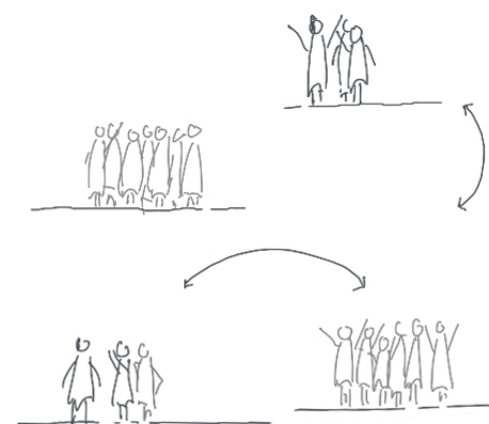


Imagen 50. La importancia de los actores por encima del coro que antes se representaba por un cambio de altura, es rediseñado por Fuksas cambiando altura por orden. Elaboración propia.

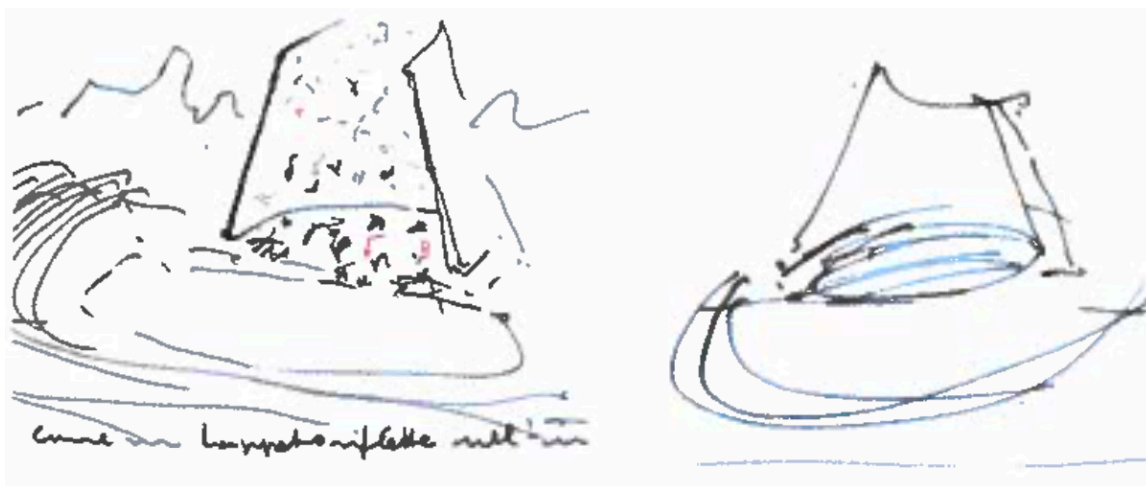


Imagen 51. En los propios sketches de Fuksas vemos ese énfasis en el círculo generado por la estructura, que albergará (la mayor parte del tiempo) al coro.



Imagen 52. Escenografía realizada para la representación de Medea. Foto realizada por Moreno Maggi.



Imagen 53. Escenografía realizada para la representación de Edipo a colono. Foto realizada por Moreno Maggi.

GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN

La composición de la arquitectura realizada por Fuksas, atiende en gran medida al elemento voluminoso que se establece en el centro, en este caso el cambio de algunos decorados en función de la obra a representar, no influye en el aspecto final, pues, aunque si cambia lo que se refleja, ambos decorados atienden a una forma circular instaurada en el plano del suelo, forma que se encuentra relacionada con la geometría establecida pero no tanto con la composición.

El elemento central es la pieza generadora de todo lo que ocurre en escena, con el parece que el arquitecto quisiera hacer alusión a la altura de la escena antigua, generando un eje vertical más marcado que el horizontal, que como veremos predomina más en los ejemplos siguientes; con esta escala de la estructura, que alcanza prácticamente la altura de la cávea del teatro, es capaz de recoger todo lo que pasa delante de ella, centrando la mirada en un área específico que se abre hacia el espectador, generando la sensación de que los actores se encuentran más cerca, efecto que se ve reforzado cuando cae la noche y el teatro ha de ser iluminado artificialmente, luz que rebota en la estructura reflectante y la devuelve al área mencionada (Imagen 54).



Imagen 54. Fotografía del diseño durante una representación nocturna, donde vemos como el elemento central refleja la luz. Foto realizada por Moreno Maggi.

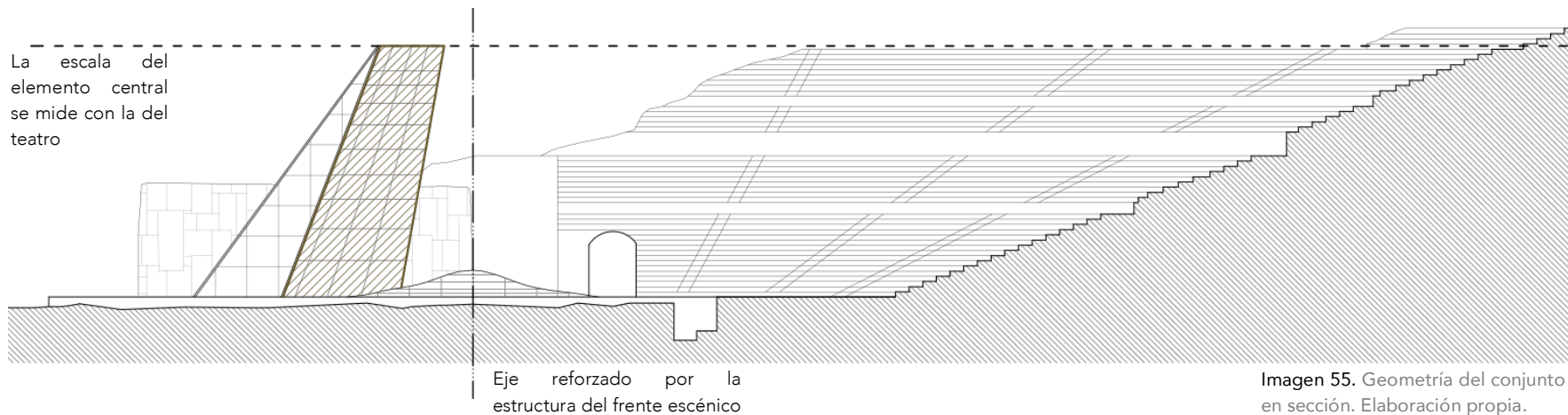


Imagen 55. Geometría del conjunto en sección. Elaboración propia.

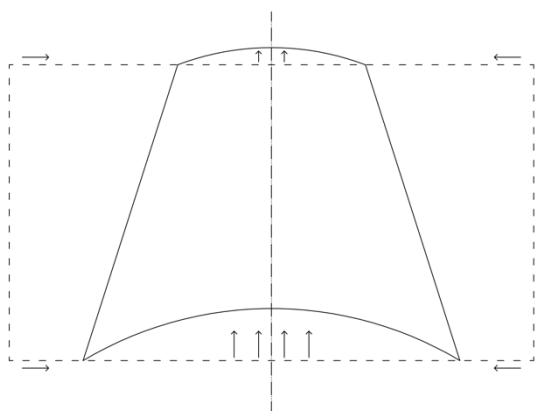


Imagen 56. El frente escénico realizado por Fuksas se asemeja a la transformación de un rectángulo a un trapecio, enfatizando así el eje central. Elaboración propia.

