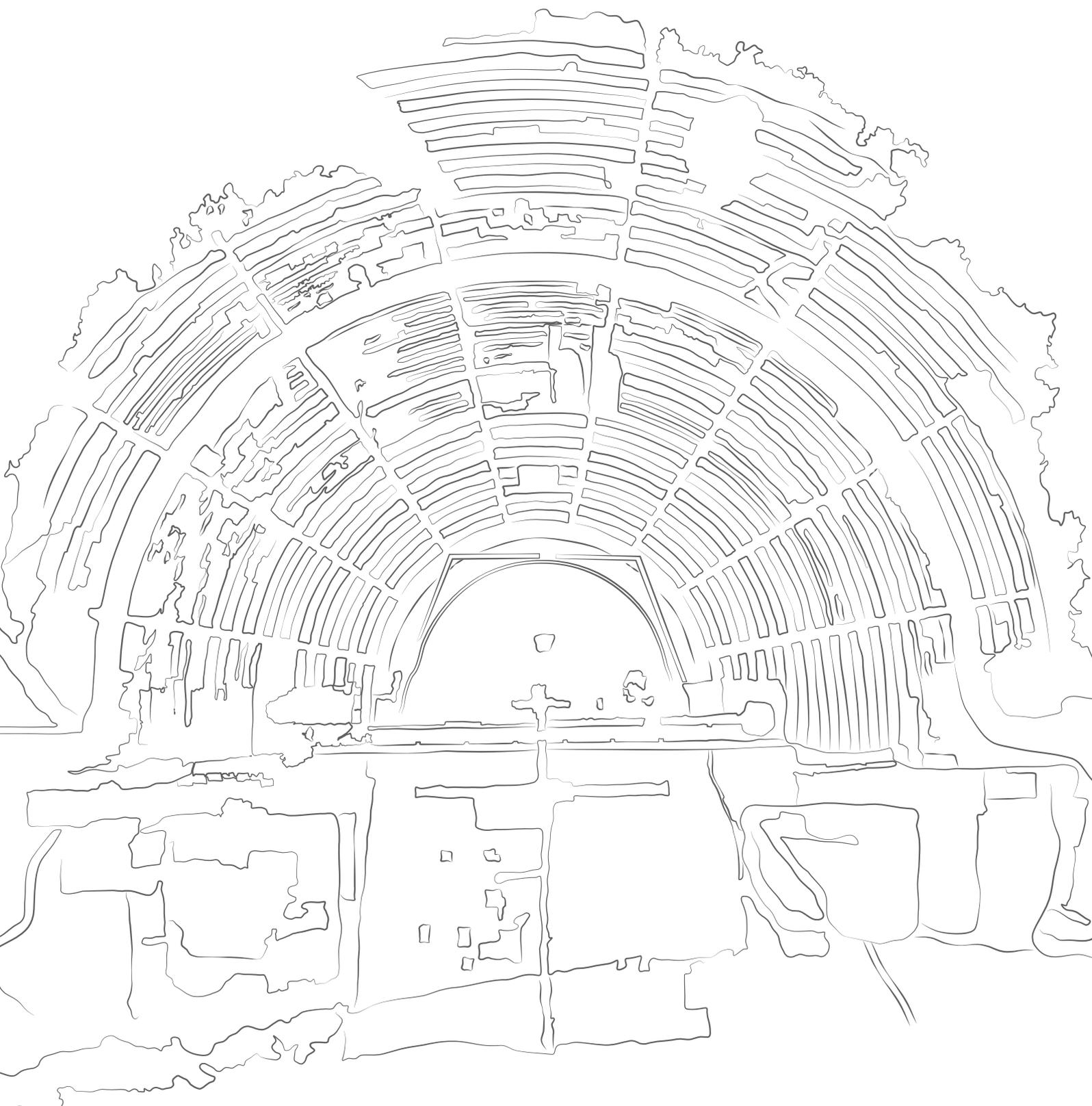


# LA ROCA SIRACUSANA

MARCO LÍRICO DE LA ESCENOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

TAMARA MONTERO SÁNCHEZ



*La Roca siracusana: marco lírico  
de la escenografía contemporánea*

Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Arquitectura

***Autor***

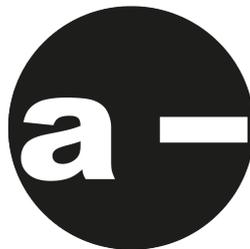
Tamara Montero Sánchez

***Tutor***

Emilio Cachorro Fernández

***Convocatoria***

Septiembre de 2021



Escuela Técnica Superior  
de Arquitectura



Universidad de Granada

# **LA ROCA SIRACUSANA**

---

*MARCO LÍRICO DE LA ESCENOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA*

# ÍNDICE

---

<b>I. PREFACIO</b>	
I. 1. RESUMEN	6
I. 2. OBJETIVOS	7
I. 3. METODOLOGÍA	8
I. 4. INTRODUCCIÓN	
La escenografía y el arquitecto	10
<b>2. INFLEXIÓN</b>	12
2. 1. COLONIZACIÓN GRIEGA	14
2. 2. TRANSFORMACIÓN ROMANA	15
<b>3. ROCA SIRACUSANA</b>	17
3. 1. CONJUNTO ARQUEOLÓGICO	18
3. 1. 1. <i>Le Latomie</i>	19
3. 1. 2. <i>L'ara di Ierone</i>	20
3. 1. 3. <i>L'anfiteatro romano</i>	21
3. 2. <i>Teatro greco di Siracusa</i>	25
3. 2. 1. Construcción helénica	26
3. 2. 2. Adaptación romana	29
<b>4. VIDA</b>	34
4. 1. REINICIO DEL MOVIMIENTO TEATRAL EN SIRACUSA	35
4. 1. 1. Nacimiento de la tragedia	37
4. 1. 2. Escena en la ciudad del teatro	39
4. 1. 3. Adaptación contemporánea a escenografía	43

4. 2. ESCENOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS PARA EL TEATRO DE SIRACUSA	48
4. 2. 1. Escena para dos por Massimiliano y Doriana Fuksas	50
4. 2. 2. Escenografía por Jordi Garcés	58
4. 2. 3. La “máquina” de Rem Koolhaas	68
4. 2. 4. <i>Le nuvole</i> por Alberto Campo Baeza	78
4. 2. 5. <i>Un bosco morto per le Troiane</i> por Stefano Boeri	86
<b>5. CONCLUSIONES</b>	98
<b>6. ANEJOS</b>	101
6. 1. CRONOLOGÍA	101
6. 1. 1. Ciudad de Siracusa	102
6. 1. 2. Teatro Griego de Siracusa	106
6. 2. ENTREVISTAS	112
6. 2. 1. Entrevista al <i>Istituto Nazionale del Dramma Antico</i>	112
6. 2. 2. Entrevista al estudio Stefano Boeri Architetti	124
<b>7. BIBLIOGRAFÍA</b>	134

# I. PREFACIO

---

## I. I. RESUMEN

La importancia de la arquitectura dentro del ámbito escénico, ha servido como marco social durante miles de años en la historia humana. Es por ello que desarrollaremos el tema tomando como ejemplo el *Teatro Griego de Siracusa* y lo especial de la línea teatral que se mantiene aún en la actualidad.

Partiremos desde la situación histórico-cronológica del teatro describiendo el motivo de la excepcionalidad del mismo respecto a otros teatros coetáneos, y estudiaremos lo esencial que es el teatro para la ciudad de Siracusa, así como su dualidad como ruina y máquina escénica.

La labor teatral será tratada como activadora de la ruina siracusana. Para ello se desarrollará el análisis de cinco escenas contemporáneas de interés llevadas a cabo en los últimos diez años a mano de diferentes arquitectos en el *Teatro Griego*. Así, marcamos las premisas generales de las que se parte antes de la realización del proyecto.

## I. 2. OBJETIVOS

---

El presente trabajo pretende acercarse a la escenografía contemporánea en su relación con el teatro clásico al abierto. Ello lo haremos usando como ejemplo las intervenciones de varios arquitectos de fama reconocida en el teatro griego de Siracusa. El factor efímero y el entorno en el que se encuentran hacen única cada temporada de representaciones, algo que nos lleva a establecer una serie de objetivos que tener como premisa durante el desarrollo del trabajo.

En una primera etapa, se realizará una descripción del contexto histórico en el que se sitúa el teatro griego de Siracusa y se identificará la posición que ocupa dentro del conjunto urbano, denominado *Parco Archeologico della Neapoli*. Será fundamental comparar y esclarecer las diferentes mutaciones del teatro en su cronología temporal que definen las características que lo hacen especial, tanto para la sociedad actual como aquellas que un día se situaron geográficamente en Siracusa.

El motor de activación de la “máquina escénica” llega gracias al *Istituto Nazionale del Dramma Antico*, pues encontró la forma en 1914 de volver a poner el Festival de teatro de Siracusa dentro del panorama internacional. Tras definir la labor de *INDA* se interpretará el marco común limitante al que las diferentes propuestas deben atender para el caso de Siracusa, que parten de las propias limitaciones de la ruina y de las temáticas marcadas por la propia *Fondazione*.

Por último, se analizan y comparan distintas escenografías todas ellas elegidas con el hilo argumental de ver la relación entre la figura de arquitecto y escenógrafo. Además, el estudio de estas pretende dar un reflejo del tratamiento que debe tener la arqueología del teatro y su relación directa con la arquitectura efímera que se propone. La vida que se le ha proporcionado al teatro ha sido y será longeva.

### **I. 3. METODOLOGÍA**

El trabajo se divide principalmente en cuatro bloques: un primer bloque que comprenderá el contexto histórico del teatro de Siracusa, un segundo bloque que desgranará la vida del teatro, y un tercer bloque que se dedicará al análisis de diversas escenografías contemporáneas para comprender la vida actual que se desarrolla en el mismo.

El primer bloque permite comprender los condicionantes que influyen al teatro de Siracusa delineando los diferentes contextos (histórico, urbano y social) y obteniendo la información de los documentos bibliográficos entre los más especializados en la materia. Con ello, se podrá elaborar un marco, en este caso teórico, con el que se pueda conocer los condicionantes iniciales y la situación actual en la que podemos encontrar la ruina arqueológica. Se trata de establecer una visión a nivel urbanístico donde a través de su contextualización histórica respecto a la ciudad de Siracusa.

Un segundo bloque en el que se describe el conjunto teatral de una manera más específica definiendo el espacio escénico como un lugar de ocio a lo largo de su historia. Así, pasaremos por las diferentes etapas constructivas del teatro obteniendo los datos de la lectura y comparación de los libros escritos por los arqueólogos que investigaron la zona, y comprobando cómo intervino la *Fondazione INDA* en la instauración del acto teatral contemporáneo. Con ello, delimitaremos un marco común que sirva como punto de partida para los diferentes proyectos escenográficos. Esta parte del trabajo se presentará gracias a un análisis de cómo la actuación de la *Fondazione INDA* sobre la ruina teatral ayudó a crear nuevos vínculos con la ciudad y reforzando los conceptos leídos con una entrevista realizada a la propia Fundación.

El tercer bloque se estructurará a partir de la repercusión que tiene la escenificación de tragedias en la vida de la propia ruina. Todo esto se entenderá a través de la experiencia que en su día inició Tommaso Gargallo y que hoy día *INDA* sigue promoviendo; entenderemos la mecánica de trabajo de la *Fondazione INDA* gracias a una entrevista, por la autora del presente trabajo al equipo. Tras conocer los tiempos que las tragedias necesitan, será a través de las escenografías de cinco arquitectos cuándo veremos las posibilidades que nos da el teatro de Siracusa. De todas ellas se han obtenido materiales de diferentes tipos

como pueden ser imágenes, planimetrías, dibujos a mano, maquetas, e incluso en la escenografía de Stefano Boeri, una entrevista directa al propio equipo. Todo ello con la intención de dar una imagen general de la labor del arquitecto en el panorama cultural y una visión más íntima de cómo las diferentes artes se pueden combinar dando lugar a algo que no solo es estético sino también emocional.

## I. 4. INTRODUCCIÓN

### LA ESCENOGRAFÍA Y EL ARQUITECTO

---

“Este arquitecto en la escena no busca el ornamento sino la organicidad del espacio; no la ilustración sino la traducción de un texto y la acción dramática en términos de espacio, luz y movimiento”<sup>1</sup>.

Se considera una materia donde las limitaciones son inciertas, ya que se conecta con otros muchos componentes de la construcción escénica (vestuario, coreografía, iluminación), y de otro modo muy distinto se relaciona a lo que un arquitecto conoce como proyecto arquitectónico. El proyecto escénico, en la vida de un arquitecto que dedica la mayor parte de su trayectoria a otros menesteres, no es más que una prueba, una forma de relacionar sus ideas a otros ámbitos culturales más inmediatos.

Crear una escenografía constituye un ejercicio proyectual, libre de limitaciones técnicas y contextuales pero relacionado con otra disciplina: la comprensión de un texto. Nos equivocamos al pensar que la escenografía o el acto teatral se trata simplemente de la lectura literal de un texto de manera visual; el escenógrafo es el intérprete del sentido que adquiere el texto, no un ilustrador. Su principal objetivo debe ser inventar dentro de un espacio arquitectónico una ficción “real”<sup>2</sup>.

Para un arquitecto el texto en un trabajo escenográfico se podría identificar como el contexto en el proyecto urbano: ambos van de la mano y deben entenderse e interpretarse con el proyecto. Quizás la principal diferencia entre ambas materias sea los instrumentos expresivos utilizados, pero con los mismos fundamentos teóricos y específicos de la arquitectura construida.

La puesta en escena de un texto impone la invención de una arquitectura dotada de “cimientos móviles”. En comparación a cualquier otro ejercicio proyectual que cualquier arquitecto puede encontrarse en su vida formativa, el proyecto de un espacio escénico representa una experiencia especializada que no debe separarse de hacer arquitectura.

Sin duda, la escenografía ha tenido siempre una estrecha relación con la arquitectura por sus puntos en común con el arte de construir. Basta con recordar las escenografías de Sebastiano Serlio, especialmente las escenas de comedia o tragedia, donde la concepción del espacio en perspectiva ilusionista vuelve a proponer una escena urbana. Esta

---

1 Ursini Ursic, Giorgio, *Alejandro Luna: escenógrafo*, Madrid, La Avispa, 2002.

2 Entendiéndose que no debe haber nada que forme parte del “hiperrealismo” ni “hiperfalso”.

relación con la arquitectura hoy es todavía más fuerte; antes la escenografía era una materia reservada a limitados especialistas, sobre todo, pintores, mientras que desde hace unas décadas no solo los arquitectos han entrado en el “gremio”, sino también fotógrafos, diseñadores, y otros artistas multimediales.

Las nuevas tecnologías han aportado a la escenografía nuevos lenguajes más compatibles a nuestra época. Un ejemplo de este nuevo mecanismo es la colaboración entre Zaha Hadid y el coreógrafo Frédéric Flamand llevando a la escena *Metrópolis*<sup>3</sup>. Zaha Hadid crea tres puentes de aluminio translúcido por donde los bailarines pueden deslizarse por ellas y generar un espacio alternativo con el movimiento de las piezas. De esta manera las piezas son partícipes desarrollando el “paisaje” escénico.

La escenografía puede considerarse la mediación entre la arquitectura diseñada y la arquitectura real. La metodología proyectual es idéntica, cambian los materiales constructivos teniendo cada uno de ellos su propia potencialidad. En el caso de tratarse de un lugar diferente a la concepción que tenemos de espacio para el teatro, es entonces cuando la tipología de ese espacio sugiere una relación distinta disponiendo un proyecto con una articulación mayor. Con esto nos referimos a la escenografía teatral que se propone en torno al *Cinquecento* y al *Seicento*, donde se repropone el uso del teatro al abierto para la representación de las tragedias y comedias clásicas.

La fascinación que nos provoca el trabajo del escenógrafo está en el carácter efímero de su obra, no tan solo la escenografía teatral, sino también la cinematográfica, televisiva, espectáculos, e incluso, la fiesta urbana. Cada proyecto escenográfico nace para un espectáculo determinado y tras el evento éste muere y pierde su función. Se trata de componer y descomponer el espacio a partir de un lugar de recitación, reproduciendo elementos que tradicionalmente pertenecen al lenguaje de la arquitectura.

La relación entre arquitectura y escenografía existe porque entre ellas hay características análogas: lugar, escala, tiempo y función. Elementos que tradicionalmente pertenecen al lenguaje arquitectónico, pero que se pueden aplicar para componer el espacio escénico.

---

3 Solway, Diane. “Urban Warriors, High-Tech Metropolis”, en *The New York Times*, 2007. Disponible en <https://www.nytimes.com/2007/07/22/arts/dance/22solw.html>

## 2. INFLESSIONE

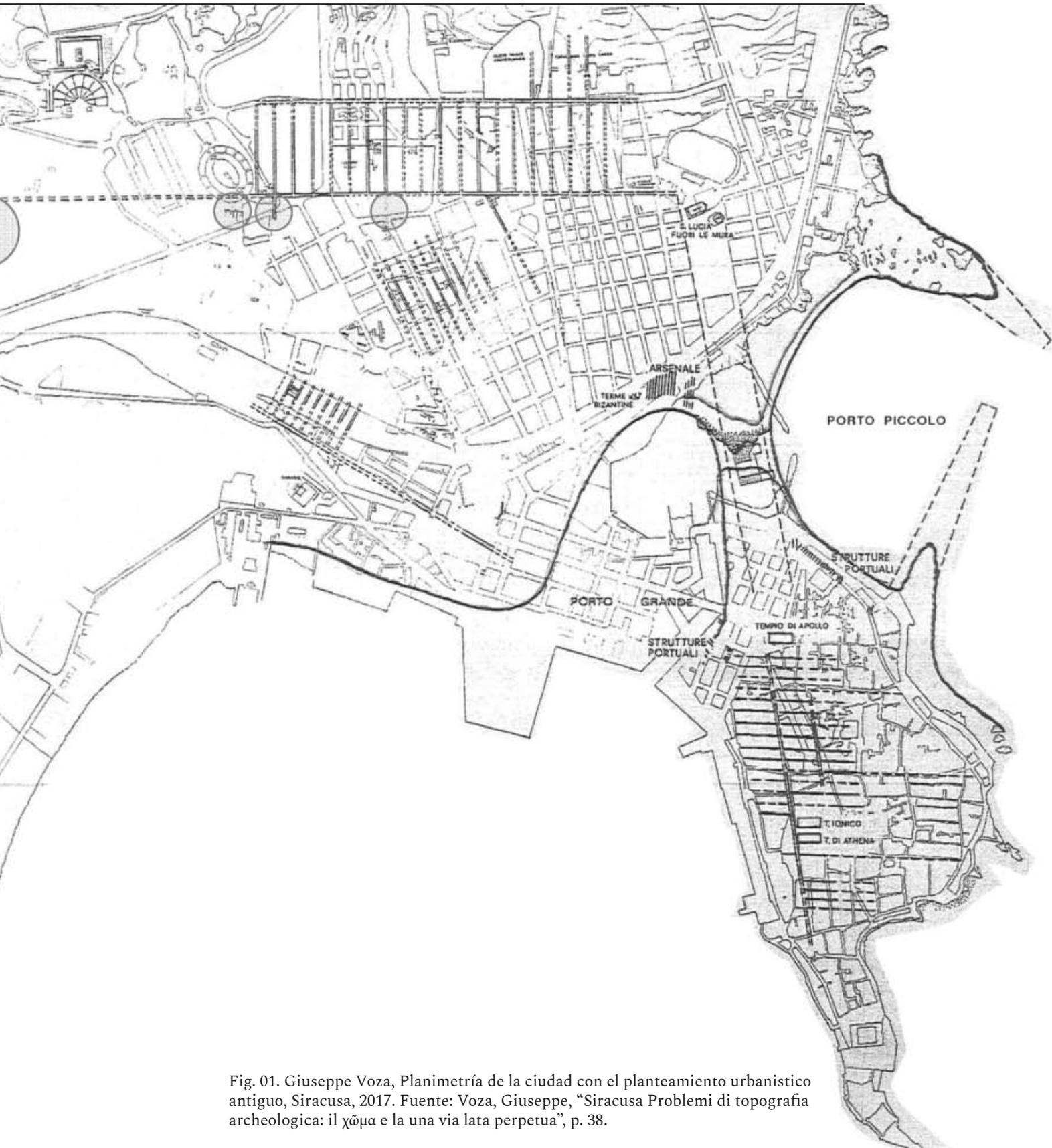


Fig. 01. Giuseppe Voza, Planimetría de la ciudad con el planteamiento urbanístico antiguo, Siracusa, 2017. Fuente: Voza, Giuseppe, "Siracusa Problemi di topografia archeologica: il χῶμα e la una via lata perpetua", p. 38.

La ciudad es un fiel reflejo de múltiples agrupaciones en sociedades que han ido colmatando el territorio. Cada una de las civilizaciones que se asentó ha dejado su propio tinte en el que costumbres, maneras y pensamientos han afectado a cada localización. A su vez, también debemos considerar las sucesivas modernizaciones que muchas ciudades tuvieron que asumir. La ciudad no es otra que la superposición de todos estos factores que terminan por conformar un entorno urbano lleno de complejidades pudiendo disfrutar de un territorio rico y lleno de cultura.

La provincia de Siracusa es una gran afortunada, sus características territoriales la han hecho atractiva a diversas culturas, es por ello que múltiples civilizaciones hayan querido situarse allí para usarla como punto neurálgico. Ciudad de fundación griega que se ubica en la costa sur oriental de Sicilia. Se caracteriza por sus numerosos monumentos arqueológicos y por ser un territorio rico y fértil. Siendo una importante metrópolis del pasado clásico, una de las polis más grandes del mundo griego y capital de Sicilia durante el imperio romano y bizantino. En el 2005 la ciudad pasa a catalogarse como *Patrimonio de la Humanidad* por la *Unesco*.

Esta importancia fue reflejada por múltiples autores, entre ellos, Cicerón, considerado uno de los más importantes autores de la “historia romana”. En su libro *In Verrem*, documento en el que detalla los crímenes realizados por Verres<sup>4</sup> en Sicilia, se puede conocer cómo fue su paso en Sicilia. Gracias a este escrito del 70 a.C, a pesar de tratar en su mayor parte de temas políticos también deja constancia de la impresión que causaba Siracusa al mundo. Una muestra de ello es el siguiente fragmento:

“Habéis oído a menudo que Siracusa es la más grande y hermosa de todas las ciudades griegas. Esta afirmación, o juicios, corresponde a la verdad. De hecho, por un lado, se encuentra en una posición bien provista de defensas naturales y magnífica para ser vista desde cualquier lugar de llegada, tanto desde tierra como desde el mar; por otro lado, tiene dos puertos que se adentran profundamente en la zona habitada, abrazados como están por los edificios de la ciudad; aunque tienen dos entradas distintas, en la parte terminal se reencuentran y confunden sus aguas. En el

---

4 Cayo Verres (120 a.C.-43 a.C.) político de origen romano que fue conocido principalmente por su gobierno tiránico en Sicilia.

punto donde se unen, la zona de la ciudad denominada Isola, que un estrecho brazo de mar la separa de la tierra firme, se conecta a ella mediante un puente que asegura las conexiones”<sup>5</sup>.

La Siracusa arcaica se convierte en un escenario para todas aquellas dinastías que siguieron ese primer asentamiento, y las superposiciones de las colonizaciones posteriores han dado lugar a un complejo proceso de estratificación. Uno de los grandes ejemplos que encontramos en la ciudad es el Duomo<sup>6</sup>, que reúne en sí mismo las etapas de desarrollo de la ciudad y que gracias a su buen estado de conservación sirve como síntesis perfecta de todo lo ocurrido en la ciudad.

La ciudad inicia a poblarse en la edad de bronce por ciudadanos autóctonos de la zona, se hipotetiza que los primeros en habitar estas tierras fueron los Sículos, un pueblo de origen ligur-ibérico. Estos dejaron testimonios, que gracias al trabajo del arqueólogo Paolo Orsi entre 1889 y 1895, ayudaron a aclarar la situación previa a la llegada griega.

Antes de que los griegos se establecieran en el barrio de la *Neapoli* con el teatro, la cuenca natural comprendía los dos baches rocosos descendentes de la colina *Temenite* cuyos últimos rastros están hoy constituidos por los montones rocosos a los lados del actual palco del teatro. El área estuvo habitado por los indígenas sículos que construyeron sus espacios residenciales y abrieron numerosas cisternas para recoger y conservar el agua de lluvia que descendía desde las colinas superiores. Además, excavadas en la roca encontramos tumbas del tipo *a forno* realizadas por ellos mismos.

## **2. I. COLONIZACIÓN GRIEGA**

El nombre de Siracusa proviene del sículo *Syraka* o *Sùraka* ‘abundancia de agua’ por la presencia de múltiples cursos de agua y de zonas pantanosas, en el área actual de los *Pantanelli*. La ciudad fue fundada por *Archia*, un noble corintio en el 734 a.C.<sup>7</sup>, en pocos años la ciudad acaba por convertirse en la Pentápolis del mundo griego, el núcleo de la ciudad se constituía en la *Isola di Ortigia*, a la que poco a poco se fueron añadiendo otros núcleos.

Es de gran importancia para la historia de Siracusa el ascenso al poder de *Gelone*, bajo su tiranía Siracusa alcanza su máximo periodo

5 Cicerón. *In Verrem II* 4, 117. Traducción propia.

6 Duomo de Siracusa: templo dórico construido sobre asentamientos sículos, más tarde se transformó en basílica bizantina, iglesia normanda, tardo renacentista y en su etapa final barroca.

7 Tocco, Elio, *Sicilia in pericolo*, Sugarco, Milán, 1984, p. 10.

de esplendor. Pudo ampliar la ciudad aprovechándose de las características naturales del territorio: en tierra firme construyó cuatro nuevos barrios que se unen al núcleo original de Ortigia, conformando la forma de la Pentápolis. Los barrios son: *Acradina*, *Tyche*, *Neapoli* y *Epipoli*. En el período en el que estuvo en el poder derrotó a los cartagineses y construyó el templo de Atena en la parte más alta de Ortigia entre el 480 a.C. y el 470 a.C.

La *Isola* se caracteriza por la presencia de innumerables arquitecturas y monumentos de varias épocas, construidos con piedra siracusana, arenisca multicolor constituida en su mayor parte de arena amarillenta, todas extraídas de las *latomie*<sup>8</sup>. Estos edificios son muy importantes para entender la expansión y la evolución urbana de la ciudad de Siracusa en el transcurso del tiempo. Durante el siglo VI a.C. se construye el templo de Apolo y de Zeus Olímpico. En el siglo V a.C. se posiciona el teatro en el barrio de la Neapolis, potenciando el núcleo externo sobre el limitado espacio territorial de la *isola*, teatro que sufrirá diversas modificaciones posteriores a su construcción inicial durante la tiranía de *Ierone II* en el siglo III a.C.

A *Gelone* le sucede *Ierone I* que continuó con la estela de su predecesor. En el 407 a.C. de inicio la guerra entre Atenas y Siracusa. Aprovechándose del caos, Cartago intenta reconquistar Sicilia saqueando la ciudad y minando el poder de Siracusa. En el 407 a.C. Dionigi se nombró tirano acordando una tregua con Cartago, tomando ventaja para construir unos imponentes muros en los bordes de Epipolo, construyendo el Castello Eurialo y expulsando a los habitantes de Ortigia, para así transformarla en fortaleza.

## 2. 2. TRANSFORMACIÓN ROMANA

---

Los romanos llegaron a Siracusa en 212 a.C.<sup>9</sup> Sus intervenciones más importantes se producen en los primeros tres siglos: el foro, el anfiteatro, las modificaciones y ampliaciones del teatro y la construcción del complejo del gimnasio. Todas estas intervenciones se realizaron en el área de las *Neapoli* junto con el desarrollo de una red viaria que sirvió como soporte a las ya existentes de época griega.

A diferencia de las épocas precedentes, la *Neapoli* asume un rol más importante, un rol de “institución” gracias a la presencia del foro y de los edificios públicos. En Ortigia la población disminuye a favor

---

8 Imponentes cuevas de origen griego, que se sitúan dentro del *Parco Archeologico della Neapoli*, recinto donde se circunscriben varios monumentos arqueológicos de la ciudad, entre ellos, el teatro griego de Siracusa.

9 Tocco, Elio, op cit., 1984, p. 36.

del desarrollo de los suburbios en los barrios de la *Neapoli* y de *Acradina*, pero sigue manteniendo su carácter de centro de la ciudad. Esta expansión en tierra firme se delinea con las investigaciones arqueológicas realizadas por Gino Vicino Gentili en los años 50 y Giuseppe Voza en los años 70 y 80.



### **3. I. CONJUNTO ARQUEOLÓGICO**

El área perteneciente al barrio de la *Neapoli* pasa a catalogarse como *Parco Archeologico* entre 1952 y 1955 usando los fondos de la *Cassa di mezzogiorno* y con el objetivo de tutelar el área arqueológica y monumental. El complejo se extiende hasta los 240.000 m<sup>2</sup> y representa el principal pulmón verde de la ciudad con una gran variedad de vegetación.

El conjunto se sitúa sobre una elevación del terreno, denominada *colle Temenite*, que con el monte Epipole forma parte de una serie de relieves montuosos, no demasiados elevados, que atraviesan el territorio urbano de Siracusa. Esta colina divide en dos las características territoriales del *parco*. En el sur se encuentran los primeros monumentos de la Neapolis, mientras que en dirección norte encontramos las profundas *latomie* excavadas en la propia colina.

