



Espacio escénico del teatro Guzmán Blanco. Foto: CAHCHEE



INTRODUCCION

La arquitectura, de todas las artes, es quizás la que establece mayor credibilidad en su aporte documental, bien sea físico o planimétrico. Condicionada en parte por su función utilitaria, ha reflejado siempre el entorno social en el que ha desarrollado. Es por eso, y en el caso especial de la arquitectura teatral, que el seguir de cerca su desarrollo puede darnos pistas fidedignas de la actitud de la sociedad ante otra de las más completas y comprometidas artes: el teatro.

El espacio del teatro, como espacio de la representación, no es solo una cualidad de la realidad física, sino también una estructura histórica fruto de la experiencia que se manifiesta en todas las dimensiones de su identidad: como objeto urbano, como evento social, como organismo consagrado al juego dramático, como convención cultural, como proyección del imaginario colectivo, entre otros.

El edificio teatral y el teatro son conceptos que han pugnado desde el principio, pero el uno no puede existir sin el otro. Lo que se define como teatro, es una unidad dialéctica entre el escenario y la platea que se desarrolla en un espacio de convenciones mutuas. Sus antecedentes comienzan desde los juegos y fiestas primitivas, como bien lo describe la Dra. Milagros Müller Sánchez,

“Durante la prehistoria se realizaban los ritos dentro del círculo mágico; en Egipto se improvisaron espacios para la representación de danzas dialogadas y dramas litúrgicos; en Grecia se construyeron edificios no techados para la tragedia y comedia donde se discutía la ineluctabilidad del destino; en la Edad Media el teatro se sostuvo en los lugares más inverosímiles, sólo para renacer dentro de las iglesias, donde permaneció por un breve período que le permitió fortalecerse y salir triunfante al atrio, de allí a las plazas, jardines, corrales, mercados”.¹

¹ Dra. Milagros Müller: Percepción del espacio de representación para el arte actual en visión y visualización. IX congreso Iberoamericano de Grafica Digital. Sigradi, 2005)



El presente trabajo no pretende llevar a cabo un reconocimiento exhaustivo ni sistemático de los indicios técnicos en que se desarrolló la experiencia del teatro decimonónico, sino esbozar una visión general de los mismos sin detenernos en géneros concretos o en corrientes estéticas determinadas; plantear el substrato básico sobre el que se asienta la práctica teatral en la Caracas decimonónica, sin desatender algunos de sus precedentes dieciochescos.

Importa señalar que, aún conscientes de que se trata de una parcelación artificiosa de la realidad escénica del siglo XIX, nuestras referencias se detendrán fundamentalmente en Caracas (aunque se refiera a veces a otras ciudades), atendiendo a la expansión teatral que conocieron, al vigor de su actividad, número de edificios erigidos, estrenos y producciones y a que en líneas generales actuaron como focos de irradiación hacia provincias, lo que nos permite inferir una especial permeabilidad a la hora de incorporar adelantos, recibir influencias o acoger innovaciones.

La representación escénica constituye un principio esencial del teatro y para que ésta se verifique es preciso, además de que un actor interprete a un personaje ante un espectador, que dicha actuación se desarrolle en un espacio definido; un espacio que establezca las relaciones entre los actantes y entre éstos y el espectador, cuya existencia es condición primera para que una representación sea teatro.

Peter Brook, en su libro *El espacio vacío* dice: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío, mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Nos acercaremos a esta experiencia investigativa a través, de los datos recopilados en documentos históricos de primera mano, que se encuentran básicamente en los repositorios públicos, estos son la Biblioteca Nacional, el Archivo General de la Nación, la Academia Nacional de la Historia, la Biblioteca Arcaya, el Archivo Arzobispal, Actas del Cabildo de Caracas, la Fundación Boulton, Archivo Guzmán Blanco, Archivos del Teatro Municipal y Teatro Nacional, tales como los relatos de los viajeros referentes a su impresión del teatro como edificación y la puesta en escena. Hemerografías, fotografías, planos y gráficos, infografías contentivas al tema del teatro en el periodo circunscrito y



relativo al mismo, y de las situaciones económicas y sociales que puedan afectar de una u otra forma el entorno teatral.

El teatro Guzmán Blanco aunque no es una obra aislada, se circunscribe dentro del marco constructivo de un prototipo del teatro a la italiana, con sala en forma de herradura. Allí se sitúa el público en distintos niveles, pero siempre en relación frontal al espectáculo. En la escena aparecen dos espacios bien delineados, el denominado prosenio, parte delantera, lugar de representación de los actores, en una parte trasera un poco más elevada donde se disponían los decorados.

En 1876, durante el gobierno de Guzmán Blanco, se decretó la construcción del teatro, cuyo proyecto fue asignado a manos extranjeras, en esta ocasión fue el arquitecto Esteban Richard a quien se encomendó dicha obra. Pero en 1877, se detiene la obra por causas políticas, y no es sino hasta 1879 fecha en la que se reanudan los trabajos a cargo del ingeniero Jesús Muñoz Tebar. Inaugurándose el edificio el 10 de enero de 1881 con la ópera de Hernani de Giuseppe Verdi.²

Tres días después se dio inicio a la temporada de ópera con *Il Trovatore*, obra del mismo compositor. Drama en cuatro actos de Giuseppe Verdi (1813-1901), basado en la tragedia española “El Trovador” de Antonio García Gutiérrez (1812-1884), la primera presentación de esta obra se dio en el teatro Apollo el 19 de enero 1853.

A mediados de 1900 se cierra es teatro, para realizarle reparaciones al escenario y dotarlo de mobiliario. Con motivo de la celebración de la muerte del libertador, para el siglo XX, se lleva a cabo una remodelación importante bajo la dirección del ing. Ricardo Razzetti, esto se realiza cerca de los años 30.

Con esta breve reseña nos acercaremos al interior del espacio escénico del edificio teatral decimonónico venezolano, para inferir desde la dramaturgia nacional venezolana a mediados del siglo XIX. Cómo se desarrolló la maquinaria teatral.

² Salas Carlos, 100 años del Teatro Municipal. Pág.10.



Los principios arquitectónicos fueron tomados de la tratadística vitruviana, la caja cúbica como escenario y la maquinaria teatral que viene a definirse por las poleas, sogas, ruedas y contrapesos para bajar y subir los telones, bambalinas, nubes y patas. Durante todo siglo XVIII, se innovaron los procedimientos tecnológicos, hasta materializarse a finales del dieciochesco, el teatro a la italiana.³

Existen múltiples factores que podemos revisar en este periodo de estudio, pero solo destacaremos dos espacios teatrales relevantes que de alguna manera influyeron en el teatro y su gente, los “corrales” españoles y el teatro llamado isabelino, que serán los componentes que darán soporte al teatro a la “italiana”.

Durante los siglos XVII y XIX, es el teatro a la italiana el que prevalece, se construyen nuevas estructuras, el escenario se mecaniza. Es la era de Oro de la ingeniería escénica. La iluminación artificial da nuevas posibilidades a las puestas en escena, surge el director de escena que busca acercarse a la realidad a través, de las escenografías corpóreas para deshacerse de los conceptos rígidos que habían subsistido durante los siglos XVII, XVIII y parte de XIX.

Durante los 18 años que Guzmán se mantuvo en el poder, se implementaron importantes medidas orientadas a hacer de Venezuela y en especial de Caracas un moderno Estado Nacional en el cumplimiento de ciertas normas de urbanidad y redefinir nuevos espacios urbanos y culturales, para asemejarse cada día más a la Europa modernizada. (Carrera Damas: 85)

La pequeña Paris, la Caracas decimonónica, posee un magnifico teatro estilo italiano, en donde los avances tecnológicos de la época y la maquinaria teatral se lucieron durante los siguientes 20 años.⁴

Esta maquinaria teatral se tratará parcialmente en este proyecto de investigación histórica desarrollando el tema del espacio escénico desde la dramaturgia nacional venezolana a mediados del siglo XIX.

³ El espacio Teatral. 13 de septiembre 2008. www.dramateatro.com/.../index.php?...

⁴ Feo Calcaño, Guillermo, menciona: “Es bien sabido que Guzmán Blanco era un enamorado de Paris, y como tal su sueño urbanístico fue convertir a Caracas en el pequeño París de América del Sur. Ese afán casi obsesivo ha sido calificado en sus resultados como de retórica arquitectónica”.



PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Antecedentes

Recordemos que la difusión de la cultura se desarrolló en el periodo guzmancista más que en ningún otro y se complementó en un simulacro propagandístico y publicitario en el siglo XIX en medio de una superposición de personalismo y nación, el teatro surgía como una forma eminentemente de “civilización” por su contenido político y moral, estos eran considerados santuarios festivos llenos de pompa. *“El teatro se hizo instrumento esencial en la guerra propagandística que libraban los dos bandos, son ejemplo interesante de la respuesta literaria a la situación política las furiosas diatribas contra Napoleón, Murat y José Bonaparte que se representaba siempre que era posible, en Madrid”* (Gies, 1996: Pág.11). En este período tanto en Europa como en América este instrumento de corte político se implementó como medio visual para los objetivos de intelección.

Ahora bien, dado el numero de producciones y puestas en escena que se reseñan en la prensa escrita durante esta actividad teatral, imaginamos que el trabajo escenográfico fue muy productivo y debió representar un desafío para el director de escenario realizarlas, de allí que el Dr. José Maria Salvador haya reseñado en su trabajo *“Efímeras, efemérides, fiestas cívicas, símbolos y arte efímero en la Venezuela del siglo XVIII y XIX”*, en esta publicación el espacio de representación solo se da en el espacio público, los montajes escenográficos efímeros es el tema de análisis histórico, sin embargo este hecho no es nuevo y se mantiene hasta nuestros días.

Para 1876 se solicitó al empresario Louis Tartaret traer de Francia 12 escenografías y su maquinaria incluyendo los decorados y que estos eran suficiente para el tipo de presentaciones que se realizarían en dicho teatro. La producción escénica nacional era de avanzada técnicamente y de calidad durante finales del siglo XIX, por tal motivo la necesidad de invertir económicamente en dichas escenografías nos muestra el gran interés por parte del Estado en educar a la sociedad en las nuevas maneras y costumbres de las corrientes intelectuales de la época. (Salvador, 1985).



Sugeriremos cómo a partir de la escenografía y maquinaria teatral, se generan múltiples y diversas producciones plásticas y la forma como pudo haber sido ese espacio en su época.

Ubicación del periodo de estudio.

Asumimos que se inicia en 1881 con la primera puesta en escena en el coliseo moderno llamado Teatro Guzmán Blanco, para celebrar el Centenario del Nacimiento del Libertador, y que finaliza con la construcción del Teatro Nacional en 1905, donde se ponen en escena las obras más representativas de principio de siglo.

Problema en estudio

El espacio escénico como punto articulador entre el edificio, contenedor arquitectónico, y el público, a partir de la dramaturgia presentada en el Teatro Guzmán Blanco.

Justificación

Uno de los problemas para abordar el tema seleccionado, es de tipo bibliográfico debido a que los planteamientos teóricos que se han hecho sobre nuestra escena nacional son escasos, parciales y ligeros.

Según William Anseume, señala que el desconocimiento de parte de nuestra historia dramática es profundo, dando como resultado que algunos estudiosos hayan incurrido en imprecisiones históricas o señalamientos injustos para con los creadores teatrales venezolanos.

Intentaremos revisar, escudriñar en el pasado, por así decirlo, con el material existente de algunas obras registradas en la prensa decimonónica, la conformación del espacio escénico desde la dramaturgia nacional, que es el tema de nuestro interés. Como hemos visto, el teatro en Venezuela y particularmente el espacio escénico no ha sido estudiado a profundidad hasta hoy; se encuentran trabajos de la dramaturgia en general, historia, análisis de textos dramáticos y como la actividad teatral ha afectado su entorno social. Sin embargo, *“Durante mucho tiempo la dramaturgia fue marginada del campo literario como objeto de estudio, limitándose a la puesta en escena y algunos trabajos elaborados por*



investigadores interesados en el tema, o actores y directores del medio.” (Azparren, 1941:7).

En lo que se refiere a investigaciones históricas orientadas a la arquitectura teatral y el espacio escénico como elemento articulador entre el edificio contenedor arquitectónico y la dramaturgia, no existe trabajos sustanciales que determinen este fenómeno artístico.

En tal sentido, esta investigación se orienta en la búsqueda de nuevos conocimientos en materia histórica-arquitectónica como aporte a la historia de la arquitectura en Venezuela, al referirnos a la misma desde la óptica explorativa-constructiva del espacio escénico en el intercambio que compete a la obra dramática, fabricación espacio-escena en la Venezuela decimonónica, con la creación del teatro Guzmán Blanco (1876-1881).

En materia histórica teatral del siglo XIX; *“...esta reconstrucción histórica está por hacerse”,* (Galindo, 2000:8), sin embargo, los escasos estudios existentes, sobre el teatro en la Venezuela decimonónica, se refieren al periodo finisecular casi en su totalidad.

Otro de los límites que se confronta la Dramaturgia Nacional esta en el hecho de *“no disponer de material bibliográfico actualizado de la dramática nacional, los planteamientos teóricos que se han hecho sobre nuestra escena son escasos, parciales y ligeros”.* Anseume (2000 citado en Uzcategui 2000: 21).

En contraste con lo anterior, existen muchos estudiosos del teatro, quienes tocan el tema de la teatralidad solo desde el punto de vista social, artístico, político y hasta cosmogónico, más no desde la visión puramente técnico-constructivo.

Por tales razones la justificación de esta investigación es una complementación de estudios realizados por los entendidos en la materia, abordando elementos arquitectónicos desde las potencialidades de la dramaturgia del siglo XIX en el espacio escénico del Teatro Guzmán Blanco.

MARCO CONCEPTUAL

Consideraciones metodológicas

El método de investigación a utilizar en este Trabajo se inscribe dentro de la llamada metodología mixta. En la fenomenología Max Weber *individualiza el análisis en el*

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



concepto de acción social, pero reconoce que la sociedad contiene sub-grupos que actúan con características similares y permiten un margen en la predicción de sus actos, (Weber, 1997: 20), que tiene como base la recopilación de datos para el soporte teórico de la investigación, el análisis documental y crítico del texto de fuentes histórico-documentales, donde también se tendrá en cuenta la experiencia oral, lo que permitirá incorporar al estudio entrevistas a historiadores, especialistas y versados en el tema del teatro (Arias, Fidias G, 1999, Pág. 20,21).

Max Weber (1997), destaca la infinitud de los hechos sociales en las relaciones del hombre en el devenir histórico de la humanidad. Por lo que entiende que es imposible establecer axiomas (teoremas) que puedan explicar en forma homogénea y universal el comportamiento humano. Estos comportamientos deben segmentarse para ser objeto de estudio a elección del científico. Esto apoya nuestra metodología en interés de explorar las maneras y comportamiento de la sociedad decimonónica.