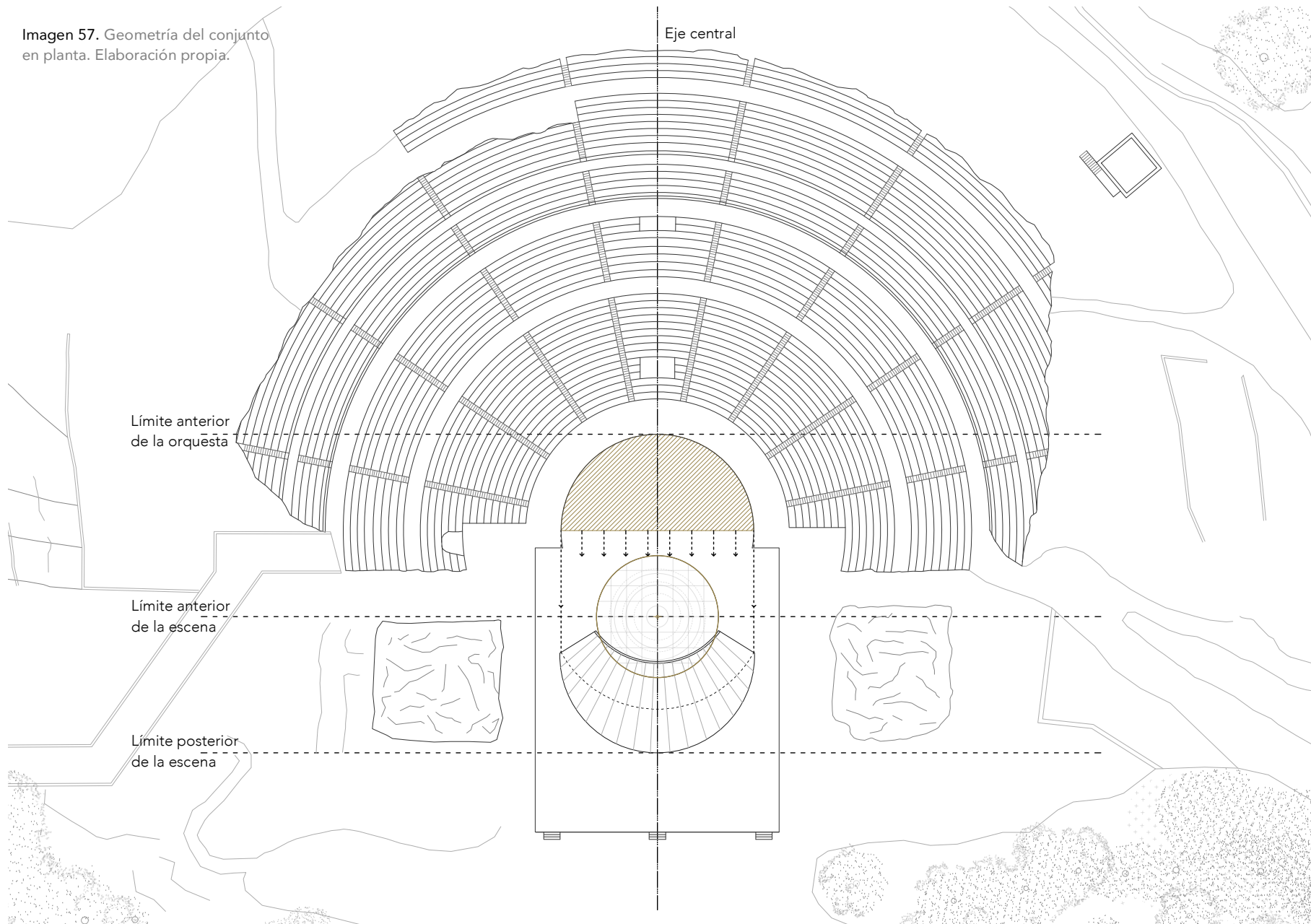
En cuanto a geometría se refiere, todo lo detallado a continuación no se conoce con exactitud, pues los planos son de elaboración propia basados en las fotografías realizadas de la escena, al carecer del levantamiento original.

La geometría de la escenografía se centra sobre todo en el eje central del teatro, eje generador de todos los elementos del teatro. Este eje es el que marca la composición de la escena, siendo a través del cual se desplaza la base del semicírculo delimitando el área. Es la estructura de forma cóncava la que enfatiza este eje, reforzado por la inclinación y el estrechamiento que se produce en altura, acercándose al espectador, esta variación de la escena antigua completamente rectangular a una estructura trapezoidal aumenta esa sensación del eje central que tanto se ha comentado en cuanto a la geometría del teatro (Imagen 56).

Por su parte el conjunto es delimitado por dos ejes horizontales (en planta) que toman de referencia puntos del teatro de la edad antigua, desde el límite anterior de la orquesta, por un lado, hasta el límite posterior de la escena por el otro, mostrando como el arquitecto incluye en el diseño las bases de la arquitectura teatral antigua, demostrando que a pesar de ser una arquitectura contemporánea de materiales y escala notable, los parámetros de la arquitectura greco-romana siguen marcando las pautas de la composición y la geometría.

El último elemento geométrico que caracteriza la intervención es el desplazamiento que se produce del centro del círculo, por el eje central hasta la base de la estructura central; en el límite anterior de la escena se encuentra el centro que genera el área donde se sitúa el coro, remarcando una vez más esa guía de las líneas antiguas para la creación de la arquitectura contemporánea, que se puede trasladar no sólo a este ejemplo, sino a la arquitectura en todo su conjunto. La estructura, sin embargo, no centra su centro en ningún punto en específico, pues al tratarse de varios arcos los centros, son diferentes.

Imagen 57. Geometría del conjunto en planta. Elaboración propia.



MOVIMIENTO DE LA ESCENA



Imagen 58. En esta fotografía se ve la distorsión de los elementos reales en la estructura, así como el reflejo de la luz de escena y la emitida por el Dios que aparece en lo alto.

En la intervención realizada por Fuksas, ningún elemento tiene movimiento, sino que es en el propio elemento donde se reproduce la actividad. El elemento central, como se ha comentado en el análisis, está formado por una chapa reflectante, que reproduce todos los movimientos generados en escena, estas reproducciones se generan con una pequeña alteración dada por el material, pues este no es un espejo normal, más bien, al contrario, pues lo reflejado se ve borroso, como si una bruma interrumpiese la claridad de lo real; además la forma del elemento distorsiona las medidas reales de los objetos. Como consecuencia de estos aspectos, la escenografía no se mueve generando nuevos escenarios, como ocurría con los equiclemas o el telón de fondo de los teatros antiguos, sino que es lo que pasa en la propia escena lo que generaba los cambios, también la luz era causante de diferentes reflejos en escena, lo que podríamos asemejar a los *keraunoscopeion*.

A pesar de que ningún elemento de los que forma la escena se mueve, Fuksas introduce la máquina para elevar al actor que interpretaba la deidad, movido en la antigüedad mediante poleas sujetas al *episkenion*; en la arquitectura realizada por Fuksas, este elemento es introducido por la parte posterior del frente escénico, asomando únicamente el actor y escondiendo la máquina, esta aparición se refleja también en el elemento central al estar iluminada.

JORDI GARCES -2010-



ARQUITECTOS

Jordi Garcés es un arquitecto español que, junto a Daria de Seta y Anna Bonet, forman el estudio "Garcés de Seta Bonet arquitectes", su arquitectura se encuentra cada vez más concienciada con las políticas sostenibles³⁹, y por ello centran su atención a la hora de realizar un proyecto en tres aspectos: el lugar, el diálogo entre lo existente y lo nuevo, y lo que realmente es necesario para el proyecto; creando así una arquitectura más respetuosa con el medioambiente. El estudio fue contratado por INDA en 2010 para la realización de las escenografías de *Aiace (Ajax)* de Sófocles, *Fedra (Ippolito)* de Eurípides en la 46ª edición de los espectáculos clásicos de Siracusa.

Para el estudio esta era la primera vez que se enfrentaba al diseño de una escenografía. Tras su primera visita al teatro de Siracusa, Garcés quedó fascinado por sus proporciones definidas, sus materiales tan nobles como la piedra o los elementos que acompañan al edificio desde sus inicios, elementos vivos pero inmutables ante el ojo humano, como puede ser la vegetación o el mar de fondo. Con su intervención intenta generar una alabanza de los vestigios de Siracusa, es por ello que la escena no ha de traicionar al teatro, sino que ambos, escena y lugar, han de formar un único elemento.

El arquitecto se apoya en los elementos ya existentes para crear su escenografía, fijándose en el pequeño edificio situado en lo alto de la cávea o en los árboles de fondo que aparecen casi a modo de telón, materializada mediante la madera como elemento unificador de todas las partes, evitando así un material extravagante, pues la finalidad es rendir homenaje a la ruina a través del trabajo escenográfico, integrando el lugar y su historia con quien el lugar está llamado a usar, subrayando su atemporalidad y el aura de lo sagrado.⁴⁰



Imagen 59. Fotomontaje del conjunto del diseño de Jordi Garcés para Siracusa en 2010.