El *parco* se circunscribe en el barrio de la Neapolis y corresponde a una porción de antiguo barrio de Siracusa en la Edad griega y romana, de las cuales obtiene su nombre a los diferentes fenómenos históricos. El conjunto recoge la mayor parte de los monumentos siracusanos que han sobrevivido. Todos estos monumentos fueron objeto de excavaciones para Domenico Lo Faso Pietra Santa en el 1840 y posteriormente, por dos notables arqueólogos Paolo Orsi y Luigi Bernabò Brea.

Entre los años 50 y 80, la ciudad sufre un notable desarrollo poblacional pasando de los 66.000 a 117.000 habitantes. Esto provocó que el tejido urbano, ante tal velocidad de crecimiento demográfico, mutara rápidamente transformando rápidamente áreas de campo en zonas edificadas y destruyendo así numerosos monumentos de la Antigüedad. El “diseño” del *parco* lo realiza Vincenzo Cabianca, un urbanista que lo incluye dentro del *Piano regolatore* de Siracusa. Con la intención de proteger el conjunto de monumentos que se encontraban en la zona, evitó así que algún día cualquiera de los monumentos se encontraran en peligro por las posibles expansiones urbanas.

### 3. 1. 1. *Le Latomie*

---

Una de las obras de Siracusa más emblemáticas y mejor conservadas a lo largo del tiempo son las *latomie*, cuevas situadas en el conjunto de relieves monstruosos ubicado en la ciudad. El complejo sistema de imponentes cuevas excavadas en torno al siglo V a.C., utilizadas durante siglos como canteras, prisiones y fosas defensivas para la ciudad, comprende una serie de monumentos que tienen una fuerte relación con la *Balza Acradina*. Las extracciones se realizan a cielo abierto con el fin de buscar estratos rocosos más compactos llegando a una profundidad de entorno a los 40 m. Esto ha creado la arquitectura que hoy vemos, cuevas inmensas excavadas en la roca sujetas de pilares de roca que se conseguían en la propia excavación.

Su existencia ya desde Edad Antigua se describe en un extracto de Tucídide (VII 86-7) demostrando su uso como prisión por los desafortunados supervivientes atenienses en la guerra de Peloponeso en el año 431 a.C.

“Al principio, los siracusanos trataron con dureza a los que estaban en Latomias. Estos se encontraban en un lugar hueco y estrecho, al principio fueron atormentados por el sol y el calor, quedando el lugar al descubierto; por otro lado, llegaban las noches otoñales frías. Que causaron enfermedades [...]. Y qué les podría pasar a los que fueron arrojados en tal lugar, nada les pudo salvar. Se quedaban así hacinados durante unos setenta días: después, excepto algunos atenienses, algunos sicilianos e itálicis que habían luchado entre ellos, todos fueron vendidos. No es fácil decir exactamente cuál fue el número total de prisioneros, pero seguramente no inferior a 7.000”<sup>11</sup>.

Con muchos siglos de distancia encontramos otra descripción en este caso de Cicerone (Verrine, II 5, 68):

“Todos han oído hablar, y la mayoría de ustedes conocen directamente, las canteras de Siracusa. Una obra grandiosa y magnífica de reyes y tiranos, excavada íntegramente en la roca por muchos trabajadores, hasta una profundidad extraordinaria. No existe ni se puede imaginar nada tan cerrado por todos lados y seguro contra cualquier intento de fuga: si necesita un lugar público de encarcelamiento, se ordena que los prisioneros sean llevados a estas Latomie también desde otras ciudades de Sicilia”<sup>12</sup>.

Como hemos visto en los extractos de Tucídide y Cicerón, no sólo

---

11 Tucídide. *Storie*, VII, 86-7. Traducción propia.

12 Cicerón. *In Verrem II* 5, 68. Traducción propia.

sirvieron como canteras de material, algunas de ellas se utilizaron como residencias para los grupos sociales más humildes. Probablemente también hubo sedes de colegios y corporaciones funerarias o de otro tipo. Entre todas ellas la más destacable es la nombrada por Caravaggio como *Orecchiò di Dioniso*<sup>13</sup>; ciertamente vista desde el exterior da la impresión de tratarse de una aurícula. Pero, sobre todo, su nombre se debe a la función que la cueva debió tener, pues gracias a su extraordinaria acústica permite amplificación enorme del más mínimo sonido. De esta forma, los tiranos, según cuenta la leyenda, podían escuchar cada una de las palabras de los prisioneros allí recluidos; la escucha se producía desde un pequeño espacio colocado en el exterior de la cueva en la parte superior de la bóveda.

En la actualidad, hay ciertos actos que se realizan puntualmente en este sistema de cuevas, más frecuentemente en el *Orecchio di Dionisio*, donde tanto *INDA* como otras entidades de la ciudad hoy día siguen disfrutando de las características excepcionales de esta cueva. Al igual que nuestros antepasados, que con esas escuchas a escondidas y su uso eclesiástico en ciertos momentos de la vida de esta cueva, consiguieron exprimir todo su potencial.

### **3. 1. 2. *L'ara di Ierone***

El altar, según el testimonio histórico de Diodoro Siculo, se construyó bajo el mandato del tirano Ierone II. Está dedicado a Zeus Olympios<sup>14</sup> como representación de poder, tema que se justifica, entre otras cosas, por las dos *Atlantes* que flanqueaban las dos entradas. El *Ara* aparece en la cronología histórica siracusana en el siglo III a.C., alrededor del 240 a.C.<sup>15</sup>, en su etapa de colonización romana, entre las primeras construcciones que se instauraron en este periodo.

Se trata de un enorme altar de largo 198 m y 23 m de ancho, en las cercanías del Teatro. Allí se realizaban sacrificios públicos de hasta 450 bueyes al mismo tiempo. El altar como ocurre con el teatro y otros tantos monumentos dentro del *parco*, se construye esculpiendo una parte directamente en la roca y con la colocación de sillares de piedra. En la historia, gran parte de los monumentos han sufrido expoliaciones; en el caso de Siracusa gran parte de las sustracciones fueron hechas por los españoles en su búsqueda de convertir Ortigia en fortaleza.

La plaza situada frente al *Ara* fue utilizada por los ciudadanos que

---

13 Trematerra, Amelia, "Siracusa: L'orecchio di Dionisio tra mito e realtà", en *Associazione Italiana di Acustica*, vol. 16, 2011.

14 Viccei, Raffaella, "Gli spazi del teatro di Siracusa: la scena tragica contemporanea ha bisogno della ricerca archeologica", en *Spazi teatrali*, p. 109.

15 Sydow, Wilhelm von, *Die hellenistischen Gebälke in Sizilien*, 1984, p. 287.

asistían a los sacrificios<sup>16</sup>. Sin duda, no podemos descartar la identidad performativa que debían de tener los sacrificios; una cantidad de gente que se agolpaban en la plaza frente al *ara* y que tras un rito a los dioses esperaban la clemencia de los mismos. La plaza se caracteriza por tener forma irregular y encontrar desnivel en todo el plano de la plaza; se sitúa entre dos calles, Via Sacra y la Via dei Sepolcri, las cuales conectaban el altar con la terraza en la cima de la *colle* Temenite.

“En el límite superior del teatro [...] se abre una gran terraza en la que se erigen dos pórticos o *stoà* dispuestos en ángulo recto y sujetos por pilastras [...] la *stoà* siracusana [...] servía para adornar la plaza a lo largo del recorrido que bajaba por la ladera de Temenite; aquí convergen una escalera que bajaba hacia el este, la Via dei sepolcri que subía a la colina y la Via Sacra que provenía del *Ara di Ierone*”<sup>17</sup>.

El *Ara di Ierone* se sitúa en la Neapolis, ligeramente hacia el sureste respecto al Teatro; esta cercanía nos confirma la estrecha relación entre las edificaciones que se encuentran en el barrio. Nos sirve como ejemplo de la interacción dentro de un tejido antiguo en el que el teatro no se establece como un elemento único e idealizado para los ciudadanos.

### 3. 1. 3. *L'anfiteatro romano*

---

El anfiteatro romano de Siracusa surge en un salto rocoso en un área donde convergen dos ejes viarios que dividían el barrio de Akrandina y la Neapolis. Su orientación se produce oblicuamente respecto al teatro, se adecua a la orientación de la Neapolis. Al igual que el *Ara di Ierone*, tiene una ligera bajada respecto a esta. Mientras que el anfiteatro, en cambio, parece alinearse con el barrio de Acradina, en sentido noroeste/suroeste, probablemente, condicionado por las vías más antiguas, que provenían del sur, donde se encuentra el ingreso principal.

Las dimensiones de la entera estructura son considerables, 140 x 119 metros, superior a los otros dos anfiteatros sicilianos de Catania y Termini Imerese. La arena de 70 x 40 m, rodeada y cerrada por un alto podio, conserva en el centro una cámara subterránea que debió tener una cubrición en madera sirviendo para esconder las maquinarias que se utilizaban durante los espectáculos.

En la actualidad, no se aprecia lo tan impotente que debió haber

---

16 Bell, Malcolm, *Centro e periferia nel regno siracusano di Ierone II*, École Française de Rome, Roma, 1999, pp. 257-277.

17 Tocco, Elio, op cit., 1984, p. 36.

sido. Los bloques utilizados en los niveles superiores fueron desmontados y seguidamente utilizados por los españoles en la construcción de los muros de Ortigia. Solamente quedan visibles los cimientos de las partes más externas del edificio, la *media* y la *summa cavea*. Todo lo que queda del anfiteatro fue reportado por Serradifalco en el 1839 dejándonos la documentación más exhaustiva. Aunque en el 700 Jean-Pierre Houel había dibujado bocetos y la planta geométrica del anfiteatro, siempre dejó claro que había representado todo aquello que él había podido descubrir, en cuanto al resto, estaba escondido por los escombros del derrumbe de la bóveda circular.

Como muchos otros edificios de la misma categoría, el anfiteatro no fue utilizado solamente para el desarrollo de los juegos de gladiadores, sino que también se usó para llevar a cabo las “batallas navales”. Por ello es posible que toda el agua que se utilizaba para anegar la arena llegará desde una gran cisterna, situada en las cercanías de la iglesia de San Nicolò dei Cordari, se realizó cerrando uno de los tramos de la latomia, la cual fue posteriormente utilizada como basílica hipogea en época bizantina.

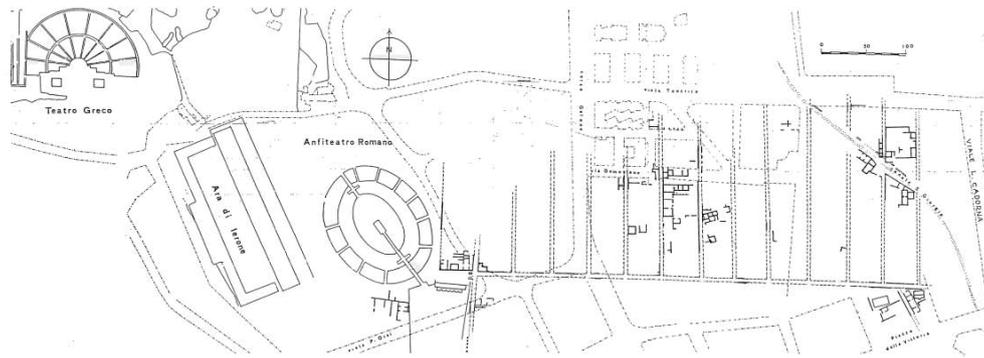


Fig. 03. Giuseppe Voza, Planimetría de la ciudad con el planteamiento urbanístico antiguo, Siracusa, 2017. Fuente: Voza, Giuseppe, "Siracusa Problemi di topografia archeologica: il  $\chi\acute{o}\mu\alpha$  e la una via lata perpetua", en *Journal of Ancient Topography*, 2017.



Fig. 04. Gianluca Galeno, Relación entre el teatro y Orecchio di Dioniso, Siracusa, 2017. Fuente: AirPhotographySr.

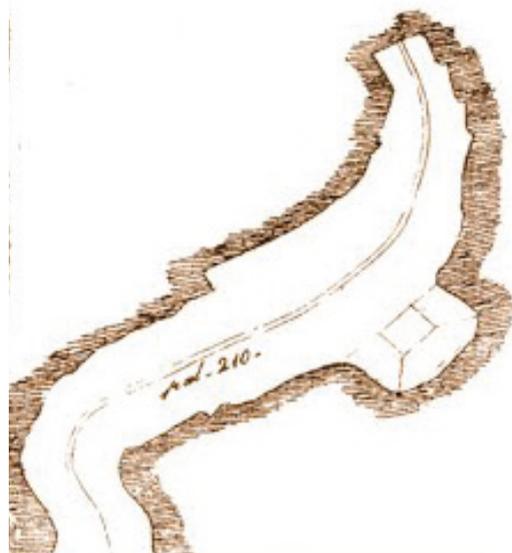
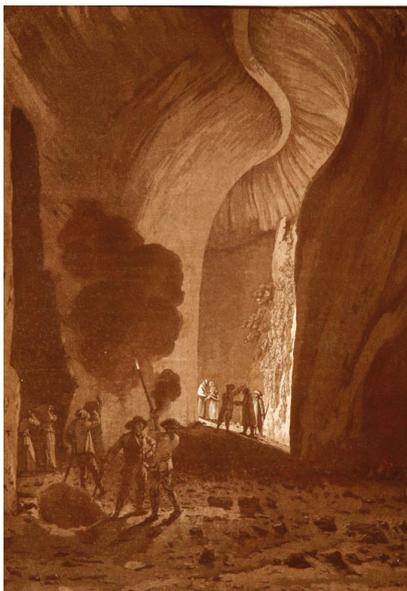


Fig. 05. y Fig. 06. Jean Houël, Visión interior y croquis planta del Orecchio di Dioniso, Siracusa, 1779. Fuente: Houël, Jean, *Il viaggio in Sicilia*, 1779.

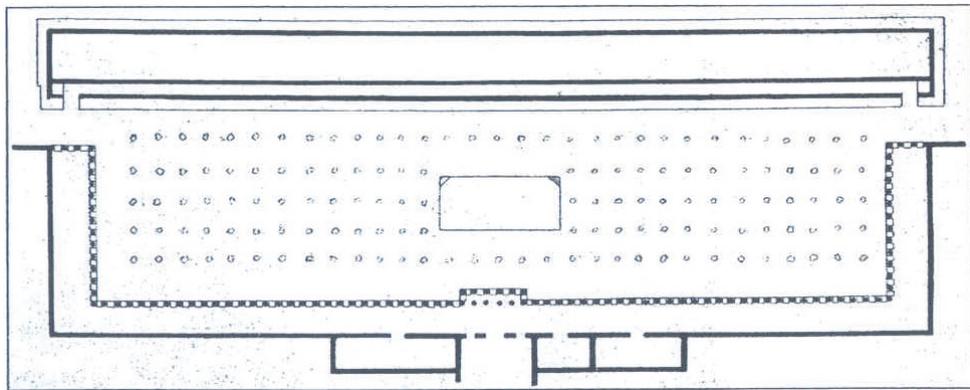
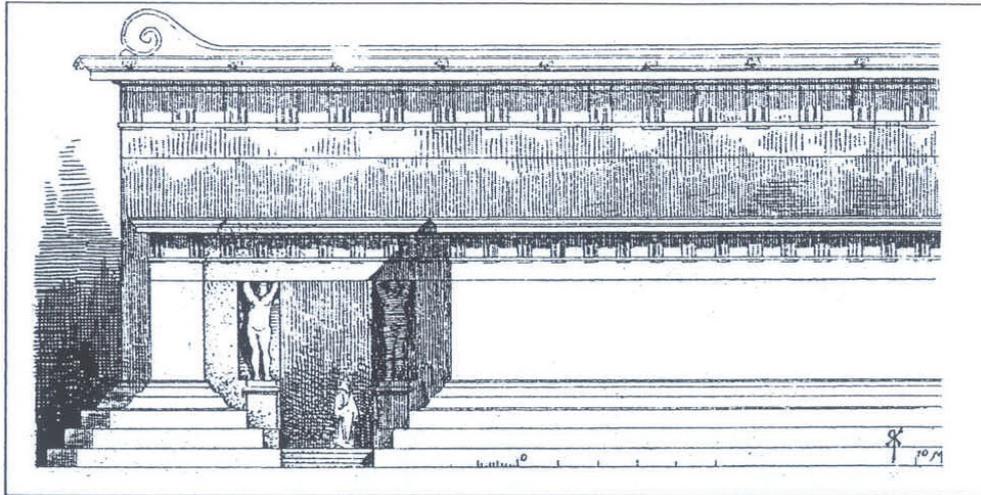


Fig. 07. Gentili, Planimetría Ara di Ierone, Siracusa, 2004. Fuente: Caltabiano, Caccamo, *Nuove prospettive della ricerca sulla Sicilia del III sec. a.C.*, Pelorias, 2004, T. II y V.

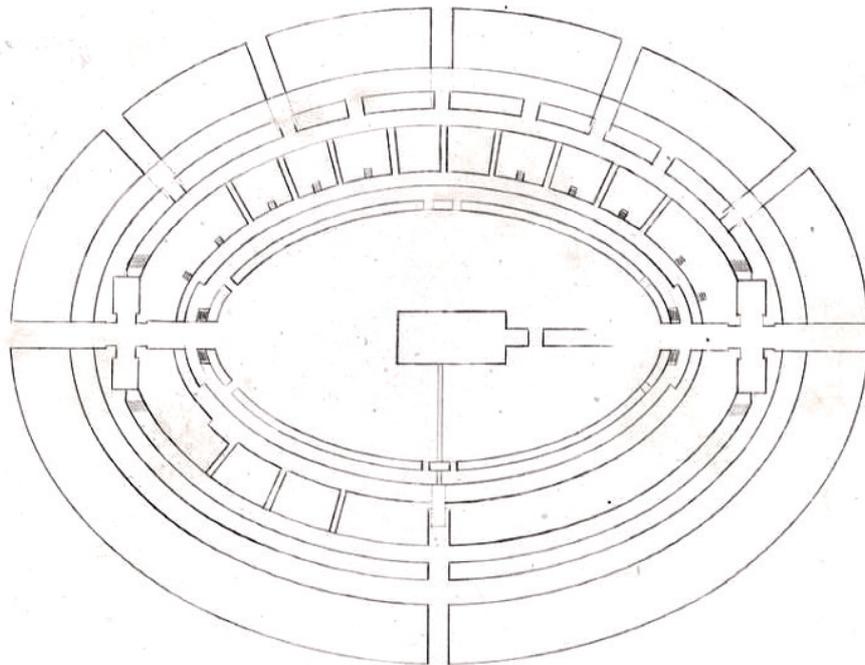


Fig. 08. Domenico Lo Faso Pietrasanta, Anfiteatro romano, Siracusa, 1842. Fuente: Lo Faso Pietrasanta, Domenico, *Le Antichità della Sicilia*, Reale Stamperia, 1842, T. XLIV.

### **3. 2. TEATRO GRECO DI SIRACUSA**

---

En la historia de los “escenarios” teatrales, el de Siracusa, ocupa un puesto que puede compararse<sup>18</sup> al teatro ateniense de Dionisio. Fueron los múltiples tiranos que se establecieron en la ciudad quienes, interesados por el acto teatral, ayudaron a la evolución de esta actividad en la ciudad de Siracusa potenciando la interacción de los diferentes cómicos y dramaturgos con la máquina escénica *per se*.

En la época de Gelone I (485-478) comienza la interacción de poetas cómicos como Epicarmo, Formide y Deinoloco; con Ierone I (478-467) se presentan los dramas en el teatro de la mano de Frinico y Eschilo, quienes vivieron el resto de su vida en Sicilia; Dionigi I (406-367) fue un apasionado del teatro que cuidó con especial atención al autor trágico; con Ierone II (274-216) Siracusa se ennoblece con la llegada de autores pertenecientes a la Pleiade trágica como fueron Sosifane y Sositeo, del ámbito cómico, y Rintone, el máximo autor de la comedia *fliaciche*.

Los teatros antiguos en Italia para las *performances* de las tragedias griegas, por razones históricas, culturales y arqueológicas, ubican en primera posición el territorio siciliano. A pesar de su reconocida importancia, delinear la evolución estructural del teatro no es fácil por los siglos de abandono, los años de exposición a la climatología y las expoliaciones que se realizaron para fortificar la Isola di *Ortigia* en el periodo de colonización española de la ciudad.

Este teatro, sin duda, es uno de los menos estudiados si lo comparamos con otros como el teatro de Dionisio, con el que comparte multitud de características por su cercanía cronológica,. Por ello, la mayor parte de los arqueólogos se fijaron en ciertas etapas cronológicas que concordaban pudiendo, de esta forma, resolver algunos enigmas de la estructura del propio teatro y manteniéndose inédito hasta las publicaciones de Giulio Emanuele Rizzo<sup>19</sup> en 1923.

El trabajo primigenio de investigación llevado por Rizzo sirvió como base de observaciones y levantamientos que no fueron suficientes, ya que en el momento en que visitó Siracusa el teatro se encontraba cubierto por diferentes prestaciones escénicas. En cambio su ayuda es inestimable como referente para que todos aquellos estudiosos que trabajaron con posterioridad pudieran llevar a cabo sus propias hipótesis. Entre los múltiples libros que se pueden encontrar sobre el teatro, el capítulo dedicado al teatro de Siracusa por Carlo Anti<sup>20</sup> refleja una descripción más exhaustiva desde campos un poco distintos, ya que trabaja con el arquitecto Italo Gismondi que durante el 22 de septiembre y el 2 de octubre de 1946 ayudó a Anti a través de la representación gráfica.

El área que ahora ocupa el teatro fue habitado mucho antes de que se estableciera el teatro en época aún prehelénica. Después del fin del Mundo Antiguo hasta nuestros días, han sido borradas la mayor parte de las trazas que quedaron de esta época. Han permanecido aquellas dotadas de un carácter imborrable pudiendo evidenciarse todas aquellas obras pertenecientes a la época greco-romana que, naturalmente, gracias a las actividades pre y post clásicas, han ayudado a dejar marcas indestructibles en la roca.

Cada una de las marcas que se presentan en el teatro muestra una etapa evolutiva distinta. El teatro es parte protagonista de la arqueología teatral de la Sicilia antigua. Además, se trata de un ejemplo que muestra el nexo de unión que se produce entre el teatro y la arquitectura pública adyacentes conformado por un tejido urbano importantísimo para la evolución de las sociedades. Todas las edificaciones forman parte del conjunto denominado como *Parco Archeologico* en la actualidad.

### **3. 2. 1. Construcción helénica**

---

La vida plurisecular del teatro ha comprometido de forma considerable su estado actual. Son tantos los arqueólogos e historiadores que han reflexionado sobre las modificaciones del conjunto, que determinar una verdad absoluta resulta casi imposible. Entre todos ellos resalta la labor de Luigi Polacco que trabajó sobre las bases ya dadas de Carlo Anti permitiendo delinear de manera exhaustiva una cronología a partir de un cuidadoso análisis de los restos arqueológicos excavados en la *colle Temenite*.

Antes de que los griegos se establecieran donde hoy se encuentra el teatro, la cuenca natural comprendida entre los dos baches rocosos que aún en la actualidad permanecen. Área ocupada por los sículos que dejaron indicios de lo que pudieron ser tumbas del tipo *a forno*<sup>21</sup> excavadas en el dorso lateral del monte y numerosas cisternas para recoger el agua de lluvia. Deja así constancia lo que podríamos denominar “fase cero”, que se desarrolló en torno al año 1000 a.C., teniendo uso principalmente funerario.

Hay una “primera fase” del teatro siracusano que se remonta al siglo VI a.C.<sup>22</sup>, tratándose de un teatro arcaico con un *koilon* en madera que se adosaba a la pendiente de la colina. La *orchestra*, por el limitado

---

21 Es un tipo de tumba excavada en la roca usada en mayor parte en Sicilia en la Edad de Bronce, la particularidad principal es la de asemejarse a la forma del típico horno siciliano.

22 Anti, Carlo, *Teatri greci arcaici*, Padova, Le Tre Venezie, 1947, p. 86.

número de actores no se cree necesaria en este primer periodo, por ello las interpretaciones se llevaban a cabo en un palcoscenico sobre-elevado también en madera. Se determina la existencia de este teatro arcaico gracias a surcos y cavidades en la roca aún existente en los que la estructura de madera se encajaba.

La “segunda fase” o también llamado como el “primer teatro trapezoidal”<sup>23</sup> data a principios del siglo V a.C. Este teatro estaba compuesto por todos los elementos que caracterizan a lo que comúnmente llamamos “teatro”, aunque todos ellos en un estado embrionario. Un *koilon* trapezoidal cerraba los tres lados de la *orchestra*. El acceso a las gradas se llevaba a cabo mediante dos pasajes a los lados del palco escénico. Hipótesis que se fundamenta en los encajes que servían para la colocación del palco escénico, datados con anterioridad a la construcción de la fosa escénica, inexistente aún en esta fase. Además, la fuerte relación cultural de Siracusa con Atenas da apoyo a esta teoría, por su datación y evolución estructural del teatro de Dionisio. Esta fase se sitúa en la época de *Gelone I* cuando el máximo autor dramático aún activo es *Epicarmo*.

La actuación del arquitecto Damocopo en la *colle* Temenite determina la “tercera fase” del teatro. A pesar de su planta trapezoidal, se trata del primer acercamiento a lo que podríamos denominar “teatro clásico”. El *koilon* mantiene la forma trapezoidal pero en este caso tallado en la roca, al que se le añade un *euripos* que sirve a su vez delimitar la *orchestra* y un *klimakes* que facilita la subida al graderío. Junto con la construcción de la *skènè*, se excavó la fosa escénica, una sala hipogea que seguía el eje del teatro, a este área accediendo a través de un pasaje que se colocaba justo detrás de la *skènè*. Se produce un evidente perfeccionamiento derivado de *Diòniso II*, que pone en relación a *Eschilo* con la ciudad de Siracusa.

Se relaciona la “cuarta fase” del teatro con la época de *Timoleonte* en torno al 335 a.C. produciendo un fuerte desarrollo económico en la ciudad que desembocó en un aumento de la construcción. El teatro también fue partícipe de este desarrollo, pues se produjo una evolución del *koilon* adoptando por primera vez forma de herradura<sup>24</sup>, a sus pies se coloca la *proedria* y en su perímetro externo aparece nuevamente el *euripos*. Desde la parte superior se podía acceder al *koilon* a través de cuatro accesos tallados en la roca. La ampliación del *koilon* se le atribuye a *Dionisio I* intentando, de esta forma, hacerlo asemejar al Teatro de Dionisio en Atenas.

---

23 Denominado primer teatro trapezoidal por las hipótesis arqueológicas documentadas en Anti, Carlo y Polacco, Luigi, *Teatro Antico di Siracusa*, 1983.

24 Anti, Carlo, op cit., 1947, p. 101.

La *orchestra* con forma semicircular se cierra en su parte rectilínea con el edificio escénico, formado por dos *scenoteche* que se abren al plano del *parados*. La conservación sobre el pavimento de un doble carril hace suponer que el uso en esta fase se tratara de *scaena ductilis* permitiendo un uso tanto teatral como político. Se construye un *proskenion* en madera del que quedan solamente los huecos donde se encajaba la estructura. Sobre el nivel de la *orchestra*, a una distancia de 3,50 m, se erigía el *proskenion*, constituido por un pórtico de diez columnas o pilares de madera, con una profundidad de entre los 4 y los 5 metros.

La “quinta fase” se fundamenta en las reestructuraciones realizadas por Agatocle, las cuales no fueron muchas. Tanto el *koilon* como la *orchestra* mantienen su disposición anterior cambiando el acceso a través del *parado* que ahora se encontraba cerrado. Las *scenotecas* caen en desuso, se ejecuta un *logeion* sobre el *proskenion* en madera decorado con semicolumnas y pilares; el pórtico de la fase anterior se transforma en una *skenè* de dos niveles.

Con la muerte de *Ierone II* ponemos fin al período griego del teatro, los cambios de esta etapa se datan aproximadamente entre el 238 y el 14 a.C., pudiéndose determinar este intervalo como la “sexta fase” o última fase griega. Se desarrollan cambios sustanciales en el *koilon* que adopta las dimensiones que vemos en la actualidad, la *poedria* aumenta su tamaño añadiendo dos niveles a las alas con contacto directo con la *orchestra* y los accesos a la parte baja del *koilon* se realizan a través del *diazoma* que tiene contacto directo con la *orchestra*, mientras que a la *summa cavea* se entra desde el porticado en forma de L que se encuentra en la terraza superior al teatro.

Aún podemos encontrar cinco inscripciones<sup>25</sup> en el basamento de la *diazoma* principal en correspondencia con cada uno de los *kerkis*, siendo los siguientes nombres los que aún se pueden apreciar:

Kerkis II: BASILISSAS NEREIDOS

Kerkis III: BASILISSAS PHILISTIDOS

Kerkis IV: (B)ASIL(EOS HIERO)NOS

Kerkis V: DIOS OLYMPIOY

Kerkis VII: (HER)AKLEO(S K)RATE(RO)PHRONO(S)

Estos cinco nombres pertenecen a un conjunto de otros nueve que identificaban a diferentes divinidades y miembros de la familia real. Al tratarse de un monumento de tan grande importancia podemos pensar que la decisión de los diferentes sujetos que se apropiaron de ese *kerkis* en cuestión fueran elegidos y aprobados por el propio *Ierone*, también

---

25 Rizzo, Giulio Emanuele, *Il teatro de Siracusa*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1923, pp. 46-51.

se pueden hacer las comprobaciones de los nombres que aún quedan perennes.