La Analogía se utiliza como método auxiliar de investigación. El empleo de analogías consiste en establecer una correspondencia entre los procesos de un fenómeno cuyo comportamiento es conocido, total o parcialmente, con otro que se desea caracterizar, con lo cual:

- Se reduce el tiempo para definir el nuevo objeto de estudio.
- Se aprovecha el trabajo pretérito.
- Es posible realizar inferencias del comportamiento del fenómeno o proceso bajo estudio y con ello obtener nuevo conocimiento acerca del mismo.
- Se facilita la difusión del conocimiento, pues se parte de conocimiento ya establecido.

Como Desarrollar Una Máxima Capacidad Cerebral. Por Miriam Ehrenberg, Otto Ehrenberg. *"...el pensamiento analógico no tiene porque limitarse al mundo de lo real, pudiendo abarcar también el mundo de lo fantástico... cuando se enfrenta a un problema, intente utilizar el pensamiento analógico, comparándolo con algo que ya conozca. Las mejores analogías suelen ser las extraídas de la naturaleza. su propio cuerpo y la forma en que funciona puede proporcionarle la base de las analogías con las que resolver los problemas"*.



Plafón del proscenio y la bambalina, este documento de primera mano realizado para estar ubicado en la boca del escenario. Documento N° 1 anexo. AGN. Memorias del Ministerio de Obras Publicas.

La bambalina: que es una pieza de tela colgada de una barra que cruza el decorado de lado a lado para eliminar de la vista del público la parte superior de la escena.



Plafón del proscenio, estado actual de la boca del escenario. Foto: cahchee.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



La Heurística apoya términos y referencias filosóficas, Los Procedimientos Heurísticos son formas de trabajo y de pensamiento que apoyan la realización consciente de actividades mentales exigentes. Los Procedimientos Heurísticos como Método científico pueden dividirse en principios, reglas y estrategias.⁵

La Pragmática es la porción de texto que le da significado a una expresión o situación sin ser explícita (inferencia). En el análisis pragmático se analizan diferentes variables relevantes para la comprensión de un enunciado o para explicar la elección de determinadas formas superficiales para realizar el enunciado en factor de los factores contextuales. Entre las variables relevantes están:

- La situación: En esta parte se analiza el lugar y el tiempo donde ocurre el discurso.
- El contexto socio-cultural.
- Las personas presentes y el tipo de relación.
- La información presuntamente compartida, concreta.

(Anscombe y Ducrot, 1983, p. 8)

a) Espacio escénico y su evolución

El espacio escénico como ámbito para la construcción de la acción teatral, el texto, o drama, donde se desarrollaran y diseñaran los decorados, pero no solo estos sino la creación de un espectáculo visual, ornato, engalanaje, coreografía, pintura corporal, en fin toda la maquinaria teatral que existió en ese momento histórico que nos permitirá lo mas posible acercarnos a lo que fue ese espacio tan representativo, dándole al texto su carácter dimensional y de esta forma permitiendo al espectador quien llegó a constituirse en un personaje exigente y degustador del buen teatro, la satisfacción de enriquecer su espíritu ilustrado.⁶

⁵ Foucault y la fenomenología: Kant, Husserl, Merleau-Ponty

Escrito por Cristina Micieli editorial biblos, buenos aires, 2003. Argentina.

⁶ Cristina Copes, (2008, 20 Septiembre). El espacio escénico en el teatro y la danza. 20 de Septiembre de 2008 10:37 Sábado,... El espacio escénico como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrolla el trabajo del... http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_contenido&Itemid=135 - 135k - Páginas similares



“Durante la prehistoria se realizaban los ritos dentro del círculo mágico; en Egipto se improvisaron espacios para la representación de danzas dialogadas y dramas litúrgicos; en Grecia se construyeron edificios no techados para la tragedia y comedia donde se discutía la ineluctabilidad del destino; en la Edad Media el teatro se sostuvo en los lugares más inverosímiles, sólo para renacer dentro de las iglesias, donde permaneció por un breve período que le permitió fortalecerse y salir triunfante al atrio, de allí a las plazas, jardines, corrales, mercados”.⁷

Durante el Renacimiento surge el edificio teatral, contenedor de la escena cúbica moderna que se mantendría vigente por cuatro siglos; ese espacio es capaz de presentar las escenas sucesivas y paralelamente, de modo que el espectador pueda captar fácilmente lo que ocurre al mismo tiempo en dos localidades. La perspectiva permite adentrarse en la profundidad psicológica de la conciencia. En el siglo XVII la humanidad se volvió “público”, por lo tanto la capacidad de la sala era determinante.

Hacia la mitad del siglo XVIII se comenzó a prestar más atención a los aspectos tecnológicos: grandes luces sin columnas que interrumpieran las visuales, cortina de fuego, arco de proscenio, salidas de emergencia, sistema contra incendios y acústica. Se introdujo el escenario de “medio cajón” donde las escenografías eran corpóreas y los muebles “de verdad”. El uso de electricidad para iluminar los teatros surge hacia 1880, introduciendo así la posibilidad de jugar con la luz como metalenguaje de la puesta en escena. (Milagros Müller, 2005)

En la Caracas decimonónica no se cuenta sino hasta 1854 con un espacio teatral digno de albergar actores y público, el cual estuvo ubicado entre las esquinas de Veroes e Ibarra; el Teatro Caracas, ya que el anterior teatro que existía, en la esquina de maderero no reunía las condiciones adecuadas para tales fines.

Estos datos nos sirven para imaginar los inconvenientes que debían superar los que se inclinaban a ese “arte de la carátula”, por tal motivo, muy adentrado el siglo XIX y bajo el

⁷ Dra. Milagros Müller: Percepción del espacio de representación para el arte actual en visión y visualización. IX congreso Iberoamericano de Grafica Digital. Sigradi, 2005)



impulso renovador del ilustre americano se encuentra el proyecto de la construcción de un coliseo o teatro que estuviera a la altura de una ciudad que reflejara los cambios hacia la modernidad.

Otros elementos que nos pueden ayudar a la concreción del caso en estudio se desprende de los comentarios de los viajeros, en la descripción que ellos hacen de las edificaciones de la ciudad de Caracas, entre otros el ictiólogo alemán Carl Sachs quien llega a principios de 1877 y en su recorrido de la ciudad expresa,...*“el capitolio elegante y sobria construcción”... pero...“tuve que reírme cuando me convencí que todo el museo consistía en una pared de fachada.”*

Este se refería al edificio del Observatorio Astronómico que quedaba al lado de la universidad, a pesar de que el ministro de obras publicas para ese entonces dio por terminada la obra en 1875 parecía que solo se había terminado la fachada principal. Este comentario nos revela que a pesar de la renovación guzmancista algunas edificaciones carecían de conceptos espaciales definitorios.

Con el Teatro Guzmán Blanco (1876-1881) se inicio una serie de nuevas construcciones públicas que le permitirán a la ciudad de Caracas manejar una apariencia más civilizatoria y procurar cambiar la faz escenografica de la capital. Con Guzmán Blanco, la arquitectura reclama su lugar en la vanguardia de la época; tratando de conciliar la simpleza colonial con la importación de lo moderno.

A lo largo del siglo XIX el teatro Guzmán Blanco al igual que otros teatros de la misma época, llegaron ha ser edificaciones emblemáticas de todo el guzmanato, junto con el Palacio Legislativo (Capitolio – Palacio Federal), ya que siguen siendo de utilidad pública hasta nuestros días.

En el libro 100 años del Teatro Municipal se comenta que una de las tantas compañías de Ópera, la Compañía Roncoroni, trajo numerosos elencos de actrices y actores de gran calidad y que sus escenografías eran lujosas y realizadas con maestría por expertos escenógrafos, lo mismo incluía la armería y la utilería usadas de acuerdo a las obras que montaban y muchas otras novedades desconocidas y en el mundo teatral de esa Caracas del siglo XIX.



b) Dramaturgia nacional en la Caracas decimonónica.

La dramaturgia fue la expresión visible de la “escuela de costumbres”⁸, mantuvo un cariz urbano que reflejaba el mundo de la clase media en ascenso hacia la posible consolidación social; esto permitió que el espacio escénico se convirtiera en el punto articulador entre el teatro como caja arquitectónica y el texto que justificaba la puesta en escena o *mise d`scene*.

Danza popular del siglo XIX, el "sombbrero" conserva su nombre por el uso que la pareja da al sombrero en este baile de la zona central. Sustituye el pañuelo. Ambos bailarines lo llevan en su mano derecha, a la altura de sus ojos. Cada uno sale por la derecha describiendo un círculo. Efectúan dos pasos lentos, semibalanceados en el lugar y tres avanzando (cortos y rápidos). Depositán los sombreros en el suelo y describen un "8" alrededor de los mismos, pasando de uno a otro.



“... en términos teatrales, encerró la representación de las obras en la perspectiva tridimensional del teatro barroco, lo que favoreció su institucionalización. De inmediato implicó su aburguesamiento por el privilegio de las grandes familias de Comprar palcos...” (Azparren, 2006).

⁸ Citado por Dunia Galindo. Teatro, Cuerpo y Nación, en página Nº 13.

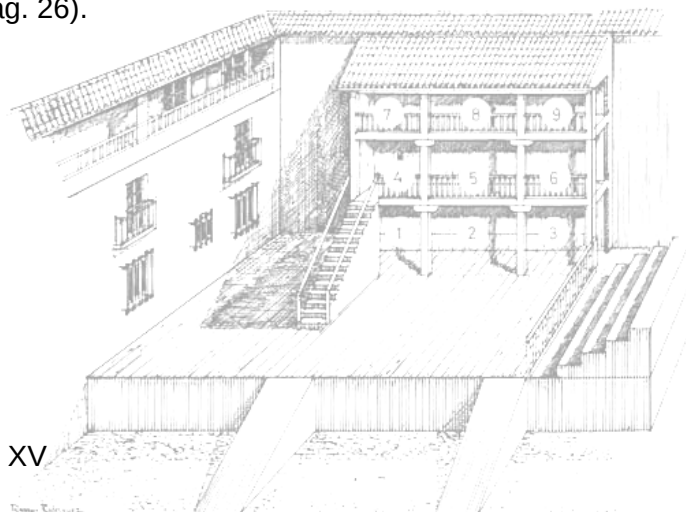


La exploración documental en materia teatral venezolana y sobre todo en el ámbito dramaturgico nacional del siglo XIX, se había centrado en los autores estrenados desde mediados del siglo hasta entrados en él. Por nombrar algunos, las figuras de mayor relevancia; Heraclio Martín de la Guardia, Nicanor Bolet Peraza, Adolfo Briceño Picón, entre otros valores que paso a paso han ido recuperándose en la memoria teatral. (Anseume: 2002. Pág. 13).

Para estos años de la guerra independentista (1804-1824), y posterior a estos los escasos autores desarrollaron sus creaciones dentro de la escuela literaria neoclásica, paralelo a la corriente del romanticismo.

Las obras dramáticas *Virginia*, de Domingo Navas Spínola, original de José Ángel Montero (1832-1881), *Venezuela Consolada*, escrita por Andrés Bello se puede considerar el punto de inicio de nuestra dramaturgia nacional venezolana.

Andrés Bello, (1781-1865), Este último disfrutó de ser el primer dramaturgo venezolano. La creación dramática durante la primera mitad del siglo XIX, se vio muy limitada por diferentes circunstancias, la elaboración del texto dramático se constituyó en una novedad absoluta para los intelectuales de la época, pese a que muchos de ellos habían leído e incluso vieron representaciones por compañías españolas y francesas, tales como Óperas y obras teatrales del siglo de Oro, ninguno se había atrevido a componer una obra para el teatro. (Anseume: 2002. Pág. 26).



Corrales de comedias siglo XV

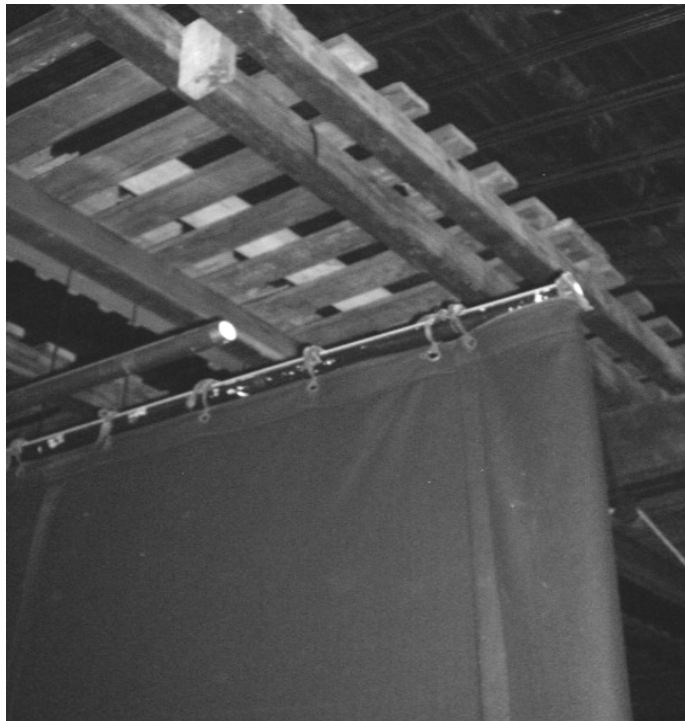


Esta actitud limitada por parte de los intelectuales de aquellos años, se debía en parte al costumbrismo reinante en las representaciones que se realizaban desde la Colonia nacimientos, jerusalénes, autos y pantomimas callejeras, que formaban parte del espíritu de la época.

Posterior a estos años *La Prometida*, 1835, texto dramático luego de *virginia* y *El Laberinto arrepentido*, conservan valores teatrales cuya representación llevada a la actualidad no desmerece el teatro nacional venezolano.

Con esto adentrados en la segunda mitad del siglo XIX, Heraclio Martín de la Guardia se destaca como escritor, reconocido en América y España, militar político, periodista y editor. Para nombrar solo algunos llamados dramaturgos, se encuentran Francisco de Paula Pardo, Pedro Pablo Castillo, Rafael Agostini, solo por nombrar otros.

En el trabajo se realizara el abordaje de este tema de manera particular, autores y sus obras desde la valoración estética del texto, dentro del marco de 1880 hasta entrados en el siglo XX.



Telón de Fondo

Foto: cahchee: Marzo 2010.



Conceptos Operativos

Teatro “lugar donde el espectador observa una acción o espectáculo que se ofrece ante sus ojos. Por extensión, local o edificio destinado a la representación de obras dramáticas. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor. Profesión de actor, de director. Arte de componer obras dramáticas, o representadas. En los corrales de comedias, hueco situado en el foro, destinado a escenas de interior y apariencias” (Gómez 1998: 450).