³⁹ Garcés de Seta Bonet Arquitectes. (s.f). [Presentación de la filosofía del estudio]. Recuperado en 22 de julio de 2020, de <https://www.garces-deseta-bonet.com/agence>

⁴⁰ Giacomo Calandra di Roccolino. (2011). *Nella quiete della rovina*. La rivista di engramma, 87-91, (Pág. 42). Recuperado de, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918

DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA

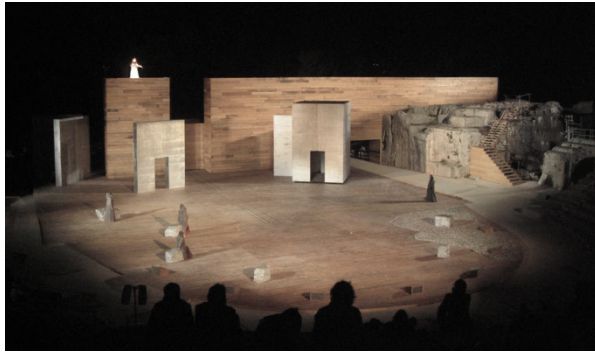


Imagen 60. Una de las características del diseño es el dialogo entre lo antiguo y lo nuevo, que se ve claramente entre la piedra y la madera, pues incluso en las representaciones nocturnas, se sigue enfatizando la ruina.

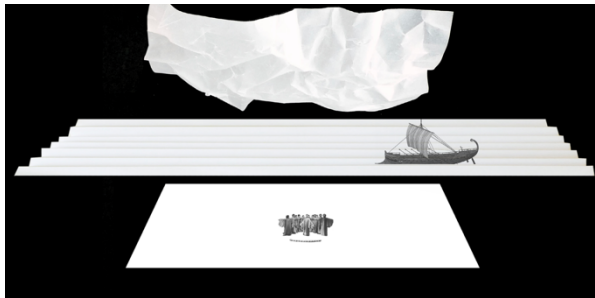


Imagen 61. Fotomontaje realizado por el estudio, que muestra el poder de la escenografía incluso con la ausencia del propio teatro.

La intervención realizada en el teatro de Siracusa por Jordi Garcés, atiende al elogio de la ruina, en ella el arquitecto inicia un dialogo entre lo existente y lo nuevo, respetando las ruinas y ayudando con su arquitectura al entendimiento de estas, interactuando simbólicamente con la ruina, lo cual ha ocurrido en otros lugares, como es el ejemplo de la iglesia construida en el anfiteatro de Tarragona, aunque con un concepto completamente diferente. Frente a esta idea constante de subordinarse a la ruina e intentar enfatizarla, encontramos un caso opuesto de una escenografía diseñada por el estudio de Campo Baeza en 2015 y que nunca se llegó a realizar al no tratarse de un encargo formal de INDA, sino más bien fue una propuesta para convencer a la fundación de que el estudio podía realizar una escenografía en un futuro; en su propuesta vemos como esta no dialoga con la escena, sino que la subraya, haciendo de ella el elemento base del cual surge la nueva arquitectura contemporánea, de aspecto limpio y minimalista, sobreponiéndose a la ruina y centrando el interés en su propio diseño (imagen 61), que incluso muestra sus avances al prescindir del frente escénico como "muro", para representarlo mediante una tensión producida por la suma del elemento superior y el inferior.

La escenografía que debió realizar Garcés, tenía la obligación de ser adaptable a dos obras, sin embargo, el propio arquitecto afirma en una entrevista realizada por la revista italiana Engramma (Garcés J. 2011) "Creo que incluso me hubiera gustado más dibujar un solo conjunto fijo para ambas obras, como si fuera una geografía antigua que sobrevivió al paso del tiempo. Cada trabajo se habría diferenciado más tarde gracias a la mirada particular de cada director"⁴¹ (p. 45).

⁴¹ Giacomo Calandra di Roccolino. (2011). Nella

quiete della rovina. La rivista di engramma, 87-91, (Pág. 42, 45). Recuperado de,

http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918

A pesar de este pensamiento inicial, finalmente realizó una escenografía con un núcleo común en la que se realizaban ciertos cambios a la hora de poner en escena cada escenografía, esta se componía de tres elementos comunes:

- un entarimado de madera natural que cubría toda la escena, como si se tratase de una reconstrucción de la orchestra, donde tanto el coro como los actores representarían la obra.
- el frente escénico que se encuentra compuesto por un muro separado por una abertura que se abre y se cierra para permitir el movimiento de los actores, este muro hace alusión a los "muros de Troya"⁴⁰, otra de las características del frente escénico se observa más allá del muro, pues este se encuentra incompleto por el lado izquierdo dando la sensación de dejar la escena abierta si no fuese por ese telón natural que forman los árboles, este es uno de los puntos donde podemos ver como Garcés genera un juego aunando lo antiguo y lo nuevo, revalorizando lo cotidiano, lo que existe desde hace miles de años, mediante la arquitectura efímera (Imagen 62). El frente escénico al igual que el suelo, se encuentra recubierto de madera natural.
- El tercer elemento fijo en escena se compone mediante una reciprocidad generada entre dos elementos que dialogan entre sí, el arquitecto con su intención de involucrar la ruina lo máximo posible, utiliza la torre ubicada en la parte superior del teatro, que es trasladada como concepto a escena mediante una réplica exacta de las medidas de la original (Imagen 63), la torre superior es común a ambas escenografías al encontrarse forrada de madera al igual que los otros dos elementos; sin embargo, la torre realizada para las escenografías contempla algunas variaciones en función de que obra se representase.

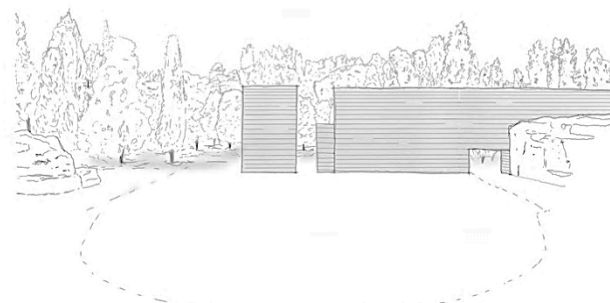
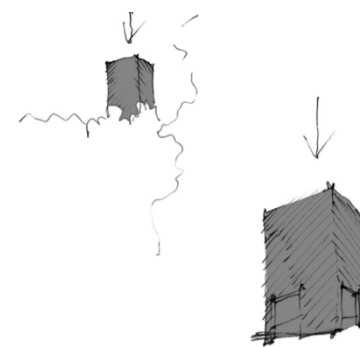


Imagen 62. El fondo escénico se completa gracias a los elementos permanentes del teatro, como sus ruinas o la vegetación de detrás de la escena. Elaboración propia.



Referencia
"territorial"

Imagen 63. Boceto de Garcés, donde se aprecia el guiño que realiza entre el escenario y la torre de lo alto de la cavea, casi como si trasladase la edificación original a escena.



Imagen 64. Puesta en escena de la relación entre los dos elementos, la "tienda" de Ajax y el pequeño edificio del siglo XVI que se eleva sobre las cuevas.

Como hemos visto en estos tres elementos, el material principal es la madera que se diferencia de la piedra, poniendo en valor la ruina, a la vez que convive con ella de una forma muy respetuosa. En los elementos fijos reside el concepto que el arquitecto quiere transmitir, ese respeto por la antigüedad del teatro que vemos reflejada en sus vestigios, elementos que podrían servir para cualquier otra representación. Son entonces los elementos mutables, los que caracterizan cada obra en función de si han sido creados para una u otra:

- En la obra Ajax, vemos como elementos característicos la representación del mar con un barco hundido, pues es el cuerpo del mismo Ajax el que aparecerá muerto en la playa; y la representación de la tienda del protagonista.
- Por otro lado, en la obra de Fedra, el tramo descubierto en la escena es un trozo de arena y la referencia de la torre pasa a ser el castillo de Fedra, cuyo aspecto se asemeja a la piedra y el cual se encuentra acompañado de otras tres estructuras y unas rocas minuciosamente colocadas en el perímetro de la escena.



Imagen 65. Escenografía para la obra Ajax.

Imagen 66. Escenografía para la obra Fedra.

GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN

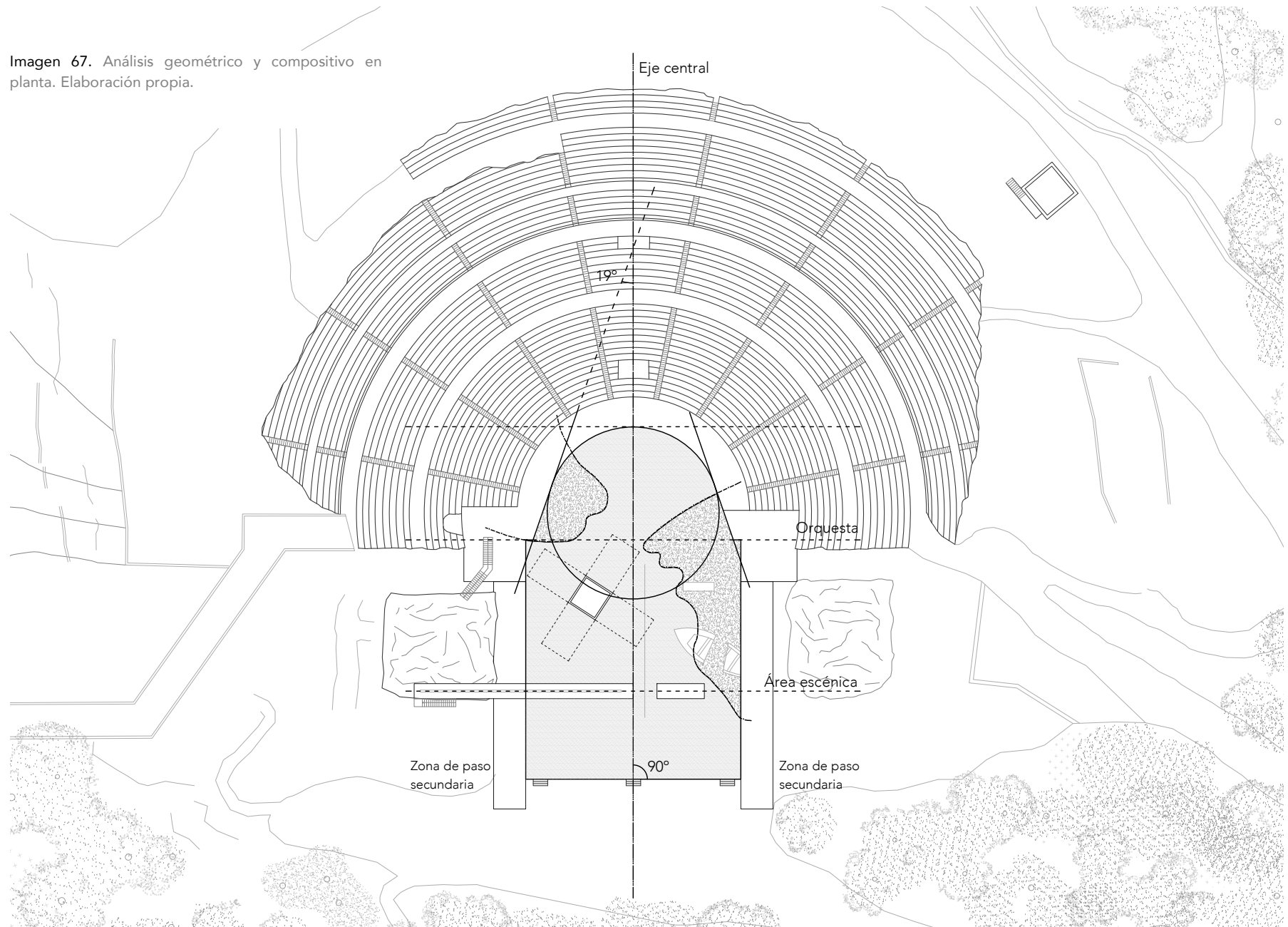
Aunque ambas escenografías están compuestas por la misma geometría, la composición realizada se compone de ciertas diferencias para cada una de ellas, pero con elementos en común.

El proyecto responde a una composición centrada en el eje principal del teatro, enfatizado gracias a su composición lineal, este argumento lo podemos observar en el área que utiliza, cuyo inicio se encuentra en el área de la orquesta, el semicírculo que la forma es ampliado por Garcés mediante dos tangentes que forman un ángulo de 19° con el eje central y que sirven de enlace entre la semicircunferencia y el área escénica delimitada mediante una geometría rectangular perpendicular al frente escénico, ocupando el espacio que queda entre los vestigios de la cimentación de la escena.

El frente escénico es otro de los elementos que remarca el eje, al colocar en él el corte del muro, ubicándose tras él su entrada y punto de interacción con la escenografía. Este muro, que hace alusión al frente escénico, es mucho más pesado a la vista en su lado derecho, mientras que el lado izquierdo se encuentra abierto permitiendo visualmente hacerse una idea de lo original, siendo los árboles los que finalmente cierran la escena generando equilibrio.

Pese a la existencia de este eje "generador" tan marcado, los ejes transversales ya no se encuentran establecidos desde el eje central, si no mediante la disposición de elementos a un lado u otro logran delimitar los espacios; es el caso de la lámina de agua en *Ajax* y de la zona de arena en *Fedra*, delimitadas ambas por líneas curvas abiertas que delimitan la zona de la orquesta. El final de la escena se remarca mediante el muro cuyo peso se encuentra al lado derecho.

Imagen 67. Análisis geométrico y compositivo en planta. Elaboración propia.



El hecho de trasladar la torre superior a escena, genera en la misma un desequilibrio al contar con un elemento de unas dimensiones tan marcadas, es por ello que en ambas escenas se genera una composición entorno a esa construcción, en el caso de Ajax es la propia lámina de agua junto con el barco, ambos de color oscuro, crean esa "simetría" que compensa el peso de la tienda de Ajax también en color negro; sin embargo, en la escenografía de Fedra, la torre genera una composición sencilla mediante una serie de piezas más estrechas pero con alturas y anchuras similares que forman la composición del castillo de la protagonista, a la vez que equilibran la escena.

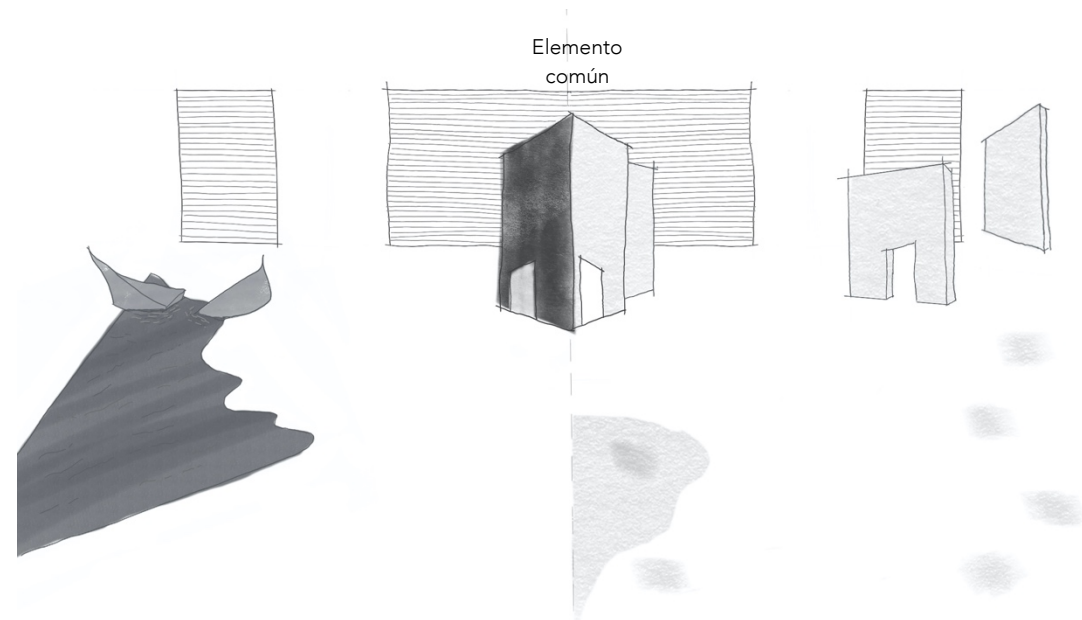


Imagen 68. Boceto donde se puede observar como se equilibra visualmente cada una de las escenografías con la torre como elemento central.

La arquitectura realizada por Garcés, como se puede comprobar, remarcó la tipología del teatro greco-romano, todo ello mediante elementos sutiles que permiten al espectador ver una imagen equilibrada de la escenografía, integrando a su vez la ruina.