La *orchestra* también se amplía comprendiendo el espacio rectangular enfrente al *proskenion* y se excava un nuevo *euripos* en su perímetro; el *parado* se reconstruye en la misma línea que el frente escénico. La *skènè* se retrae en torno a los 4 metros respecto a la fase precedente, adoptando un *scaenae frons* en estilo dórico con tres niveles en altura.

Por más de dos siglos el teatro helenístico de *Ierone II* mantiene sus características originarias, pues el primer adecuamiento del teatro a las usanzas romanas sólo es concebible justo después de la colonización de Siracusa por Augusto en torno al siglo 20 a.C. Probablemente, después de un tiempo sin uso, la estructura retoma sus funciones en los 50 d.C., momento en el que se da por iniciada la primera etapa romana del teatro.

### 3. 2. 2. Adaptación romana

---

La primera etapa romana<sup>26</sup> o “séptima fase” se sitúa en los 50 d.C. La *cavea* modifica sus alas al retranquearse para poder alojar el *auleum* y, además, se separa de los asientos a través de una empalizada. La *orchestra* pasa a ser arena, reduciendo el área de actuación a un semicírculo y eliminando también el acceso a la misma a través de un *paradoi*. Las *scenotheches* aumentan su tamaño para poder así albergar a los gladiadores y bestias antes de las “batallas”, posiblemente se mantuvieron la *skènè* y el pro escénico de época helenística y se presupone que el *pulpitum* debió ser desmontable.

Se prevé que la segunda etapa romana u “octava fase” se desarrolló en el siglo II d.C., fue la que más cambios tuvo con respecto a las otras etapas. La modificaciones detectables en la *cavea* fueron: la construcción de dos *cryptas*, se eliminaron los asientos de honor laterales y se excavó un *ambulacro* en la parte baja provisto de una valla de hierro que separaba la *orchestra* de la *cavea*. Además, se mejoran las comunicaciones con las diferentes *caveas*: con la *ima cavea* a través de un *praecinctio* y con la *summa cavea* mediante unas escaleras a las que se llegaba desde el *ambulacro*.

La *orchestra* se pavimenta de mármol y al colocar el *ambulacro* perimetral y rehundido respecto al plano de acción, se potenciaba aún más la separación entre los diferentes usos. En cuanto a las partes correspondientes al edificio escénico, el *pulpitum* se alarga hasta el ingreso

---

26 Aiello, Giuseppe, *L'edificio scenico. Nel teatro Greco-Romano in Sicilia*, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 2014, pp. 41-43.

de las *cryptas*, el *scaenae frons* se componía de dos ábsides semicirculares en los laterales y un ábside mayor con fondo rectilíneo en correspondencia con la *valva regia*, y el plano del frente escénico se componía de un *columnataio* y con tres niveles de altura sobre la *orchestra*.

Los diferentes estudios que se han realizado sobre las etapas evolutivas del monumento evidencian sus numerosas fases de adaptación a través de los siglos pudiendo determinar que las dos más consistentes fueron la de *Ierone II* y el cambio perteneciente a Edad Romana, la cual tuvo interés por la aportación del edificio escénico. Este debe adaptarse a los nuevos usos que instauró la edad Romana Imperial. Entre los usos del teatro en este periodo se encuentran los juegos acuáticos y las luchas de gladiadores siempre en el periodo en el que el anfiteatro no fue aún construido.

Todas estas labores de adaptación, se vieron afectadas por el olvido y los años de abandono del periodo intermedio. Las expoliaciones fueron graves y sistemáticas durante la Edad Moderna a manos de Carlos V entre 1520 y 1530, ya que desmejoraron gravemente la situación del teatro provocando una situación irreversible. El teatro quedó relegado a ser un espacio de cantera sumándose con aquellas latomías que se encuentran en sus aledaños. Gracias a la labor de arqueólogos como fueron Domenico Lo Faso Pietra Santa en 1840 y, posteriormente, por Paolo Orsi y Luigi Bernabò Brea, se volvió a recordar la importancia que esta arquitectura tiene para la ciudad de Siracusa.

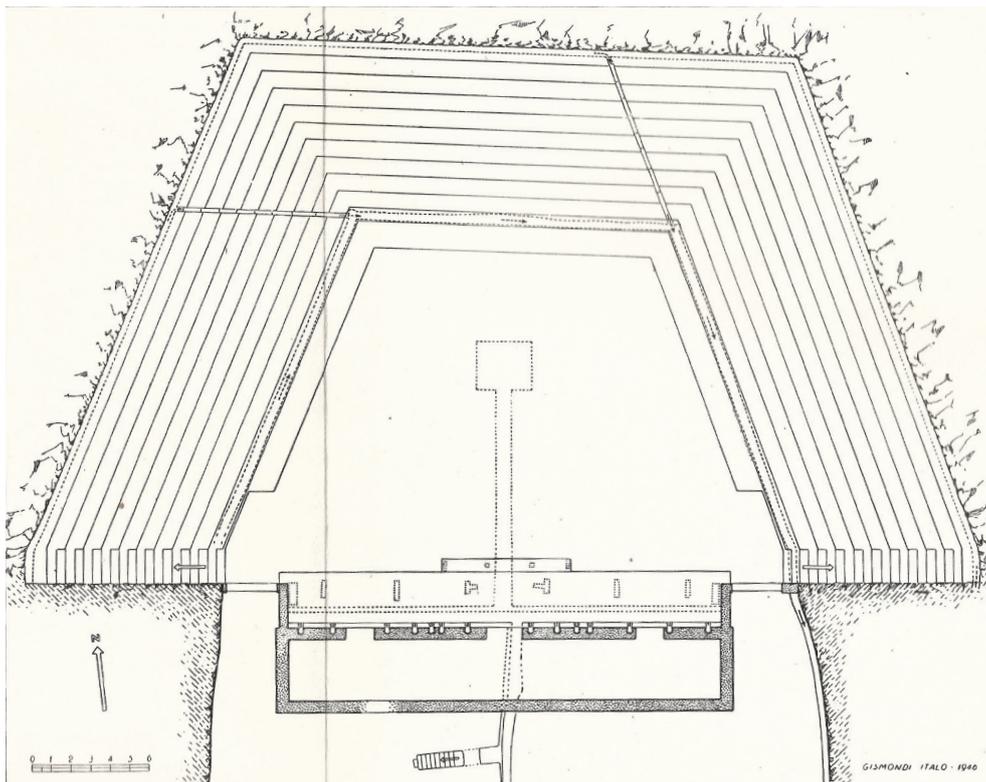


Fig. 09. Italo Gismondi, Reconstrucción planimétrica del teatro de Damocopo, 1940.  
Fuente: Anti, Carlo, *Teatri greci arcaici*, Padova, Le Tre Venezie, 1947, T. VII.

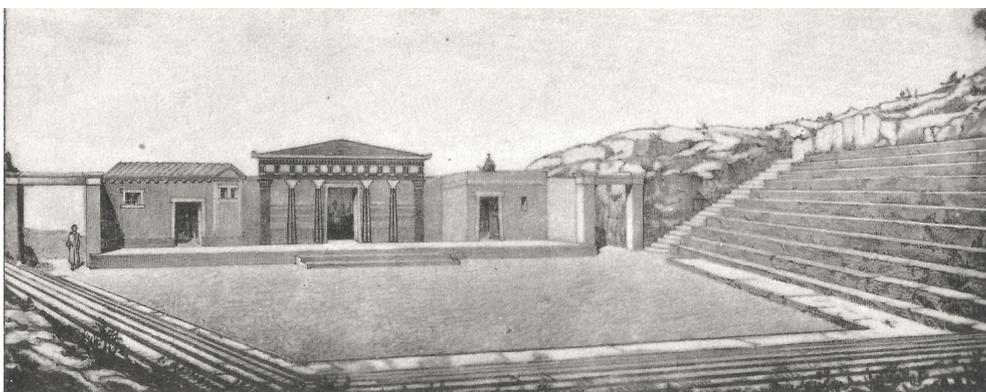


Fig. 10. Italo Gismondi, Escena y *orchestra* del teatro de Damocopo, 1940.  
Fuente: Anti, Carlo, *Teatri greci arcaici*, Padova, Le Tre Venezie, 1947, T. IV. y III.

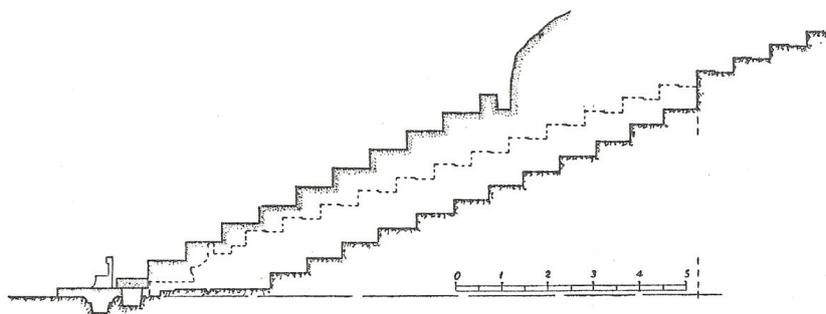


Fig. 11. Italo Gismondi, Superposición secciones de la cavea por el eje principal; línea rallada teatro trapezoidal, línea trazos teatro griego circular y línea inferior la cavea actual, 1940.  
Fuente: Anti, Carlo, *Teatri greci arcaici*, Padova, Le Tre Venezie, 1947, pp. 104-105.

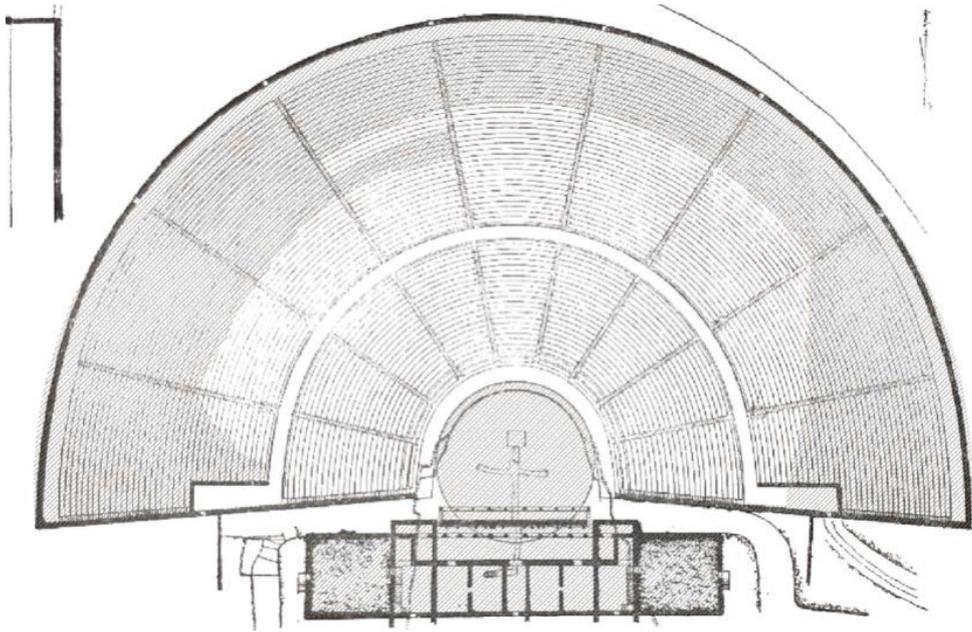


Fig. 12. G. E. Rizzo, Reconstrucción teatro fase griega, Siracusa, 1981. Fuente: Rizzo, Giulio Emanuele, *Il teatro de Siracusa*, Milán-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1923.

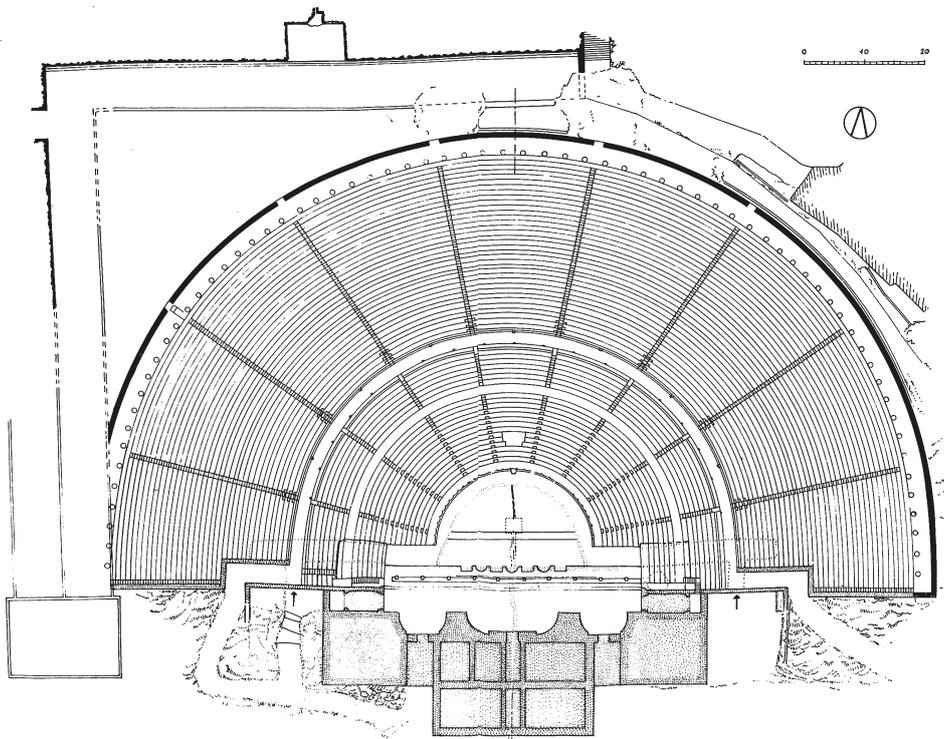
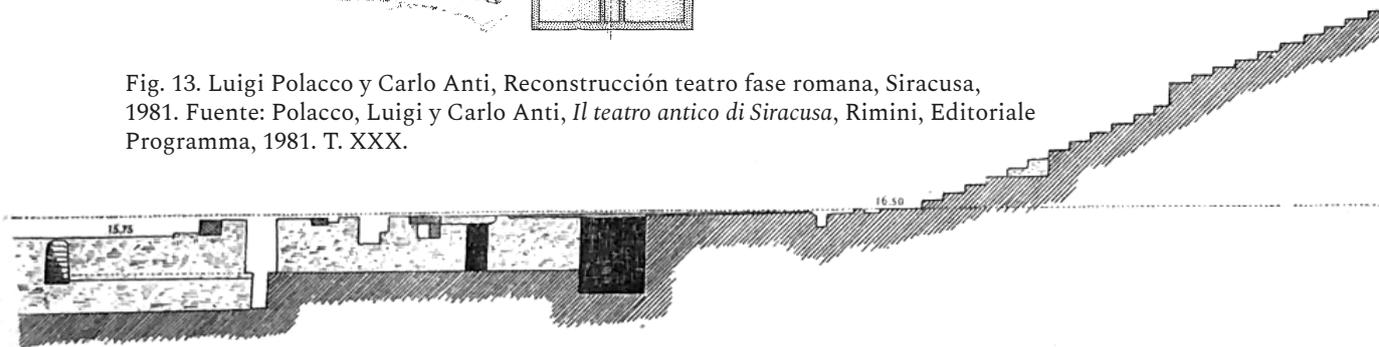


Fig. 13. Luigi Polacco y Carlo Anti, Reconstrucción teatro fase romana, Siracusa, 1981. Fuente: Polacco, Luigi y Carlo Anti, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini, Editoriale Programma, 1981. T. XXX.



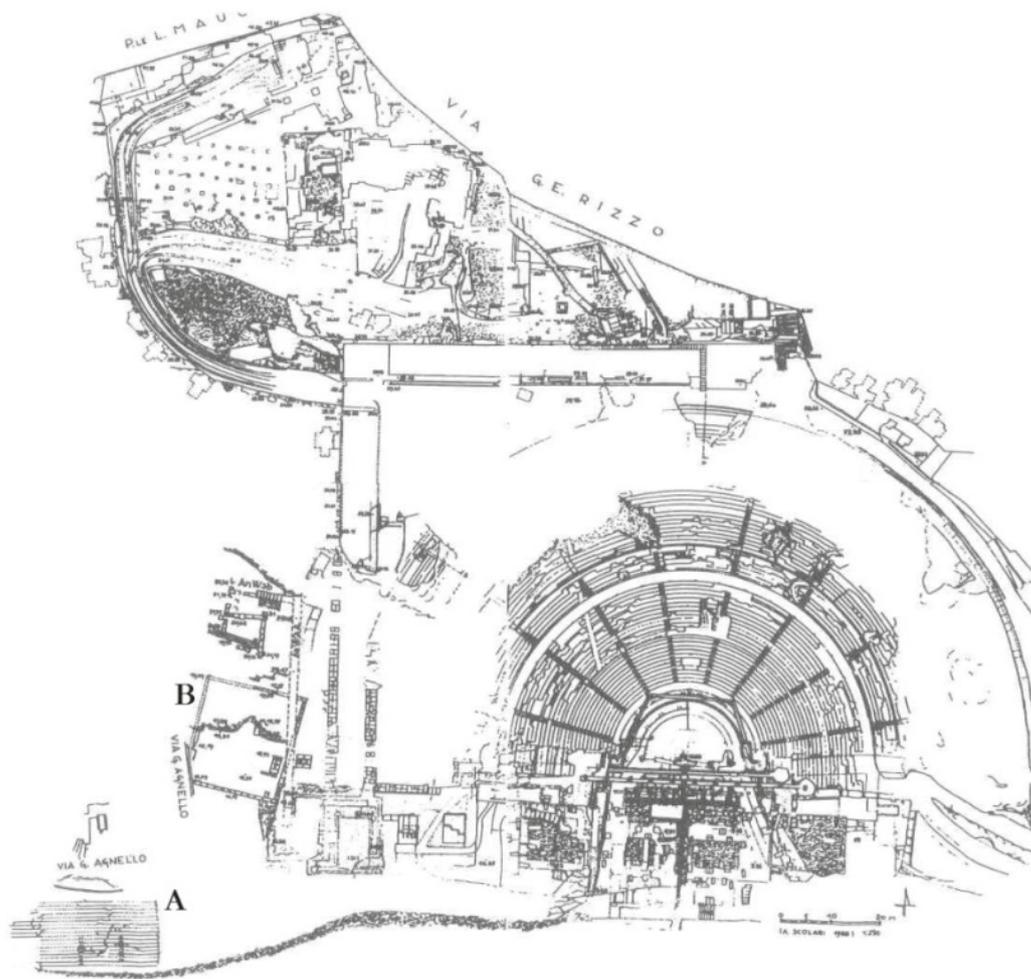


Fig. 14. Luigi Polacco y Carlo Anti, Situación arqueológica actual del teatro, Siracusa, 1981. Fuente: Polacco, Luigi y Carlo Anti, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini, Editoriale Programma, 1981. T. XXX.

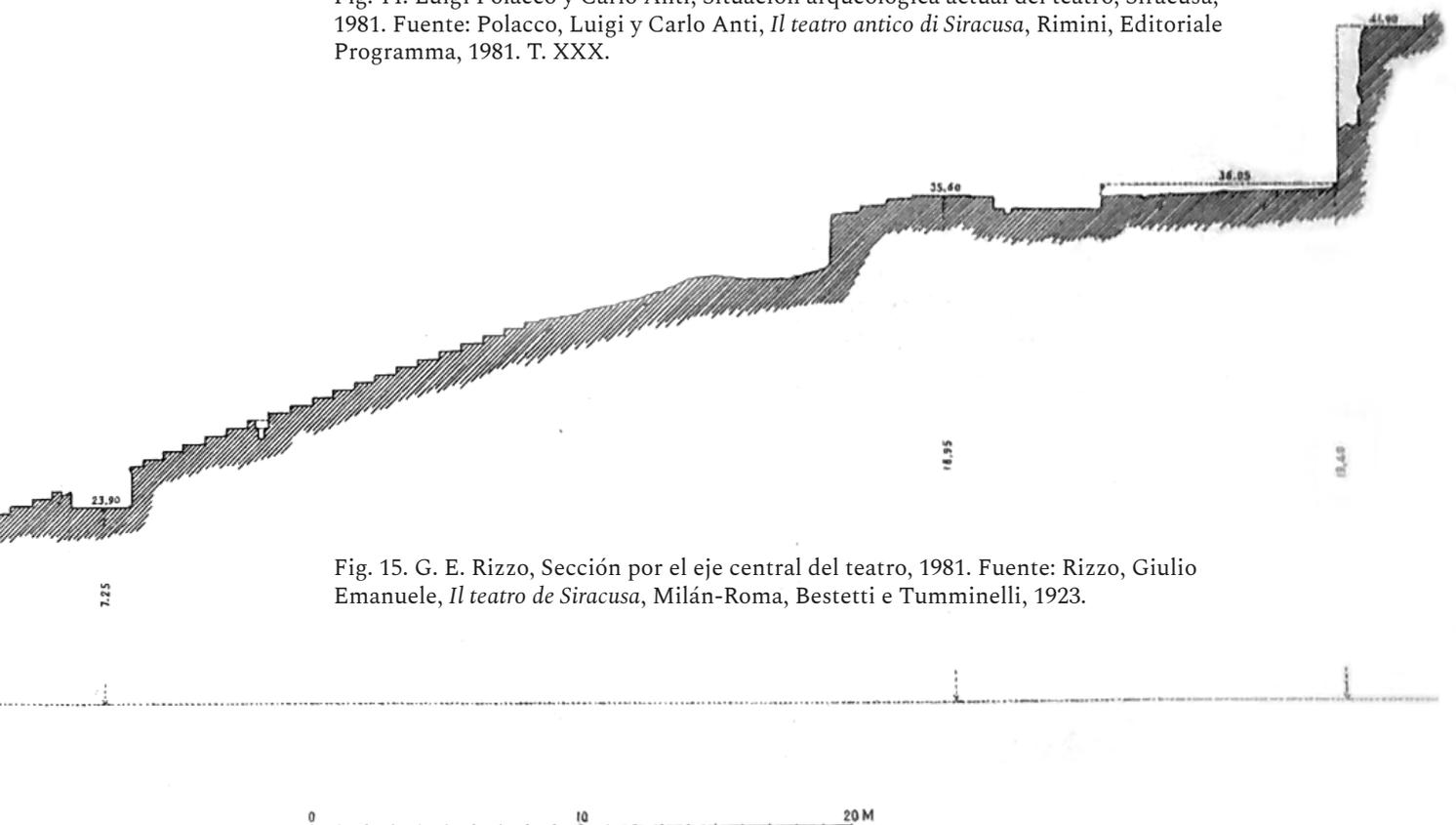


Fig. 15. G. E. Rizzo, Sección por el eje central del teatro, 1981. Fuente: Rizzo, Giulio Emanuele, *Il teatro de Siracusa*, Milán-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1923.

## 4. VIDA

---

“Perché il teatro non può essere un museo”<sup>27</sup>.



27 Giliberty, Manuel y Faraci, Loredana, “Conversazione con Muriel Mayette-Holtz”, en *Le Troiane di Euripide*, 2019.

Fig. 16. La Fura dels Baus, *Baccanti*, 2021; Interpretación de *Baccanti*.  
Fuente: Franca Centaro (Fondazione INDA).

#### 4. I. REINICIO DEL MOVIMIENTO TEATRAL EN SIRACUSA

---

“Nuestras bellas artes se han establecido -y se han fijado sus personajes y su uso- en un tiempo muy diferente al nuestro, por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con lo que poseemos hoy. [...] Hay en todas las artes una parte física que ya no puede ser considerada y tratada como se ha hecho hasta ahora [...]. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo en veinte años volverán a ser aquello que fueron. Es de esperar que tan grandes innovaciones transformen la misma invención, lleguen a modificar maravillosamente las nociones de las artes”<sup>28</sup>.

Es difícil hoy reconducir la palabra escenografía a un único significado etimológico. Parece, de hecho, ser conscientes de que el teatro en todas sus acepciones estructurales y espaciales se convierte en el lugar originario donde se ejecutaba, entre otras artes, también el arte escenográfico. La escenografía ha adquirido hoy una libertad de invención y representación de las que se ha extraído a unas muy concretas categorías y géneros.

También es útil recordar que en el teatro el concepto de espacio tiene al menos dos concepciones o significados diferentes: el primero es el espacio físico, el lugar de la representación, de la que el conocimiento procede de la ciencia, y el segundo es el espacio de la imaginación, un espacio mental, intuitivo que se define espacio mitopoético<sup>29</sup>.

Desde su antiguo origen, el teatro ha estado siempre relacionado a la estructura urbana de la ciudad, al dinamismo de la vida social; sus múltiples y diversos contenidos no se separan casi nunca, ni se alejan de la ciudad en la que se inserta. Desde siempre, las funciones políticas y culturales han influido de modo explícito, ahora sobreentendido y latente, en relación a los diferentes momentos históricos-culturales que sirven como una forma de expresión y búsqueda de nuevas formas de realismo y experimentaciones adaptándose a la vanguardia.

La máquina escénica siracusana es una importante obra civil en la organización de la ciudad. El lugar de las representaciones es proyectado y construido para ser un espacio de reclamo de la colectividad, En ella todos aquellos invitados como público son destinatarios de mensajes didácticos e ideológicos a los que se arroja desde el punto de vista emotivo e intelectual.

El teatro ha buscado desde la primera mitad del '900 la participación del público, convirtiéndose en el apoyo fundamental para hacer teatro. Es el momento en el que el arte de hacer teatro se encuentra

con las expresiones más directas de la sociedad en transformación. Eso rechaza aquellas interpretaciones de escenas de tipo naturalístico y de recitación académica prevaleciendo la verdad que se encuentra fuera del escenario.

Las nuevas formas de hacer teatro buscan la participación del espectador dejándole integrarse físicamente con el propio espectáculo. Así, se invita a probar al público directamente la sensación de autenticidad asemejándose a un momento de la vida real. Así, entre la experimentación y pruebas para el nuevo espectáculo, el pasado siglo establece los cimientos de un nuevo teatro, nuevo sobre todo por la relación con el público que busca siempre más los espacios propios de acción y participación, tanto dentro como fuera del edificio teatral<sup>30</sup>.

“Una vez la escenografía fue arquitectura. Más tarde se convirtió en una imitación de la arquitectura. Más tarde aún la imitación de la arquitectura artificial. Luego perdió la cabeza, se volvió loca y desde ese momento se encuentra en un manicomio”<sup>31</sup>.

Hoy el discurso teatral se ha modificado, no es una historia de otra realidad, sino una representación de la propia realidad. Esto hace separar al teatro muchas de sus propias tradiciones y consintiendo la utilización de otros espacios fuera de su “hábitat natural”.

Es en este punto cuando el teatro sale de sus “espacios designados”<sup>32</sup>, pues se activa el trabajo escenográfico casi catalogable como un proyecto arquitectónico. En estos casos, el lugar se entiende como un sistema complejo de relaciones espaciales y sociales y, por ello, no puede ser solamente considerado como un simple “contenedor”. El lugar asume el elemento dramático fundamental, necesario a la par que único, animando y caracterizando el germen de un texto teatral.

#### 4. 1. 1. Nacimiento de la tragedia

---

Las representaciones clásicas nacen en Siracusa gracias a la iniciativa de un aristócrata de la ciudad, Mario Tommaso Gargallo. En 1913, ante un Comité General presidido por el alcalde de la ciudad, Gargallo expone la idea de un proyecto ambicioso: volver a dar vida al drama antiguo restituyendo la escena de un gran teatro y haciendo de Siracusa y de su Teatro griego la sede de un evento extraordinario.

En su discurso Gargallo hace referencia a las experiencias ya ocurridas en otros países, como Atenas, Orange y Nîmes. Lugares donde se llevaban a cabo “experimentos” en aquellos años para intentar restituir el drama antiguo en su lugar “natural”. Sin embargo, a excepción de algunos eventos esporádicos, en los inicios del *Novecento* no se había desarrollado aún, tanto en Italia como en el extranjero, el gusto por llevar a cabo las representaciones al abierto.

Ya en el 1898, tras haber asistido a una representación de *Eumenidi* en el Teatro romano de Orange, Gabriele D’Annunzio<sup>33</sup> comenzó a tener interés por el teatro al abierto en una localización tan peculiar, en la que poder llevar a cabo escenas tanto de óperas clásicas como modernas. Su idea de construir un *ex novo* se hace realidad junto al lago Albano. La idea es recogida y promovida por el periódico literario florentino “Il Marzocco”, y abre el camino a un importante cambio que tiempo antes había anticipado e inspirado la iniciativa de Gargallo: la primera chispa inicia con la representación de *Edipo Re* en 1911 en el teatro de Fiesole.

Gargallo quedó fascinado, y quiso saber más sobre esa experiencia. Contacta con Salvini y recoge información en referencia a la experiencia *fiesolana* ya existente. Tommaso estuvo apoyado por el trabajo del “Comité de personas amantes de las artes” esforzándose por realizar en Siracusa un proyecto aún más importante. Con ese fin se constituyó un Comité Promotor y, sucesivamente, un Comité Ejecutivo guiado por el propio Gargallo: el *I Ciclo di Spettacoli Classici* se inauguró el 16 de abril de 1914 con *Agamennone* de Eschilo. Dejándose aconsejar por Paolo Orsi, arqueólogo y *Sovrintendente dalle Antichità*, será Gargallo quien sugerirá el nombre de Ettore Romagnoli, personaje ilustre en lo referente a la traducción de tragedias, dirección artística y musical.