(Pavis, 1980:176), la esencia teatral o la *especificidad* teatral es siempre una elección ideológica entre muchas otras, y prescinde de la relatividad histórica, demasiado preocupada por el descubrimiento de una esencia eternamente humana.

El escenario

El escenario es el espacio, lugar o recobijo destinado para la representación de obras de teatro, de otras artes escénicas (música, danza, canción, mímica, entre otras) o utilizado para otros acontecimientos (conferencias, congresos, mítines). Es el espacio escénico para los actores o intérpretes y el punto focal para el público. El escenario puede consistir en una plataforma (a menudo elevada) o en varias. En algunos casos, pueden ser temporales o ajustables, pero en los teatros y en otros edificios de este tipo, el escenario suele ser un elemento estable y permanente.

Los hombros del escenario hacen referencia a la expresión entre bastidores. El armazón del envarillado o a los telones que aforan los laterales de la escena, dando lugar a las cajas (Nieva, 2006: 35).

La retroescena como su nombre lo indica es lo que está detrás de la escena o backstage,...“En la parte posterior del escenario del conjunto se alza la escena, contenida en un gran prisma, Retroescena o capilla y una serie de camarines a ambos lados”.

La Platea, es el “patio de butacas” del teatro o palco, localidad independiente, con balcón, que se encuentra en los teatros y otros lugares donde se ofrecen espectáculos. Ubicado en lo que llamaremos planta baja, el lugar del espectador, el área donde se encuentran los diferentes puntos de vista del observador (Gómez, 1998:623, 624).



Iluminación: Conjunto de los artefactos lumínicos de un teatro. Correspondería a todas aquellas innovaciones que le permitieran al mundo al *arte de la carátula* ofrecer calidad en

el espectáculo. La iluminación de los teatros fue natural hasta comienzos del siglo XVII, se conseguía esta mediante velas, candiles y lámparas de aceite, que iluminaban por igual escenario y sala. Durante el siglo XIX, se inició la práctica de iluminar tan solo el escenario, dejando a oscuras la sala. La incorporación de las lámparas a gas y de los proyectores, a mediados del siglo XIX, dependían de los nuevos avances técnicos que fueron incorporados para imitar distintos tipos de luz (Gómez, 1998:420).

Escenografía: Arte de preparar un conjunto de elementos (decorados) que dan origen al ambiente de la obra dramática.

Mecánica teatral: La materialización escénica. La que tiene al teatro por objeto. Todos los elementos de apoyo a la realización de la escenografía, que va desde la tramoya hasta el edificio contenedor de la obra dramática. (Gómez, 1998:59).

Sonido y Efectos especiales: en este punto nos referiremos a los determinados recursos técnicos y escénicos que en teatro se utilizaban para imitar fenómenos de la naturaleza, acciones humanas y diversas realidades en las representaciones o espectáculos. (Gómez, 1985:274,275).

La puesta en escena o mise en scène, es una expresión usada en el teatro y mundo del cine para describir los aspectos de diseño de una producción.

Boca del escenario: Apertura que permite ver a los espectadores lo que ocurre en el escenario.

Espacio escénico: Patrice Pavis, (1998:177) define al espacio escénico como el “espacio perceptible en escena: es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones”. La caja escénica compuesta por el foso, telar y escenario serán los elementos a tratar en nuestro discurso histórico.

Dramaturgia: El arte de la representación del texto dramático. Estructura dramática.



Objetivos.

General

Explorar el espacio escénico como instrumento de intelección de la puesta en escena de la dramaturgia decimonónica (1881 – 1905) en el Teatro Guzmán Blanco.

Específicos

- Describir y levantar planos del espacio escénico del Teatro Guzmán Blanco durante el período en estudio.
- Analizar de qué manera se dieron las manifestaciones teatrales en el espacio escénico del Teatro Guzmán Blanco durante el período en estudio.
- Estudiar el teatro y sus vinculaciones con los instrumentos sociales del período guzmancista.
- Explicar cómo la actividad teatral fue un “ente civilizador” de la sociedad decimonónica.



Decorados: Balcones, fosa del escenario y parte del tablado. Foto: CAHCHEE

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



1.- El edificio teatral venezolano en el siglo XIX

El edificio teatral decimonónico propiamente dicho en Venezuela es concebido para un tipo específico de espectáculo. Con un estilo a la italiana, influenciado por la arquitectura clásica, deja ver sus raíces en el renacimiento italiano. Sin embargo, los antecedentes teatrales de la dramática nacional son paralelos a las maneras y formas medievales de los orígenes del teatro.

El objetivo general de este estudio consiste en explorar el espacio escénico a partir de la interpretación de la puesta en escena de la dramaturgia decimonónica en el Teatro Guzmán Blanco. Para lograrlo, revisemos algunos comentarios de estudiosos del teatro venezolano:

El teatro como medio de cohesión espiritual y un recurso educativo para el cual desarrollaron estructuras físicas especialmente dedicadas a la representación. Suerte de tinglados donde solo hombres lograban representar su historia, dialogando, narrando, cantando y gestionando. (Diccionario Polar. Teatro: V4.Pág.: 22).





Nuestros ancestros aborígenes y africanos dejaron huellas en sus celebraciones ritualistas, de manera tal, que en las ceremonias dramático-religiosas, la pantomima, la danza ritual y el dialogo actores-público, formaron parte de la dramaturgia primigenia de aquellos años. (Diccionario Polar. Pág. 23).

Estas fiestas teatrales, por así decirlo, se encerraron y se transformaron en el espacio representativo de una sociedad estratificada, en un nuevo orden político republicano, al cobijo de la herencia imperialista. (Azparren Giménez, 1997: 21).

Está claro que el espectador ya no forma parte de un individuo sino que se convierte en una unidad grupal, en un colectivo, que presiona para satisfacer su gusto teatral, a través de nuevas exigencias, la urgente modernización de la infraestructura permitió la realización de del Teatro Caracas, se dice que modesto por dentro y en su exterior muy vistoso, se introdujo la iluminación artificial a gas y tuvo la primera tramoya moderna, importada desde Nueva York. Se represento Hernani con repertorios de la talla de óperas de Verdi, Orsini, Bellini y Donizetti.

La práctica teatral pierde su carácter popular (representaciones caseras), y pasa a recluirse en la sala, convirtiéndose en un bien cultural, las familias caraqueñas compraron sus lugares, en los balcones, y la actividad se profesionalizó con la aparición de los empresarios, de estos hablaremos en otro apartado.

Surge el romanticismo y el naturalismo en las corrientes de los decorados, como expresiones artísticas que modelaron a la sociedad venezolana, esto se gestan en el “patio de butacas”, el espectador exige, reclama nuevas formas de entretenimiento. Esto esta en concordancia con el comentario del Lic. Azparren Giménez, “la sociedad venezolana modelo su gusto a la luz de los autores románticos y melodramáticos de moda en Francia y España”.

Ya para los años de 1899 el teatro Caracas, y como nuevo propietario y administrador el señor Antonio Pinzón, fue el responsable junto a Miguel Leicibabaza, empresario español, del homenaje teatral a Cipriano Castro.



En el Archivo General de la Nación, se encontró un documento relativo a la venta del teatro Caracas ubicado en la esquina de Veroes, edificio que por muchos años fungió como el centro de la actividad cultural durante la primera mitad del siglo XIX. Sus enceres, decorados, mobiliarios, entre otras cosas, fueron vendidas con todo y el edificio, el documento se sustenta en el siguiente escrito:

Venta parcial del Teatro Caracas:

"M. Hernandez testigos

R. Compra

El registrador Int:

R.J: Perez

Bernabé Diaz, vecino de esta ciudad i mayor de veinte y cinco años, por el presente documento declaro:

que he vendido al señor Antonio Pinzon, tambien de este vencindario la mitad del edificio titulado Teatro de Caracas situado en esta capital entre las esquinas que denominan de Veroes y la Ibarra, con todos sus enceres, utiles y vestuarios, repertorio de musica y demas pertenencias y adherentes del edificio y la empresa; cuyo edificio linda por el oriente con casa del señor Casimiro vegas; poniente con casa de las herederas del señor Alejandro Plaza: por el sur, calle de Margarita en medio, con casa de los herederos del señor coronel Felipe Esteves; y por el norte con el fondo de una casa del Sr. Valentin Espinal. El edificio y la empresa, cuya mitad vendo al sr. Pinzon, por este documento, me pertenece ya por haber comprado a sus dueños casi todas las ciento treinta acciones con que fue construido originariamente, cuyos comprobantes tengo en mi poder, y de ellos entrego al comprado la mitad o sean sesenta y cinco acciones con el endoso debido, ya por haber reconstruido o refraccionado el edificio cuando se destruyo últimamente, ya por haber comprado su parte al Sr Carlos Madriz, y ya en fin por haber costado y comprado a mis espensas los utiles, enceres, vestuarios y demas adherentes de la empresa..."

Documento citado de anexo 33 y 34. AGN.

Este documento revela que en lo sucesivo el edificio del teatro para la ciudad de Caracas quedo en manos de nuevos dueños que eran simpatizantes del gobierno de turno (Cipriano Castro), debido al deterioro, falta de mantenimiento y la imposibilidad de



mantener el aparato de producciones teatrales activo por parte de sus antiguos dueños que no pudieron sostener, se vieron en la necesidad de ceder en venta esa parte del terreno con la edificación al mejor postor, pero ya para este momento la ciudad ya tenía un teatro digno de la sociedad emergente aficionada a la ópera, que ahora tenía por nombre Teatro Municipal.

Durante el gobierno de Guzmán Blanco, vino a realizar después de muchos años de espera, el gran coliseo “Guzmán Blanco”, digno de una Ciudad de transformaciones escenográficas, se inauguró en fecha del 4 de enero de 1881, con la puesta en escena del la ópera de Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*. El panorama de la Caracas de 1880 mostró algunas edificaciones representativas que se levantaban en el horizonte de la monotonía de casas de techos rojos.

La primera intervención restaurativa del edificio teatral decretada por el gobierno se realizó en 1885, ya que apenas a cuatro años de la inauguración se encontraba bastante deteriorado. Se nombro una junta administradora integrada por los señores doctor José María Manrique, Arístides Rojas, Doctor Felipe Machado, Lic. Pedro Toledo Bermúdez, el pintor Antonio Herrera Toro, Antonio N. Martínez y Eloy Escobar. Estas obras fueron ejecutadas con la dirección del Ing. Juan Hurtado Manrique.

Continuando, con el edificio desaparece la fiesta teatral de la plaza, esto conlleva a la creación del teatro dentro de un contenedor arquitectónico, el edificio teatral impone la perspectiva centralizada de la escena a la italiana y la mecánica teatral de la tramoya y todos sus elementos, que junto componen el ámbito escénico o espacio contenido. (Azparren. 1997: 26).

El espacio de representación no será expuesta desde una óptica exhaustivamente técnica de la experiencia decimonónica, ya que es un artificio del termino espacio escénico del teatro. Este comentario se relaciona con lo expresado por Juan P. Arregui, no es solo una práctica de la realidad física, sino que guarda relación estrecha con una estructura histórica fruto de la experiencia que se manifiesta en todas las dimensiones de su identidad, como objeto urbano, como evento social, como organismo consagrado al juego dramático, como convención cultural, como proyección del imaginario colectivo.

Según Guillermo Durand, (2008: 80) en “la impresión de los viajeros del siglo XVIII y XIX”, Francisco Depons comenta que el teatro era la única diversión pública de Caracas, y



observó que los caraqueños, por su gusto e instrucción, mostraban interés a esa parte tan esencial de las diversiones publicas. Este comentario demuestra la realidad del público que iba al teatro, ya que según mencionan los estudiosos de la materia la actividad teatral en Venezuela era muy amplia a pesar de las diferentes guerras civiles y revueltas políticas nunca cesó de ofrecer al público el “arte de la carátula”.

“Durante la independencia la actividad teatral decayó, pero no desapareció”. (Azparren, 1977: 76.)

Jenny de Tallenay, 1878-1881, en su Obra *Souvenir du Vènézuèla: notes de Voyages*. Paris: Plon, 1884. Nos da la visión de la mujer burguesa ilustrada, de mediados del siglo XIX, “...la luz de las calles aun con lámparas de petróleo que iluminaban vagamente la calle,...”. Citar a esta viajera es fundamental, ya que su visión cosmopolita de la época, nos da una idea clara del como lo cotidiano podía ser afectado por las nuevas innovaciones, tanto en el vestir, como en su manera de comportarse. La incipiente sociedad de la Caracas colonial se prepara para recibir los cambios de las transformaciones urbanas que se darían en los años siguientes, sin embargo, el espíritu de la época estaba presente entre los habitantes caraqueños, “... las señoritas, llevaban trajes vistosos, con la cara enmarcada en una bonita mantilla graciosamente levantada en la nuca, caminaban en grupos de tres o cuatro dándose el brazo y charlando entre si...” (Durand. 2008: 219).

El teatro, en consecuencia, no fue una práctica aislada del proyecto nacional, sino estandarte de este. En el espacio de representación, debía reproducirse esa ilusión de armonía y belleza de la vida republicana, “la ciudad racional y organizada”. Corresponderá al teatro la tarea de modernizar el cuerpo y la mente de los nuevos ciudadanos, capaces de contribuir al progreso de la naciente nación. (Galindo, 2000: 20 y 21). Los estragos causados por las guerras civiles, terremotos y enfermedades, mantuvieron a la capital de la nación en un estado de constante atraso.



Sin embargo, nos advierte que en España los teatros cerrados no se conocieron hasta entrados los tiempos de Felipe IV que hizo construir teatros a la moda italiana de entonces en su palacio del buen retiro y en el Alcázar de Madrid; al mismo tiempo, el empresario Cosme Loti importaba a España trucos sensacionales, tales como volcanes y temblores de tierra, tempestades y naufragios, cabe agregar, las fantásticas ideas propuestas por Calderón de la Barca condicionadas por la necesidad cortesana de introducir maquinarias y efectos especiales, siempre excelentemente acogidos por el público. (Gies, 1996: 14).

Se sugiere que el espacio escénico apareció en Europa durante el neoclasicismo del siglo XVIII. Confirmando definitivamente un modelo de espacio teatral que en sus elementos básicos ha llegado hasta nuestros días. Es el denominado teatro a la italiana.

El teatro a la italiana, de origen cortesano, fue copiado por la incipiente burguesía de la época. Consta básicamente de dos partes bien diferenciadas: por un lado, se encuentra el espacio de dedicado al público, con forma de herradura, cerrada por una serie de palcos dispuestos unos sobre otros a distintos niveles, y un patio con una cierta inclinación, donde se colocan las butacas. Por otro lado, está la caja escénica que se subdivide en foso, telón y escenario.