MOVIMIENTO DE LA ESCENA

Dentro de la escena, hay un movimiento que se repite en ambas escenografías, consiste en un carril que se encuentra ligeramente desplazado del centro, pues este sale del medio de la puerta del frente escénico, de ellos salen plataformas que recuerdan a los equiclemas mencionados en la escenografía de los teatros antiguos, con ellas el arquitecto permite evadir al espectador del decorado original para crear una escenografía temporal, no solo mediante el desplazamiento, sino que se genera a su vez el centro de la escena, al posicionarse en ella el protagonista, mientras el coro se mueve entorno a él. En los inicios de los equiclemas, estos eran impulsados por otros actores de la escena, pero aquí lo que se plantea es un carril por donde se mueve la plataforma que llega hasta el límite del coro.

La idea de crear unas escenografías temporales dentro de otras, se realizó en mayor escala en el caso de Ajax, el movimiento se produce en la torre negra que hace alusión a su tienda (imagen 70), es ahí cuando el Dios empieza a matar al ganado cegado por una ilusión óptica que Atenea le ha dado, que le hace creer que esos animales son sus enemigos; el escenario donde ha quedado la huella de esta "batalla" se reproduce mediante la apertura de las 4 caras laterales del prisma, permitiendo ver su interior, generando una mini escenografía.

Son muchos más los movimientos generados para la puesta en escena, pero estos se salen de nuestro campo de análisis al no ser arquitectónicos, pues se trata únicamente de attrezzo.



Imagen 69. Escena de Fedra en la que la protagonista está montada en la plataforma móvil, mientras el coro se mueve a su alrededor.

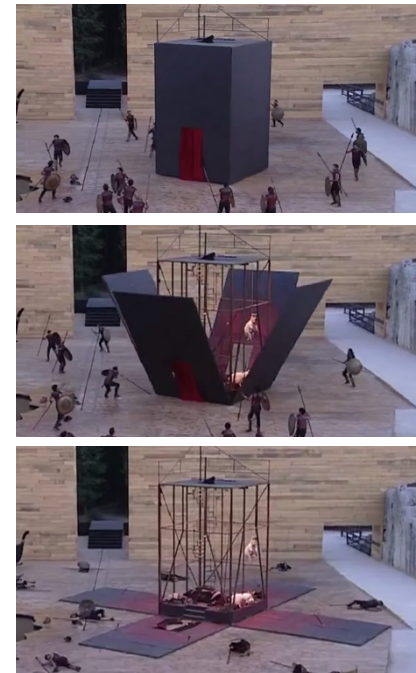


Imagen 70. Sucesión de las distintas fases por las que pasa la tienda de Ajax.

REM KOOLHAAS -2012-



ARQUITECTOS

Para empezar a hablar de Rem Koolhaas primero debemos mencionar el estudio al que fue encargado el proyecto, OMA fundado en 1975, un estudio de arquitectura dirigido por ocho socios, dentro del cual Rem Koolhaas fue el diseñador encargado de realizar la arquitectura efímera en Siracusa de 2012. Rem Koolhaas es un arquitecto neerlandés reconocido internacionalmente, galardonado con el premio Pritzker en el año 2000, su arquitectura tiende hacia edificios de gran consistencia física predominantes en el espacio. La obra tanto de AMO (unidad dentro de OMA que se dedica a los temas más artísticos), como del propio Koolhaas dentro del campo de la arquitectura efímera, a diferencia de los otros dos arquitectos estudiados, es muy extensa, muestra de ello tenemos el Video Bus Stop realizado en 1991 como parte de la exposición 'What A wonderful World' en Groningen, el pabellón realizado para la Serpentine Gallery realizado en 2006, el pabellón realizado frente al Palacio Gyeonghui del siglo XVI en Seul en 2007 llamado Prada Transformer, así como una gran variedad de escenografías para pasarelas de grandes firmas de moda como Miu Miu o Prada.

La escenografía realizada por Rem Koolhaas en 2012, encargadas por INDA, correspondía a tres obras⁴²: Prometeo encadenado de Esquilo, Bacantes de Eurípides y Los pájaros de Aristófanes. Las tres obras se representaban bajo el mismo escenario, a pesar de ello los ropajes de los actores, así como el atrezzo de cada obra marcaran claramente la diferencia entre ellas.



Imagen 71. Imagen global del conjunto fotografiado desde lo alto de la cavea.

⁴² OMA. (s.f). Siracusa Teatro griego Escenografía. Recuperado en 27 de julio de 2020, de <https://oma.eu/projects/syracuse-greek-theatre-scenography>

DESCRIPCIÓN/DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA

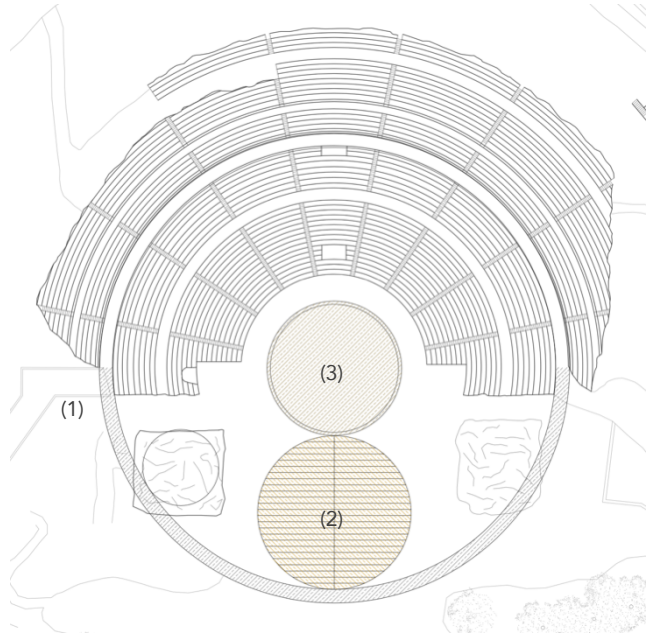


Imagen 72. Los tres elementos que forman la escenografía son: (1) El Anillo, (2) La Máquina y (3) La Balsa. Elaboración propia.

La forma en la que Koolhaas “restauró” las ruinas de Siracusa para las representaciones del verano de 2012, podríamos asemejarla a la idea de maquina o elemento vivo, un elemento móvil que parece dar vida al teatro; desde mi punto de vista parece que el arquitecto nos esta mostrando que es precisamente la escena la que tiene vida y a su vez la que se la proporciona al teatro, un teatro en ruinas con la escena especialmente dañada y sin la cual su uso tradicional, para el cual fue diseñado, sería inexistente.

No es solo la idea de ser un elemento móvil la que caracteriza la escenografía, pues también es claramente visible esa intención de completar el círculo y con él el teatro, volviendo a lo dicho anteriormente, siendo a mi parecer que muestra como es la escena la que “completa” el teatro. La intervención arquitectónica realizada en el teatro se compone de tres elementos⁴³, que juntos forman la escenografía/escena del teatro:

- El primer elemento es el que genera esa idea de círculo, que esboza la cavea del teatro, este elemento es nombrado el Anillo, esta pasarela nace desde el diazoma original del teatro, por tanto, su uso está claro y es que al igual que la función del diazoma en el teatro es permitir el paso a los espectadores, la función del anillo es la de generar un acceso alternativo a escena para los intérpretes, misma función, pero diferentes usuarios. Este anillo abarca tanto el escenario como el backstage.
- El segundo es el elemento móvil, que se mueve en ciertas ocasiones dentro de la representación de la obra según lo quiera el director de la obra, debido a su

⁴³ Katerina Gordon. (2012). OMA diseña escenario para un antiguo Teatro Griego en Siracusa. Recuperado en 27 de julio de 2020, de plataformaarquitectura Sitio web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159428/oma-disena-escenario-para-un-antiguo-teatro-griego-en-siracusa>

movimiento recibe el nombre de La Máquina. Se encuentra ubicado entre el anillo y la orquesta, es una plataforma circular que puede rotar sobre si misma mediante un eje en su centro y dividirse en dos semicírculos creando una entrada central; esta se encuentra inclinada, formando un ángulo de 17° , lo que crea en ella un desnivel de 7 metros desde su parte más baja, en contacto con la orquesta y su parte más alta que enlaza con el anillo, siendo un elemento que sirve de transición entre los otros dos. Esta plataforma se presenta a modo de "espejo" al reflejar en su forma el graderío, pues la plataforma se encuentra cubierta de escalones que permiten el movimiento a los actores; a su vez esta inclinación de la plataforma permite su segundo uso, el de telón de fondo. En esta ocasión, aunque no se especifica claramente, el telón se vuelve a ver remarcado por el conjunto de árboles tras la escena.