La figura de Romagnoli se podría definir como filólogo clásico, poeta, músico y hombre de teatro, un humanista casi del Renacimiento que por su eclecticismo y su relación de vida con lo antiguo encajaba perfectamente con el papel que se le quería encomendar, Romagnoli ya había estado a cargo de “experimentos” pioneros en la puesta en escena de tragedias y comedias griegas.

“De ahora en adelante me quedo quieto en el propósito de que a ningún pacto convenía hacer una reconstrucción arqueológica. A mí me parece que en la parte sustancial del teatro no era una cosa muerta sino viva, y para nosotros italianos vivísima. Y por ello no convenía reconstruir la ruina, si no despertarla de su sueño milenario”<sup>34</sup>.

La intensa actividad de experimentación e investigación llevada a cabo por Romagnoli en el campo de la cultura teatral se basa en el deseo de revivir el drama antiguo restaurándolo con todas sus fuerzas y superando los límites establecidos, e incluso dejando atrás la academicidad que hasta el momento se pensaba que era la mejor forma de hacer teatro. Tras estos deseos, se inició su colaboración con Duilio Cambellotti y con el Comité para las Representaciones Clásicas y le fue asignado el rol de director artístico de los espectáculos a Ettore Romagnoli.

En los intentos de poner en escena el drama antiguo en localizaciones como Atenas, Orange, Nîmes y Fiesole, termina por empoderar la relectura de los clásicos y da arranque a un periodo de experimentación teatral. La escenografía hasta el momento había sido olvidada y descuidada. En aquellas primeras representaciones clásicas se atenían a un criterio rudimentario basado solo en la arqueología: “reconstruyen” un palco escénico colocado momentáneamente y construido con madera y telas.

Ateniéndonos a lo ocurrido en la ciudad de Siracusa gracias a todas estas influencias, en el 1914 surge por primera vez el problema de cómo preparar, desde el punto de vista escénico, una escenografía clásica en un teatro griego:

“En *Fiesole* se construyeron ruinas falsas de la escena antigua. Esto no podía hacerse en Siracusa, ya que la construcción de algunos de los elementos esenciales hubieran dado una impresión miserable en medio de la grandiosidad del teatro. [...] En cambio, Gargallo pensó que la escena, para el nuevo espectáculo al abierto, debía ser una construcción de cuerpos reales, [...] con una técnica nueva y original”<sup>35</sup>.

La puesta en escena del drama de *Eschilo* en Siracusa se configura como un desafío complejo y estimulante: además de evocar un mundo

---

34 Romagnoli, 1952 en Centanni, Monica, *Artista di Dionisio Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa*, Milán, Electa, 2004, Traducción propia.

35 Bonaiuto, 1928, en *ibidem*, p. 32. Traducción propia.

perdido<sup>36</sup>, aquel del mito griego, es necesario reinventar una práctica teatral, pasando del teatro interior al exterior, así como, sobre todo, estudiar nuevas soluciones para restaurar un género, el de la tragedia ateniense del siglo V, adaptándolo al gusto contemporáneo. El problema es resuelto por Duilio Cambellotti, pues crea una instalación escénica capaz de mediar entre la visión erudita y arqueológica del mundo antiguo con las nuevas exigencias. Y con Ettore Romagnoli como director artístico.

“Estos 106 años que han pasado desde la primera representación del Agamenón de Esquilo traducido por el gran Ettore Romagnoli parecen haber pasado volando. Y en este largo tiempo que vivimos, el recuerdo de esta extraordinaria iniciativa cultural encargada por Tommaso Gargallo y alimentado por el genio visionario de Duilio Cambellotti y la sabiduría de Romagnoli, que se ha convertido en la más formidable de las máquinas teatrales del mundo ligada a la Tradición Clásica y en el teatro de piedra griego más antiguo e importante del mundo, nos regala la responsabilidad de no “interrumpir el espectáculo”. Una cosa es cierta: esta tradición continuará y en los próximos años volveremos a ese extraordinario número de espectadores que representan nuestra fuerza y orgullo. ¡Felicidades Inda!”<sup>37</sup>.

#### **4. 1. 2. Escena en la ciudad del teatro**

---

En la “ficción” escénica para el palco del Teatro Griego de Siracusa son protagonistas las interpretaciones de escenógrafos de clara fama que de año en año se enfrentan a este espacio complejo y al mismo tiempo profundamente “contemporáneo”. Allí donde se encontraba la *skènè* en piedra, estos artistas llenan su ahora falta con integraciones y construcciones efímeras, que se relacionan de forma inevitable con los vestigios del teatro, con el que el tiempo ha absorbido su presencia integrándose de forma mimética o, sin duda, declaradamente contemporánea.

##### **AGAMENNONE, 1914**

Se aprecia una evolución a partir del largo periodo de actividad de Duilio Cambellotti que fue llamado en el 1914 con el difícil trabajo de configurar el espacio de la tragedia. Como ya hemos comentado,

---

36 Bordignon, Giulia. “*Musicista Poeta Danzatore e Visionario*” *Coro negli Spettacoli Classici al Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, Nuova serie ed., vol. 3, Siracusa, I Quaderni di Dioniso, 2008, p. 17.

37 Granata, Fabio, “Fondazione INDA: 106 anni di storia e cultura in Sicilia”, 2020. Disponible en <https://www.ilsicilia.it/fondazione-inda-106-anni-di-storia-e-cultura-in-sicilia/>

abandonó rápidamente el arqueologismo y la interpretación filológica del lugar rechazando temas como la mimesis y la decoración. Se decide por elaborar escenas practicables con líneas puras, recibiendo tendencias del extranjero impregnadas de “modernidad”.

Las obras de Duilio Cambellotti, pero también de Veniero Colasanti, del cual se puede constatar su participación en los registros de INDA, evidencian que desde el 1914 hasta el periodo de la posguerra, una fuerte voluntad de integrar la escena a la estructura de la ruina señalando la cualidad de “teatro total”, que las amputaciones del *Cinquecento* han devuelto al teatro.

El 16 de abril de 1914 se evidencia un punto de inflexión para la escenografía en el teatro de Siracusa, el maestro Cambellotti abre el *I Ciclo di rappresentazioni Classiche* con el *Agamenone*. Se trata de uno de los primerísimos “experimentos” italianos recreación de una tragedia griega en un teatro antiguo, después de la puesta en escena en el 1911 de *Edipo Re e Baccanti* en el Teatro romano de Fiesole.

El espacio escénico para el *Agamenone* representó la *Piazza di Argo*, con la que intentó mantener una fidelidad histórico-ambiental, delimitada por altos muros aparentemente ciclópeos y decorados con un friso de bronce. El lado derecho está dominado por el palacio de *Atridi*, construido según los rasgos estilísticos de la arquitectura micénica flanqueados por las torres; el plano de la escena coincide con el plano de la *orchestra*. En los muros que delimitan la *Piazza di Argo*, Duilio Cambellotti propone una fiel reproducción de la *Porta dei Leoni* en *Micene*. Un ejemplo de cómo los periódicos de la época describieron el ingreso triunfal del soberano a Argo:

“Un enjambre de chicas invade el escenario, rodea el altar, eleva el cielo un purísimo canto. De repente se elevan clamores más allá de los muros, suenan las trompetas, se elevan los gritos: la multitud se enloquece en la plaza, se precipitan hacia la puerta, retroceden, y aquí irrumpieron en escena ocho caballeros y justo después el carro de guerra de Agamennone tirado por dos potros. [...] Detrás del carro del rey están sus guerreros ya probados por el cansancio del largo asedio, quemados por el sol, casi salvajes por los muchos años pasados en tiendas. [...] La entrada a la procesión real es magnífica, verdaderamente épica: cuando aparece el rey, la multitud estalla en un grito de alegría”<sup>38</sup>.

En la escena antigua el espectáculo se distribuía en una línea frontal cerrándose con un gran altorrelieve móvil. Cambellotti, en cambio, actúa creando un espacio amplio en perspectiva, de tal forma

---

38 Colnago, F., *Giornale Sicilia*, 1914. Traducción propia.

se requiere de la intervención coreográfica de los intérpretes: la ambientación escenográfica resultó majestuosa, asimétrica y redujo la presencia escénica a los protagonistas. Esta colocación espacial es muy diferente de la escena clásica tradicional, pues se encuentra fuera de los cánones arqueológicos según los cuales el ingreso al palacio debería haber coincidido con el eje central de la propia escena. Por otro lado, la escenografía se desarrolla en profundidad englobando también a la *orchestra*. En lo relativo a la realización técnica:

“La técnica que se ha considerado mejor es aquella de construir un sólido con esqueleto en madera: sobre este un fuerte entramado de cañas que se pudieran adaptar fácilmente a las formas que tuvieran las masas arquitectónicas. Sobre esta base, se extendía una capa de yeso coloreado [...]”<sup>39</sup>.

El espectáculo termina siendo un éxito si el diseño y el escenario son originales, pero en 1914 Cambellotti todavía tenía que desarrollar una identidad en lo que respecta a realizar una escenografía para un teatro de este tipo. Por otro lado, los diferentes problemas que surgen durante la realización de la escena dependen en parte del hecho de que el escenógrafo no había visitado nunca en persona el teatro griego de Siracusa.

### ***COEFORE, 1921***

La puesta en escena se lleva a cabo en 1921, después de una larga interrupción de siete años provocada por la Guerra Mundial. Mario Tommaso Gargallo elige continuar manteniendo la temática de las representaciones del 1914 realizando la segunda tragedia de la trilogía de *Eschilo: Coefore*. La traducción y dirección artística nuevamente se confiarán a Ettore Romagnoli como ocurrió con el *Agamennone*. También en esta circunstancia el escenógrafo proyectará la escena sin haber visitado en persona el Teatro pidiéndole a Gargallo documentación fotográfica.

Para la escenografía ideada para *Coefore*, Cambellotti sigue el concepto arqueológico con una prudente mediación elaborando una estructura compuesta: a la derecha el palacio arcaico de *Atridi*, en color rojo oscuro, todo dominado por una torre; a la izquierda la tumba de *Agamennone* y a sus espaldas se levanta una estela coronada por una esfinge con las alas extendidas; en el centro se coloca una fuente de estilo micénico que separa la escena en dos campos de acción. La implantación arquitectónica del palacio evoca voluntariamente a las estructuras de los edificios palaciegos helenísticos.

---

39 Bonaiuto, 1935, en op cit., 2004, p.33. Traducción propia.

A pesar de la acogida positiva de los comitentes y el público, Cambellotti no se queda satisfecho del resultado obtenido porque, según él, la escena era demasiado baja, casi al nivel de la *platea* e incluía muchísimos elementos externos al drama que podían distraer al espectador.

“Por mi parte, desde que pude ver un copioso grupo de fotografías del espectáculo, noté que la escena baja incluía en la vista del espectador tantas cosas ajenas que podrían distraerlo, que la asimetría de la escena contrastaba con el carácter arquitectónico del drama”<sup>40</sup>.

Por esta razón, a partir del siguiente Ciclo de Espectáculos, el artista cambió radicalmente la estructura de las escenografías para el teatro griego de Siracusa. Los primeros dos espectáculos proveyeron a Cambellotti de elementos suficientes para demostrar la inutilidad de las preocupaciones arqueológicas y del realismo.

Sucesivamente el escenógrafo se enfrentó a la necesidad de generar escenas reversibles, motivado por la decisión de ir alternando dos tragedias en el programa para ese ciclo de representaciones. Esas modificaciones diarias condicionan la escena para ambas tragedias que deberán contar con la facilidad de trasladar los elementos. Se concibe así, un “vientre común” que pudiera acoger ambos espectáculos que se adaptaran a las diferentes transformaciones. Esta mecánica se desarrolló de manera satisfactoria manteniéndose hasta la actualidad.

Esta etapa de búsqueda se desarrolla con las escenografías para *Ifigenia in Tauride* de Eurípide y *Trachinie* de Sófocle para el Ciclo de Representaciones del 1933. En ella se representa la ciudad de Beota privándola de algún parecido a la realidad. Un aura abstracto de “puro simbolismo”, con rampas funcionales, que nos puede recordar a alguno de los proyectos de Adolphe Appia. Además, se alternan los volúmenes redondeados con los cantos vivos y el cromatismo absoluto que parece dar un vistazo a la arquitectura de Hans Scharoun o de Erich Mendelsohn.

El artista mantiene la idea de una ambientación base común para ambas representaciones: una gran escalinata enmarcada entre dos perfiles cúbicos a los lados; una pared de cierre al fondo; en medio de la escena una pendiente curva y ascendente. En *Trachinie*, a la izquierda de la escena se presenta, entre dos gigantes “características leoninas”, una rampa de color púrpura, ingreso a la mansión de Eracle.

La “escenografía esencial” constituye un punto de referencia en el desarrollo del trabajo de Cambellotti, y para todos los proyectos suce-

---

40 Cambellotti, Duilio, 1943, en *ibidem*. Traducción propia.

sivos escenificados en el teatro griego. En el tiempo el rechazo del sitio como contenedor de la escena traslada el lugar de acción de manera definitiva a la *orchestra* y, en los proyectos más recientes prevalecen las implantaciones de carácter horizontal, con gradas disponiendo diferentes alturas y transformándose en un sistema útil al repertorio de gestos y movimientos necesario para los actores.

El patrimonio textual trágico que, según Barthes, influye hacia la contemplación del sufrimiento, ya que se traslada al espectador hacia la búsqueda de la esencia y reduce drásticamente la necesidad escenográfica. Los textos griegos presentan “explicaciones implícitas” que en los prólogos definen a los personajes y los ambientes, incluso a veces de una manera más minuciosa de lo que vemos en la escena.

“En estos casos se habla de ‘escenografía verbal’: la palabra es el mejor recurso del teatro antiguo, sustituyendo la simplicidad de la escenografía y la pobreza objetual; los personajes se refieren a aquello que han visto y escuchado en el espacio retro-escénico, que se imagina abrirse más allá de la *skênè* [ ... ]”<sup>41</sup>.

Las producciones más recientes apoyan el lugar potenciando la interacción del público y la abstracción temporal, aligerando el trabajo de artesanía en la escena, dejando respirar la piedra. Es un material vivo que ofrece un segundo plano de lectura: la posibilidad de supervivencia pues es un repertorio que permite reinterpretar el mito. Sobre todo en los períodos de conflicto y de transiciones políticas, cuando miles de reescrituras de autores se han basado en estos antiguos textos.

Tras la posguerra, Siracusa es observada por escenógrafos de fama internacional, del mundo de la lírica, del cine y de la televisión, que buscan acercarse al palco escénico del teatro para renovar las puesta en escena del patrimonio mítico. En estos últimos años, entrarán en juego los arquitectos que, en su rol de proyectistas de espacios, recuperan la relación entre la tragedia y el teatro antiguo como lugar.

#### **4. 1. 3. Adaptación contemporánea a escenografía**

---

La influencia directa para cualquier proyecto escenográfico en este teatro es inconcebible sin la inestimable ayuda de la *Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico)*. Se encargan de la gestión de cada Ciclo de Representaciones. El recorrido de la actualmente fundación se inició gracias al aristócrata siracusano Tommaso Gargallo y tras más de un siglo de representaciones se han conseguido establecer unas bases que cualquier agente participante en el trabajo escénico debe hacer valer.

---

41 Adriani. E, *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma 2017, pp. 25-26. Traducción propia.

Para resolver las preguntas a este tema se le propuso al *Istituto Nazionale del Dramma Antico* una serie de preguntas para poder evidenciar los límites que se deben seguir al intervenir sobre el teatro de Siracusa y conocer cómo son capaces de gestionar cada temporada. La entrevista se encuentra en su totalidad transcrita al español en el apartado de anexos de este mismo trabajo, y de la que se ha podido extraer la forma de trabajo que tienen para llegar a tiempo con los proyectos.

Entre los objetivos de la *Fondazione* está la de intervenir con la sociedad para llevar al teatro a otro nivel. Lo logran gracias a sus temporadas de 50 días que en tan poco tiempo consiguen una respuesta desmesurada por parte del público lo que provoca beneficios no solo por la venta de las entradas, sino también en todos los negocios que se nutren de la llegada de todos esos turistas que liberan su agenda para ver los espectáculos. La *Fondazione INDA*, también trabaja en el ámbito de la formación, que tiene una academia compuesta de dos secciones, una infantil y otra juvenil. Con esta última tras el periodo de formación pretenden que esos antiguos alumnos inicien a intervenir en el panorama del espectáculo en directo.

La programación anual inicia con la elección de los títulos y los traductores a manos del *Consiglio di Amministrazione*, elecciones que van cambiando dependiendo del enfoque que se quiera para ese año en cuestión. Tras la elección de estos títulos que se comunican a finales de la temporada anterior, es cuando se pasa a ver cómo estos textos se transformarían para entrar a la escena y se eligen a los directores de escena. Y será entre octubre y noviembre cuando el *regista*, junto al escenógrafo visitan el teatro para comenzar con la preparación del espectáculo<sup>42</sup>.

Ya en enero y febrero con los primeros bocetos el taller escenotécnico interno de la propia fundación comienza con la preparación del teatro. En abril empiezan a llegar las diferentes compañías para comenzar con los ensayos y tener en cuenta los detalles en relación entre los actores y la escenografía. De este modo, se tienen en cuenta todos los detalles que componen el conjunto para que esté listo su debut en mayo. Obviamente, no se llega a abril sin haber hecho ninguna prueba, será en torno a noviembre y diciembre cuando los diferentes agentes artísticos que trabajan en el teatro tengan la posibilidad de hacer diferentes pruebas y ver si ese proyecto es factible.

A la hora de hacer un proyecto en el teatro de Siracusa tanto *INDA* como los escenógrafos se encuentran limitados por los condicionantes que determinan la *Soprintendenza del Parco Archeologico* donde nada de

---

42 Extraído de entrevista realizada al equipo de INDA por la autora del presente trabajo.

lo que se realice debe comprometer la situación en la que se encuentra actualmente el teatro. Es por ello que *INDA* se encarga de reconstruir el teatro con madera, ya no solo para no desmejorar la situación del teatro sino también para proporcionar la seguridad de movimiento de los espectadores y actores que se moverán por el teatro. El mecanismo que se utiliza para esto son unas tablas de madera que se apoyan en el suelo mediante una estructura de acero y para evitar el maltrato de la ruina se dispondrán unos cojinetes que absorben las vibraciones.

Existen otros elementos como puede ser el ambiental que influyen en ciertos aspectos como puede ser la iluminación y la acústica durante la representación. La iluminación se puede separar en dos grupos en aquellos espectáculos que necesitan ser ambientados en la noche, los cuales solo necesitaría de los mecanismos dispuestos por el equipo de iluminación y luego aquellos mixtos que se benefician de la luz natural y el crepúsculo en sus interpretaciones. A pesar de que normalmente comienzan a las 19:00 horas la incidencia del sol no es tanta como para ser incómodo al espectador y tampoco impide el tener que hacer uso de la iluminación artificial, ya que tras el atardecer se hace necesario su uso.

En cuanto a la influencia del ruido ambiental se debe de tratar a través del equipo de sonido, ya que al encontrarse en medio del tejido urbano encontramos que el teatro está lleno de ruidos como ambulancias, helicópteros, e incluso, las campanadas del *Santuario della Madonna delle Lacrime*. Se necesita una calibración de sonidos bajos, y equipos de sonido que se conectan a las voces de los actores para poder potenciarlas quedando claro que uno de los más complejos trabajos en los teatros al abierto es la gestión del sonido.

Unas de las cuestiones que más dudas pueden provocar es saber que ocurre al terminar la temporada con los materiales utilizados en esas arquitecturas efímeras. La cuestión se resolvió tras la entrevista, en la que explicaron que en su mayor parte intentan reciclar o reutilizar estos elementos para otras escenografías o actos performativos en la ciudad. Menos en el caso de los materiales usados para reconstruir el teatro, estos se conservan como si de un puzzle se tratara, para volver a colocarlo en su lugar al año siguiente. Al igual ocurre con el vestuario, se reutilizará todo aquello que sea posible excepto el de los protagonistas y dos piezas femeninas y masculinas del coro que se guardan para la memoria del teatro.

Está claro que la respuesta a la longevidad de *INDA* se debe a un trabajo bien hecho, y como nos contaba Elena Servito en la entrevista, las bases que dejó Gargallo, que juegan un papel fundamental, dónde el protagonismo del Ciclo de Representaciones siempre se basará en

la reputación de la cultura clásica. Fenómeno que se puede comprobar por diferentes estudios que se han hecho, como el de la asociación *Noi Albergatori* quienes sacaron a la luz los 37 millones de euros que dan de beneficio a la ciudad en una temporada normal. Sin duda, una contradicción incorrecta con el dicho italiano que Gaspare Urso subrayó durante la entrevista: “*con la cultura non si mangia*”<sup>43</sup>. En el caso de la ciudad de Siracusa, el flujo que generan actos efímeros, como el de la *Fondazione INDA*, es el que crea la identidad de esta ciudad.



Fig. 17. Agamennone - Il popolo e il coro recitante, Siracusa, 1914.  
Fuente: *I Quaderni di Dioniso*, vol. 3.



Fig. 18. Agamennone - Clitemnestra sui gradini della reggia; il coro disposto a semicerchio, Siracusa, 1914. Fuente: *I Quaderni di Dioniso*, vol. 3.



Fig. 19. Coefore - Oreste chiama al popolo di Argo y a los espectadores, Siracusa, 1921. Fuente: *I Quaderni di Dioniso*, vol. 3.

## 4. 2. ESCENOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS PARA EL TEATRO DE SIRACUSA

“Para nosotros la cosa más natural y más interesante fue la de razonar sobre el paisaje considerando también todo el contexto de este teatro. Fuimos allí para ver aquel paisaje de árboles increíbles y paseando por las últimas gradas pudimos observar el mar. El pensamiento de imaginar a los antiguos griegos viendo el mismo paisaje donde dispusieron sus representaciones nos sugirió trabajar sobre algo muy natural”<sup>44</sup>.



44 Kucherova, Anastasia, 2020, en entrevista realizada por la autora del presente trabajo. Arquitecta colaboradora junto con Stefano Boeri en el proyecto escenográfico de *Le Troiane*.



Fig. 20. Stefano Boeri, *Un bosco morto* per *Le Troiane*. Siracusa, 2019; Cambio de escena de *Elena* a *Le Troiane*. Fuente: Sandro Santamaría ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)).

## 4. 2. I. ESCENA PARA DOS POR MASSIMILIANO Y DORIANA FUKSAS



Fig. 21. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea* y *Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Escenografía para *Medea*. Fuente: Moreno Maggi ([www.fuksas.com](http://www.fuksas.com)).

El proyecto escénico de Massimiliano y Doriana Fuksas para el *Istituto Nazionale del Dramma Antico*, se trata del debut de ambos arquitectos en el ámbito escenográfico. A pesar de tener más de 40 años de experiencia, se atrevieron a intervenir en el teatro de Siracusa en su 45º *Ciclo de Representaciones Clásicas*. Además de haber realizado proyectos de gran envergadura como pueden ser aeropuertos, terminales marítimas e innumerables proyectos de gran complejidad, el llevar a cabo una escenificación en este lugar no resultó tan fácil como les pudo parecer en un inicio.

“He descubierto que ser escenógrafo es más complejo que ser arquitecto. Cuando visité por primera vez el magnífico teatro griego de Siracusa, dije: ‘No haré nada, ¿qué otra cosa puedo hacer con un edificio así de bello y antiguo?’. Pero después hemos releído las tragedias griegas que habíamos estudiado en el instituto y una pequeña idea comenzó a moverse dentro de nuestras cabezas, comenzando por los términos de realidad y ficción”<sup>45</sup>.

El Ciclo de Representaciones del 2009 es de gran importancia, ya que después de un siglo en el que los arquitectos no tuvieron contacto con el teatro, llega Fuksas para marcar una nueva etapa con su realización escénica, faceta que no estuvo activa desde que Duilio Cambellotti estaba activo.

#### ***a. Temática de la temporada***

Los espectáculos que se realizaron en el 2009 estaban centrados sobre el motivo del exilio y el asilo, donde los protagonistas de la propia tragedia se encuentran entre dos culturas y dos lugares de pertenencia. Para INDA esto quiso ser motivo de reflexión sobre el viaje humano que en innumerables ocasiones parte o termina en la propia Siracusa. La isla siciliana es un territorio donde convergen varias fronteras del Mediterráneo, siendo aun hoy lugar de encuentro y redefinición de la identidad humana<sup>46</sup>. Fuksas buscará adecuarse a esta temática a través de la introspección interna del espectador.

---

45 Fondazione INDA, 4 de mayo de 2009. Disponible en <https://www.indafondazione.org/1135/>. Traducción propia.

46 Fondazione INDA, *Ai nastri di partenza le rappresentazioni classiche di Siracusa*, Fondazione INDA, 1 de mayo de 2009. Disponible en <https://www.indafondazione.org/ai-nastri-di-partenza-le-rappresentazioni-classiche-di-siracusa/>

## **b. Trama de los clásicos**

### *Edipo a Colono de Sofocle*

*Edipo a Colono* es un tragedia escrita por Sofocle cuando ya había cumplido 90 años, en la que cuenta la historia de Edipo, hombre con una edad de 80 años, mendigo y ciego que busca asilo en la “hospitalaria” ciudad de Atenas. En esta ciudad, según el oráculo, pasará los últimos días de su vida, pero un grupo de ancianos lugareños les pide que abandonen el lugar, cosa a la que Edipo se niega. Finalmente, se puede quedar en la ciudad por la protección que le otorgó Teseo, rey de Atenas.

Con la llegada de *Ismene*, trae una grave noticia en la que los hijos de Edipo, que luchan por dominar *Tebe*, solo podrán obtener el poder si tienen a su padre como aliado, muerto o vivo, pero como aliado. Al final, un trueno por parte de los dioses anuncia la muerte de *Edipo*<sup>47</sup>.

### *Medea de Euripide*

En esta tragedia de Euripide se representa a *Medea* como una mujer débil y fuerte al mismo tiempo: fuerte porque es ella quien toma sus propias decisiones y débil porque se encuentra sola entre una mezcla de ira y piedad<sup>48</sup>. La trama de *Medea* trata la traición a esta mujer por su marido Giasone tras decidir casarse con Glauce, hija del rey corinto Creonte. Medea se ve deshonrada y desterrada por parte de Giasone. Ella finje sumisión y le pide un día para poder dejar la ciudad. En este periodo, Medea aprovecha para regalar a Glaude una corona envenenada que la mataría con solo el contacto tras ese hecho mata a su propio hijo para así impedir la descendencia del que fue su marido. Tras estos hechos huye a Atenas.

## **c. Escenografía**

### *Poético*

Su propuesta escénica no intenta recrear una arquitectura *per se*, ni siquiera mimetizarse con el ambiente que genera la propia ruina del teatro, sino que toma inspiración de la temática de las dos tragedias que albergarán su escena. Con su proyecto recrea un panel reflectante como método que sirva para entender el origen de las emociones involucrando de manera directa al espectador.

---

47 Disponible en <https://www.indafondazione.org/edipo-a-colono-di-sofo-cle-2009/>

48 “Medea”, en *Fondazione INDA*, 9 de mayo de 2009. Disponible en <https://www.indafondazione.org/medea/>

“¿Es la realidad lo que vemos en el espejo o lo que se refleja? - dice Massimiliano Fuksas - Nunca hemos querido ni pensado en resolver este dilema. Siempre hay tiempo para adquirir la alquimia necesaria para comprender los orígenes y el núcleo de las emociones. Más allá de la imagen, el verdadero punto de partida”<sup>49</sup>.

Son los arquitectos quienes apuntan como elemento inspirador y de reflexión al horizonte para esta escenografía; consiguen hablar con su proyecto sobre la catarsis de aquello que se considera como el confín entre el cielo y la tierra<sup>50</sup>. Es curioso como Fuksas reconstruye un horizonte hoy en día perdido al no seguir en pie la *skène* del teatro, con otro difuso que refleja la acción teatral y que involucra al público a través de una lámina cóncava, la cual pretende invitarnos a reflexionar sobre de aquello que somos. De esto comprendemos que el horizonte no es, ni más ni menos, que la propia reflexión del espectador<sup>51</sup>.

### *Estético*

Construyen una única escenografía que con algunas modificaciones permitía pasar fácilmente de la interpretación de *Medea* a *Edipo a Colono*. La simplicidad de este proyecto reside en que los elementos fijos comunes para ambas tragedias como aquellos que se usan de manera específica eran escasos. Por ello, podemos distribuir la composición escenográfica de Fuksas en dos puntos: aquellos “aparatos” fijos y otros estacionales que se modificaban según la tragedia que se vaya a interpretar.

Como elemento fijo encontramos la “lámina cóncava”, de material metálico, que se instituye con una potente verticalidad sirviendo para delimitar el área de *orchestra* al convertirse en un elemento que sustituirá el inexistente frente escénico. Esto potencia la idea de que, a pesar de tratarse de una arquitectura efímera, la intención de ambos arquitectos es la de generar un objeto con cierta permanencia pudiendo así, con pocos cambios, servir para ambas tragedias. Este elemento consigue conciliar varios conceptos en sí mismo: involucrar al espectador, representar el concepto de horizonte y contener el acto interpretativo.