Según José L Pariente, durante el Renacimiento el drama religioso va cediendo, cada vez más, para dar paso al drama secular. Los grandes mecenas comienzan a construir edificios adecuados para las representaciones y es en Florencia, Italia; donde aparece un nuevo género que va a ser la fusión de dos grandes artes: no así el teatro para la Opera. (Pariente, año: 18).



Para realizar un acercamiento al significado del espacio escénico como contenedor arquitectónico revisamos los conceptos fundamentales en la obra de Introducción a la Arquitectura, de Gae Aulenti la Gare, quien en la pagina 125 dice “ante el problema, de cambio o de indeterminación funcional, el saber del arquitecto genera, entre otras la respuesta del edificio-contenedor, susceptible de adaptarse a las transformaciones que requieran los cambios de necesidades impuestos por el rápido paso del tiempo“. Esta visión contemporánea, permitirá ver desde una óptica no neoclásica, el espacio representativo del siglo XIX. La escena vestida de cortinas de indiana o de damascos antiguos: única decoración de las comedias de capa y espada. En las comedias que llamaban de teatro ponían bastidores, bambalinas y telones pintados, según la pieza lo requería, y entonces se pagaba más en taquilla. Esta escenografía no fue suficiente para el espectador exigente, por tal motivo, Guzmán Blanco solicito a Luís Tartaret, empresario francés, traer desde Francia, 12 decorados con distintos motivos. A continuación se presenta el documento original donde reposa esta información:



Quadros.

- 1º Schiller a la corte de Weimar
- 2º Escena de la Auguistes
- 3º Mozart a Viena
- 4º Retran de Heine
- 5º Lord Byron
- 6º Juan Camilo
- 7º Donizetti
- 8º Una visita al taller de Murillo
- 9º Escena de la Auguistes
- 10º Shakespeare en la Corte de Isabel. (viena 1616)

Galeria.

- 2 candelas en las puertas de entrada
- Entrada de la Izquierda
- 2 Lámparas
- Escaleras de la izquierda
- 3 Lámparas con reflectores
- 12 Bunches (apuntados)
- Entrada de la derecha
- 2 Lámparas
- Escaleras de la derecha
- 3 Lámparas con reflectores

Escenario

- Decoraciones.
- 1 Fondo de horizontes
1. - 13 de Gine
1. - 13 de Sardin
1. - 13 de Rognes
1. - 13 de Alden
1. - 3 de Roca

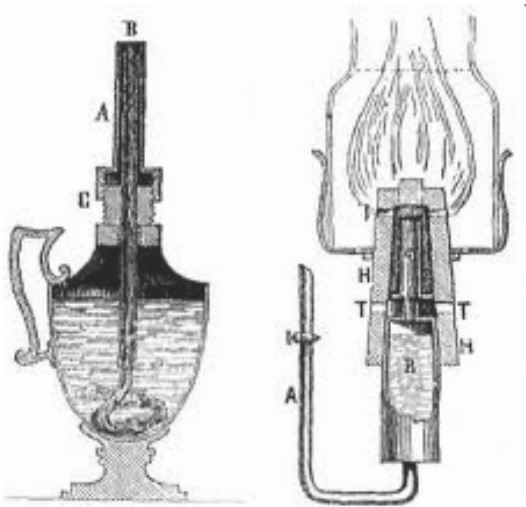


1. Fondo de Ciudad
1. forma gótica
1. Fondo de Cárcel
1. forma nrisco
1. Idon de boca
- Primera bambalina del telon de boca
- Segunda id " " "
1. Bambalina de Cárcel
1. - id de jardin
1. - id de aire
1. - id gótica
1. - id nrisca
1. - id gótica
1. - id de jardin
1. - id de aire
1. - id gótica
1. - id de Bosque
1. - id de aire
1. - id " " "
1. - id " " "
1. - id de Bosque
2. - id de aire, laterales
- 7 Puentes pdautes para la colocacion de las decoraciones.
- 2 Puentes laterales.
- Las expresadas decoraciones se encuentran con sus correspondientes gamuchos i aparejos.
- 3 Tumbos en el grille
- 1 Campana electra en el telon de boca
- 2 escaleras vueltas para colocacion de decoraciones
- 2 Latines o rastillos con 57 lamparas



Se describe en documentos hallados en el Archivo General de la Nación, la cantidad de decorados (12) en total que se registraron en el Ministerio de Obras Publicas, el mobiliario recibido con el edificio en enero de 1881, sus existencias en 1883, del teatro Guzmán Blanco.

La Iluminación teatral, que se utilizó en dicho teatro creó fuentes de luz artificial, hechas de materias primas que se usaron básicamente en el alumbrado doméstico: aceite para los candiles; y cera o sebo para las velas y hachas, esto no era muy recomendable para



- la ambientación en escena, no se podía controlar la intensidad de la luz, en un decorado de penumbras o pasar de una escena a otro con la variación lumínica no era posible con este recurso.

Posteriormente para el año 1889 se mejoran los recursos de la iluminación adaptándose a las necesidades escénicas con la luz a través de corriente eléctrica

b.- El teatro Guzmán Blanco y su maquinaria teatral.

La escena múltiple sustituye a la escena fija. El teatro renacentista surge cuando la pintura italiana se encuentra en el mejor momento de su historia, por lo tanto, estos aspectos se involucran a la ambientación escenográfica renacentista, pero nació la costumbre de servirse de escenas típicas, que cada vez se adaptaron al género de obra representada.

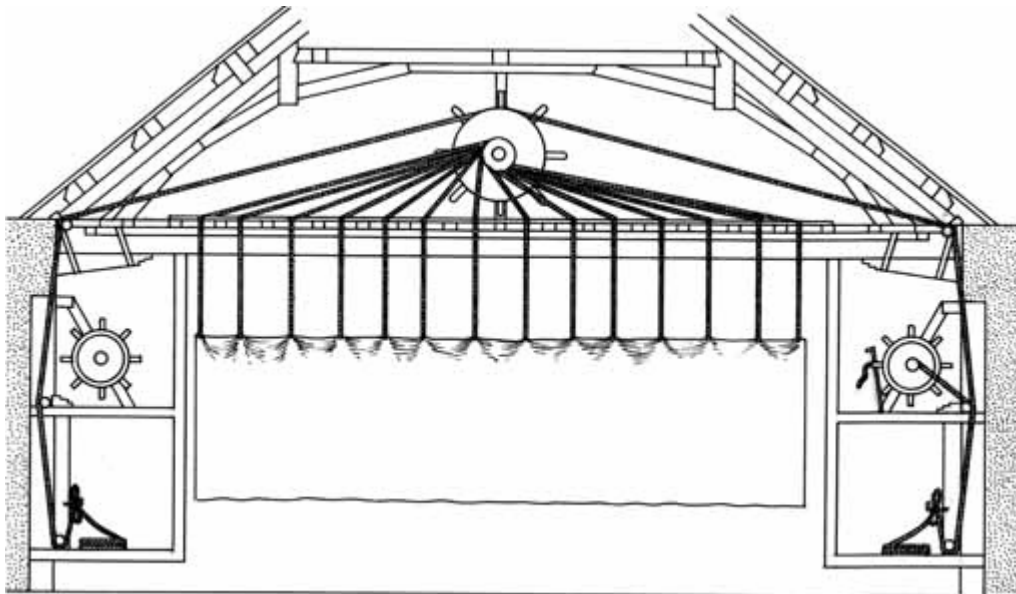
Había una escena para la tragedia, otra para la comedia y una más para el drama pastoril. En los espectáculos de corte, se tendía a lo grandioso, por lo tanto, los pintores-escenógrafos asumieron importancia inigualable. En Venezuela solo se registran dos escenógrafos si así les queremos llamar, el señor Mario Brigaldi y Manuel Otero; destacados pintores de nuestros decorados, en el teatro Guzmán Blanco. Los telones de fondo se dieron de esta manera, pintados, restaurados para las diferentes escenas



requeridas para cada repertorio.⁹

Desaparece el escenario medieval y los diseñadores se apoyan en las leyes de la perspectiva creada por Bramante.

Surgen las primeras técnicas y teorías de la dirección escénica. Se sustituyen los decorados fijos de los misterios medievales por el marco y telón de boca, los decorados bastidores, bambalinas y telones- se pintan en perspectiva. Se crea un sistema de cuerdas, armazones, poleas, contrapesos y toda la maquinaria teatral que permitía cambios rápidos de los decorados. El desarrollo de las construcciones teatrales modernas surgió de las cortes principescas.



Mecanismo para subir el telón de boca: Siglo XIX.

⁹ Neyla Ruiz Correa y Fortunato Ricci, esta información puede comprobarse en la tesis de Licenciatura, El Teatro en la primera época del Guzmancismo 1863-1876.1993 de la Escuela de Artes Plásticas de Universidad central de Venezuela.



Componentes de la estructura sección viga doble fink:

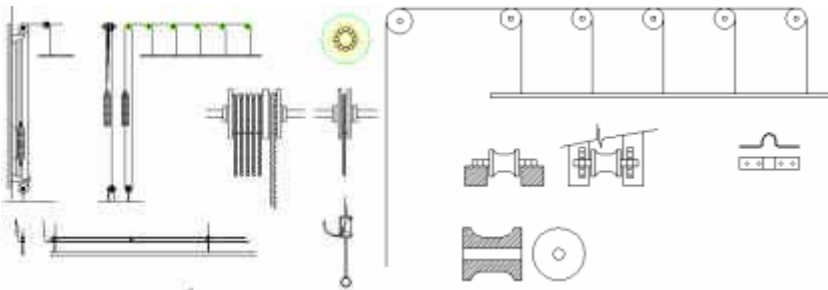


Viga Fink Foto: CAHCHEE. Marzo 2010.

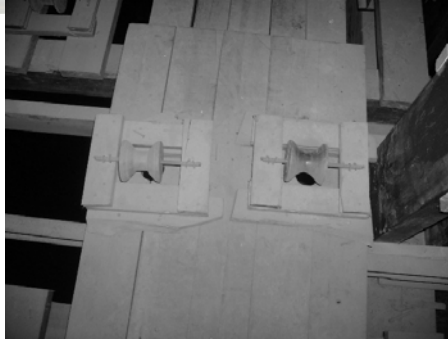
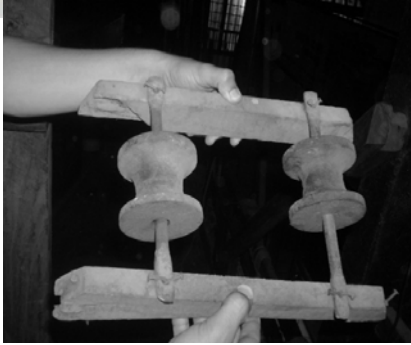
- a. cumbrera
- b. par
- c. nudillo
- d. tirante
- e. braga o traviesa
- f. estribo
- g. mensula
- h. solera
- h. sobre-solera o durmiente

A continuación se describe parte de la maquinaria teatral del Teatro Guzmán Blanco, los vestigios hallados en la parrilla que forma parte de la tramoya, que al pasar del tiempo se han conservado in situ.

ROLDANAS Y CONTRAPESOS esquema de graficación

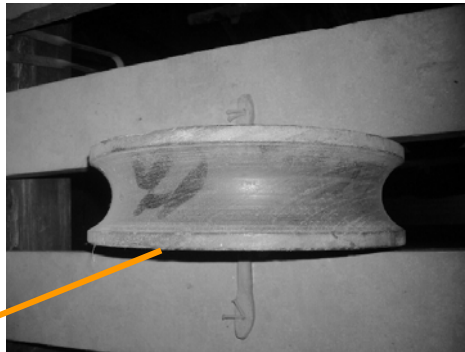


En los escenarios de las grandes salas y debido a las grandes escenografías son necesarias estructuras mecánicas para la elevación o traslado de los bastidores o de plataformas móviles.



Las Roldanas eran necesarias para aliviar el gran peso de esas estructuras en donde a veces también era necesario contrapesos de plomo para contrarrestar.

Las combinaciones son importantes a la hora de elevar una o varias escenografías simultáneas. El tramoyista es el encargado de los recambios.



Sobre el emparrillado se apoyan las poleas y carretes de descarga, que guían las cuerdas para equilibrar la horizontabilidad de las barras.



Los hombros del escenario hacen referencia a la expresión entre bastidores. El armazón del envarillado o a los telones que aforan los laterales de la escena, dando lugar a las cajas (Nieva, 2006: 35).



Las patas que son piezas de tela que cuelgan a ambos lados de la bambalina y que se emplean para delimitar la vista al espectador de los telares del escenario y de la parrilla de la tramoya. Cada juego de patas delimita las llamadas calles.



c.- La representación teatral caraqueña.

Durante el siglo XIX florecieron más de 40 pequeños teatros, donde se representaban comedias, zarzuelas, óperas y sainetes de compañías europeas o locales. Un sainete era una obra teatral corta cómica y de un carácter popular que se presentaba en los entreactos de otras obras teatrales. En General las obras eran presentadas primero en la capital (Caracas) y luego en las principales ciudades del interior.

En Maracaibo se inauguró el Teatro Baralt en 1883, El Teatro de Puerto Cabello en 1886 y el de Valencia en 1894.

Pero veamos algunos antecedentes de dicho espacio escénico, en Venezuela durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, la dramática nacional se inicia en representaciones teatrales, por así decirlo, en los patios y corrales, casas de algunos “blancos decentes”, como lo menciona Gil Fortoul, (1942). Y en los conventos, la actividad teatral estuvo en manos de aficionados entusiastas, valiéndose de Actividades no cotidianas como lo fueron los nombramientos y juramentaciones de un nuevo monarca, de las festividades religiosas, una boda real, la creación de un virreinato, dejando claro las diferencias sociales y étnicas, al romper con la monotonía del diario vivir.

Las representaciones escénicas en nuestro territorio se desarrollan a mediados del siglo XVIII y a lo largo de XIX. Un ejemplo de esta actividad, en la ciudad de Valencia, donde el general José Antonio Páez, actuó hacia 1829 en una representación de Otelo, en el patio de su casa; dirigido por un actor español llamado Ferrer.

De igual forma, se da en la casa del Coronel Pedro Célis en donde se construyó un corral de Comedias, dando así un carácter familiar a la representación de comedias, y hacia 1856 en el mercado se habilitó un escenario. Estos eventos se dieron en otras principales ciudades del país, Maracaibo, Barquisimeto, Cumaná y Barcelona iniciándose así la actividad teatral. (Azparren Giménez. 1997. Pág. 80). Con estos hechos se hecha por tierra, la teoría de algunos señalamientos injustos para con los creadores teatrales venezolanos.