- El tercer elemento es La Balsa, que ocupa el lugar destinado a la orchestra completando su área, dado que esta solo abarcaba un área de media circunferencia. Este lugar es destinado para los actores y los bailarines, que Koolhaas reinventa convirtiéndolo en un antiguo thymele⁴⁴.

Pese a ser tres elementos diferentes, todos ellos están conectados, no solo mediante el telón que hace de "puente" entre los otros dos, sino también gracias a su estética y materiales, el material de acabado es la madera, de la cual están compuestos la máquina y la balsa; y el segundo material son andamios, un material cada vez más utilizado en la arquitectura efímera debido a su amplia posibilidad de crear diferentes formas con unas piezas universales. El elemento central comparte ambos materiales, generando aún más esa unión, en su posición principal comparte materiales con la balsa, pero si se rota aparece el material en común con la pasarela, los andamios.

⁴⁴ Altar que en los rituales antiguos era destinado al Dios de vino, Dionisio

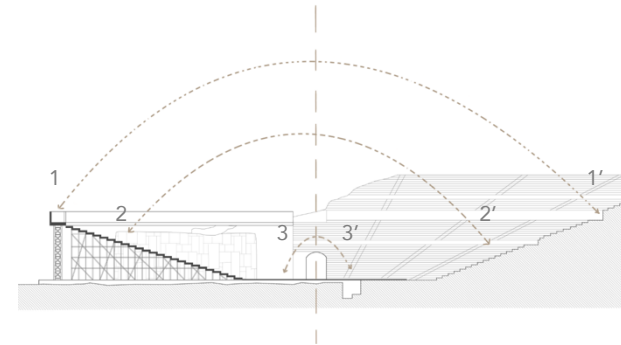


Imagen 73. El diseño de la escenografía aparece a modo de espejo como vemos en la foto, relacionando 1-1', 2-2' y 3-3'. Elaboración propia.

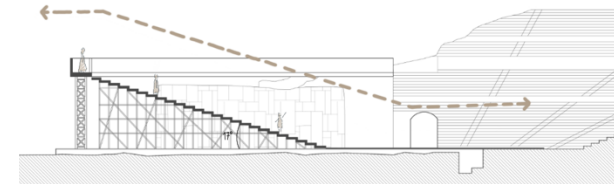


Imagen 74. El conjunto de todos los elementos genera un recorrido entre ellos, creando un nuevo acceso o salida a los actores. Elaboración propia.



Imagen 75. En esta secuencia de imágenes, se muestra como a pesar de ser un escenario común para todas las obras, es el atrezzo lo que las diferencia claramente unas de otras, sin necesidad de cambiar partes del diseño como en casos anteriores. (1) Prometeo encadenado (2) Bacantes (3) Los pájaros.

Otro de los aspectos que destacan de la composición de Koolhaas, es lo liviano de su intervención, que parece que se posa suavemente sobre el teatro, como si se tratase de un elemento ajeno a este, adherido únicamente a él mediante el anillo que se une con el diazoma central, esta sensación se acentúa en gran medida en las representaciones nocturnas, que volviendo a la relación fondo-figura, pierde toda relación con el fondo al quedarse en penumbra, destacando la figura que se encuentra iluminada. (Imagen 76).

Este aspecto se produce de una forma más potente en el proyecto de Campo Baeza, puesto que todos sus elementos comparten el color Blanco, como color base, pudiendo este cambiar a lo largo de la representación. El blanco enfatiza la luz, uno de los principios más establecidos del arquitecto. Como afirma Campo Baeza, A. (s.f), el blanco "Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la luz e iluminados los blancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado."⁴⁵, con ello no solo consigue centrar la mirada precisamente en su obra, si no que gracias a la iluminación consigue exaltar la intervención por encima del teatro greco-romano, con la sensación de ser elementos que se encuentran flotando por encima del teatro.



Imagen 76. Imagen del conjunto durante la noche, donde tanto el teatro como el elemento de unión, el anillo, quedan ocultos bajo la oscuridad.



Imagen 77. Imagen del conjunto durante la noche, donde tanto el teatro como el elemento de unión, el anillo, quedan ocultos bajo la oscuridad.

⁴⁵ Campo Baeza, A. (1992). Esencialidad. Alberto Campo Baeza. Arquitectura, 291, (Pág. 52). Recuperado en 6 de agosto de 2020, de <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1991-1993/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1992-n291.pdf>

GEOMETRÍA Y COMPOSICIÓN

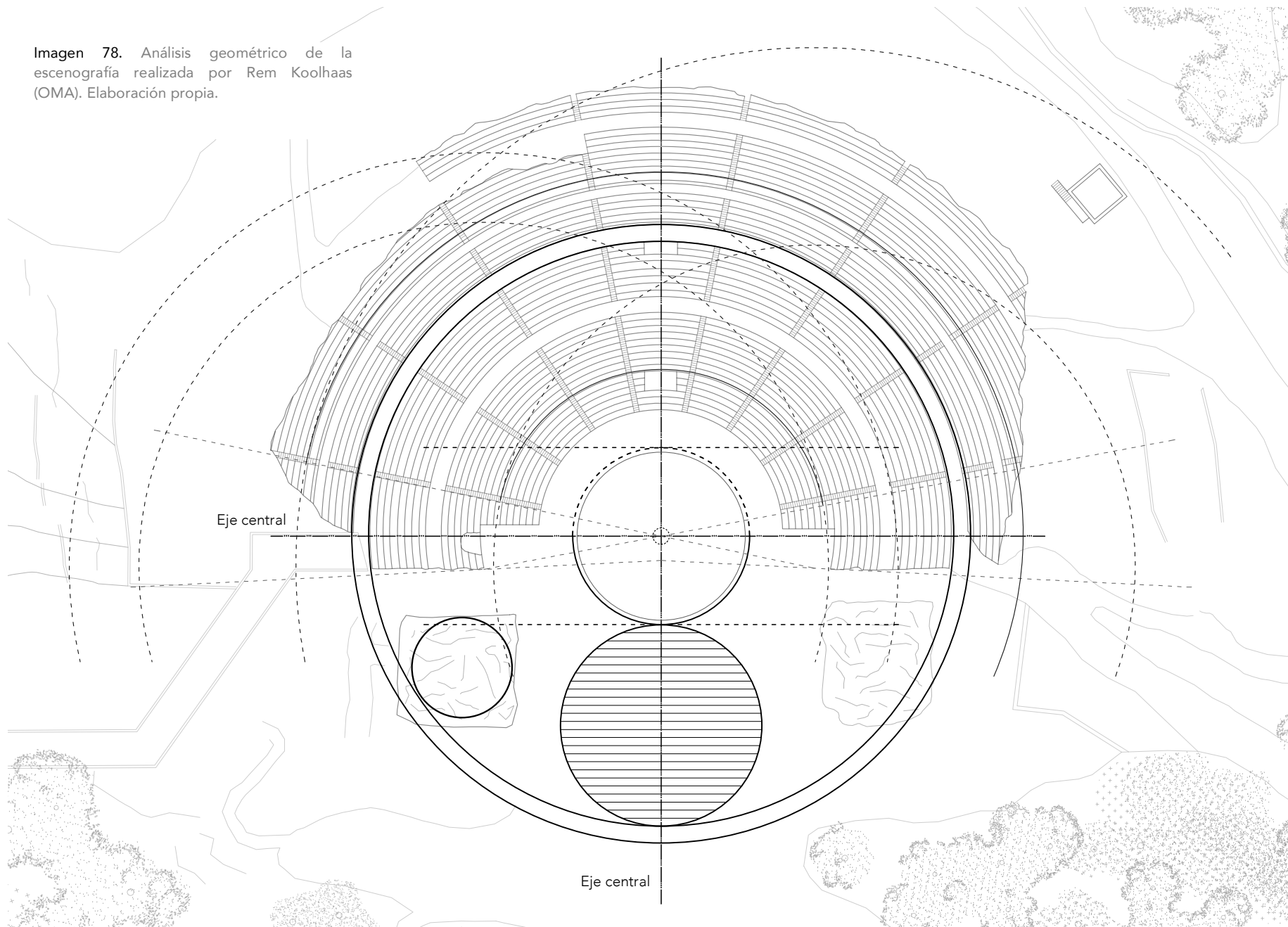
De los casos analizados, el de Rem Koolhaas, es el que más juega con la geometría, en especial la del círculo, considerado el primer elemento del teatro, pues solo a raíz del círculo y la circunferencia el arquitecto es capaz de generar la escena y muchos de los elementos que la caracterizan.