---

49 Disponible en <https://fuksas.com/scenography-for-medea-and-edipo-a-colono/>

50 Motta, Francesca, “Medea’ di Euripide e ‘Edipo a Colono’ di Sofocle al Teatro Greco di Siracusa”, en *Il sole 24 ore*, 2009.

51 Hernández Soriano, Ricardo Nicolás, “Siracusa: Tres Escenografías para el siglo XXI”, en Cachorro, Emilio, Del Corral, Francisco y Palma, Milagros, *La vida breve: arquitectura y escenografía en espacios urbanos del Albaicín*, Godel, 2013, pp. 71-74.

Para argumentar estos conceptos, partimos de la planimetría correspondiente a este proyecto. En este caso de elaboración propia a partir de diversos materiales multimedia que han permitido su representación planimétrica. Detectamos cómo esa arquitectura se convierte en el elemento generador de todo lo que ocurre en la escena, su disposición en planta se vuelve concéntrica y alinea su eje principal al central del teatro. Esa sensación de alineación a eje se ve potenciada por la inclinación de la “lámina” hacia el *koilon* y el estrechamiento en la parte superior de la lámina, que a su vez tiende a focalizar la atención del espectador sobre la *cavea*.

El espacio que se cede al acto interpretativo se debe a la separación entre la antigua alineación de la *skènè* y la nueva situación del frente escénico, para ello hemos analizado las fotografías y las maquetas del propio estudio y así ver la ubicación de la misma. Este no es el único elemento que lo hace participar con el teatro, sino también la imponente altura de la lámina que intenta alcanzar la altura de la *cavea*. Su forma cónica y gran verticalidad focaliza la atención y, por ende, acerca el actor al público. Entendemos entonces cómo los arquitectos, a pesar de su gran contemporaneidad, usan los mecanismos clásicos para la composición y geometría del proyecto.

Al igual que ocurría con los elementos fijos aquellos específicos para cada una de las tragedias también son mínimos, el mecanismo que parece haber sido utilizado es el cambio de “pavimentación” que aportan diferentes juegos en el acto interpretativo. Para *Medea* se trata de una serie de letras y símbolos de origen griego dibujados en el suelo que, junto con la materialidad reflectante de la “lámina”, produce unos juegos reflectivos casi hipnotizantes. En cambio, para *Edipo a Colono* se ubica una pequeña colina de supuesta sal que, al tener una materialidad similar a la del pavimento en común para ambas tragedias, no produce un reflejo colorido, sino que aporta un movimiento distinto en la interpretación y enfatiza la presencia de los actores.

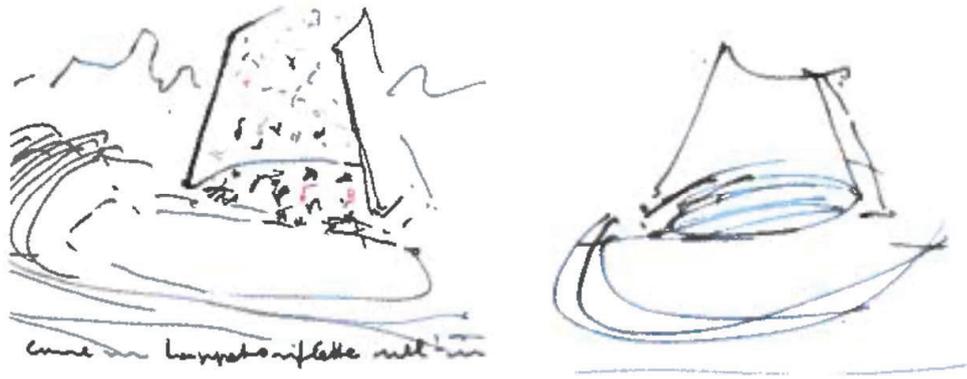


Fig. 22. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea y Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Bocetos. Fuente: Jodidio, Philip, *Temporary Architecture Now*, Taschen, 2011.

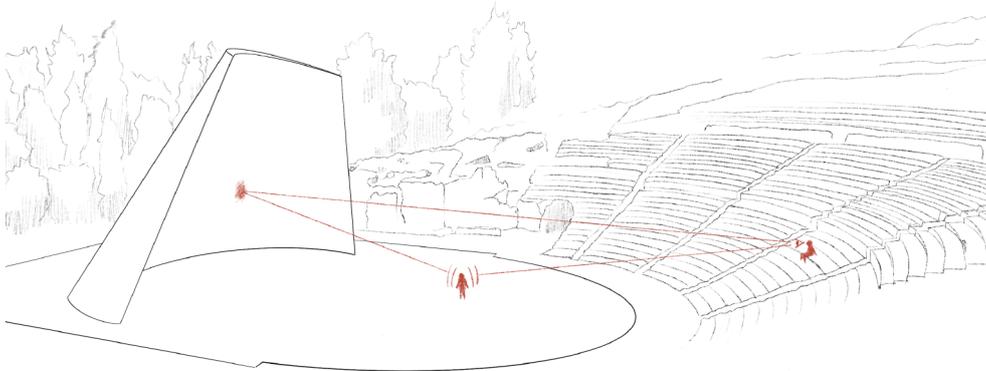


Fig. 23. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea y Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Relación horizonte y espectador. Fuente: elaboración propia.



Fig. 24. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea y Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Reflexión de la lámina cóncava durante la interpretación de *Medea*. Fuente: Moreno Maggi ([www.fuksas.com](http://www.fuksas.com)).



Fig. 25. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea* y *Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Visión diurna de *Edipo a Colono*. Fuente: Moreno Maggi ([www.fuksas.com](http://www.fuksas.com)).



Fig. 26. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea* y *Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Visión nocturna de *Edipo a Colono*. Fuente: Moreno Maggi ([www.fuksas.com](http://www.fuksas.com)).



Fig. 27. y Fig. 28. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea* y *Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Interacción actor-escena. Fuente: Moreno Maggi ([www.it.wikipedia.org](http://www.it.wikipedia.org)) y Roberta Pavone ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)).

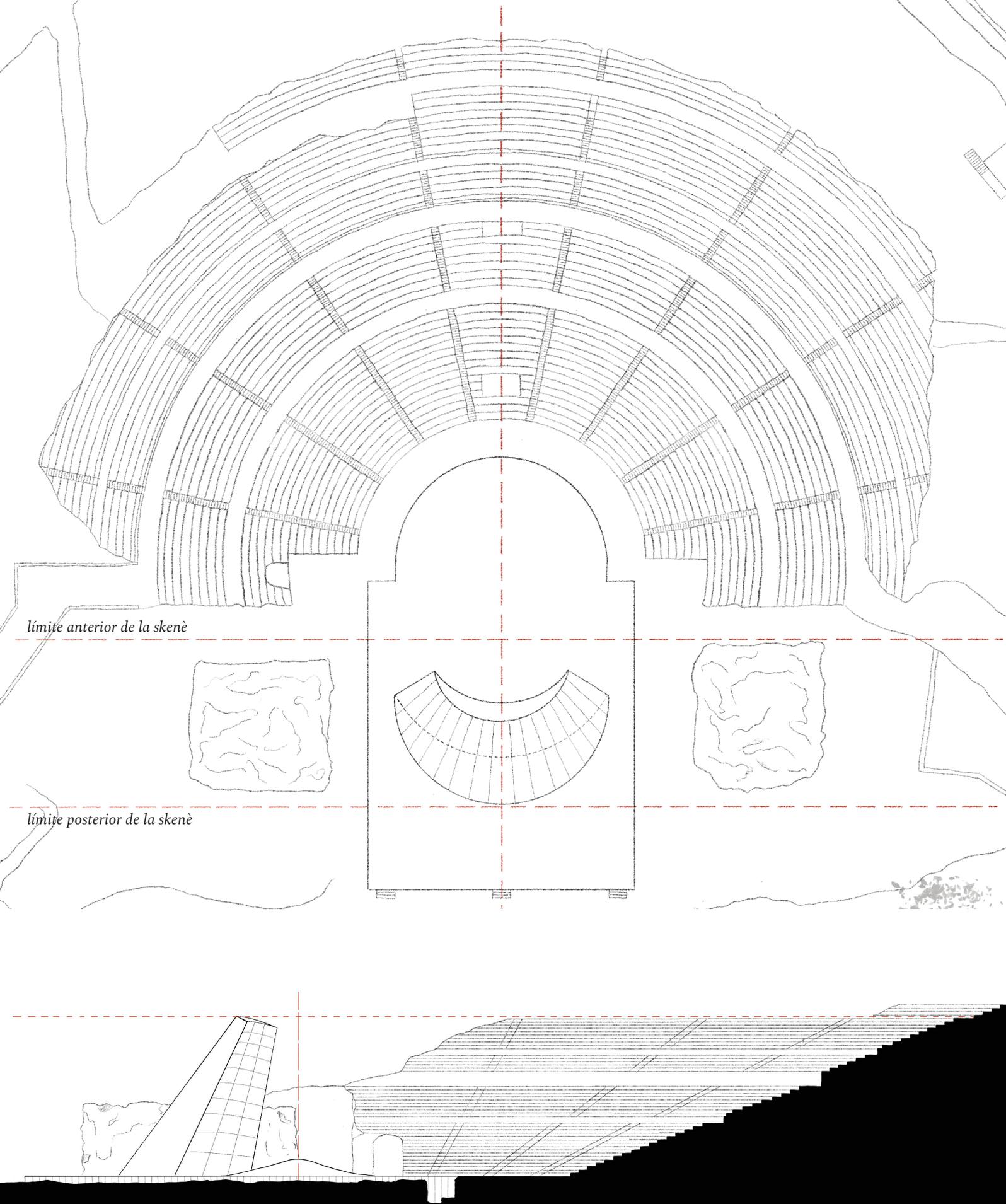


Fig. 29. Massimiliano y Doriana Fuksas, Proyecto *Medea y Edipo a Colono*, Siracusa, 2009; Planta y sección por eje central. Fuente: elaboración propia.

## 4. 2. 2. ESCENOGRAFÍA POR JORDI GARCÉS

---



Fig. 30. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; *Aiace/Ajax*.  
Fuente: Tre per cero uguale a tre ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)).

Al igual que el estudio de Fuksas, para el equipo de Garcés también es la primera experiencia en este campo. Enfrentándose a las particularidades de teatro de Siracusa en el 46º *Ciclo de Representaciones*, en su caso la recepción de este novedoso encargo fue un motivo de alegría. Y es que en esa etapa inicial le invadió cierto miedo inevitable cuando se trabaja por primera vez en un nuevo ambiente<sup>52</sup>. Será su primera visita a las ruinas la que hará magia y determinará su forma de querer intervenir en el teatro. Sorprendido por la piedra natural, la vegetación y el mar en la lejanía, le dan paso a dialogar con ella como experto en la ruina hablando el mismo lenguaje que el teatro.

### **a. Temática de la temporada**

Los espectáculos para la temporada del 2010 se centrarán en el hombre, figura insignificante que no debe permitirse pensar más allá de los Dioses y buscar la forma de luchar contra ellos<sup>53</sup>. Serán dos jóvenes directores, Daniele Salvo para *Aiace* y Carmelo Refici para *Fedra*, los que buscarán las claves en esos textos del pasado para referenciarlos al presente. Reflexionarán sobre los temas de lealtad, dignidad y piedad, a través de unos personajes que son claras figuras de hombres arrogantes y calculadores a quienes Jordi Garcés provee de una ambientación inspirada en Troya y en la trama de la tragedia.

### **b. Trama de los clásicos**

#### *Aiace de Sofocle*

En este texto no muy popular de Sofocle, pero de una poética excepcional, nos muestra que la auténtica ruina de Aiace no son sus limitaciones, sino la impotencia de este hombre ante los cambios que se están produciendo en su mundo. Aiace es un guerrero griego al que se le niegan las armas en la guerra de Achile y será este motivo el que lo llevará a la locura<sup>54</sup>. Tras imaginarse la masacre de Agammennone, Menelao y Ulise, vuelve en sí con una extrema vergüenza y pérdida de

---

52 Calandra di Roccolino, Giacomo, *Nella quiete della rovina*, *La rivista di Engramma*, no. 87-90, 2011, pp. 42-47. Disponible en [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1918](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918)

53 “Aiace e Fedra rivivono a Siracusa”, en *Giornale di Sicilia*, 13 de mayo de 2010.

54 Distefano, Giuseppe, “Al teatro greco di Siracusa, ‘Aiace’, tragedia dell’orgoglio e della vergogna”, en *Il sole 24 ore*, 14 de mayo de 2010.

orgullo y a la espera de su condena a muerte decide suicidarse con la espada que le regaló Ettore.

### *Fedra de Euripide*

El autor Euripide quiere mostrar cómo son los dioses quienes deciden el futuro mortal y no hay escapatoria a sus decisiones. En este caso, los relata a través de la pasión de una mujer que se siente atraída por su hijastro Ippolito<sup>55</sup>. Serán las obsesiones de cada uno de los personajes las que motivarán un trágico final. Cuando Teseo tiene consciencia de lo que ocurre entre Fedra e Ippolito, se posiciona en contra de la figura femenina. Fedra se venga escribiendo una carta dirigida a Teseo donde le cuenta como Ippolito la ha poseído con violencia, algo que no era cierto, haciendo que el mismo Teseo sea quien pida a Poseidone por la muerte de su hijo. Al final, será Artemide quien desvele la realidad y un Teseo arrepentido el que vea a su hijo morir en sus propios brazos.

### *c. Escenografía*

#### *Poético*

Son la ruina y el contexto los mecanismos que le sirven para el planteamiento inicial. Trabaja con los elementos ya existentes como el edificio del *cinquecento* ubicado en la *summa cavea*, el fondo vegetal conformado por altos cipreses y la roca desnuda de la ruina. Su proyecto se trata de un elogio a la ruina<sup>56</sup>, se acerca a ella con la madera caracterizando a su arquitectura de rectilínea, silenciosa y profundamente moderna, y busca no enmascarar la roca sino ser neutral<sup>57</sup> ante ella sirviendo a la escena, pero sin cobrar el protagonismo.

“Jugando, en mi escenografía, con elementos abstractos. Pienso que haciendo así me sumo al carácter atemporal del antiguo teatro. No utilizo elementos figurativos o alegóricos de rápido consumo”<sup>58</sup>.

Inicia afrontando la composición de las tragedias con el contexto del teatro para después apoyarse en los elementos particulares al texto como son: el mar, la tienda de *Aiace* y el palacio de *Fedra*. Se combinan

---

55 Distefano, Giuseppe, “A Siracusa il conflitto interiore di Fedra”, en *Il sole 24 ore*, 26 de mayo de 2010.

56 Zabalbeascoa, Anatxu, “Garcés, clásico y abstracto”, en *El País*, 2 de junio de 2010.

57 Hernández Soriano, Ricardo Nicolás, op cit., 2013, pp. 71-74.

58 Calandra di Roccolino, Giacomo, “Nella quiete della rovina”, en *La rivista di Engramma*, no. 87-90, 2011, pp. 42. Disponible en [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1918](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918)

con otros elementos, la “torre” que se convierte en un elemento abstracto, que se asoma hacia el teatro y junto con la acción que se desarrolla en el palco provee a la intervención de esa característica territorial, para conseguir con esto apropiarse de todo el entorno; y el “muro” que sirve como fondo de la escena delimitando el área visible. En cuanto a la relación con el texto, es Jordi Garcés quien aclara que busca con su escenografía responder a la personalidad del personaje fundamental de cada tragedia.

### *Estético*

Se trata de una única escenografía para dos tragedias mantiene aspectos comunes y con solo ciertos movimientos de la estructura y añadidos consigue adecuarse a las necesidades de cada uno de los directores. La intención inicial del arquitecto era formalizar un único proyecto escenográfico para ambas obras que intentase asemejarse a una antigua ruina que hubiera sobrevivido al tiempo y dejando al gusto de cada director escénico la adecuación de la tragedia.

Aunque sus expectativas iniciales no se cumplieran, sí consigue reducir el cambio de una tragedia a otra con ciertos aspectos que ambas escenografías comparten. La madera de pino juega un papel fundamental en la estética del proyecto, su color amarillento y textura representan esa idea de potenciar la ruina y el contexto que tan importante era para Jordi Garcés. Se usa para pavimentar todo el palco, la superficie del suelo se abre y cierra en algunas partes proporcionando una versatilidad única. Además, reviste de cada uno de los elementos con madera para dotar a la escena de una mayor unicidad.

El “muro”, que sirve como *skènè* para el palco y hace alusión a los muros de *Troia*<sup>59</sup>, sirve en los momentos en el que el acto escénico necesita del juego del mismo, ya que se abre para permitir la interacción entre actor y escenografía. Se puede apreciar cómo el muro no llega de lado a lado y se separa en su lateral izquierdo permitiendo observar ese segundo telón compuesto por la vegetación de altos cipreses que encontramos en el área del teatro. Además la posición de este muro se retrasa respecto a la colocación que originalmente tenía la *skènè* para de esta forma mediante unas escaleras dispuestas por Garcés permite la subida a uno de los pilones en piedra aún existentes en el teatro. Como último elemento, tenemos la “torre” sobre la *summa cavea*, aún existente pero revestida con la misma madera que el resto de elementos, que proyecta la escenografía fuera del palco escénico.

---

59 Serrazanetti, Francesca, “Scene contemporanee per il Teatro greco di Siracusa. Il gesto scultoreo di Arnaldo Pomodoro”, en *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, no. 29-30, 2014, p. 117.

Son varios los elementos particulares para el desarrollo de cada tragedia. Tomaremos estos de la misma forma que hemos hecho para los hijos. La “pavimentación” de madera es única, pero se abre con diferentes materialidades dependiendo de la obra que se vaya a representar. Para *Aiace*, se descubre una lámina de agua a la que se le añade un barco hundido como símbolo del mar en la que la interacción de actor-escena será el protagonista el que aparecerá muerto en la “orilla” de la playa. En cambio, para *Fedra* se descubrirá un terreno arenoso junto con unas piedras, con la intención de acompañar unas “edificaciones” con una materialidad aparentemente en piedra.

El “muro” se abre para satisfacer las necesidades de cada tragedia. Será un carril en el suelo el que apoye la entrada de una serie de plataformas rememorando a las antiguas equiclemas<sup>60</sup> que introducen a los personajes en el palco. De esta forma surgen desde la puerta un carro con ruedas cargado de personajes que llegan de estar escondidos descubriendo un cambio en la trama. Digamos que sería una vuelta de rosca al concepto de “arquitectura efímera”, ya que la temporalidad de esta arquitectura va más allá y cambia según lo que se vaya produciendo durante la representación.

Ambas tragedias incluyen una torre buscando la dualidad territorial con aquella que se sitúa en la *summa cavea*. Las que se disponen en el área escénica e intervienen de manera directa en la interpretación de los actores son temporales y mutan conforme evoluciona la historia. Para *Fedra* son unos volúmenes de aparente roca los que representan el palacio de *Fedra*, una colocación sencilla con elementos de diferentes proporciones que buscan llenar ciertos vacíos.

La torre que se propone para *Aiace* muta de manera más impactante. En este caso de color negro destaca sobre el resto de elementos del teatro y de escena en madera, donde el paralelepípedo representa la tienda de *Aiace*<sup>61</sup> que en cierto momento del espectáculo es el eje fundamental de la obra. El prisma negro en el centro de la escena abre sus paredes para descubrir cómo el protagonista cegado por la locura inicia a matar animales creyendo, por una ilusión provocada por Atenea, que estos son sus enemigos. El punto que diferencia entre las torres de ambas tragedias es cómo son vistas por el público, el palacio de *Fedra* sirve como una ambientación mientras que la tienda de *Aiace* explota genera sorpresa entre el público que descubre una realidad oculta del protagonista.

---

60 Plataforma rodante cargada de personajes que irrumpe por una puerta para revelar el desarrollo de otra escena hasta el momento escondida.

61 Vinci, Gabriele, *Aiace-Il documentario*, 2014. Disponible en <https://vimeo.com/98021492>

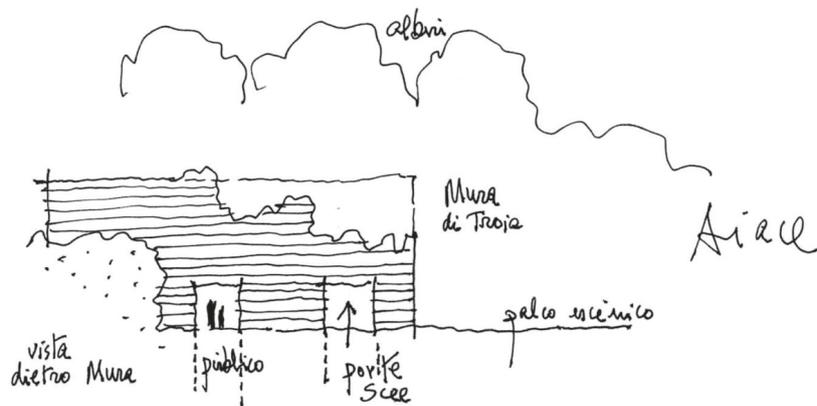
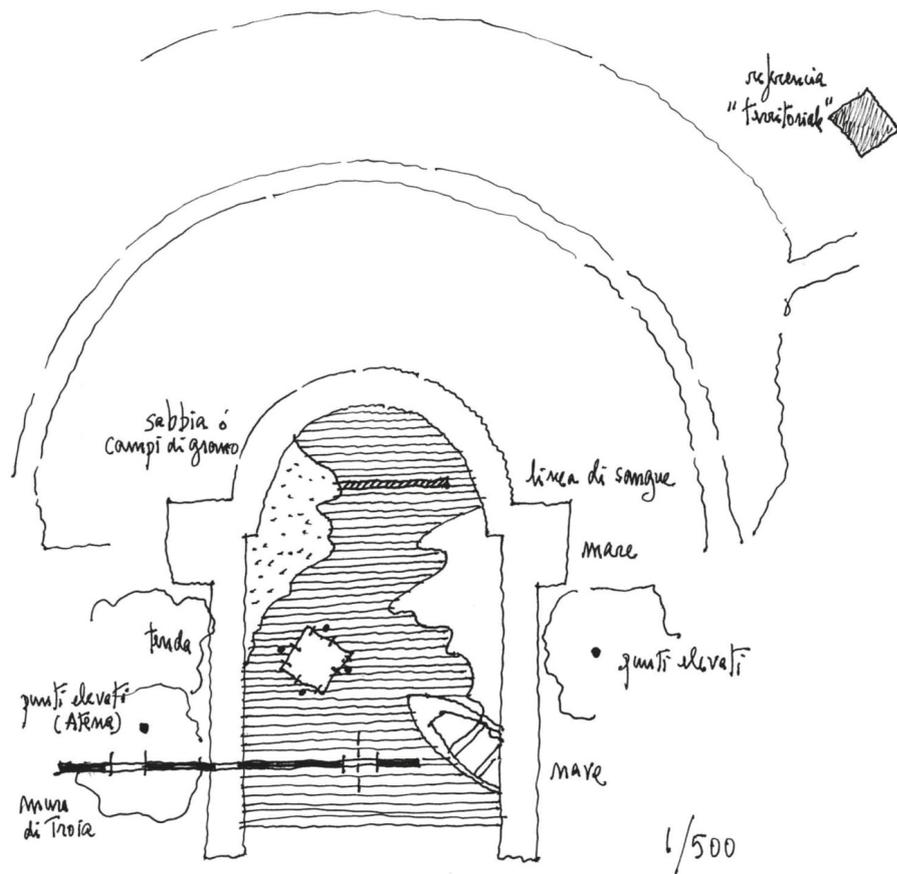


Fig. 31. Jordi Garcés, Proyecto para Aiace y Fedra, Siracusa, 2010; Relación de las torres del proyecto con la torre de la cavea. Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)

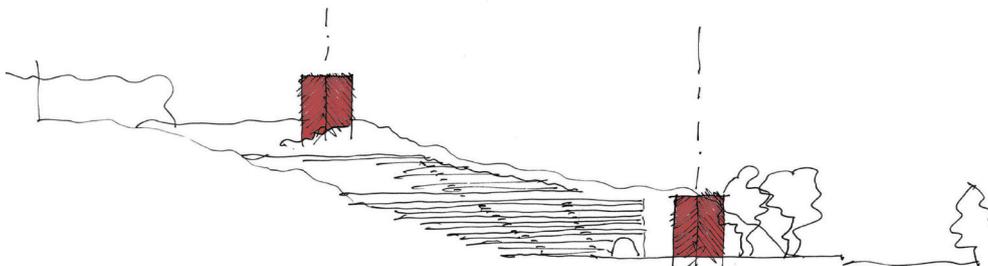


Fig. 32 Jordi Garcés, Proyecto para Aiace y Fedra, Siracusa, 2010; Relación de las torres del proyecto con la torre de la cavea. Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)

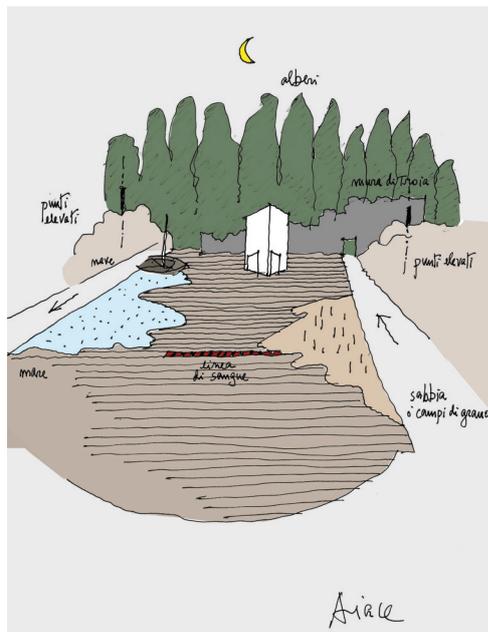
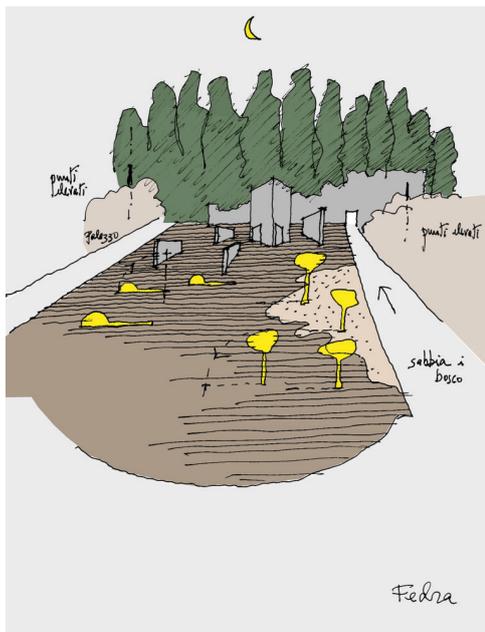


Fig. 33. y Fig. 34. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace* y *Fedra*, Siracusa, 2010; Bocetos previos a la planimetría definitiva. Fuente: *Engramma* no. 87.



Fig. 35. y Fig. 36. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace* y *Fedra*, Siracusa, 2010; Entrada del carro en escena y la interacción actor-ruina. Fuente: Federica Knits ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)) y Salvatore Ortisi ([www.flickr.com](http://www.flickr.com)).