2.- La Dramaturgia del Teatro Guzmán Blanco como referente cultural en la sociedad caraqueña.

De la caracas rural a la caracas urbana influída por la revolución industrial

El siglo XIX trae consigo una época de cambio en Europa, se produce una revolución política, social y económica; la llamada revolución francesa, que hace variar la composición social de los pueblos. Se busca un cambio en el orden establecido (el imperialismo), en lo artístico se desarrollan mejoras, y al mismo tiempo los movimientos artísticos estallan para dar paso a nuevas propuestas que integren las artes y el entretenimiento y evasión de la cotidianidad.

El espacio escénico comienza a percibirse a ser tangible desde el punto de vista de los nuevos recursos mecánicos, los autores pasaron de lo clásico a lo romántico, y de este al realismo, incluso aparece el movimiento naturalista, que se desarrollará y perfeccionará a finales del siglo XIX, y traerá el triunfo del “decorado”. Guzmán Blanco fiel amante de todo lo moderno, trae al país esta nueva tecnología para el teatro permitiendo crear un espacio de representación digno de los mejores teatros del mundo.

Sin embargo, este apartado no es una muestra de la historia europea del teatro, sino como se adapta esta visión extranjera a la nuestra, y como reconstruir nuestra historia arquitectónica teatral a partir de los datos presentados por autores que han desarrollado sus trabajos sobre la base de documentos y del texto dramático. Ya que no tenemos evidencias de estos hechos, tales como, el montaje de las puestas en escena, los decorados, tipos de bastidores, entre otros elementos que conformaron dicho espacio escénico.

Con la institucionalización por parte del gobierno colonial se reguló el teatro, perdurando hasta después de la independencia. A partir de 1789, la práctica teatral se encerró, perdiendo el carácter popular y festivo que le daba la plaza el espacio público por excelencia convirtiéndose en un bien de consumo cultural al entrar en el edificio teatral. Pero veamos algunos antecedentes de dicho espacio escénico en Venezuela durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. La dramática nacional se inicia en representaciones teatrales, por así decirlo, en los patios y corrales, casas de algunos “blancos decentes”, como lo menciona Gil Fortoul, (1942). Y en los conventos, la actividad teatral estuvo en



manos de aficionados entusiastas, valiéndose de Actividades no cotidianas como lo fueron los nombramientos y juramentaciones de un nuevo monarca, de las festividades religiosas, una boda real, la creación de un virreinato, dejando claro las diferencias sociales y étnicas, al romper con la monotonía del diario vivir.

Las representaciones escénicas en nuestro territorio se desarrollan a mediados del siglo XVIII y a lo largo de XIX. Un ejemplo de esta actividad, en la ciudad de Valencia, donde el general José Antonio Páez, actuó hacia 1829 en una representación de Otelio, en el patio de su casa; dirigido por un actor español llamado Ferrer.

De igual forma, se da en la casa del Coronel Pedro Célis en donde se construyó un corral de Comedias, dando así un carácter familiar a la representación de comedias, y hacia 1856 en el mercado se habilitó un escenario. Estos eventos se dieron en otras principales ciudades del país, Maracaibo, Barquisimeto, Cumaná y Barcelona iniciándose así la actividad teatral. (Azparren Giménez. 1997. Pág. 80). Con estos hechos se hecha por tierra, la teoría de algunos señalamientos injustos para con los creadores teatrales venezolanos.

En 1850 se realizaron proyectos para la realización de un teatro para Caracas, con lo que se contó con el Ingeniero de origen inglés Theodore Reed, quien presentara en enero de 1844 el proyecto para el teatro de la ópera en la plaza San Pablo. Fallido los intentos de construir un teatro para la ciudad de Caracas, por falta de presupuesto.

Sin embargo, la actividad teatral mucho antes de la construcción del teatro Guzmán Blanco, fue extensa; ya que contaban con un teatro de un nivel aceptable para la sociedad que surgía con un gusto particular por la ópera.

Surge entre los años en los años de 1840 hasta 1850, un movimiento teatral propio basado en el naturalismo, de la vida social caraqueña, tan intensa actividad teatral por parte del desarrollo profesional de las compañías, profesionales emergentes, repertorios modernos, la aparición de los nuevos dramaturgos nacionales y la ópera, hicieron posible la consolidación de dicho movimiento dramático nacional.

La intensa actividad teatral presionó el surgimiento de la necesidad de la construcción de un nuevo coliseo, la relación de confrontación entre el espectador y el actor era imprescindible. Desde Europa, recibían informes de la evolución del espacio escénico, (decorados, tramoya, platea, escenario) y florece la necesidad de modernizar su



infraestructura en el “arte de la carátula”. De manera que, esto permitió importar los modelos tecnológicos teatrales de Francia y España.

El escenario a la italiana dio cabida a los distintos diseños escenográficos, que con el paso del tiempo, permitiría que la puesta en escena no fuese solo un objeto de fondo sino que este interactuara con actor creando atmósfera y ambientación.

a.- De la improvisación a la evolución de la puesta en escena.



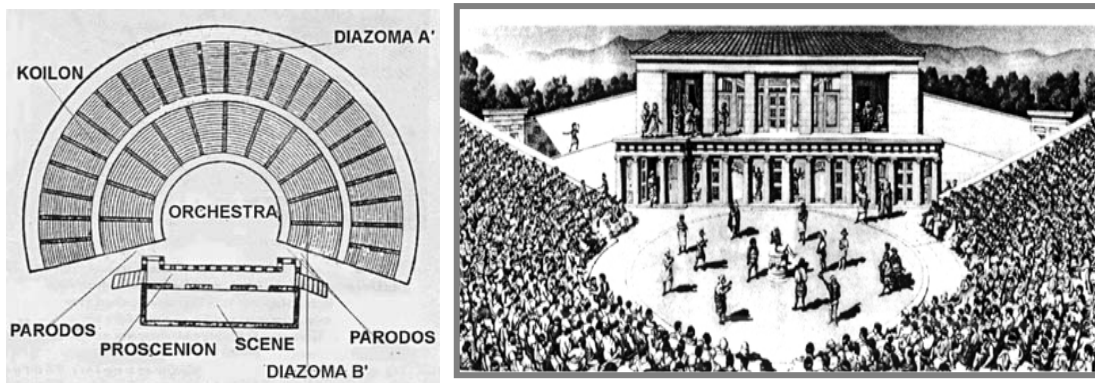
El círculo mágico: la puesta en escena en una expresión primigenia ritualista.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



Pero no fue hasta el surgimiento del teatro griego que aparecieron los primeros vestuarios teatrales y los elementos escenográficos para el espectáculo. Deslastrando la carga mágico-religiosa para convertir este en un fenómeno artístico, convirtiendo al teatro en una herramienta para educar al pueblo, normalizar a la sociedad, y recrear el espíritu. La SKENE o plataforma larga y estrecha, Los griegos concibieron el espacio escénico como un anfiteatro construido en las colinas, aprovechando los desniveles y la acústica natural de la zona. El espacio-escena y el espacio-publico exigían que los actores una dicción clara y una voz capaz de proyectarse a cada rincón del anfiteatro.



Teatro griego

La edad media fue otra era importante para desarrollar el teatro y su espacio escénico, con una fuerte influencia popular, dirigido a los campesinos escenificando temas cotidianos en puentes, plazas, mercados, tabernas, en las empalizadas de las iglesias y en las mansiones de los funcionarios y aristócratas.

De igual forma, el teatro durante la edad media presento lo religioso dentro y fuera de la iglesia, en representaciones de misterios, moralidades y milagros, fungió como "escuela de costumbres"¹⁰, los cuales eran representados en diferentes escenarios que se construían para tales efectos. Las estructuras especiales para tales efectos eran los carruajes especiales, sobre cuatro ruedas, con dos pisos, en cuya planta baja se

¹⁰ Roldán Esteva-Grillet. Julián Oñate y Juárez (1843-1900ca.) En su libro: Un pintor de Ultramar en el Arte Latinoamericana del siglo XIX. Destaca las palabras del crítico teatral, Paoli: "El teatro es la escuela de costumbres, así merece aplausos el que, atendiendo a regenerar las de un pueblo, funda esta escuela. En ella se curan los defectos de las grandes pasiones, y se exhiben deformes los vicios para sanarlos con el ridículo". Pág. 168.



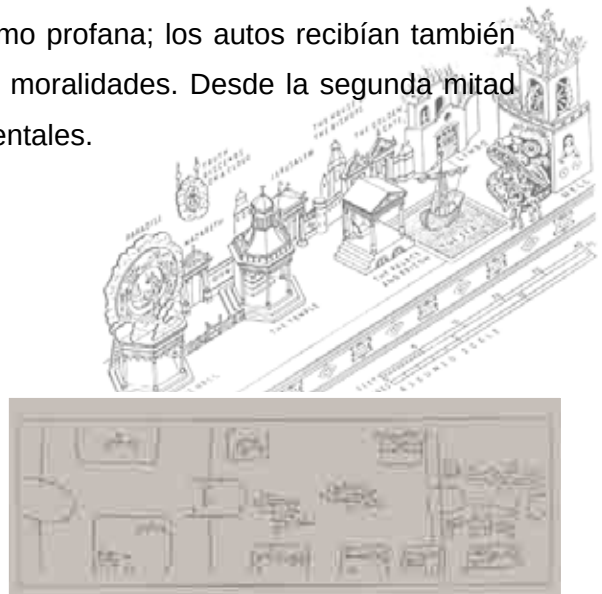
cambiaban los actores, mientras que en la planta alta se actuaba. Estos eran los carromatos.



Los espacios secuenciales donde el público se desplazaba junto con el espectáculo, para ello se construían varios escenarios a lo largo de un recorrido secuencial, donde se actuaba al mismo tiempo. Los decorados simultáneos algo original y propio de la época.

Carromatos del medioevo

Mansión que representa autos sacramentales, mientras el actor repetía la misma escena el público se desplazaba de manera procesional. El auto era en su origen una representación teatral tanto de índole religiosa como profana; los autos recibían también en la edad media la denominación de misterios o moralidades. Desde la segunda mitad del siglo XVI empezaron a llamarse Autos Sacramentales.

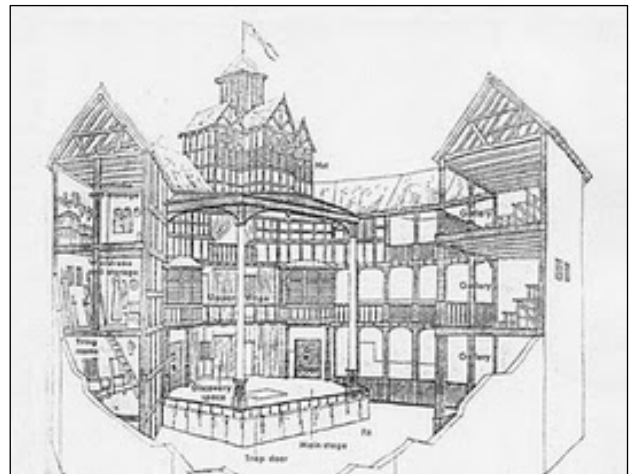


El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



Europa comienza un desarrollo sostenido de la producción teatral, los países a la vanguardia son, Londres, Alemania, Italia, países bajos, entre otros. La era renacentista

tuvo una fuerte influencia en la organización de la dramaturgia y en la arquitectura el espacio teatral comienza consolidarse a materializarse. El gran Vitruvio, pasa a ser el que establece a través de sus principios arquitectónicos, quien introduce el concepto de perspectiva, la caja cúbica como escenario y la maquinaria con poleas, sogas, ruedas y contrapesos para bajar y subir telones, bambalinas, nubes seres mitológicos y patas.



The Globe Theatre. Teatro Isabelino Shakespeare



7. TEATRO OLIMPICO DE VICENZA.

Andrea Palladio. Construye el Teatro Olímpico de Vicenza. Primer teatro permanente.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

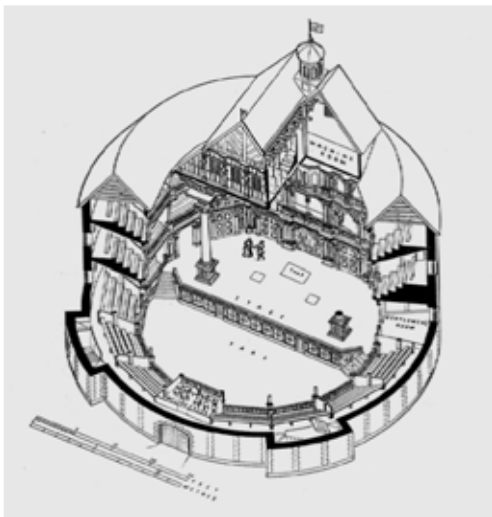
Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



La contribución italiana más importante al teatro occidental es la escenografía en perspectiva y el edificio teatral "a la italiana". Aparecen dos espacios bien delineados: el denominado proscenio, parte delantera, lugar de la interpretación teatral y un segundo espacio, en la parte trasera mas elevada donde se disponían los decorados. En la escena aparece un espacio libre entre la escena y la platea, permitiendo así distanciar al público del escenario y el decorado.

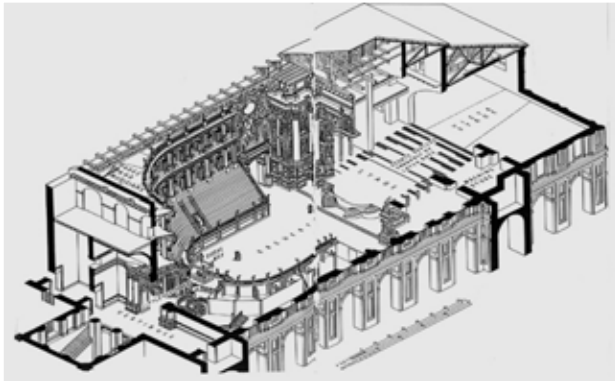
Eludir el edificio teatral y buscar nuevos lugares escénicos: estadios deportivos, iglesias, plazas. La meta era llegar directamente al público, eliminando el distanciamiento de los locales convencionales. Su innovación es el teatro transformable.

Concebir nuevas arquitecturas teatrales que unifiquen el espacio sala-escenario. Se busca la participación del público, se inspira en estructuras de los teatros del pasado. Se anhela un teatro eterno. Su innovación más aceptada y más frecuente la constituyen los teatros circulares.