Este caso se caracteriza por tener una composición lineal respecto a la escena y radial en relación con el teatro, este último aspecto se consigue mediante la circunferencia formada por el anillo, que cambia la percepción que tenemos del teatro, de una forma ultra semicircular interrumpida por la escena, de forma rectangular, a un círculo completo; para llegar a esa forma Koolhaas realmente se podría decir que "trampea la realidad" pues como se ha visto en el análisis del teatro de Siracusa (p.45) el teatro no es completamente circular, dado que su último sector de cada lado se traza con una circunferencia diferente, esta diferencia en la geometría tan minuciosa como inapreciable, ante el ojo humano, que realizaron los griegos para mejorar la óptica es obviada por el arquitecto para llevar a cabo su diseño de una circunferencia perfecta.

El proyecto sigue con su afán de compleción a través de la balsa, cuyo aspecto nace simplemente del cierre de la forma de la orchestra original, esta se convierte por tanto en un círculo concéntrico al anillo, pues como bien sabemos en los teatros greco-romanos el punto central de orquesta es el generador de los demás componentes.

El cuerpo central vemos, sin embargo, que necesita de los dos anteriores para establecerse, pues su geometría se produce mediante un punto en común con cada una de las otras dos circunferencias; la maquina se convierte por tanto en el objeto central, no solo por su ubicación, sino también por su inclinación. Por último, se encuentra a la derecha del escenario otra circunferencia tangente al anillo donde se colocan los músicos.

Imagen 78. Análisis geométrico de la escenografía realizada por Rem Koolhaas (OMA). Elaboración propia.



La máquina se caracteriza, como hemos dicho anteriormente, por tener una altura total de 7m, permitiendo funcionar a modo de telón en la escena y a su vez de plataforma elevada tanto para los actores como para el coro, esta altura podría compararse con la elevación que Vitruvio calculó para que la escena se viese mejor, y que estaría comprendida entre 3 y 3,5 m, que equivaldría a la mitad de la altura de este elemento, sirviendo a su vez de enlace entre los otros dos elementos generando un movimiento de los actores no solo horizontal, sino también vertical. Con esta reinención de la escena clásica basada en una plataforma, Koolhaas crea una escena ingravida y contemporánea, un giro en el diseño que se produce dieciséis siglos después gracias a la arquitectura efímera, generando un uso de la plataforma completamente diferente, pues como afirma Utzon, J. (1962) "Las variaciones formales que permite la plataforma como elemento arquitectónico son infinitas."⁴⁶ (p.6)

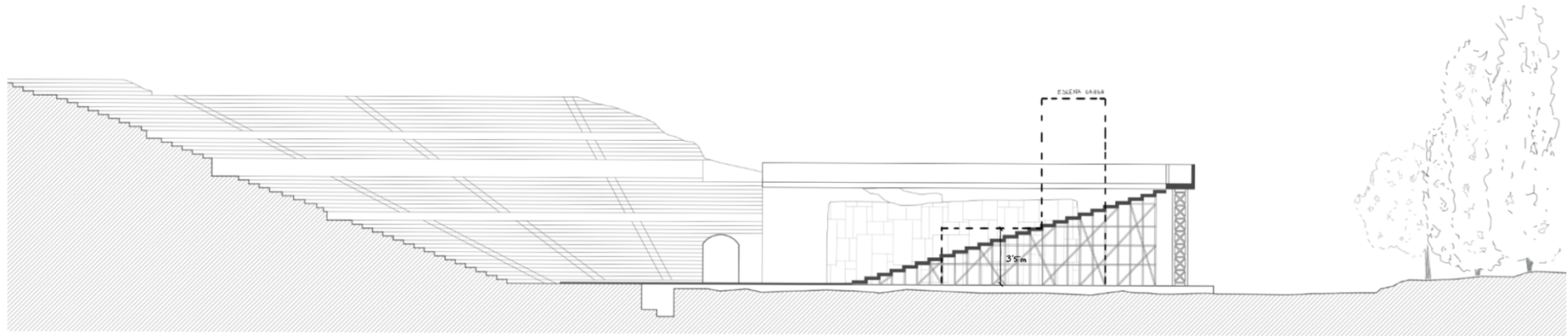


Imagen 79. El elemento central aparece como la escena elevada de los teatros greco-romanos, que favorecían la visión de los espectadores. Elaboración propia.

⁴⁶ Jørn Utzon. (1962). Plataformas y Mesetas. Recuperado en 28 de agosto de 2020, de: <https://proyectandoleyendo.files.wordpress.com/2011/01/plataformas-y-mesetas-jorn-utzon.pdf>

MOVIMIENTO DE LA ESCENA

Esta escenografía se caracteriza en gran medida por sus movimientos, que dan precisamente el nombre de "máquina" a la plataforma central, pues además de agregar movimiento mediante el nuevo acceso generado por el anillo, la máquina realiza una serie de transformaciones a través de desplazamientos mecanizados.

La plataforma central puede rotar sobre su centro, este giro simboliza en la obra de Prometeo encadenado, los 13 siglos que duró la tortura del protagonista. Este giro permite también mostrar al público la cara opuesta de la plataforma, un entramado de andamios que se planta firme ante la orchestra y sirve también de telón de fondo; este movimiento permite también la entrada en escena de intérpretes, que, accediendo a ella desde la parte trasera, cuando se encuentra rotada, aparecen al volverse a girar la plataforma.

El segundo movimiento que encontramos en la plataforma es la división de esta en dos mitades, gracias a que se encuentra dividida por la mitad, esta función se da tanto con la plataforma en la posición original, como rotada; ello permite generar otro acceso a mayores para los actores, además de caracterizar ciertas escenas de cada obra, como la entrada de Dionisio en la obra de Bacantes⁴⁷ o cuando las entrañas de la tierra se tragan a Prometeo.

Otro de los elementos móviles que Koolhaas incorpora al igual que Garcés es el equicléma, en este caso no se encuentra fijado a ninguna guía, sino que se mueve libremente por el escenario.



Imagen 80. Desplazamiento de cada mitad de la plataforma, creando una entrada nueva para los actores.



Imagen 81. Plataforma rotada completamente generando un frente escénico más marcado.

⁴⁷ Manuel Giliberti. (2012). Dioniso: "¿Y por qué todavía dudas ante lo inevitable?". Recuperado en 27 de julio de 2020, de Engramma Sitio web: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1881

7. CONCLUSIONES.

Cada vez aparece más popularizada la realización de la arquitectura efímera. En ella se abarca un amplio campo de temas que pretenden estimular el interés de los usuarios, de lugares ya conocidos, permitiendo generar esa sorpresa que tanto ansía el individuo del siglo XXI, y que la arquitectura permanente no siempre puede brindar; encontramos en este lugar, el teatro griego de Siracusa, el tema del trabajo, que hace que un lugar de interés mundial por su valor histórico y arquitectónico, genere en él una novedad anual, a través de las intervenciones teatrales aquí analizadas, todas ellas basadas en el respeto al conjunto y en potenciar su valor a través de intervenciones fugaces.

Tras el análisis de los casos elegidos, podemos observar esa interrelación con la arquitectura clásica de la antigüedad. Si bien tras un simple vistazo pasa completamente desapercibida, en este trabajo se demuestra claramente que sienta, de alguna manera, las bases de la arquitectura de hoy en día y de los proyectos analizados, aportando al menos una nueva derivada para que la preexistencia recupere su uso originario; este diálogo permanente entre los vestigios y la intervención, permite coexistir dos arquitecturas de tan diferente naturaleza.