Fig. 37. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace* y *Fedra*, Siracusa, 2010; Representación de *Fedra*. Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)



Fig. 38. y Fig. 39. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; Apertura de la tienda de Aiace. Fuente: [www.flickr.com](http://www.flickr.com) y [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)



Fig. 40. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; Apertura completa de la tienda de Aiace. Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)



Fig. 41. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; Representación de *Aiace*. Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)



Fig. 42. Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; Escenografía para *Aiace*, relación entre la torre en la escena y en la cavea.  
Fuente: [www.garces-deseta-bonet.com](http://www.garces-deseta-bonet.com)

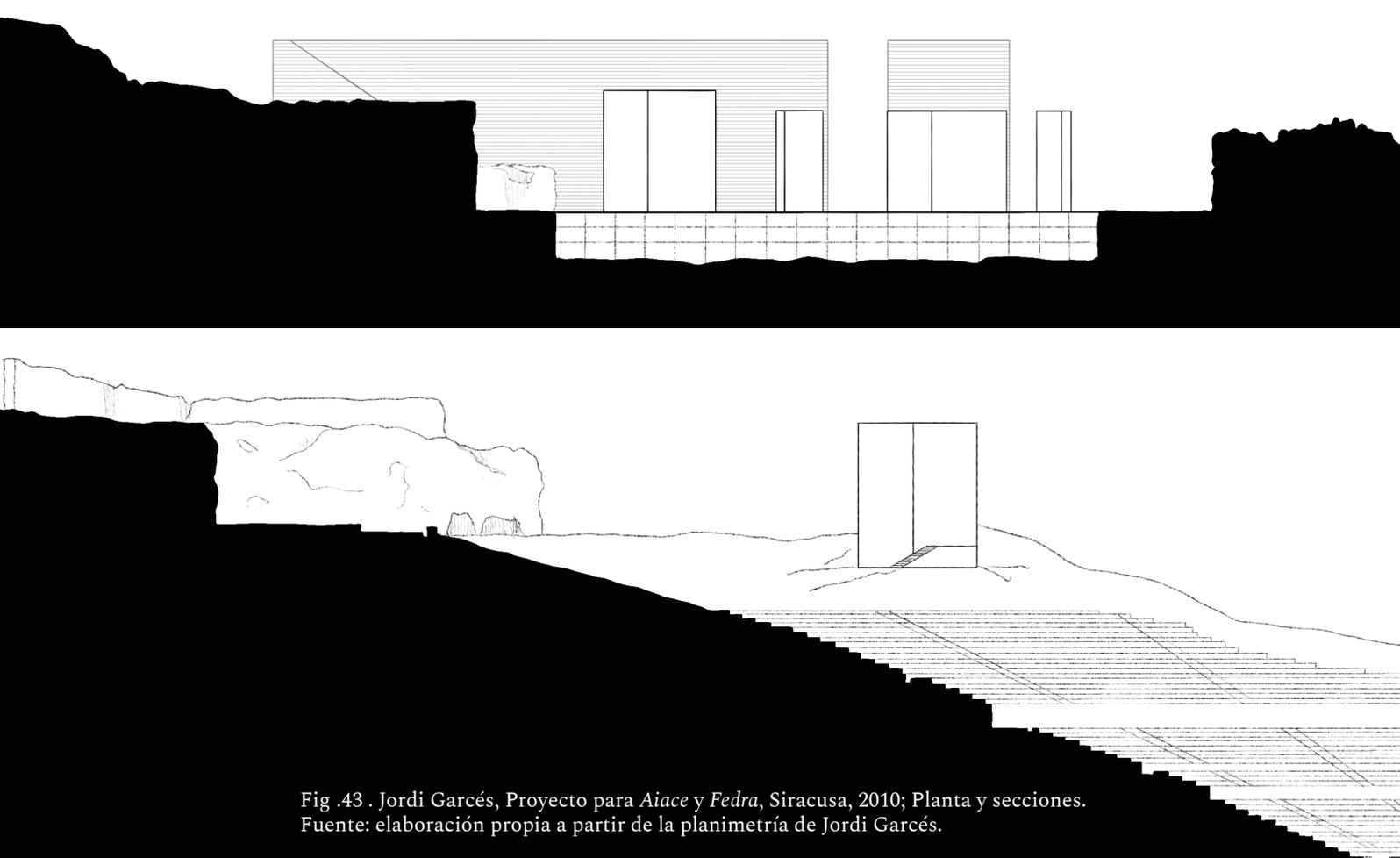
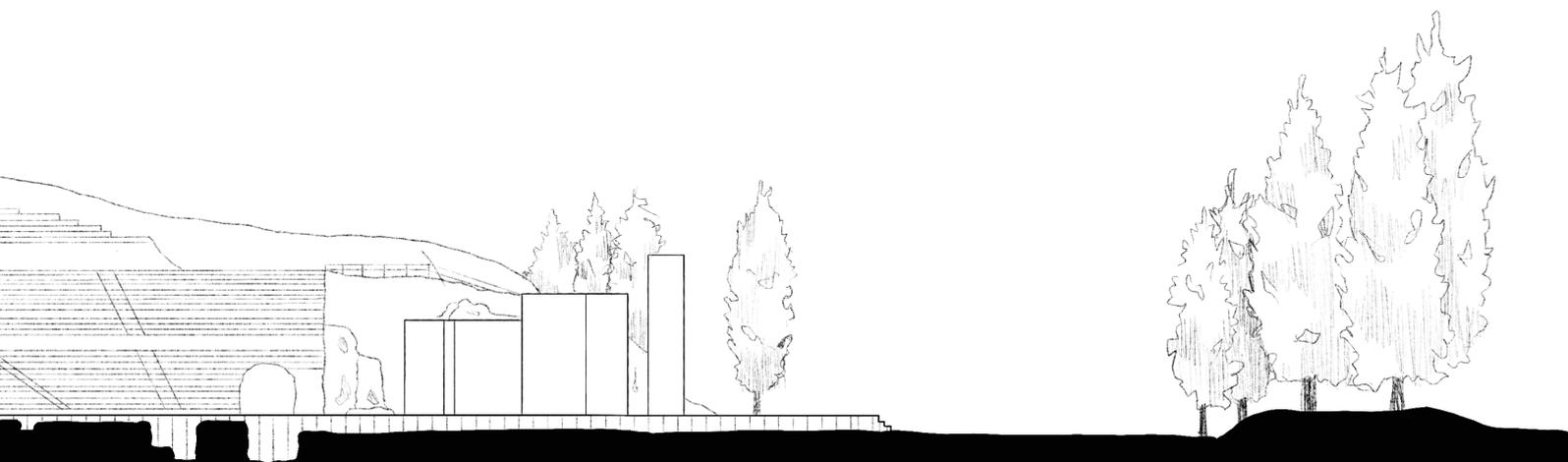
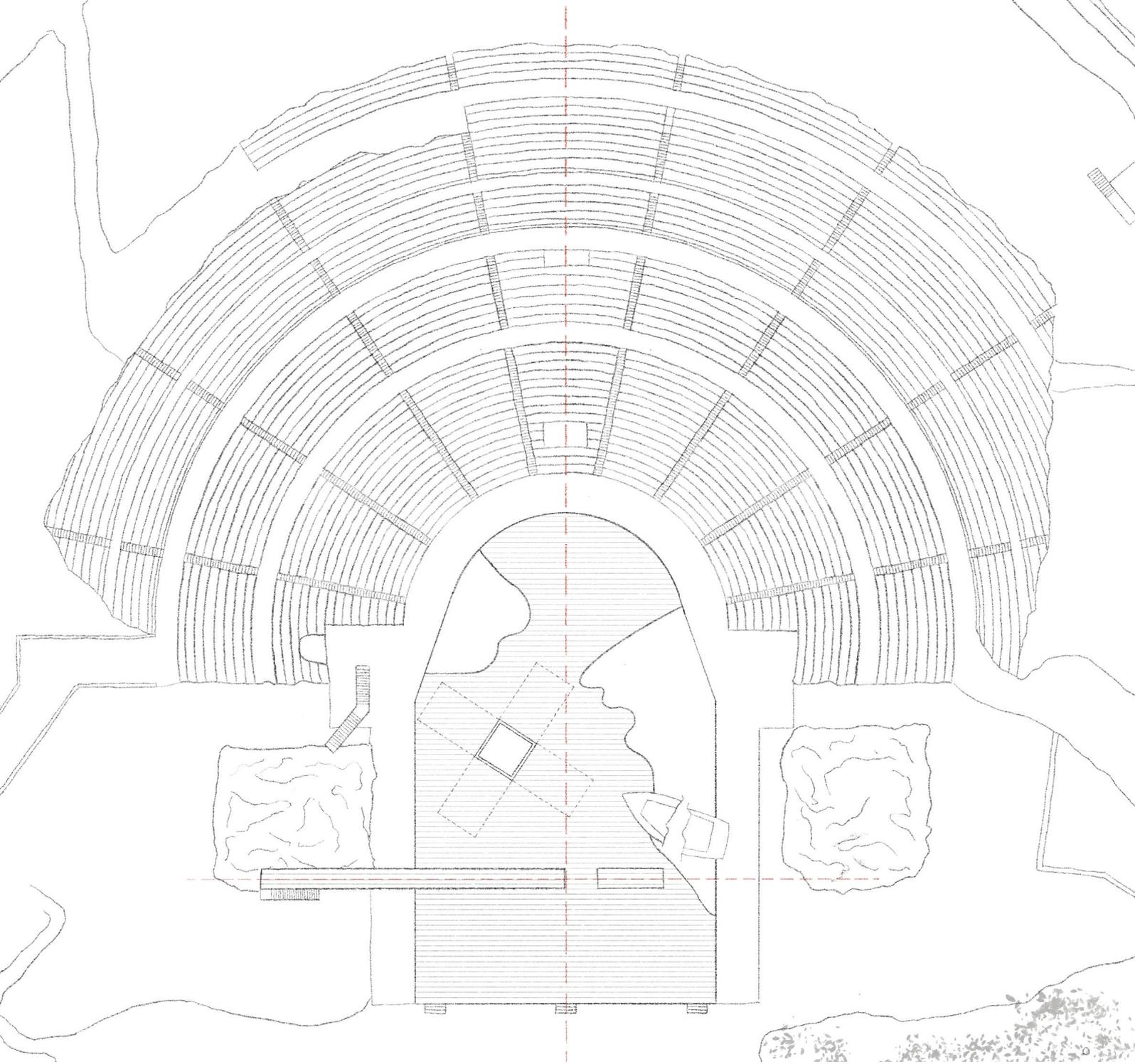


Fig. 43 . Jordi Garcés, Proyecto para *Aiace y Fedra*, Siracusa, 2010; Planta y secciones.  
Fuente: elaboración propia a partir de la planimetría de Jordi Garcés.



### 4. 2. 3. LA “MÁQUINA” DE REM KOOLHAAS

---



Fig. 44. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012.  
Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).

El equipo de OMA (*Office for Metropolitan Architecture*) al que Rem Koolhaas pertenece es conocido por proyectar espacios innovativos en el ámbito de la representación. La implicación en este tipo de proyectos es tanta que el propio estudio tiene una sección en la oficina denominada AMO proyectando el trabajo de arquitecto más allá de la edificación. A pesar de la experiencia, es la primera vez que Koolhaas se enfrentó a un contexto tan particular como el teatro de Siracusa. El encargo que INDA le propone es la de proyectar una escenografía capaz de mutar para servir a las tres obras que se iban a presentar en el 48º *Ciclo de Representaciones*.

#### **a. Temática de la temporada**

A diferencia de las temáticas para los otros arquitectos, esta temporada de representaciones no se enfocará en la trama de las tragedias extrayendo de ellas ciertas enseñanzas, sino que será la propia escenografía el centro de acción de todas las representaciones<sup>62</sup>. Por ello, la parte más compleja de la propia escenografía era conseguir lograr ser útil para tres tragedias distintas y más tarde conseguir las particularidades de los elementos necesarios para cada obra.

#### **b. Trama de los clásicos**

##### *Uccelli de Aristofane*

Se trata de una comedia de *Aristofane* en la que dos ancianos, Pistetero y Evelpides, se marchan de Atenas porque no pueden aguantar más vivir en esa ciudad. Guiados por unos pájaros van en busca de Tereo, un exmortal que mutó en ave, para que les aconseje un nuevo lugar en el que establecerse. Pistetero tiene una idea y con ayuda de Tereo los pájaros escuchan su idea. Pretende fundar una ciudad en el aire en el que los pájaros sean quienes tengan el poder. Surgen varias dificultades de las que ciertos individuos intentan tomar beneficio de la fundación de la ciudad y otros que tratan de conseguir alas para vivir en ella. A las aves se les establece un significado premonitorio de buenas y malas noticias que aportan a la reivindicación política que pretende Aristofane en su obra.

##### *Baccanti de Euripide*

---

62 “Resegna stampa”, en *Fondazione INDA*, 11 de junio de 2012. Disponible en <https://www.indafondazione.org/prometeo-e-dioniso-la-legge-degli-dei/>

En este texto de Eurípide, el dios Dionisio llega desde oriente con un séquito de bacantes<sup>63</sup> de nacionalidad asiática a la ciudad de Tebas, donde sus hijos dejan de reconocerlo a él y su religión. Las mujeres de la corte poseídas por el Dios huyen a las montañas para realizar ritos, mientras el viejo rey Cadmo y el adivino Tiresias se adaptan a esta situación. Solo el rey Penteo primo del Dios, rechaza el culto y lucha contra la divinidad pero será seducido, engañado y, finalmente persuadido para seguir con Dionisio hacia las montañas, donde es víctima del delirio de su propia madre Agàve, que termina intercambiándolo por una fiera y masacrado.

### *Prometeo Incatenato de Esquilo*

La tragedia de Esquilo se basa en el mito de Prometeo, quién había engañado a los dioses entregando la peor parte de los animales sacrificados para que los mortales se quedaran con los mejores rebaños. Además les robó el fuego para llevárselo a los humanos, todos estos motivos llevaron a Zeus a proporcionarle un castigo. Prometeo respalda todos sus actos en una profecía que le decía que en algún momento él derrotaría a Zeus. Será Hefesto quien encadenó a Prometeo en una roca del Cáucaso, condena a la que resistirá mostrando de esta forma a un Prometeo que se alza al poder despótico de los dioses, ya que todos sus actos fueron en pro de favorecer el bien común.

### **c. Escenografía**

#### *Poético*

Se trata de un proyecto de extraordinaria simplicidad retomando la forma circular del teatro para conformar una obra de extrema contemporaneidad y resultando en una compenetración perfecta con la arquitectura histórica del teatro que se sitúa en la *colle* Temenite desde el siglo V a.C. Entre las tragedias que se representaron en esa temporada será la de *Prometeo Incatenato* la que juegue un rol protagónico en los movimientos de la escena durante el acto interpretativo.

La simplicidad de este proyecto se argumenta a través de su claridad proyectual expresándose con poquísimos elementos y por ello se pueden identificar claramente lo que habitualmente denominamos “proyecto arquitectónico”, por la buena lectura del contexto lírico y del propio teatro. Rem Koolhaas compone este proyecto a través de tres piezas: el “anillo”, la “máquina” y la “balsa”.

La “máquina” podrá expresar todas sus posibilidades con *Prometeo incatenato* como si se tratara de un actor principal en el momento

---

63 Según RAE, mujeres que participan en orgías.

culmen de la tragedia. En cambio, para *Baccanti* servirá como un potenciador de las danzas proyectadas por Martha Graham para los personajes<sup>64</sup>. La interacción que la máquina tiene con los actores debía ser tratada por el *regista*, para completar el registro argumental de su adaptación de la obra clásica. Esta pieza se podría calificar como “artefacto”, al tratarse de un proyecto que surge de la intención de dar forma, basada en las ideas primigenias de Edward Gordon Craig y Antonin Artaud, donde la máquina móvil es capaz de definir el espacio escénico y, a la vez, ser partícipe de él como escenografía y personaje de manera simultánea.

El “anillo” completa el *diazoma* conectando las gradas con el escenario y al mismo tiempo circunscribe el área donde se producen los eventos para delimitar el recinto de actuación. La forma circular es un tema ya recurrido por parte de Rem Koolhaas en otros proyectos como el *Welfare Palace Hotel*. Pretende revivir y reinterpretar las características arquitectónicas de Manhattan, como este proyecto con la ruina. El último componente es la “balsa”, también circular se enfrenta a la grada del público y a la máquina de Koolhaas, pero en posición plana. Se expresa de forma estática siendo el lugar donde se colocará la *orchestra* y recitarán los actores, el componente de mayor inspiración para esta platea. Es la propia dramaturgia griega representando la antigua *thymele*, el altar dedicado a los ritos<sup>65</sup> de Dionisio.

### Estético

Desde la posición de la audiencia podemos detectar la geometría que caracteriza este proyecto. El *diazoma* se alarga para albergar las dos piezas restantes formadas por dos superficies circulares, una plana que toma el papel de *orchestra* y otra inclinada en disposición de grada que pretende reflejar al *koilon*. Esta pieza inclinada va desde la nueva cota cero que se sitúa sobre las ruinas hasta superar un desnivel de 7 m para unirse tangencialmente tanto a la circunferencia que forma el *diazoma* como a la *orchestra*.

La pasarela es una rampa al mismo nivel del *diazoma* semicircular que con una leve inclinación permite evacuar el agua de lluvia. El uso de esta pieza provoca dos flujos de ingreso uno para que el público se pueda sentar y disfrutar de la interpretación, y un segundo que proporciona al actor una entrada triunfal desde la parte superior como si se tratara del *backstage* de un teatro contemporáneo. Las materialidades se comparten en todas las piezas alternándose de unas a otras. La “balsa” utiliza la madera natural, mientras que tanto la “máquina”

64 Zancan, Roberto, “OMA frees Prometheus”, en *Domus*, 17 de mayo de 2012.

65 “OMA, mecanismos temporales en Siracusa”, en *Tecnne*, 2012. Disponible en <https://tecnne.com/arquitectura/teatro-griego-de-siracusa/>

como el “anillo” usan la madera y el andamiaje de acero para su estructura portante.

El protagonista estético sin lugar a dudas es la “máquina”. Baila con los actores y modifica la geografía del espacio escénico con cada movimiento que realiza. Es con la tragedia de *Prometeo incatenato* como puede verse su capacidad de adaptación. La pieza que sirve como telón de fondo gira sobre su propio eje sin miedo de mostrar las entrañas que la sustenta representando los trece siglos<sup>66</sup> que dura la tortura del protagonista. Sorprende cuando la masa aparentemente impenetrable se abre en dos mitades iguales dejando entrar a los personajes durante la interpretación y representado en ese momento las entrañas de la tierra desde donde ascenderá *Prometeo*.

### *Técnico*

Como la mayor parte de las escenografías que se establecen en las ruinas del teatro, el proyecto se coloca sobre una plataforma de madera andamiada sobre la superficie irregular del palco escénico. Es INDA la encargada de valorar y realizar la construcción proyectada por el arquitecto. Las piezas que durante todo el análisis se han llamado “anillo” y “balsa” no tienen particularidades más complejas que aquella de aguantar su propio peso, no ser peligroso para el uso humano y la fundamental para la *sovrintendenza*, la de no perjudicar la estabilidad arqueológica del teatro.

A simple vista, vemos cómo la estructura no se esconde al espectador, sino que muestra el esqueleto formado por un andamio de acero que gradualmente va aumentando su altura hasta llegar a los siete metros. La curiosidad de la máquina es su posibilidad de mutar gracias a un gran engranaje que permite la apertura y el giro. Cuando se produce la apertura de la máquina, podemos observar cómo el movimiento del andamio discurre por unos carriles paralelos entre sí y conforme esta se mueve deja de estar apoyada sobre el engranaje y se produce un cierto vuelo del andamio.

El giro se consigue gracias a un pivote central dispuesto en el centro del “engranaje”. La estructura de este es fija, pues solo se abre en dos el andamio durante la tragedia de *Prometeo* y *Dionisio*. Esta separación del andamio dejaba una banda central entre ambas partes que dificulta el acceso de los actores, pero este pequeño problema se solucionó fácilmente soldando una serie de planchas al engranaje metálico dejando así un pasaje para los actores bien pavimentado.

---

66 “Oma en Siracusa”, en *Arquitectura Viva*, no. 144, 2012.

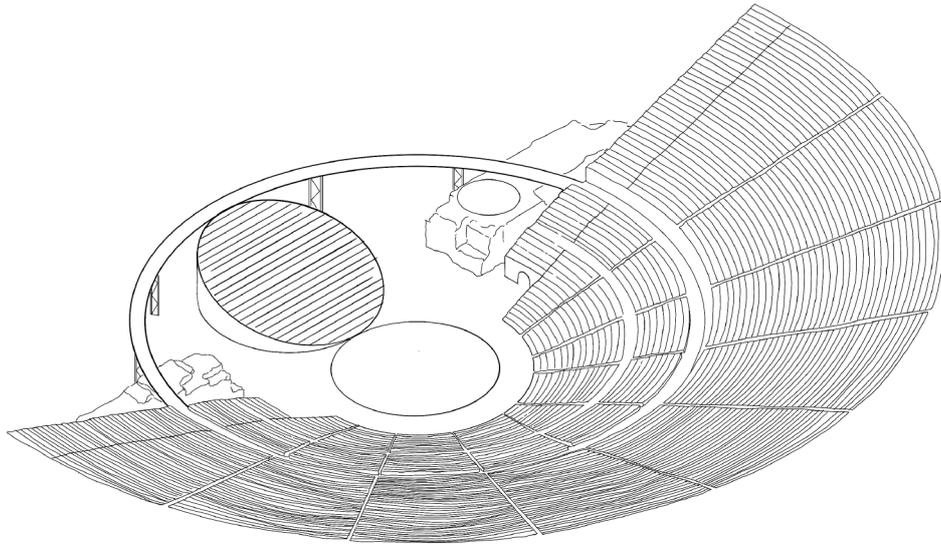


Fig. 45. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Volumetría escenografía. Fuente: elaboración propia.



Fig. 46. y Fig. 47. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Danzar de la "máquina". Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 48. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Representación subida desde el centro de la tierra de *Prometeo incatenado*. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 49. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Elementos temporales para *Baccanti*. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 50. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Elementos temporales para *Prometeo incatenato*. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 51. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Elementos temporales para *Uccelli*. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).

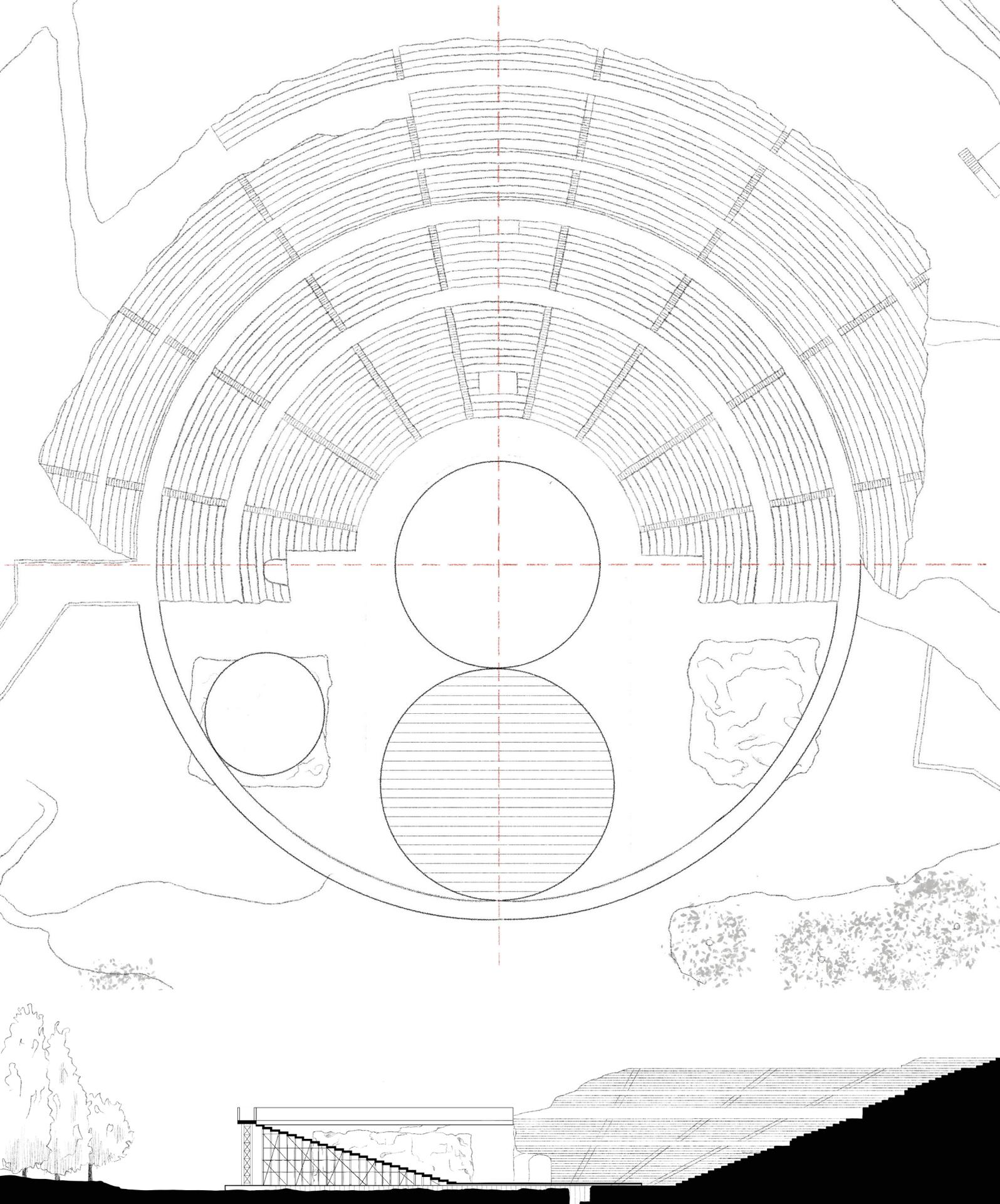


Fig. 52. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Planta y sección por eje central. Fuente: elaboración propia a partir de la planimetría de OMA.

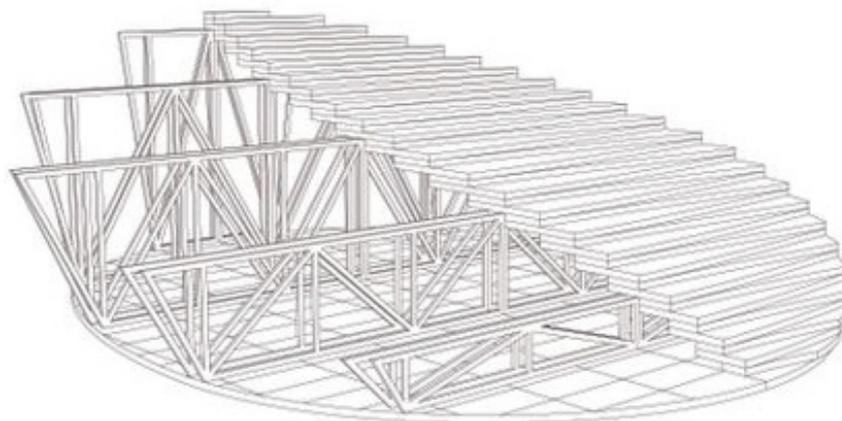
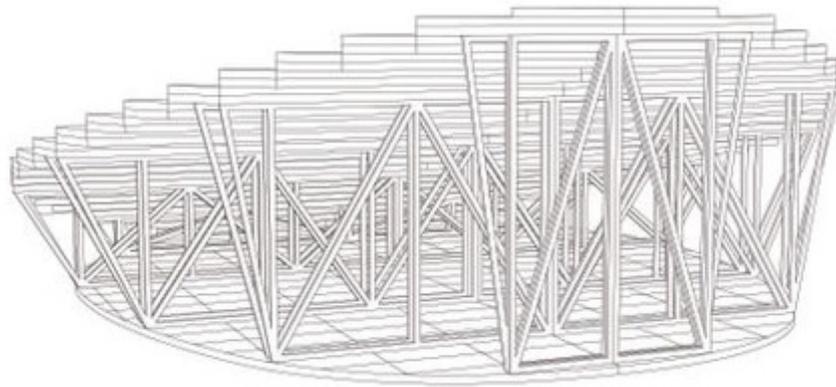
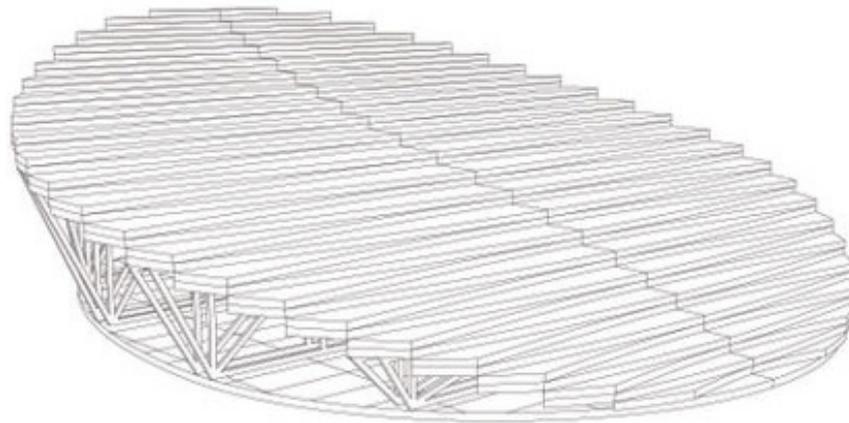


Fig. 53. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Volumetría constructiva: componentes de la máquina. Fuente: [www.oma.com](http://www.oma.com)



Fig. 54. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Construcción del “diazoma” y colocación plataforma instrumental. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 55. y Fig. 56. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Montaje estructura de la máquina. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).



Fig. 57. Rem Koolhaas, Escenografía para Siracusa, Siracusa, 2012; Colocación tablas sobre andamios. Fuente: Alberto Moncada ([www.albertomoncada.com](http://www.albertomoncada.com)).

#### 4. 2. 4. *LE NUVOLE* POR ALBERTO CAMPO BAEZA

---



Fig. 58. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Fotomontaje Vista Nocturna. Fuente: [www.plataformaarquitectura.cl](http://www.plataformaarquitectura.cl)

Este caso, en comparación con los otros proyectos, se trata de una propuesta escenográfica para *Le Nuvole* dedicada al contexto del teatro de Siracusa. Por ello, no se le puede asignar una temática de temporada como al resto de espacios escénicos proyectados. Su adecuación para Siracusa tuvo la intención de ser interpretado en el verano del 2015, cosa que no pudo suceder ya que *INDA* no terminó por asignarle el proyecto escénico a Alberto Campo Baeza.

Este arquitecto español describe su visita a la ciudad de Siracusa como toda una experiencia sensitiva y realmente emocionante que, gracias a Alessandro Mauro<sup>67</sup>, su mediador durante la misma, le ayuda a apreciar todas las particularidades de la ciudad. De su visita extrae la atemporalidad que aún hoy en día las piedras del teatro emanan, espacio griego y modificado en época romana que necesitará de “la sobriedad de Grecia y la hermosura de Roma”<sup>68</sup>.