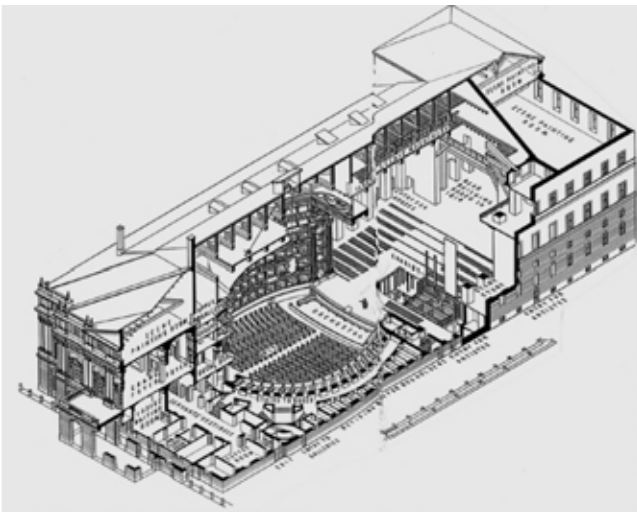
Teatro Renacentista Siglo XVI.

La relación interna se establece entre la propia escena y el soberano: centro de los radios visuales dirigidos hacia la escena, punto focal en el que convergen las perspectivas múltiples.



El surgimiento de la caja escénica: el espacio escénico contenido en el edificio teatral.

La revolución francesa trae consigo el movimiento naturalista, que se desarrollará y perfeccionará en el siglo XIX, y traerá el triunfo del “decorado”. Se introdujo la escenografía corpórea y se dio importancia al foyer. El aforo se hace importante porque el público paga, el teatro es la distracción de la clase media. El escenario a la italiana daría cabida a los distintos diseños escenográficos, que con el paso del tiempo, y dependiendo de las distintas tendencias teatrales, han aparecido hasta nuestros días. El Romanticismo (1790-1830) montaría, entre otras, unas escenografías que crearon una atmósfera lúgubre y tenebrosa, muy propia de este movimiento.



Desarrollo del espacio escénico: a través de la mecánica teatral y sus innovaciones.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



b.- La profesionalización teatral

Desde la mímica expresadas a través del baile de carácter gestual, hasta las ceremonias sociales transformadas en expresiones teatrales; pasando por la veneración de deidades, nos pasearemos por los primeros actores bien sea, colectivos o individuales, que expresaron sus diferentes manifestaciones artísticas en el espacio de representación teatral venezolana.

Cómo se da ese desarrollo profesional en Caracas, quienes activan la producción de espectáculos. El movimiento profesional teatral venezolano tiene sus orígenes, desde la colonia, en las lecturas realizadas de los diferentes textos que tratan muy sutilmente el tema, algunos autores mencionan que se consolida para los años de 1840 más fuertemente en la capital que en el resto de las otras ciudades.

Utilizaremos las visiones de los eruditos en la materia, he aquí al estudioso Arístides Rojas, (1894); en una de las primeras investigaciones históricas en materia teatral durante el siglo XIX, titulado Orígenes del Teatro, reseñó que la Plaza Mayor de Caracas, se celebraban acontecimientos tales como coronaciones de monarcas españoles, celebraciones religiosas, y ajusticiamientos, todas estas puestas en escena, bien sea para la recreación o diversión de los presentes, muestra que en Caracas existía un gran compromiso con la actividad teatral, en medio de una ciudad pequeña y modesta.

De igual forma, el Dr. José María Salvador (2001, Pág. 224), mencionó en su trabajo *Efímeras y efemérides: Fiestas cívicas*; que una compañía Willo y Phillion presentó una exhibición de ejercicios gimnásticos y acrobáticos, al igual que se presentó una orquesta dirigida por Ramón L. de la Plaza, amenizando con un concierto vocal e instrumental, en la plaza Guzmán Blanco con sendos espectáculos, apunta. Esto de igual forma muestra que no fue tan incipiente las presentaciones y que la preparación de los actores incluyendo a las actrices era un asunto de compromiso y responsabilidad.

El desarrollo profesional de la parte actoral durante el siglo XIX, se debía a que las compañías tanto venezolanas como extranjeras, en especial las españolas, permitieron no solo la organización de las actividades teatrales sino que contribuyeron al desarrollo de los actores venezolanos, según menciona Leonardo Azparren Giménez, para no depender de los de otros países, sin embargo, necesitaban contratar actores de renombre que contribuyeran a enriquecer el saber de la escena y ayudar en el proceso formativo.



Los primeros empresarios teatrales venezolanos mencionados en la literatura histórica teatral de la colonia fueron Andrés Torres y José María Castro, 1792, administradores del coliseo el Conde, durante el periodo republicano, se encuentran Cardozo y Ponce, 1834, por solo mencionar algunos. De los actores y actrices que se mencionan compositores como Reinaldo Hahn, José Ángel Montero, Pedro Elías Gutiérrez, Federico Ruiz, Fernando Michelena, Teresa Carreño, Ignacia Villasana, Teófilo Leal Berra, Tulio Febres Cordero.

Según menciona, el especialista en la materia, el Leonardo Azparren Giménez, en 1854, se inaugura el Teatro Caracas entre las esquinas de Veroes e Ibarra, la más importante sala teatral que representó la puesta en escena de la primera mitad del siglo XIX. Ya que el coliseo de Cardozo y Ponce quedó en la inactividad. Los administradores del Coliseo Caracas, Ambrosio Cardozo y José María Ponce, quienes abogaron por una escuela práctica de educación para actores y actrices, sin embargo, el edificio propiedad de Cardozo, no cubren las expectativas, esta improvisada edificación quedó lejos de las expectativas de la sociedad caraqueña.

En la prensa nacional, el Diario de Avisos, de fecha 25 de octubre de 1854, “la inauguración del coliseo, su iluminación artificial, el estreno de una compañía de cantantes traídas con grandes gastos desde París, y un aparato escénico de decoraciones y comparsas vestidos con la exigida propiedad, he aquí el conjunto de novedades que atrajo un gran concurso al edificio de la solemnidad en es periodo republicano”.

La primera ópera de Venezuela es El maestro Rufo Zapatero, ópera bufa compuesta en 1847 por José María Osorio, aunque generalmente se piensa que fue Virginia, de Montero, estrenada en 1877. José María Osorio había compuesto varias zarzuelas, se menciona que la primera que se estrenó fue Los alemanes en Italia, de José Ángel Montero, en la década de 1860. A comienzos del siglo XX se popularizó el sainete criollo cómico satírico sobre temas sociales. Los principales exponentes fueron:

Leoncio Martínez "Leo": Importante caricaturista, periodista, humorista, poeta y dramaturgo del siglo XX. En 1912 fue uno de los principales promotores del Círculo de Bellas Artes.



Francisco Pimentel Agostini. (1889-1942) Representó uno de los los importantes poetas y humoristas de finales de siglo XIX. Destacado en poesía lírica, se conoce fundamentalmente por su obra humanística que se desarrolló bajo ese seudónimo. JOB PIM.



Reinaldo Hahn 1874-1945.

Compositor, cantante, director de orquesta del siglo XIX.

c.- Ética y estética teatral.

Durante el siglo XIX según se lee en los diarios de la época, la crítica ofrecía generalmente informes superficiales, juicios valorativos de las actuaciones, tales semanarios como, la revista el Zancudo(1890), la campana(1887), el trovador(1882), La Ilustración Venezolana (1886), entre otros, mostraron escasas referencia a las escenografías y otros recursos técnicos propios del espacio escénico del teatro Guzmán Blanco, los distintos tipos de espectáculos artísticos ponían acento en la ética teatral presente en el desenvolvimiento de los actores y actrices sobre las tablas, mas que lo propio del decorado.



Además, no existía el mismo concepto de Escenografía, decoración, ambientación o pintura como lo conocemos hoy día. Los espectáculos presentados en el teatro Guzmán Blanco hacían énfasis en la utilería, los telones de fondo y el vestuario como forma de ambientar el espacio donde se desarrollarían las puestas en escena.

La prensa nacional destacaba el hecho social más que lo artístico y la repercusión artística en el público asistente, por tanto la búsqueda minuciosa exige una lectura entre líneas, con pequeños hallazgos como resultados. Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones “materializado” por el telón de fondo, la escenografía se convierte en escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura y mas tarde a la arquitectura. Esta transformación corresponde a una evolución autónoma de la estética escénica, así como a una transformación en la comprensión del texto y de su representación escénica.

3.- El espacio escénico como punto de confrontación entre el espectáculo y el espectador

Desde la dramaturgia venezolana, no se hará ningún análisis del texto dramático, más bien la dramaturgia será un como soporte referencial al presente estudio. En las obras presentadas en el teatro Guzmán Blanco, en el montaje que se devela a través de la prensa especializada. Y datos hallados en los documentos de primera mano.

Comenzaremos con un artista consagrado durante la segunda mitad del siglo XIX, Heraclio Martín de la Guardia, (1829-1908), poeta periodista, político y diplomático, capitán del ejercito pacificador de Orituco, en Venezuela. Logró sintonizar y agradar al espectador decimonónico, y a lo cual supo satisfacer, como director, actor, cómico.

No son muchas las precisiones sobre datos de conformación de elencos, títulos y autores de obras representadas, directores, entre otras cosas. Sobre la verdadera fecha de la inauguración del teatro Guzmán Blanco, este hecho se dió el 4 de enero de 1881, ya que para el día 3 se realizó un diferido ya que la prima Donna la señora Luchesi sufrió una indisposición. En el cojo Ilustrado se realizó la crítica inaugural realizada por “Armando”, esta es la firma de los comentarios hecha por un periódico con fecha del 5 de enero 1881,

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



decía lo siguiente:

Temporada lírica, IL Trovatore (El Trovador), obra popular, obra inmortal, de admirable grandeza Juicio que se hace de la compañía y de la ejecución de la obra El Trovador. De la compañía se dice que no es de lo más selecto que ha venido al país, pero el conjunto era agradable por la relación existente. La sociedad se ha convertido en una sociedad muy exigente (dilletanti) no señala a detalle las partes deficientes de dicha compañía. La iluminación arrojó comentarios muy desfavorables, la crítica destacó la falta de brillantez que se esperaba y se dice “que el mal es mui remediable”. La decoración y los trajes exhibidos anoche llamaron agradablemente la atención de los concurrentes. Lastima que la maquinaria no haya sido ensayada convenientemente para causar el efecto a que esta llamada”.

En 1890 hubo gran actividad teatral según la prensa de la época, y en los centros artísticos musicales ya que habían recibido el apoyo oficial del gobierno. “los pagos eran de 120.000 bolívares era la subvención que el Estado daba a las compañías de teatro”. Gaceta Oficial 1889. 25 de noviembre.



Teresa Carreño. 1853- 1917 empresaria teatral pianista, concertista del siglo XIX.

a.- Descripción del espacio escénico del Teatro Guzmán Blanco durante el siglo XIX.

Las obras representadas en el teatro Guzmán Blanco, estaban llenas de vistosidad y

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



colorido, podemos aseverar este hecho por lo que mencionan los registros documentales que tenemos, ver los anexos 06, 07, en ellos se presenta una descripción de cada uno de los bastidores que se utilizarían en las diferentes puestas en escena que se realizaron a finales del siglo XIX.

En estos documentos quedó sentado que los decorados eran variados, Guzmán Blanco no tuvo reparo en invertir en el aparato escénico, entre 1870 y 1888, mientras Guzmán Blanco fue líder político mas influyente, se estrenaron mas de ciento veinte obras, la vida social se modernizó a través del teatro.

Por otra parte la obra elegida para la función inaugural era IL Trovatore (El Trovador) del maestro Verdi, gozando esta Opera de inmensa popularidad; a continuación se describe la puesta en escena de dicha obra:

La obra elegida para la función inaugural era IL Trovatore (El Trovador) del maestro Verdi, gozando esta Opera de inmensa popularidad; a continuación se describe la puesta en escena de dicha obra: IL Trovatore (El Trovador) de Giuseppe Verdi. Drama en cuatro actos (1813-1901) libreto de Salvatore Cammarano. Basado en la tragedia española El Trovador, de Antonio García Gutiérrez (1812-1884), primera representación: Roma teatro Apollo 19 de enero 1853.

WEB: mis óperas favoritas 2010







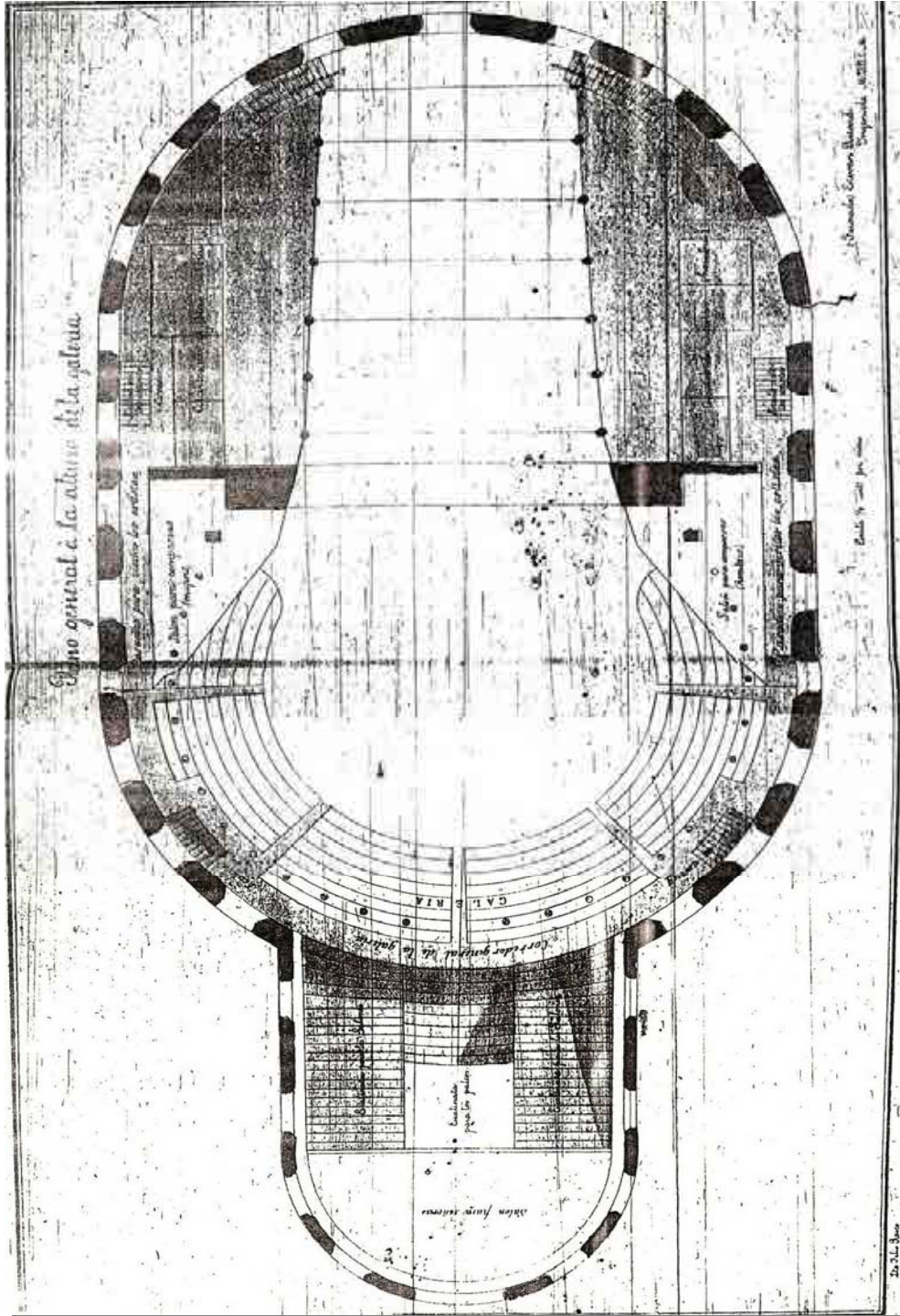
b- Del teatro popular al teatro burgués en el caso bajo estudio.