Vemos que en las tres instalaciones de Fuksas, Garcés y Koolhaas, ejemplos suficientes junto con otros no tratados y que participan de análogos planteamientos, están proyectadas cada una de ellas para la representación de varias obras teatrales diferentes. Como ya apuntamos anteriormente, esto nos sirve para contextualizar el debate de si la arquitectura efímera ofrece la capacidad de dar respuesta a una ruina como objeto, en principio, autorreferencial y ensimismada dada su condición petrificada del pasado. Es decir, estamos hablando de si el uso de estas arquitecturas son en sí mismas una escenografía específica para una obra teatral determinada, obviamente no dado que en ellas se representaron obras diferentes. Esto nos da cuenta de la versatilidad de cada proyecto para "completar" la ruina con el fin de que recobre su uso originario de teatro, ahora con las características propias de un teatro contemporáneo consolidado sobre un

teatro clásico. Hemos podido comprobar que las aportaciones de estos arquitectos no consistían en meros temas de mobiliario, de telones o de cortinas que se desmontan una vez acabada la función teatral. Más bien, estamos en condiciones de afirmar que son estructuras arquitectónicas complejas con valor propio, antes, durante y después de cada representación teatral y, por tanto, son arquitectura real después de la ficción escénica.

Si las escenografías como elementos ilusorios pierden sentido cuando se apagan las luces y la música y se han retirado los actores, aquí estas instalaciones efímeras mantienen viva la esencia de la arquitectura veraz que se congratula con el anhelo de un pasado cultural glorioso y la ensoñación de un futuro prometedor.

La arquitectura efímera, como explica Javier Blanco en "Improntas arquitectónicas de Valladolid Efímera" (2020, p.16), es "capaz de transfigurar lo ficticio en veraz y de desfigurar lo veraz en ficticio. Y no por ello podemos considerarla como una "arquitectura menor", si bien su carácter pudiera resultar imprevisible, sin embargo, desde siempre ha sido una arquitectura demandada y distinguida."⁴⁸

⁴⁸ Blanco, J. (2020). *Improntas Arquitectónicas de Valladolid Efímera*. En *Valladolid Efímera*. Valladolid: Colegio oficial de arquitectos de Valladolid. (Pág. 20).

8. BIBLIOGRAFÍA

VÍDEO

Tyrregir (19 de enero de 2011). El origen del teatro y la tragedia griega [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xyKKjBXjG0Q&t=12s>

Academia Play (20 de septiembre de 2016). Diferencias arquitectónicas entre el Teatro griego y el Teatro romano. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-u4OyQLta6A>

LIBROS

Vitruvio Poilon, M. (1995). De Architectura. Los diez libros de la arquitectura. Alianza forma. (Oliver. JL., trad.). (Obra original publicada en el año 15 a.C.).

J.Boorstin, D. (2008). Los creadores. (Juan Faci & Francesca Carmona, trad.) Crítica. (Obra original publicada en 1992).

Vernant, J-P. (1993). El hombre griego. (Bádenas, P. Bravo, A. Ochoa, J.A., trad). (Obra original publicada en el año 1946). Alianza editorial.

Nieva, F. (2000). Tratado de escenografía. Editorial Fundamentos. Recuperado en 6 de julio de 2020, de <https://books.google.es/books?id=XbkcMrU1EuwC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=equiclema+teatro&source=bl&ots=omvR2Ly90u&sig=ACfU3U0XCujNYVDkK2QIEwlCqLltZAtxvw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjlxrvSnpjqAhWP2hQKHeFAABAQ6AEwCnoECAkQAQ#v=onepage&q=equiclema%20teatro&f=false>.

Ustárroz. A. (1997). La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura. Fundación caja de arquitectos.

Polacco. L., Anti. C (1981). Il teatro antico di Siracusa. Italia: Maggiale Editore, Rimini.

Hernández Soriano, R. (2013). Siracusa: tres escenografías para el siglo XXI. Godel. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/30498>.

Rizo, G.E. (1923). Il teatro greco di Siracusa. Milano: Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli.

Blanco, J. y García, D. (2020). Valladolid Efímera. Valladolid: Colegio de Arquitectos de Valladolid.

REVISTAS

Pariente, J.L. (15 DE JULIO DE 1988) Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. Tamaulipas en la cultura (Nº1)). Recuperado de <https://www.arquba.com/monografias-de-arquitectura/evolucion-de-los-espacios-teatrales/>.

Humanes. A. (1994). Restauración arquitectónica. El diálogo entre lo antiguo y lo nuevo. Arquitectura, nº299. Recuperado en 10 de julio de 2020, de <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-completa/revista-arquitectura-1994-n299.pdf>

González. A. M-N., (1993). Restauración: Método y arquitectura (a propósito del teatro de Sagunto). Recuperado en 11 de julio de 2020, de <http://www.machinaetschola.com/ficheros/pdf/Teatre.pdf>

Lara. S (s. f). El Teatro Romano de Sagunto: avatares de una década. Loggia, n°13. Recuperado en 11 de julio de 2020, de https://www.researchgate.net/publication/300003754_El_Teatro_Romano_de_Sagunto_avatares_de_una_decada

Rivera. J.B (2018). Tres restauradores de la arquitectura, Boito, Giovannoni y Torres Balbás: interrelaciones en la Europa de la primera mitad del siglo XX. Recuperado en 11 de julio de 2020, de: https://www.researchgate.net/publication/323689422_Tres_restauradores_de_la_arquitectura_Boito_Giovannoni_y_Torres_Balbas_interrelaciones_en_la_Europa_de_la_primeira_mitad_del_siglo_XX_1.

Giacomo Calandra di Roccolino. (2011). Nella quiete della rovina. La rivista di engramma, 87-91. Recuperado de, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918

TESIS

Garcés. A. (2015). La Ciudad Teatro. El Lugar de la Escena y Otros Lugares. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, España.

Reyes, C.I. (2012). Diseño arquitectónico de un teatro al aire libre. Diseño de un teatro al aire libre con propiedades acústicas. (Tesis de maestría) Instituto politécnico nacional. México. D. F.

PÁGINAS WEB

Rinaldi. M (2003). Historia de la Iluminación Escénica. Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires. Recuperado en 13 de julio de 2020, de web: http://estudioarslux.blogspot.com/2010/04/historia-de-la-iluminacion-escenica_20.html

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). (s.f). Siracusa y la necrópolis rocosa de Pantalica. 9 de julio de 2020. Recuperado de <https://whc.unesco.org/en/list/1200/>

Instituto Nazionale del Dramma Antico (INDA). (s.f). Archivi inda fondazione. 10 de julio de 2020. Recuperado de <https://www.indafondazione.org/archivio/>.

INDA fondazione. (2009). [Reseña de la escenografía de 2019]. INDA fondazione. Recuperado en 16 de julio de 2020, de <https://www.indafondazione.org/1135/>.

Garcés de Seta Bonet Arquitectes. (s.f). [Presentación de la filosofía del estudio]. Recuperado en 22 de julio de 2020, de <https://www.garces-deseta-bonet.com/agence>

OMA. (s.f). Siracusa Teatro griego Escenografía. Recuperado en 27 de julio de 2020, de <https://oma.eu/projects/syracuse-greek-theatre-scenography>

Katerina Gordon. (2012). OMA diseña escenario para un antiguo Teatro Griego en Siracusa. Recuperado en 27 de julio de 2020, de plataformaarquitectura. Sitio web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-159428/oma-disena-escenario-para-un-antiguo-teatro-griego-en-siracusa>

Manuel Giliberti. (2012). Dioniso: "¿Y por qué todavía dudas ante lo inevitable?". Recuperado en 27 de julio de 2020, de Engramma Sitio web: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articulo=1881

Fernando Marín Valdés. (2019). Usos, tematización y banalización de los teatros clásicos. Recuperado en 19 de agosto de 2020, de: <https://www.xn--notasdearteclsicoyhelenstico-0kc48a.com/2019/11/usos-tematizacion-y-banalizacion-de-los.html>

Jørn Utzon. (1962). Plataformas y Mesetas. Recuperado en 28 de agosto de 2020, de: <https://proyectandoleyendo.files.wordpress.com/2011/01/plataformas-y-mesetas-jorn-utzon.pdf>

PROYECTOS

López. M., García. I., Hernández. A., (2017). Proyecto de conservación, restauración y mantenimiento del frente escénico del teatro romano de Mérida. Junta de Extremadura. Recuperado en 10 de julio de 2020, de: <https://www.consociomerida.org/sites/default/files/administracion/PROYECTO%20COMPLETO%20FRENTE%20ESC%C3%89NICO%20FASE%20III.pdf>