#### ***a. Trama del clásico: Le Nuvole de Aristofane***

En esta comedia de Aristofane un padre hundido en las deudas por los vicios de su hijo finalmente se decide en enseñar a su hijo a defenderse y ganar con el poder de las palabras. Strepsiade acude a Socrate y a los sofistas, donde un coro de nubes le explicarán y le ejemplifican cómo se debe argumentar para ganar cada “partido”. Finalmente, el anciano que lucha por comprender, es reemplazado por su hijo. Es entonces cuando se presenciara la disputa entre el mejor discurso y el peor prevaleciendo el segundo. Strepsiade se da cuenta de que su hijo ha aprendido muy bien a anular a todo y a todos, incluyendo a su propio padre.

#### ***c. Escenografía***

##### *Poético*

La elegancia de esta escenografía se consigue por los pocos elementos con los que Alberto compone el proyecto. Será una plataforma horizontal flotante donde caminarán los intérpretes, una superficie arrugada que representa el cielo y tensa el espacio intermedio

---

67 Arquitecto de origen italiano. Tradujo *La idea construida* al italiano.

68 Campo Baeza, Alberto, *Scenography for Greek theatre of Syracuse*, 2015.

Disponible en <https://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>

entre ambas piezas donde los actores pueden bailar los clásicos. El mar se situará al fondo, un plano plegado que nos recordará el movimiento de las olas, elementos base que compondrán su escenografía.

“Nada más y nada menos”<sup>69</sup>.

El proyecto de Alberto busca formalizarse en todos los aspectos incluyendo el vestuario de los actores, cosa que suele ser encargada a un equipo de vestuario. Observando sus diseños comprendemos la extravagancia de su propuesta como una pieza de escenografía portátil, como si esa vestimenta fuera una pieza de *atrezzo* colocada provisionalmente para un espectáculo. En el caso de *Le Nuvole* se les denomina como vestimenta, prótesis o máscaras, ya que se trata de un “elemento” que sirve como atuendo, y que se proyecta para un espacio concreto.

Mirando al pasado y fijándonos en la historia podemos aprender de ella. Si prestamos atención a uno de los personajes más polifacéticos de la historia como es Leonardo da Vinci, podemos ver cómo fue uno de los pioneros en la prueba de dispositivos que proveían de capacidades extras al ser humano. Uno de los inventos más famosos fueron las alas con las que pretendía hacer volar al hombre, como si nos tratáramos de pájaros. Digamos que el plantear una escenografía portátil es como dejarse llevar y fantasear, al igual que Da Vinci con sus alas.

En el *Codice del Volo*<sup>70</sup> de Leonard encontramos la descripción más completa para su máquina voladora, el *Gran Nibbio*, para la cual él mismo recomienda una serie casi infinita de instrucciones de pilotaje. Además, habla continuamente de la estrecha relación con la máquina. Para él la máquina no es simplemente el medio con el que el hombre vuela, sino una continuación de su cuerpo. El propio cuerpo evoluciona, el hombre quizás no ha aprendido a volar pero sí ha seguido soñando. Es así cómo el teatro comienza a superar los límites humanos habituales, se une a otros ámbitos sin limitaciones de tiempo ni espacio. El gran precursor en este aspecto llega a principios del 900, Gordon Craig, que transforma al hombre en una “supermarioneta” sobre el palco, y Alberto desde una perspectiva más comedida provee a los protagonistas de una imagen muy peculiar.

---

69 Campo Baeza, Alberto, *Scenography for Greek theatre of Syracuse*, 2015.

Disponible en <https://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>

70 El *Codice del Volo* es un apartado incluido dentro del *Codice Atlantico* realizado por Leonardo da Vinci, una colección encuadrada de dibujos y escrituras que data entre el 1478 y el 1519.

## *Estético*

Las formas que Alberto nos plantea son abstracciones de elementos ya conocidos por el raciocinio humano. La tierra, el firme donde pisamos, como una lámina plana con trampillas y perforaciones que permitan la entrada y desaparición de los personajes; y, las nubes representadas por un superficie arrugada y sin un patrón fijo y que pueden adoptar diferentes formas y colores durante la representación.

La materialidad de estas nubes no se fijó al no llevarse a cabo la idea proyectual, pero sí que se maduró para que pudiera ser un manto de tela con mucha caída o quizás papel arrugado. En cambio, el mar se vería representado con un plano plegado a modo de acordeón, una abstracción muy interesante para representar el movimiento ondeante de las olas que, a su vez, encontraría apoyo con ciertas luces azuladas y verdosas que se proyectasen sobre el “mar”.

Las “escenografías portátiles” formadas por las vestimentas de los personajes estaban dirigidas para cada uno de los protagonistas. Medea llevaría un vestido dorado plegado<sup>71</sup> con el método del *origami*, aparentemente rígido pero que, posiblemente, dependiendo de la materialidad que se utilizase, podría llegar a ser cómodo durante el espectáculo. Luego nos encontraríamos a Iasone con una indumentaria inspirada en el mar, una túnica hasta los pies en color plateado y compuesta de grandes escamas. Una última indumentaria sería la de Creonte, un vestido blanco translúcido y ligero posiblemente de organdí.

El *origami* es un método de plegado que tiene infinitas posibilidades en el mundo del diseño, frecuentemente utilizado en la creación de luminarias que emiten una luz difusa como puede ser la casa comercial *Artemide*. En el caso de la moda, también es de gran aplicación. Por ello, no es una locura que la idea de vestimenta de Alberto Campo Baeza fuera realizable, posiblemente influenciado por diseñadores de moda como Issey Miyaki y Satoshi Kondo, que llevan este método a la alta costura.

---

71 Campo Baeza, Alberto, *Scenography for Greek theatre of Syracuse*, 2015.  
Disponibile en <https://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>

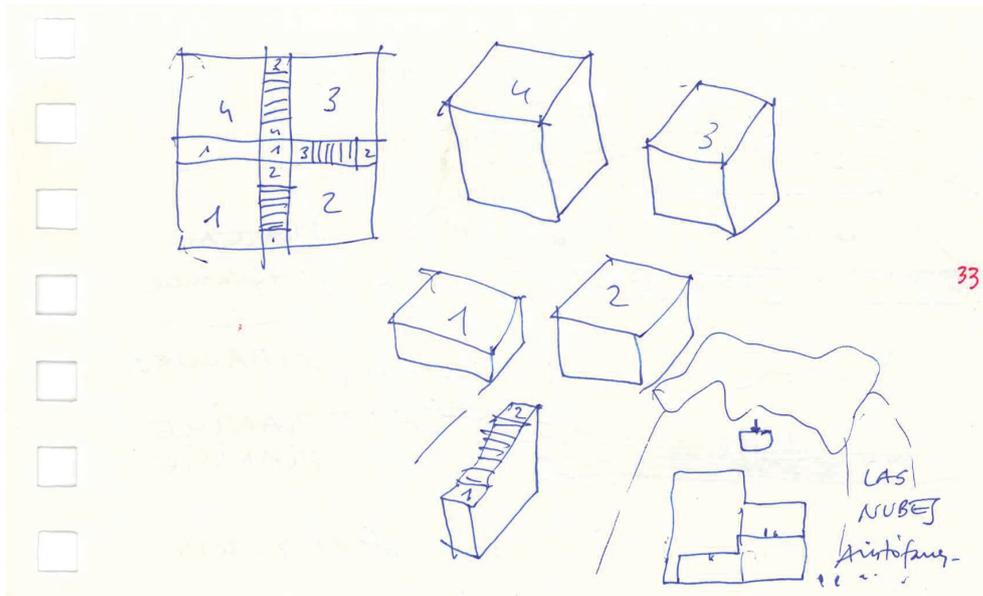


Fig. 59. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Bocetos que planteaban una plataforma por niveles. Fuente: [www.academiacoleccion.com](http://www.academiacoleccion.com)

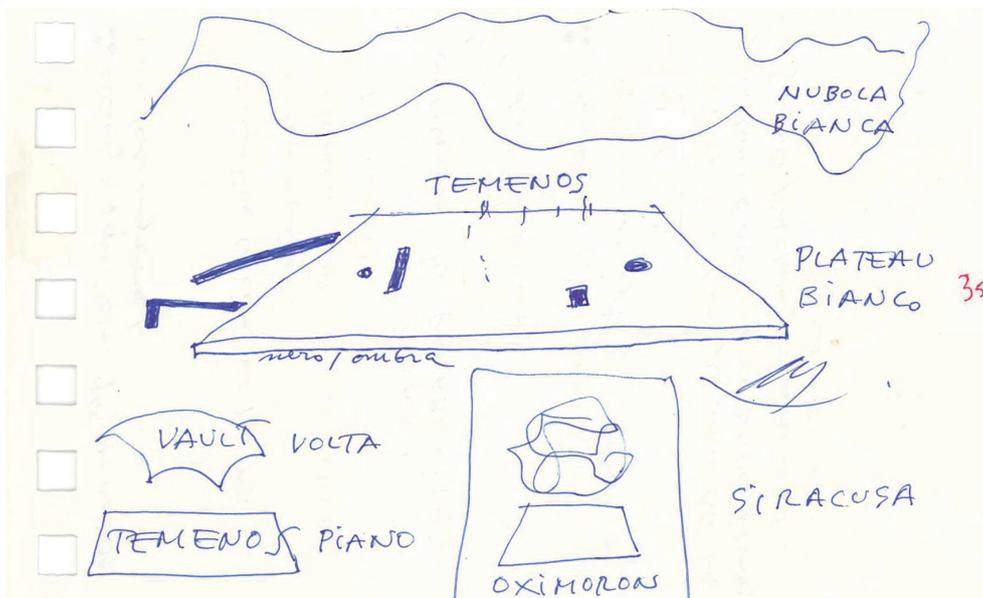


Fig. 60. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Elementos y pensamientos de la escena. Fuente: [www.academiacoleccion.com](http://www.academiacoleccion.com)

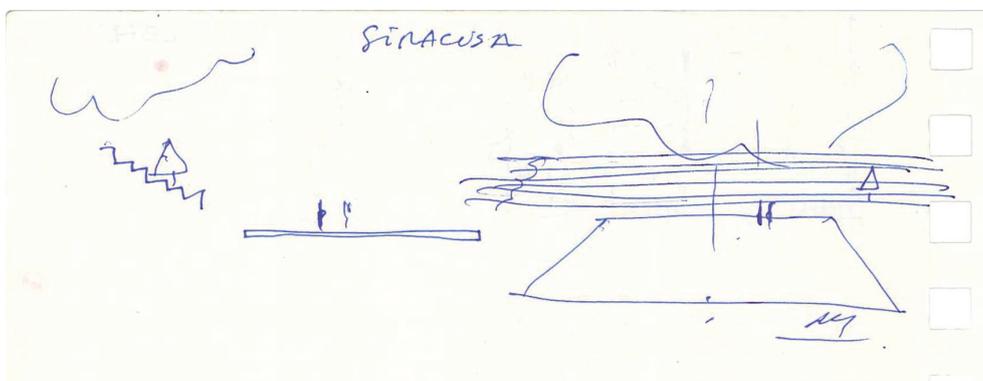


Fig. 61. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Disposición en grada del elemento "mar". Fuente: [www.academiacoleccion.com](http://www.academiacoleccion.com)

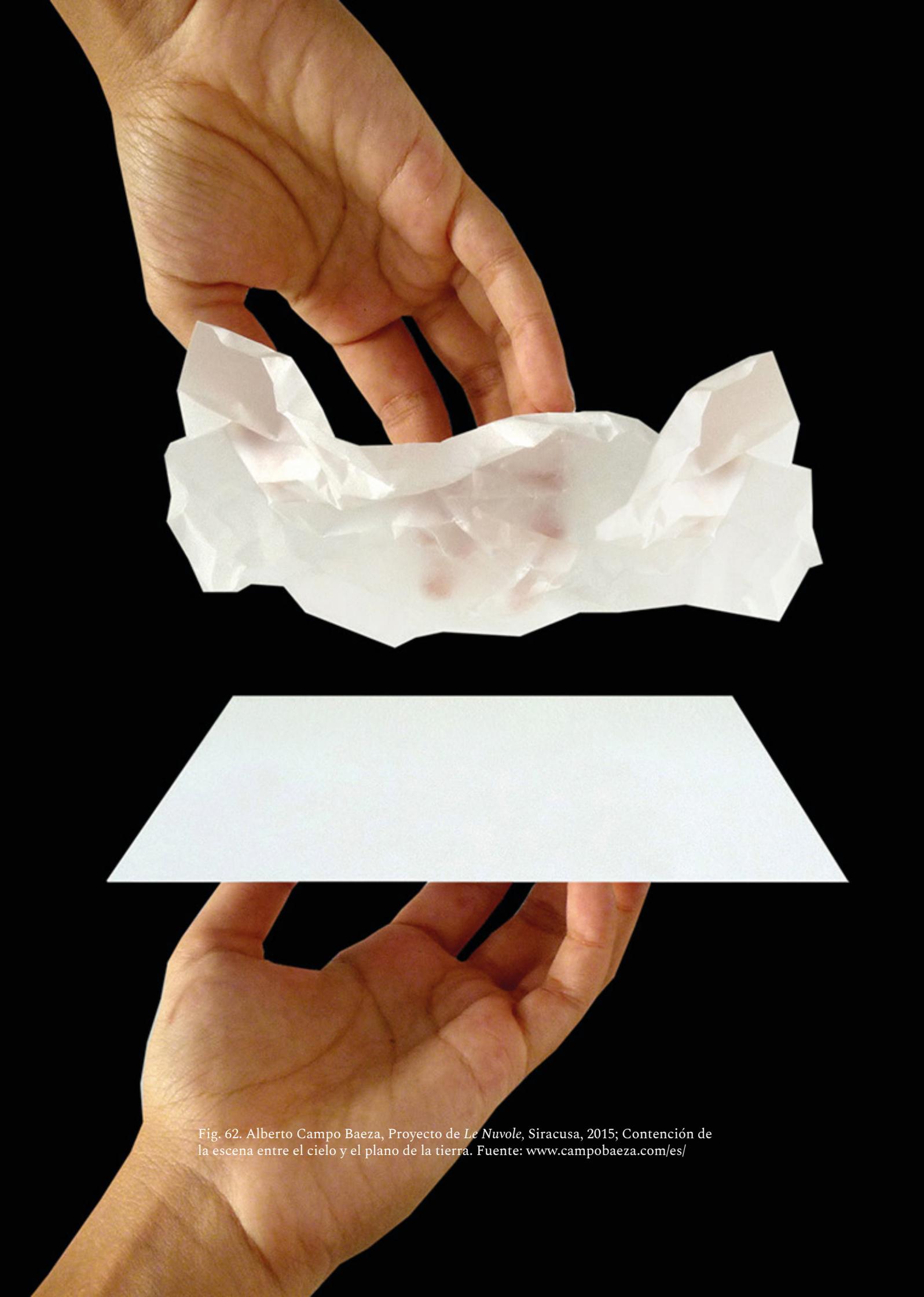


Fig. 62. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Contención de la escena entre el cielo y el plano de la tierra. Fuente: [www.campobaeza.com/es/](http://www.campobaeza.com/es/)

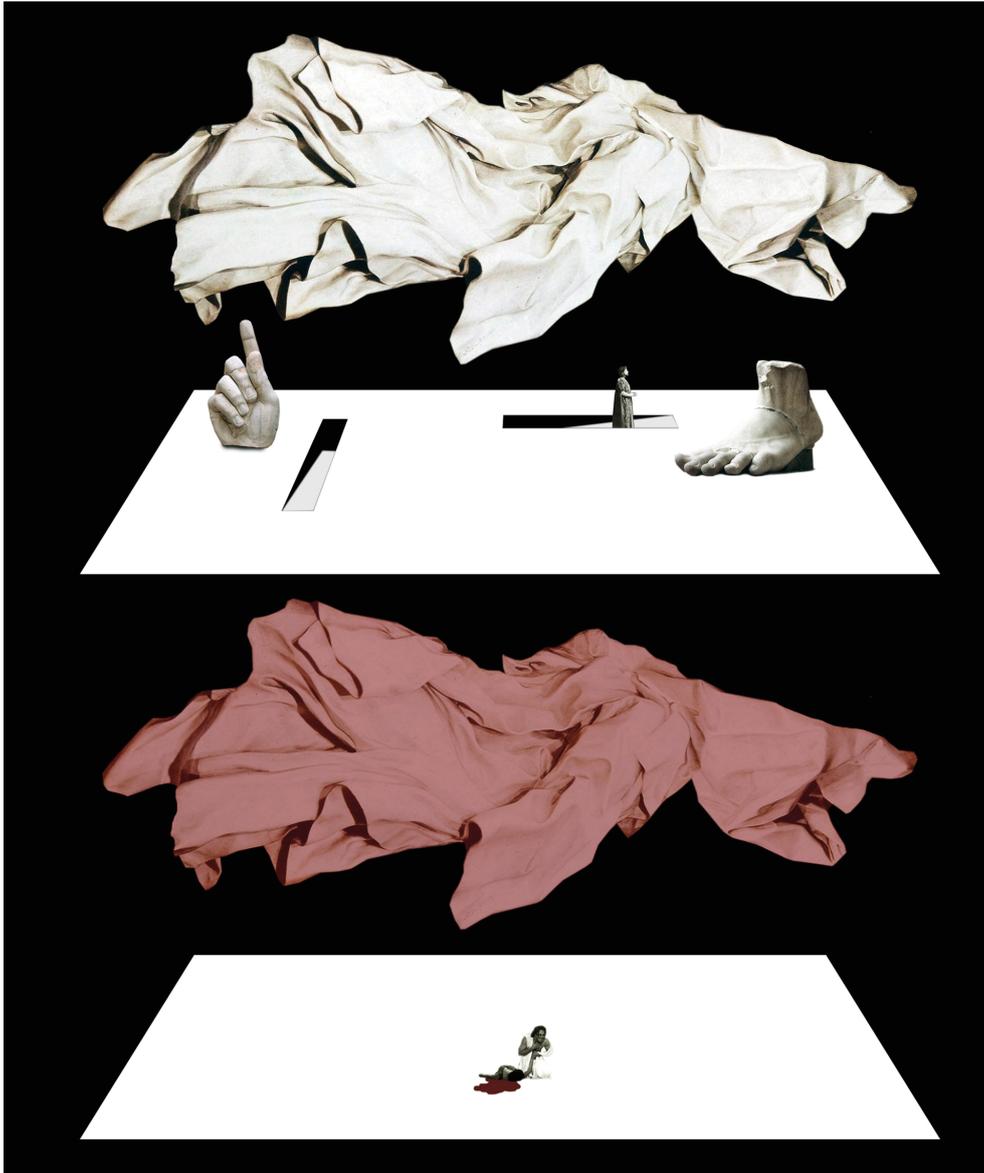


Fig. 63. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Cambio de escena dependiendo de las necesidades del texto. Fuente: [www.campobaeza.com/es/](http://www.campobaeza.com/es/)

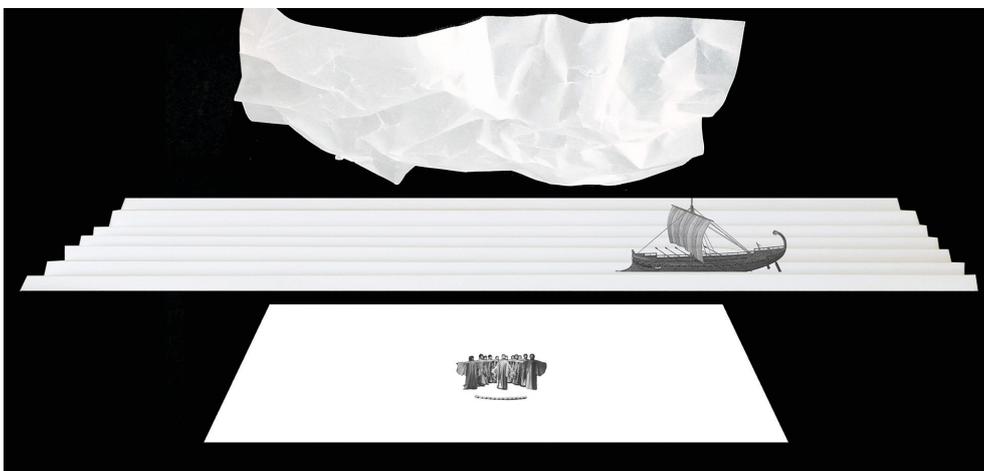


Fig. 64. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Tres elementos para una única escenografía. Fuente: [www.campobaeza.com/es/](http://www.campobaeza.com/es/)

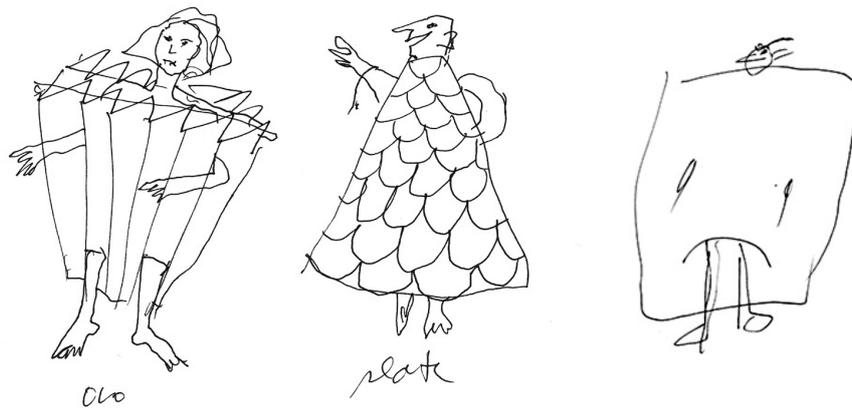


Fig. 65. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Bocetos vestuario. Fuente: [www.campobaeza.com/es/](http://www.campobaeza.com/es/)



Fig. 66. Alberto Campo Baeza, Proyecto de *Le Nuvole*, Siracusa, 2015; Maqueta vestuarios. Fuente: [www.campobaeza.com/es/](http://www.campobaeza.com/es/)

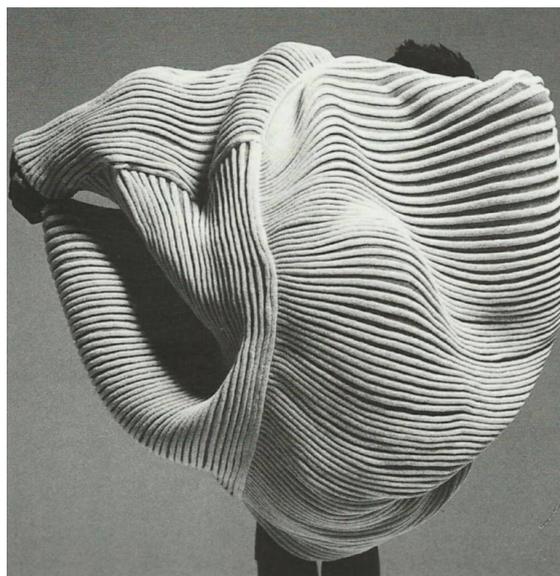


Fig. 67. y Fig. 68. Satoshi Kondo e Issey Miyaki, Ejemplos vestuarios método de plegado. Fuente: [www.purodiseno.lat](http://www.purodiseno.lat) y [www.dsigno.es](http://www.dsigno.es)

#### 4. 2. 5. UN BOSCO MORTO PER LE TROIANE POR STEFANO BOERI

---



Fig. 69. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019.  
Fuente: Bianca Burgo ([www.fondazioneinda.com](http://www.fondazioneinda.com)).

El arquitecto Stefano Boeri junto con la colaboración de Anastasia Kucherova llevó a cabo el diseño escenográfico de *Le Troiane* para el 55º Ciclo de Representaciones. El proyecto de Boeri para la ciudad de Siracusa traspasa las fronteras del teatro griego. Su intervención en este ciclo del 2019 terminó con una labor social que buscó crear un pulmón verde a través de la reforestación<sup>72</sup> de un área urbana con la intención de mejorar los barrios.

### **a. Temática de la temporada**

El año en el que se representó *Le Troiane*, la temática para el ciclo de representaciones era aquel de “*Donne e guerre*”<sup>73</sup>, un tema de inestimable actualidad. La población actual se encuentra bombardeada de noticias que llegan desde cualquier punto del planeta y que nos recuerdan constantemente el dolor y la desesperación de miles de personas. Por ello, el grito de las troyanas resuena a pesar de 2500 años de distancia con la misma fuerza.

Las tragedias de *Elena* y *Le Troiane*, de Eurípide y la comedia de *Lisistrata* de Aristófanes, son trabajos que se escenificaron por primera vez en Atenas en un intervalo de años relativamente corto, entre el 415 y el 411 a.C., cuando la ciudad afrontaba uno de los momentos más difíciles, una larga guerra que finalmente se vería fracasar. No es casualidad que las tres obras están inundadas de un fuerte antimilitarismo<sup>74</sup> y ponen en el centro a las mujeres, cuyas voces nos llegan a través del tiempo altas y claras. La guerra siempre se hace por una ilusión, y todo esfuerzo es legítimo para lograr la paz.

### **b. Trama del clásico: *Le Troiane* de Eurípide**

Tras una larga guerra la ciudad de *Troia* es derrotada, los hombres fueron masacrados y las mujeres repartidas como esclavas a los vencedores. Cassandra es entregada a Agamennone, Andromaca a Neotolemo y Ecuba a Odiseo. El hijo que Andromaca tuvo con Ettore es

---

72 “Dal Bosco morto al Bosco delle Troiane: una nuova anima green per Siracusa”, en *Siracusa News*, 15 de diciembre de 2019. Disponible en <https://www.siracusanews.it/dal-bosco-morto-al-bosco-delle-troiane-una-nuova-anima-green-per-siracusa/>

73 “Mujeres y guerra”. Traducción propia.

74 “Siracusa, Donne e Guerra il filo conduttore delle Rappresentazioni classiche”, en *La Sicilia*, 6 de marzo de 2019.

asesinado por los griegos para evitar en el futuro una rebelión para vengar a su padre. Ecuba y Elena se envuelven en una batalla judicial en busca de establecer las responsabilidades del estallido de la guerra. Mientras tanto, el pequeño cuerpo de Astianatte es devuelto a Ecuba para proceder con el rito fúnebre. La tragedia finaliza con *Troia* en llamas mientras que los prisioneros se despiden de la ciudad por última vez.

### ***c. Visión de la tragedia por el autor***

Las palabras del autor Eurípide, son claras: los verdaderos héroes de la guerra son las mujeres que sobreviven y permanecen una vez terminado el conflicto, ya que son ellas las que tienen que reconstruir familias, sociedad, básicamente encontrar nuevamente el equilibrio. La lección que nos deja Eurípide es que tras la destrucción, tenemos la necesidad de una mujer para que quede en la memoria humana todas aquellas barbaries.

Con el fin de la guerra, vencedores y vencidos son iguales entre ellos, la guerra lo arruina todo, incluso a aquellos que aparentemente son vencedores, como Taltibio que pierde el corazón en venganza hacia las troyanas. Todo es un fiel reflejo de la actualidad. Desde nuestra más hipócrita posición sabemos de la guerra en Siria, y sin conocer realmente las vivencias que puede provocar una guerra, su situación nos confunde casi por no poder desdibujar quiénes son los “malos” o “buenos”. Este acaba siendo un tema atemporal donde coacción, cultura, sociedad, economía y tantos otros temas suman un complejo sistema.

### ***d. Escenografía***

#### *Poético*

La escena de Boeri pretende ser un ecosistema dentro del paisaje del teatro. Se muestra una naturaleza devastada trayendo a la contemporaneidad el mensaje que quiere transmitir la trama del clásico donde cualquier guerra lleva a la destrucción. El concepto de antimilitarismo se lleva aún más lejos pudiendo compararse con la batalla actual de la humanidad contra la naturaleza, temática que caracteriza los proyectos de este estudio en el que buscan trabajar más allá del proyecto intentado colaborar con la sociedad.

El proyecto que plantean tiene una narrativa que a pesar de no ser de lectura directa, se clarifica en cuanto se exprimen los conceptos del proyecto. Como cualquier historia, se compone de un prólogo, un nudo y un epílogo. Cada una de estas metáforas equivalen a las inten-

ciones proyectuales, el prólogo se basa en rememorar la tragedia acaecida el 29 de octubre de 2018 en la región de Friuli en la provincia de Venecia, ejemplo de la mortalidad que provoca la acción humana en el planeta. La tempestad Vaia derribó 41.000 hectáreas de árboles situados en el bosque Carniche provocando un gran problema económico y ambiental.

Este bosque era una plantación donde la colina no fue capaz de arraigar toda la vegetación colocada por el hombre y tras la tempestad cayeron como naipes. Se estima que los daños provocados equivalen siete veces a la cantidad de material que necesita Italia durante un año. Los árboles muertos serán los protagonistas de la escena contrastando con los cipreses y pinos marítimos que se sitúan en la trasera del teatro, mantienen un diálogo directo con el público haciéndole pensar más allá de la estética de la escena y preguntándose de dónde provenirán esos troncos maltratados.

El nudo de su narración equivale a la escena, en la que son varias las influencias que ayudan a su desarrollo. En primer lugar, el contexto del teatro que, teniendo en cuenta su proporciones perfectas, nos rememoran el templo griego clásico, y un segundo factor, el texto de la tragedia, que junto con la colaboración de la *regista* Muriel Mayette-Holtz, consigue representar la guerra que ocurre en *Le Troiane* a pesar de los 2000 años de distancia sigue, siendo un tema de tremenda actualidad. Para ello, se erguirá un bosque muerto que servirá tanto de refugio como prisión para los protagonistas del coro mostrando una ciudad de Troya destruida por la guerra y unos personajes que deambulan entre el polvo suspendido en el aire.