Gestos en el «rabal». Loas arrabales de Lope



Planos originales del teatro Guzmán Blanco. Memorias del MOP. El espacio escénico.



El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



C.- Aproximación al espacio de representación a partir de IL Trovatore, obra seleccionada para su inauguración.

A partir de la obra, el texto dramático y los comentarios de la crítica artística de la prensa nacional de la época se realizaron exploraciones de la puesta en escena de manera tridimensional, del primer montaje en el teatro Guzmán Blanco.

Sobre la verdadera fecha de la inauguración del teatro Guzmán Blanco, este hecho se dio el 4 de enero de 1881, ya que el para el día 3 se realizó un diferido ya que la prima Donna la señora Luchesi sufrió una indisposición.

El Trovador de Verdi fue la obra escogida para la función inaugural de la noche del 4 de enero. En el cojo Ilustrado se realiza la crítica inaugural realizada por "Armando", esta es la firma de los comentarios hecha por un periódico con fecha del 5 de enero 1881, decía lo siguiente:

"Temporada lírica, El Trovador, obra popular, obra inmortal, de admirable grandeza Juicio que se hace de la compañía y de la ejecución de la obra El Trovador. De la compañía se dice que no es de lo más selecto que ha venido al país, pero el conjunto era agradable por la relación existente".

Opera de IL Trovatore (El Trovador):

Drama en 04 Actos de Giusseppe Verdi (1813-1901)

Libreto de salvatore Cammarano 1801-1852)

Basada en la tragedia española El Travador, de Antonio García Gutiérrez (1812-1884).

Personajes:

<i>Leonora soprano</i>	<i>María Luchissi</i>	<i>Director de Orquesta: Fernando Rochelle</i>
<i>Azucena...contralto</i>	<i>Trina de Mestres</i>	<i>Director de Coros: Leopoldo Sucre</i>
<i>Inés.....soprano</i>	<i>Adelina Vives</i>	<i>Empresario: Fortunato Corvaia</i>
<i>Manrique...Tenor</i>	<i>Francisco Giannini</i>	
<i>Conde de Luna Barítono</i>	<i>Diodato Farina</i>	

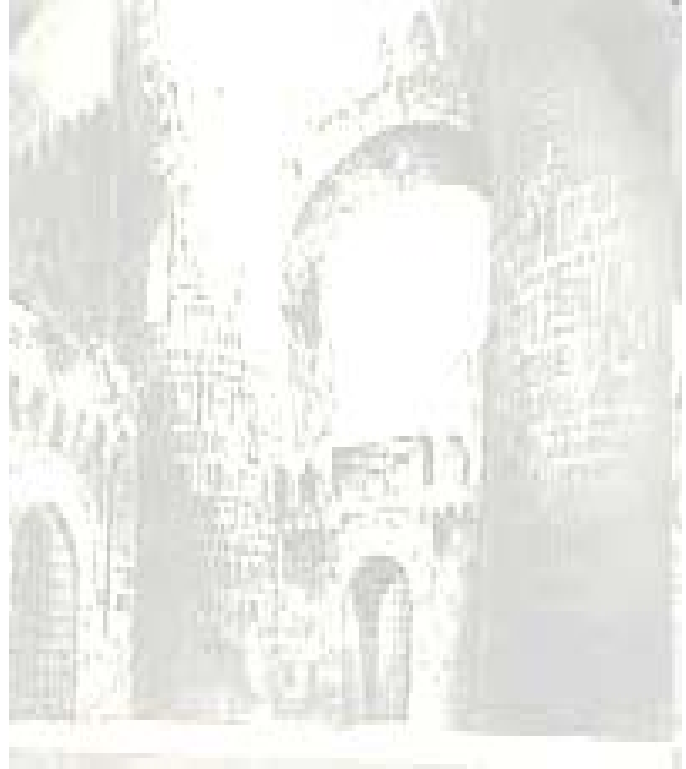
El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



Fernando Bajo

Roberto Mancini

Argumentos: Locación España, siglo XV.



ACTO PRIMERO: Fernando capitán de la guardia del Conde Luna, cuenta a sus soldados que veinte años atrás, su señor fue hechizado por una gitana, condenada luego a la hoguera por este delito. Para vengarse una hija de la gitana raptó a uno de los dos hijos del Conde al parecer lo mató, colocándolo ocultamente en la misma pira. (En este acto, inferimos que hay al menos seis personas en escena, más solo la voz del capitán ha de escucharse con precisión, el resto es un coro y el escenario conserva las proporciones estudiadas y probadas por dos siglos de historia)

Leonora de Aragón, hace otro relato, una vez confía a su doncella Inés que escuchó el canto de un trovador bajo su ventana y aquella canción le ha quedado en el corazón. Lo escucha de nuevo pero a lo lejos y deja del castillo para salir al encuentro del cantor (En este momento el trovador está en uno de los hombros del escenario o a veces en la retroescena, se debe escuchar en toda la sala como saliendo de la nada, de la mente o



del recuerdo, de modo que aquí el Director tienen que evaluar la voz, la proyección de la misma, las condiciones y formas de los hombros y retroescena y los materiales de la escenografía así como la salida por los balcones, que eran los asientos más caros. La voz se va acercando y aparece en escena el enamorado). Pero se encuentra con el conde de Luna, hermano del raptado que venia a verla para solicitarle su amor. Celoso del trovador Manrique, el Conde lo desafía.

ACTO SEGUNDO: Herido durante el duelo, aunque vencedor, El trovador se detiene en un campamento de gitanos en los montes de Vizcaya. En él Azucena, a quien él considera su madre, le cuenta el suplicio que el padre del Conde impuso a su abuela, y que ella estaba tan trastornada que confundió el niño que puso sobre el cúmulo ardientes. Azucena se detiene, porque se da cuenta que involuntariamente se ha traicionado: Manrique quiere saber más. La gitana no le da respuestas significativas.

Entre tanto llega la noticia que Leonora a decidido tomar el hábito y el Conde de Luna ha conquistado la ciudad de Castellón. El Trovador parte para ver a la princesa antes pronunciarse en votos; al mismo tiempo, el Conde de Luna se dispone a raptarla del convento, Manrique llega a tiempo para salvarla y llevarla consigo. (Esta escena se da en todo el escenario, más bien hacia el centro para que desde los balcones se pueda ver, de modo que la escenografía pintada, los telones puedan así subri y bajar al cambiar las locaciones)

ACTO TERCERO: El Conde consigue arrestar a la gitana Azucena, y el capitán de la guardia la reconoce como la mujer que raptó al hermano de su señor; y se decide que esta vea su fin en la hoguera al igual que su madre. Llega la noticia Manrique cuando va a casarse con su Leonora en la Capilla del Castillo (El castillo es otro telón que baja). El joven corre rápidamente en socorro de su madre.

ACTO CUARTO Y ULTIMO: Fracasa Manrique en su empresa y lo capturan y lo encierran en un calabozo al despuntar el alba le cortarán la cabeza por orden del Conde de Luna. Interviene Leonora promete al conde que si libera a los dos prisioneros, será suya. No obstante para no faltar a lo promesa que le hiciera al Trovador, decide sacrificarse e ingiere un veneno, entre tanto Azucena se encuentra junto al joven en la prisión. Leonora les llévala noticia de su próxima liberación, Manrique se opone, porque ha comprendido



que lo ha indultado solo a cambio de la decisión de la princesa.

Pero el veneno produce sus efectos, y Leonora muere en los brazos del Trovador. El Conde de Luna olvida su promesa y ordena la decapitación del Trovador inmediatamente y cuando ya se ha cumplido la sentencia Azucena le revela la terrible verdad.

Ante la muerte de su madre y ciega del dolor, había puesto en la pira a su propio hijo. Manrique era el hermano raptado del Conde de Luna, finalmente se ha cumplido la venganza de Azucena.

4.- Conclusiones

El trabajo infiere una exploración al espacio escénico como instrumento de intelección del mundo, pues en el escenario se suceden una serie de acciones que el público sigue comprometido, se suspende la credibilidad y se da por sentado durante el desarrollo de la pieza que es verdad y al final queda la moraleja, enseñanza y se siembran valores.

Desde los griegos el teatro se utilizó para enseñar, primero para constituir la sociedad, estableciendo reglas de convivencia, para lo cual se ponía en escena a los dioses y se referían premios o castigos, así como también se montaban comedias para hacer catarsis de la vida cotidiana y como se diría hoy día darle a los asistentes una sesión de risoterapia.

El espacio escénico es el punto articulador entre el edificio y el público, pues rodeando al escenario en las tres dimensiones está la fábrica de ilusiones y en la platea el público que entre acto y acto y antes de entrar se mantiene en el foyer. Este es el esquema renacentista, porque ya las clases sociales estaban divididas y por cierto los actores eran ciudadanos de segunda, cosa que afortunadamente cambió y la profesión hoy día es respetada y hasta muy bien pagada.

El espacio escénico es de gran valor por cuanto él define la relación público escena y por tanto la planta de movimiento, de modo que podemos inferir que dada la geometría del Teatro Guzmán Blanco las obras eran casi del tipo friso, obras representadas de frente al público y desde el proscenio, que los movimientos e los tres ejes no se dieron en aquella época y podemos inferir a partir de los documentos de IL Trovatore que los movimientos de esa pieza tan particular por las locaciones, ha debido verse acartonada, que los cantantes tenía que moverse hacia el proscenio para ser bien escuchados, aunque

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



también es cierto que la acústica del edificio es muy buena y más para la época.

La dificultad se presenta cuando los actores deben cantar de espaldas al público; en la serenata había siempre que colocar al trovador de lado para que fuese escuchado.

Definimos el espacio escénico del teatro decimonónico como el ámbito para la construcción de toda acción teatral, donde se desarrollaran los decorados, el espectáculo visual con su ornato, coreografía, etc.

Toda la maquinaria teatral que existió en ese momento histórico nos permitió acercarnos lo mas posible a lo que fue ese espacio representativo del siglo XIX, para lo cual se partió de las fotos y planos, conjuntamente con los documentos de primera mano y se intentó reconstruir el espacio original, tantas veces remodelado; del cual podemos decir que volumétricamente no cambió mucho, que el espacio escénico (escenario – platea) no se modificó, pero que en las sucesivas reconstrucciones e intervenciones se perdieron ciertos materiales que fueron elegidos para mejorar la acústica, que el aspecto general y la decoración de ese espacio se alejó cada vez más del original, en ese sentido debemos recordar que esta exploración así como la hemos concebido, será un recorrido histórico para justificar nuestra visión del espacio escénico, no solo como una práctica de lo real, lo material, sino que guarda relación estrecha con una estructura histórica fruto de la experiencia que se manifestó en todas las dimensiones de la identidad nacional, como objeto urbano, como evento social, como organismo consagrado al juego dramático, como convención cultural, como proyección del imaginario colectivo.

En el apartado dos, se revisa la actividad teatral desde la óptica de lo estético, como llegaron de la improvisación a ser profesionales del “arte de la carátula”; quiénes los respaldó académicamente y quiénes formaron escuelas y sociedades de aficionados de las artes escénicas, como Heraclio Martín de la Guardia, quien fuera el primer autor del siglo XIX que logra sintonía y agradar al espectador decimonónico.

La exploración desde un recorrido de la historia social, aportó la comprensión de la puesta en escena de IL Trovatore (El Trovador) de Giuseppe Verdi y permitió un levantamiento planimétrico del espacio escénico.

La estructura física del espacio escénico actual mantiene una buena parte de los

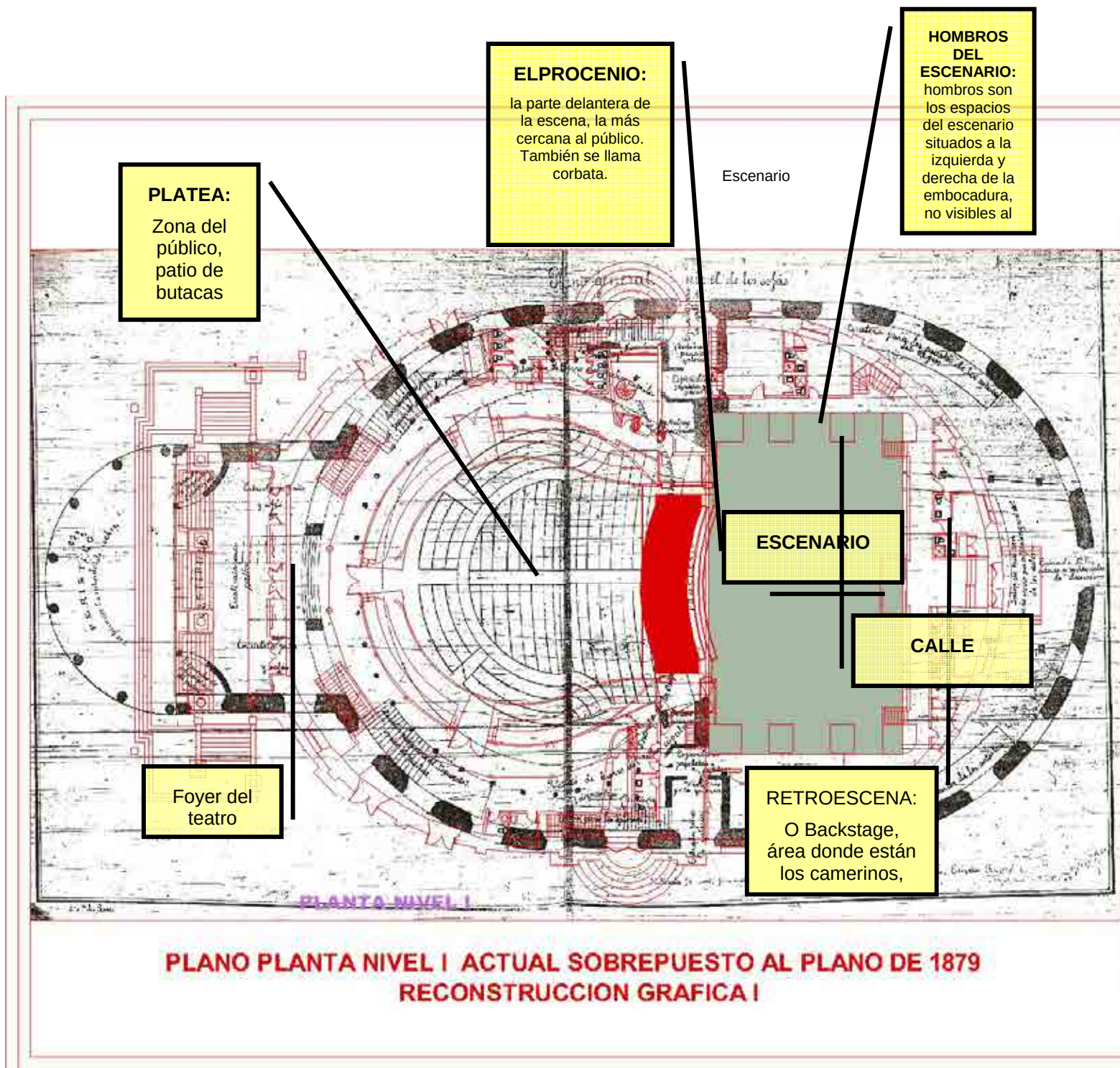


componentes constructivos originales, los cuales se encuentran en distinto grado de conservación, a su vez, en sucesivas intervenciones que ha tenido el inmueble se han introducido otros materiales con mayor o menor acierto.

Se utiliza la que se llama tramoya de contrapeso. La techumbre esta compuesta por dos cuerpos: uno de forma cónica, remata en una lira; y el otro, sobre el área escénica a dos aguas.

En el exterior el techo esta cubierto con láminas de hierro galvanizadas (lo que desmejora la acústica original). El techo interno de madera a dos aguas compuesto casi en su totalidad de maderamen. La tramoya actual de la edificación es una estructura de madera de caoba (o se presume). El emparrillado, generalmente de hierro colado, es una estructura hecha por paletas de madera. Los muros perimetrales son de mampostería y así mismo las pilastras que conforman la boca del escenario. Los entresijos son de madera, el piso del escenario aun se conserva en madera.

En resumen, los cambios sufridos por las diferentes intervenciones al edificio no modificaron sustancialmente el espacio bajo estudio y podríamos asegurar que las puestas en escena no pasaron de los primitivos telones pintados, quizás algún elemento corpóreo se haya incluido para hacer creíble la escena, lo importante entonces era comprometer al espectador en la trama y sacar lecciones de ella, por lo que la obra de corte político y crítica social era el día a día de este teatro bajo el gobierno de Guzmán Blanco.





5.-REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Andioc, René. Teatro y Sociedad en el Madrid del Siglo XVIII. Editorial Castalia. 1987. Madrid- España.

Arias, Fidas G. El proyecto de Investigación (3era. Edición). Revisión por Carlos Sabino y Jesús Reyes. Editorial Episteme. Orial Ediciones. Caracas, 1999.

Arola Sala, Francisco. *Escenografía*. ED. Calpe, Barcelona, España. 1920.

Arellano Moreno, Antonio. Caracas, su evolución y su régimen legal. Colección de bolsillo EDIME. Madrid, 1972.

Azparren Giménez, Leonardo. El teatro venezolano y otros teatros. Caracas, Monte Ávila Editores. 1979.

Azparren Giménez, Leonardo. El teatro en Venezuela. Ensayos históricos. Colecciones Trópicos. Alfadil ediciones. 1997. Caracas – Venezuela.

Anseume William. El Drama en Venezuela. Durante los primeros cincuenta años del siglo XIX. Colección Estudios / 4. CELCIT, 2000.

Batista, Jaume. La Escenografía. La Galera, Barcelona, España.1991.

Berthold Gertrud. Historia social del Teatro. Volumen 2. Punto Omega Ediciones Guadarrama, S.A. – Madrid, 1974.

Baker, Blanch. Theatre and allied arts a guide to books dealing with the history criticism and technic of the drama and theatre and related arts and crafts. New York. Benjamín Blom 1967.

Baty, Gastón: 1895-1952. El Arte Teatral. México: Fondo de Cultura Económica. F.C.E.1951.

Carrera Damas, Germán. Una Nación Llamada Venezuela. Monte Ávila Editores. 1997.

Calcaño José Antonio. La ciudad y su música.

Churion Juan José. El teatro en Caracas. Caracas, Tipografía Vargas, 1924.



- Diccionario de teatro. Manuel Gómez García. 1998. Barcelona. AKAL
- Diccionario de Teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología. Patrice Pavis. 1998. Barcelona Paidós.
- Díaz-Plaja, Guillermo, Esquema de Historia del Teatro, Estudios, Barcelona, 1944.
- Eichbaver, Helio. Teatro Municipal. Caracas. 1965.
- Jean-Claude Anscombre, Oswald Ducrot, La argumentación en la lengua. Editorial Gredos, 2da. Edición. 1994.
- José Rafael Uzategui. Historia y Crítica del teatro venezolano del siglo XIX. Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias González Picón Febres, 1986.
- Jovellanos de, Gaspar. Espectáculos y diversiones públicas. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1966.
- Feo Calcaño, Guillermo. Teatro Municipal 1881-1981. Caracas. FUNDARTE, 1981.
- Gies, David T. El Teatro en la España del Siglo XIX. El teatro español en el siglo XIX: visión panorámica. 1996.
- Galindo Dunia, "Teatro, cuerpo y nación. En las fronteras de una nueva sensibilidad. Monte Ávila Editores. 2000.
- Gil Fortuol, José. Historia Constitucional de Venezuela. Caracas. Editorial Novedades. 1942. V.2.
- Landaeta Rosales, Manuel. *Los Teatros en Caracas en más de tres siglos*. Publicado por El Tiempo N° 1495 del 31 de Marzo de 1988 y reeditado por el Centro de Investigación y Desarrollo del teatro de la UCV en el Cuaderno N° 1 de Junio 1966.
- Matute, Álvaro. Heurística e Historia, investigaciones interdisciplinarias en ciencia y humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. Ciudad universitaria 04510, México, D.F.
- Nieva, Francisco. Tratado de Escenografía. Fundamentos Manuales y Ensayos RESAD. 2da. Edición. 2003.



Núñez, Enrique Bernardo. 1895-1964 El teatro caracas o coliseo

Oliva, César; Torres Monreal, Francisco, Historia Básica del Arte Escénico. Cátedra, Madrid, 1990.

Oliva, César. Historia básica del arte escénico. Cátedra, Madrid, 2006.

De héroes. Crónicas de Caracas, N°.19 Caracas, Agosto-diciembre de 1954.

Pavis Patrice, Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética y semiológica.

Rojas, Arístides. "Orígenes del teatro en Caracas". Caracas. Serie primera, Tipografía del Comercio, 1926.

Uzcategui, José. 1994. Antología del Teatro Venezolano del Siglo XIX. El Tirano Aguirre, de Adolfo Briceño Picón; Angélica, de Enrique Coronado; Veinte mil pesos por un abanico, de Vicente Fortuol), Introducción, Selección y Notas. Mérida, Solar del Teatro, Dirección de Cultura del Estado Mérida, Consejo Nacional de la Cultura.

Rojas Uzcategui José de la Cruz. Teatro venezolano del siglo XIX: tres obras dramáticas. Mérida (Venezuela), Universidad de los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias González Picón Febres, 1982.

Roldán Esteva-Grillet. Julián Oñate y Juárez (1843-1900ca.) Un pintor de Ultramar en el Arte Latinoamericana del siglo XIX.

Roldán Esteva-Grillet. (Compilador). Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: Siglo XIX y XX. Vol. 1. Universidad Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 2001

Romero, M. Romero, A. (1998). Diccionario de Política. Caracas. Panapo.

SONRIEL, Pierre, Traité de Scénographie, Odette Lieutier, Paris, 1943.

Siso Martínez, J.M. 150 Años de vida republicana.1968.

Salas Carlos. La historia del teatro en caracas. Caracas, Cuatricentenario de Caracas, 1967.

Salas Carlos Y Feo Calcaño, Guillermo. Sesquicentenario de la Opera en Caracas. Relato histórico de 150 años de opera. 1808-1958. tipografía Vargas, Caracas, 1960.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.



Voitas, Jordi. El Vestuario. La Galera. Barcelona, España.1991.

Salvador, José María. Efímeras, efemérides, fiestas cívicas, símbolos y arte efímero en la Venezuela del siglo XVIII-XIX. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de profesor titular. Tomo II. Febrero, Caracas. 1995.

Salvador, José María. Del Teatro Guzmán Blanco al Teatro Municipal. Universidad Central de Venezuela. Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de profesor agregado. 1998.

Siles Jaime. Bambalinas y Tramoya. Universidad de Murcia. Edición de Cesar Oliva. Murcia. 2006.

Toro, Luís Felipe. Caracas 1881-1955. Opera de Aída. Colección de Fotografía: P.393/ Caja 16. Hoja 114 negativos. Teatro Municipal 1937.

Villanueva, Carlos Raúl. Santa Teresa y el Teatro Municipal. (1900-1975).

Como Desarrollar Una Máxima Capacidad Cerebral

Por Miriam Ehrenberg, Otto Ehrenberg. ANZOS S.L. FUENLABRADA, MADRID. 2º Edición, Marzo 2004, IMPRESO EN ESPAÑA.

HEMEROGRAFIA

REVISTAS:

Francisco Nieva, 1992. *2D DISEÑO INTERIOR*. Interior Architecture and Design for Living. Noviembre, Número 20. Pág. 20.

NIEVA, Francisco. ACOTACIONES. Revista de Investigación Teatral. Toque de Tinieblas. 16 enero-junio 2006. Editorial Fundamentos. Madrid-España.

MEMORIAS DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS

1876, 1879, 1881, 1886, 1890, 1893, 1878, 1880, 1883, 1889, 1891, 1897, 1904, 1905.

Agustín de la Granja. El Teatro en la España Barroca. Discurso y escenografía. Propuesta Nº. 6. 1982.

Diario LA CAMPAÑA, 1881.

Diario El Aviso 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1885, 1886,1887

El Cojo Ilustrado.

El Espacio Escénico desde la Dramaturgia Nacional en la Caracas Decimonónica.

Una exploración histórica al Teatro Guzmán Blanco: 1881-1905. Aspirante: Arq. Cristina A. Harvey Chee.-



- 198- Nuestros Grabados // en: El Cojo Ilustrado-Caracas,- AÑO XIV no. 330 (Sep. 1905); p 594.
- 144- Nuestros Grabados // en: El Cojo Ilustrado-Caracas,- Año III no. 72 (dic.1894) P. 525-526.
- 201- Nuestros Grabados // en: El Cojo Ilustrado-Caracas- Año XIV no. 334 (nov. 1905) P. 722-723.
- 341-Compañía de ópera / J.M.S. // en: El Cojo Ilustrado – Caracas. Año V, no. 98 (enero, 1896); p 116 y 117.
- 342-Compañía de Opera Italiana / J.M.Suarez // en: El Cojo Ilustrado.-Caracas- Año X, no. 222. (Mar. 1901) p.207.

Comentarios de los Viajeros.

- JENNY de TALLENAY, Souvenirs du Venezuela. Notes de Voyage. Plon, paris 1884. Traducción española: Recuerdos de Venezuela. Ministerio de Educación. Col. Biblioteca Popular Venezolana, 51, Caracas 1954.

WILLIAM ELLEROY CURTIS. Venezuela, país de eterno verano, 1896. Ediciones del Congreso de la República, Caracas 1977-1985. (1º. Edition Harper and Brothers Publisher in N.Y. 1896).

- Cothonay, Jean Charles. Six Semaines au Vénézuélien, journal de voyage. Lion: de Mougín-Ruscard, 1894

Referencias que se pueden localizar en la World Wide Web (WWW)

WEB

- Cristina Copes, 2008. El espacio escénico en el teatro y la danza

Sábado, 20 de Septiembre de 2008 10:37... El espacio escénico como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrolla el trabajo del...

http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_contenidos&Itemid=1 - 135k - Páginas similares



- (Didascalía) - número dos. (Staff). Por Cristina Copes.

Estrategias de construcción del espacio teatral y sus instrumentos representacionales por Carlos Falco PARTE 2... <http://www.freewebs.com/andamiocontiguo/didascalía/numdos-3.pdf> - 24k -Páginas similares.

[Escenariografía 1](#)

Amplio es el conjunto de dispositivos que constituyen la *tramoya*,... Los bastidores de Escenografía deben ser soportados *por* escuadras para que se... en donde a veces también es necesario *contrapesos* de plomo para contrarrestar. ... www.teatro.meti2.com.ar/.../escenarioelementos.htm - [En caché](#) - [Similares](#)

LA CIENCIA ESCENOGRÁFICA EXPOSICIÓN TEMPORAL, Prof. Nicola Comunale Rizzo Facultad de bellas Artes Universidad de Granada. Cita electrónica.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980

MERINO PERAL, Esther. *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2005.

GOOGLE ACADÉMICO

SIGRADI 2005.

El Abate de Lorenzo Hervás y Pandero. *Historia de la vida del hombre*, Volumen 5. (Texto electrónico: Catálogos de la Biblioteca Universitaria Iv Impresas Del Siglo Xviii - Página 155- Vista previa. Troisième Edition. Par M. de Four- croy. Paris, Chez Cuchet. — m.dcc.lxxxix. — 5 vol. — 8. °— Pta. ... Hervás y Panduro, Lorenzo *Historia de la Vida del Hombre*. Su autor el Abate Don. Madrid, Imprenta de Aznar...).

López Villa, Manuel Antonio. (2003). *Arquitectura e Historia*. Curso de Historia de la Arquitectura. Volumen II. Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Universidad Central de Venezuela.

Ontza, J. (1983). *Diccionario del Saber Moderno. La Política*. Madrid. El mensajero.

Weber Max.1997 (publicada póstumamente en 1922).*Economía y Sociedad*. Bogota. Fondo de Cultura Económica.



Cristina Micieli. (2003). Foucault y la fenomenología: Kant, Husserl, Merleau-Ponty. Escrito por. Editorial biblos, buenos aires, Argentina.

Virgili Blanquet, Maria Antonia; P. Arregui, Juan, El teatro Calderón de Valladolid, El noble y leal Teatro Calderón de la Barca, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

Algunas consideraciones acerca de conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX. Juan p, arregui. Universidad de Valladolid.



Teatro Nacional 1905 obra que da inicio a los cambios escénicos del siglo XX.