Los árboles a los que la tempestad dio muerte y generaron un paisaje desolador se utilizarían con el mismo significado en la escenografía. Se erguirán por última vez para darle la dignidad que se merecen, enfrentándolos al público humano y al público de los árboles vivos que habitan en el bosque del *Parco Archeologico*. Para más tarde recibir una segunda vida gracias la *filiara* siciliana que los convertirá en madera.

El cierre perfecto para este equipo de arquitectos llega con el prólogo, que busca dejar un mensaje de esperanza. Un último gesto que sirva como confirmación del esfuerzo de cada uno de las personas que intervinieron en este proyecto: se buscó involucrar a la sociedad regalando árboles al final de cada una de las 20 representaciones. Así, se consiguió al final del *Ciclo de Representaciones* un nuevo nacimiento con la plantación de 1000 árboles en la ciudad. Hecho que Anastasia, en la entrevista realizada al estudio Stefano Boeri Architetti, describe

la gran concienciación<sup>75</sup> de todos aquellos que participaron en la plantación del *Bosco delle Troiane*.

### *Estético*

La estética general del proyecto buscará en todo momento representar la idea conceptual de la *regista*, que obviamente proviene de la interpretación del clásico de *Eurípide*. La escenografía subraya el concepto de que no existen ganadores en una guerra. El palco se cubre de polvo al igual que los actores y sus vestimentas manchadas como si acabaran de salir de entre los escombros de la ciudad de *Troia*. De igual manera se trató la apariencia de los árboles sin enmascarar la textura de la guerra que estos habían pasado. Las marcas de los troncos estaban formadas por las provocadas por la propia caída y las que sucedieron durante su trayecto desde el norte de Italia hasta la isla siciliana.

El tema que usaron para la disposición de estos troncos erguidos era asemejarse a un bosque, en este caso muerto, que contrastan con los que el teatro mantiene hoy en vida. La colocación final de los troncos comenzó en su etapa más embrionaria con disposiciones caóticas sin ningún patrón, hasta que se determinó que al igual que el teatro formado por geometrías perfectas, la disposición de estos troncos debía de asemejarse a su arquetipo en la arquitectura clásica que son las columnas convirtiéndose en un tema fundamental la semejanza al templo clásico griego. El patrón totalmente regular se ve interferido por una bofetada del viento donde parte del bosque muere dejando troncos derribados en el suelo.

Los troncos inicialmente iban a alcanzar una altura de ocho metros pero no se permitió por la limitación de peso que admite la ruina para no dañar su integridad. Por ello, las alturas van de los cuatro a seis metros y, puntualmente, algunos de ocho. La decisión del lugar en el que se ubican con exactitud los troncos no se registra en ninguna planimetría, ya que esto se decidió *in situ* durante los ensayos comprendiendo cuál sería la mejor posición para adaptarse al máximo a la interpretación de los actores.

La iluminación<sup>76</sup> de la escenografía será preferentemente natural por una imposición del *Istituto Nazionale dell Dramma Antico*, ya que es una tradición ver cómo atardece sobre las escenografías proyectadas durante el espectáculo. Obviamente tras el hermoso atardecer que tiñen los troncos y que más tarde desaparecen en la noche, será

---

75 Extraído de entrevista realizada al equipo de Stefano Boeri Architetti por la autora del presente trabajo.

76 Extraído de entrevista realizada al equipo de Stefano Boeri Architetti por la autora del presente trabajo.

un diseño de luces dispuestas por el propio estudio y los artistas de iluminación los que se encargarán de darle el dramatismo necesario al resto de la interpretación.

La superficie que se construye sobre el palco escénico está pensada como continuación de la superficie del teatro griego usando los mismo colores y texturas que la piedra natural del teatro pues, incluso el vestuario tiene los mismos colores, ya que buscan mimetizarse con el palco escénico.

#### *Técnico*

Los problemas técnicos se produjeron desde un principio, al tratarse de un proyecto dedicado a una fundación sin ánimo de lucro. Se debía de tener muy en cuenta los gastos proveyendo que la mayor parte de los materiales debían provenir de donaciones, tema que se resolvió contactando con las pequeñas poblaciones que se vieron afectadas por la tempestad. El trabajo de montaje se hizo gracias al equipo de escenógrafos que trabajan en INDA, elemento de gran importancia, ya que la labor de escenógrafo tiene la particularidad extra de que el proyecto es parte de todos los agentes que intervienen en el momento del espectáculo.

El viaje de los árboles tuvo inicio en febrero de 2019, tras una visita para elegir los árboles más maltratados durante la tempestad. Esta elección se produjo con la idea de caracterizar aún más el sentimiento guerra en el que el espectador se debe sumergir al ver la tragedia. Tras esto, los 400 árboles donados por la *filiera del legno* de Friuli viajaron hasta su último destino en la ciudad de Siracusa, viaje que se documenta en una película<sup>77</sup> ganadora del premio *Venice Architecture Short Film Festival 2020*.

Como es habitual en el teatro de Siracusa, la escenografía es un elemento que interacciona con los actores. En el caso del *Bosco morto delle Troiane*, se pretendió que estos troncos fueran parte del attrezzo móvil<sup>78</sup> que los actores pudieran utilizar moviéndolos a su antojo durante la representación. Esta cuestión no se pudo lograr, ya que hay que tener en cuenta las grandes dimensiones de estos árboles. Fue en la etapa de diseño *in situ* cuando se logró alcanzar el diseño final de la escena, acontecimiento que no se produjo hasta el día anterior de la primera representación, motivado por lo mucho que se demora el traer los troncos, colocarlos en pie con una grúa, soldar y estabilizar la estructura para no provocar ningún accidente durante la interpretación.

---

77 Santamato, Stefano, *Trojan women*, The Blink Fish, 2020.

78 Extraído de entrevista realizada al equipo de Stefano Boeri Architetti por la autora del presente trabajo.

La diferencia entre este proyecto y los anteriores nos lo aclara Anastasia en la entrevista: es la limitación extra de tener que desmontar la escenografía cada noche para dejar espacio a otra totalmente distinta como era la de *Elena*. La estabilidad de esos troncos verticales se materializa gracias a unas plataformas que se apoyan sobre el palco artificial que cubre las ruinas, plataformas apoyadas en cuatros ruedas con frenos para impedir el movimiento. El árbol se mantendrá en pie por medio de cuatro cartelas de acero visto, encastradas en la plataforma y que abrazan al tronco mostrando un fuerte carácter de defensa y buscando siempre la honestidad hacia el espectador.

La distribución final de la escena, tal y como la apreciamos en las imágenes, llegó tras un duro mes de trabajo, encajando las piezas que formarían la “tarima” del palco escénico, colocadas una a una, ya que, a pesar de intentar hacerlas todas con las mismas dimensiones, el teatro no es una superficie totalmente perfecta. La plataforma del palco como ya hemos comentado, será igual para las tres representaciones de la temporada pero cambiando su terminación superior para adaptarla a cada una de las necesidades estéticas de las diferentes representaciones que, se irían alternando de una noche a otra.



Fig. 70. Catástrofe en el bosque Carniche, Venecia, 2019;  
Fuente: Regione dei Friulli.



Fig. 71. Stefano Boeri, Un bosco morto per *Le Troiane*, Siracusa, 2019; Viaje de los  
“troncos”. Fuente: Stefano Boeri Architetti.



Fig. 72. Stefano Boeri, Un bosco morto per *Le Troiane*, Siracusa, 2019; Selección de los  
“troncos” uno a uno. Fuente: Consorzio dei Boschi Carnici

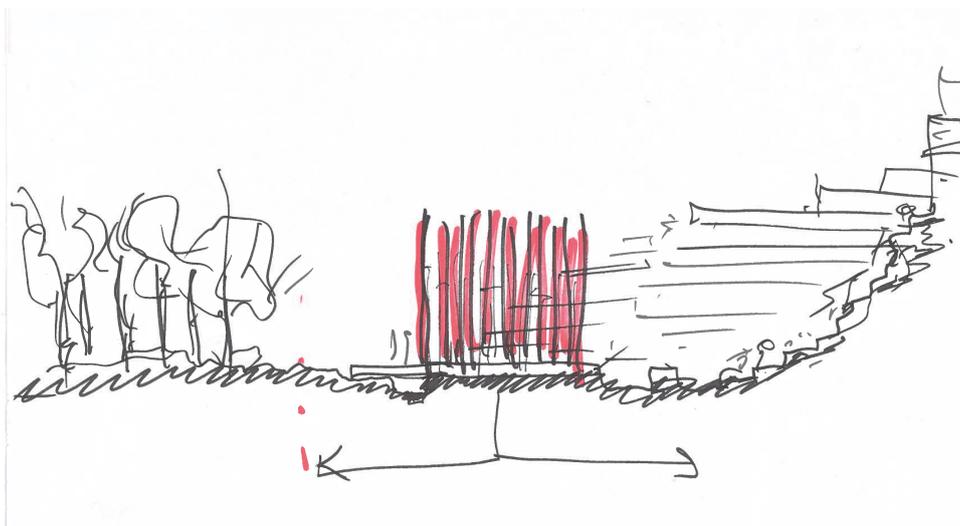


Fig. 73. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019; Los arboles muertos frente a los dos públicos. Fuente: Stefano Boeri Architetti.



Fig. 74. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019; Visión diurna de la escenografía. Fuente: Franca Centaro (Stefano Boeri Architetti).



Fig. 75. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019; Visión nocturna de la escenografía. Fuente: Tommaso Le Pera (Stefano Boeri Architetti).

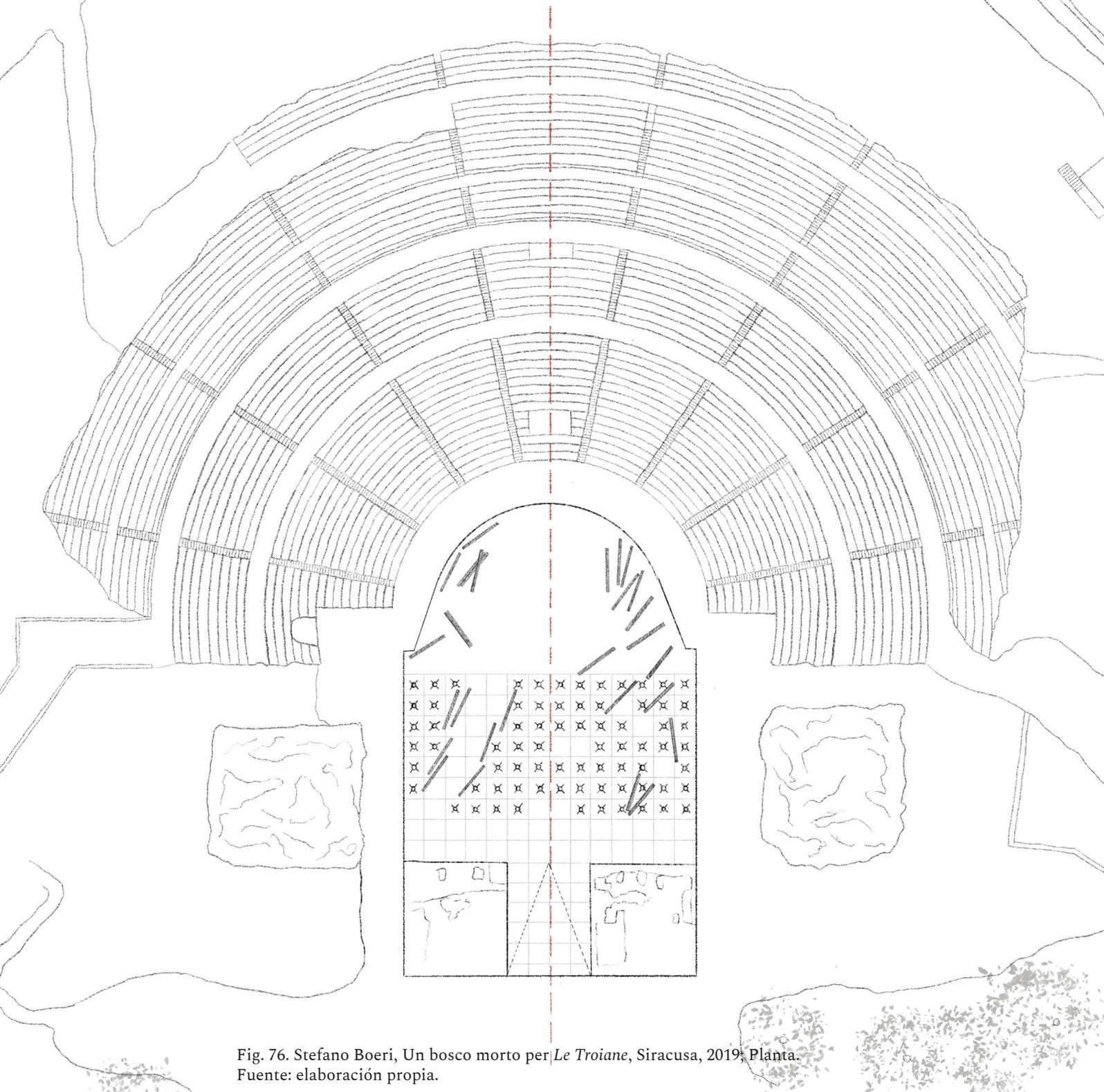


Fig. 76. Stefano Boeri, Un bosco morto per *Le Troiane*, Siracusa, 2019; Planta.  
Fuente: elaboración propia.

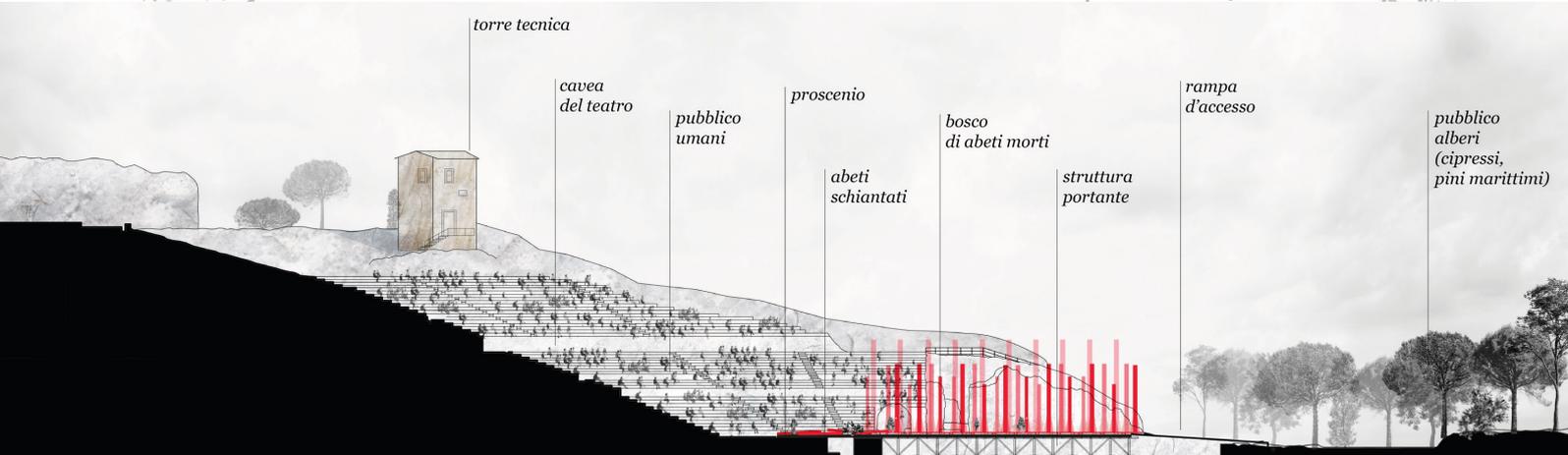


Fig. 77. Stefano Boeri, Un bosco morto per *Le Troiane*, Siracusa, 2019; Sección por el eje central del teatro. Fuente: Stefano Boeri Architetti.



Fig. 78. Stefano Boeri, Un bosco morto per *Le Troiane*, Siracusa, 2019; Montaje de los arboles. Fuente: Stefano Santamato (Película: *Trojan woman*).

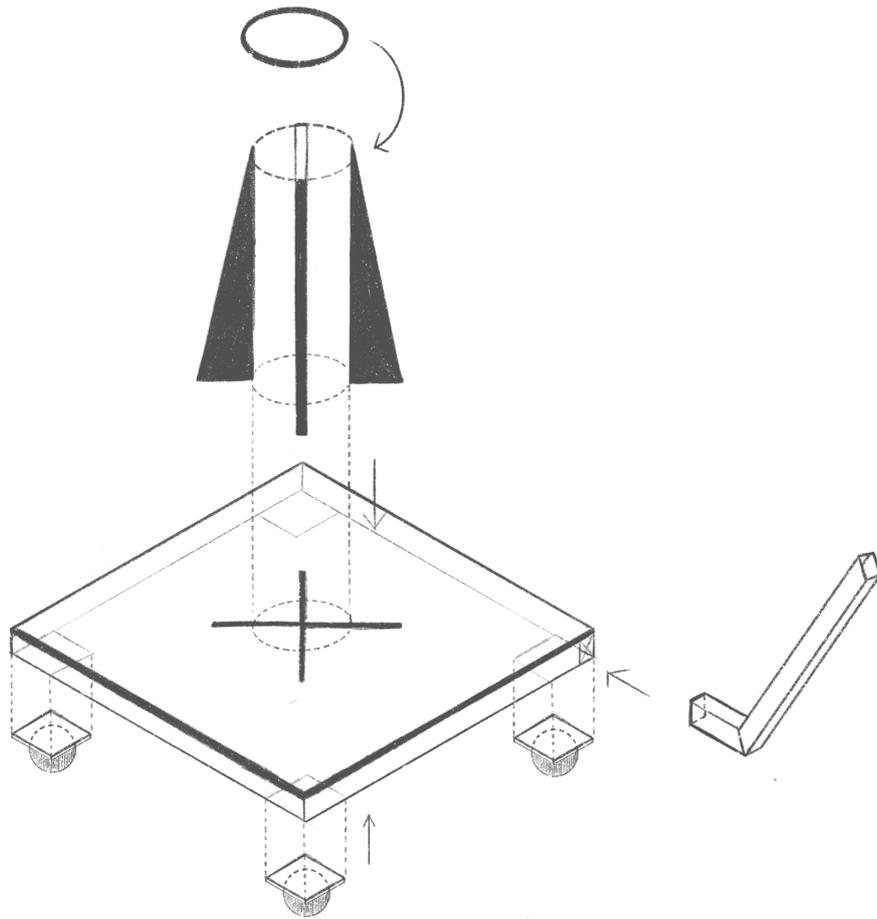


Fig. 79. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019; Esquema soporte estructural de los “troncos”. Fuente: elaboración propia.

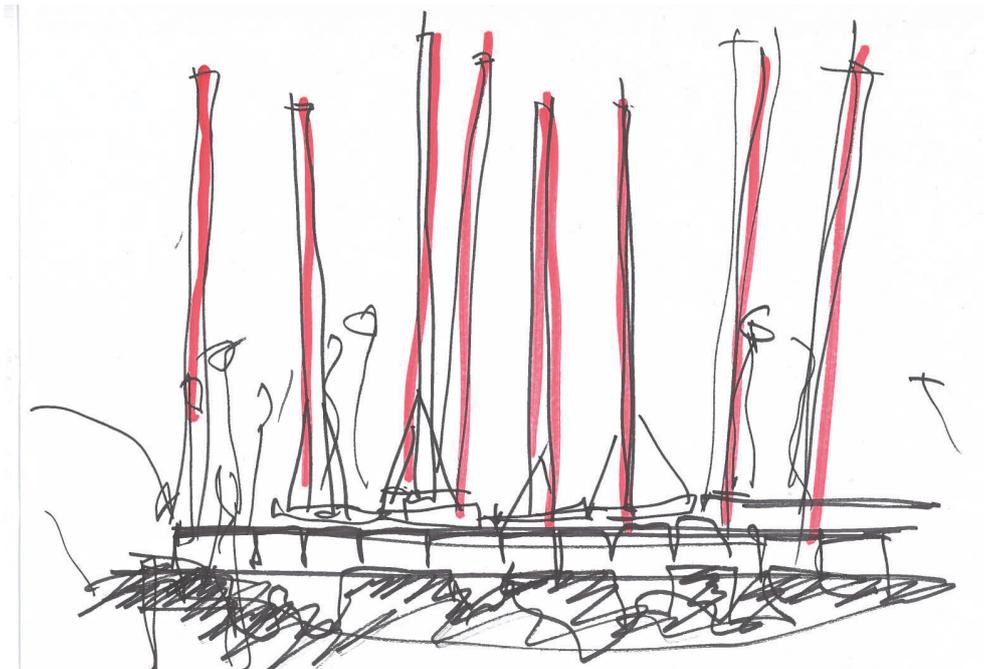


Fig. 80. Stefano Boeri, *Un bosco morto per Le Troiane*, Siracusa, 2019; Boceto de la disposición de los “troncos” sobre la ruina. Fuente: Stefano Boeri Architetti.

## 5. CONCLUSIONES

---

Es indudable la importancia del teatro en la sociedad siracusana, para la que dicha actividad cultural es algo intrínseco en la forma de vida propia. Su longevidad certifica este hecho. Y, dado que la arquitectura no es más que la representación de las necesidades humanas, las actuaciones en dichos recintos sirven como muestra del proceso evolutivo de la población a cada etapa histórica, comenzando por el cambio de uso necesario para las costumbres o, incluso, el aumento de capacidad, que impulsó la civilización romana.

A pesar de los efectos que tuvieron las expoliaciones de Carlos V, el éxito del teatro nunca decayó; muestra de ello son los testimonios de todas las generaciones que han ido pisando la “roca siracusana” desde entonces. A este respecto, como hito de especial relevancia, hay que destacar los mecanismos instaurados por Tomasso Gargallo para reactivar la recitación clásica, quién fue empujado por las nuevas corrientes del ‘900. Ya en un período más reciente, tras un profundo diagnóstico de la situación, serían Romagnoli, como director escénico, y Duilio Cambellotti, como escenógrafo, quienes crearan, en 1914, una instalación escénica capaz de mediar entre la visión académica y la arqueológica con el tono de modernidad necesario.

Actualmente, el tesón por mantener la reputación clásica se debe al Istituto Nazionale dell Dramma Antico, “herederos” del legado de Gargallo, los cuales son los encargados, a través de un cronograma temporal muy específico, de desarrollar las tragedias y comedias dedicadas a cada ciclo de representaciones, cuidando y ayudando a madurar las ideas de los diferentes agentes artísticos que intervienen cada año. Su labor no queda solo delegada a una temporada de cincuenta días sino que buscan ir más allá, repercutiendo en la sociedad con actividades que involucren la participación de la misma con la actividad teatral y promoviendo, a su vez con esta actividad, la protección arqueológica del teatro.

En este marco contemporáneo, las escenografías concebidas por arquitectos pudieron volver tras muchos años al teatro de Siracusa, gracias en primer lugar a la intervención de Massimiliano y Doriana Fuksas, cuyo proyecto se caracteriza fundamentalmente por representar la introspección humana a través de una lámina reflectante, siendo el horizonte el elemento de reflexión usado para el desarrollo del proyecto. Hoy día encontramos lo que podríamos llamar “horizonte natural” por la desaparición del edificio escénico. Fuksas lo recupera,

situando la lámina en la posición que ocupó originalmente la skenè. Con este dispositivo consigue albergar ambas tragedias a través de un solo gesto, determinando un elemento versátil que cambia levemente según el requerimiento de cada director escénico.

De otra parte, el trabajo realizado por Jordi Garcés busca el diálogo con la propia ruina, con una composición abstracta que pretende hablar el mismo lenguaje que el teatro. La mecánica, por los requerimientos de INDA, son muy similares a los empleados por Fuksas; le piden proponer un vientre común a ambas tragedias. No obstante, el juego de esta escenografía es mayor; aparecen elementos particulares para cada tragedia, que buscan ser participativos con los intérpretes durante la representación clásica. Será un muro el que cierre la trasera del palco y haga alusión a la muralla de Troya, lo que nos hace entender cómo no solo toma en cuenta el contexto de lugar sino también el que proporciona el texto para el diseño de su escenografía.

Al igual que los dos anteriores proyectos, el de Rem Koolhaas posee la “facilidad” de ser una única escenografía la que ambiente todas las tragedias de la temporada. La particularidad principal de este proyecto es la capacidad de síntesis en tres elementos: el anillo, la máquina y la balsa. Donde cada una de ellas tiene una función específica en el acto interpretativo, sin tener la necesidad de disponer elementos externos; será la máquina la pieza protagonista, participando en el acto interpretativo como un actor más, que muta para servir a los intérpretes, en función de las necesidades escénicas del momento. Su diseño, profundamente geométrico, guarda una relación directa con el del teatro clásico, espejando a este.

Por el contrario, el proyecto de Alberto Campo Baeza se adecúa a una única tragedia. El interés de su diseño reside en la búsqueda de formalizar en su totalidad todo el acto performativo, diseñando incluso el vestuario, lo que normalmente no es labor del escenógrafo. Usa elementos como la tierra, el mar y las nubes, pero representados a través de una simbología muy específica el método de plegado, donde la abstracción y su uso durante la tragedia te permite comprender de qué tipo de elemento se trata. Además, su esfuerzo por formalizar el proyecto completo nos invita a pensar que el propio vestuario se trata de una “escenografía portátil”, que identifica a los protagonistas dotándolos de cualidades específicas a cada uno de ellos.

En último lugar, el proyecto de Stefano Boeri desarrolla un paisaje compuesto por una serie de árboles muertos que pretenden unir dos tragedias: la real, sucedida en el norte italiano; y la ficticia, creada por Eurípide. En ambos casos, la problemática reside en el ser humano y su egoísmo natural; esta es una temática que el propio estudio de

arquitectura tiene como aspecto de reflexión para cualquier obra que lleve a cabo. El bosque de Le Troiane, con su tabulación uniforme, se erige inspirado en la estructura de un templo clásico, lugar que albergará una guerra; la estética general será acompañada con un polvo ambiental y la propia vestimenta diseñada para los actores, generando un concepto de identidad que nos transporte al conflicto.

Pese a ser la primera incursión de todos estos arquitectos en trabajos teatrales, es destacable cómo consiguen componer unas escenografías que exaltan la magia que emana de la ruina del teatro siracusano, a la vez que reconocen la dificultad de proyectar en un contexto tan especial; todo a través de una búsqueda minuciosa de la inspiración perfecta para combinar la trama de la tragedia con la arquitectura, en cada caso obviamente a través de su propia visión. Para todos ellos fue determinante la visita personal realizada al teatro, la cual les proporcionó la perspectiva necesaria para saber intervenir en él y comprender así el valor que debe adquirir su particular actuación.

También es necesario apuntar que, para estas escenografías, no todos dispusieron de las mismas premisas, puesto que las tres primeras debían de generar un proyecto contenedor para varias representaciones clásicas, mientras que Campo y Boeri solo debían esbozar una idea concreta para una única ópera. Un hecho que no resta valor a cada una de las intervenciones, además de singularizarlas, ofreciendo una perspectiva mucho más amplia de cómo arquitectura y escenografía pueden fundirse extraordinariamente en una misma creación artística.



# 6. ANEJOS

## 6. I. CRONOLOGÍA

### 6. 1. 1. Ciudad de Siracusa

#### SIRACUSA GRIEGA (se funda 734 a.C)

↳ Colonos Corintios (fundaron la primera colonia).

◦ Temenos di Athena

◦ L'Artemision (VI sec. a.C.) - Templo Jónico.

} + TEMPLO DE APOLLO } ESTRUCTURA PARTE DE LA CIUDAD

734 a.C.

Se funda la ciudad griega

~~~~~> VII-VII sec. a.C. ~~~~~>

Construcción templo di Apollo.



664 Se funda Akrai  
↳ Palazzo Areide

\* Esta es otra zona arqueológica una colonia perteneciente a Siracusa.

Se inicia la construcción del teatro griego.



V sec a.C.

485- 476 Gelone tiranno

480 Templo di Athena



~~~~~>

476 a.C.

476- 461 Jerone I

↳ máximo esplendor cultural.

460 Jerone II

443 Latomías que se usan como cárceles para los atenienses de Nicia.



405-367 Dionigi I

402-397 Construcción de los muros de Siracusa y el castello Eurialo con material de las Latomías.



## SIRACUSA ROMANA

(del III al II siglo a.C.)

III sec a.C.

269-216 Construcción al  
Ara di Ierone



230 Se alarga la cavea  
del teatro griego

212 Roma conquista Siracusa  
Asesinan a Arquímedes.



II sec a.C.

- Primeros años: el decreto de Marcelo que prohibía a los siracusanos vivir en Ortigia.



I sec. a.C.

73-71 Verre gobernador  
de Sicilia

21 Augusto deduce en  
Siracusa una colonia  
para repoblar la ciudad



I sec d.C.

◦ Se construye el  
anfiteatro romano



◦ En los últimos decenios  
se construye el  
gimnasio romano.



II sec d.C.

Se empiezan a usar  
las catacumbas.



III sec. d.C.

Se encuentran las  
primeras trazas de  
monumentos cristianos.

Se reconstruye el  
anfiteatro romano

## SIRACUSA ÁRABE

(del siglo IX (827) al siglo

IX sec. d.C.

827 Primer asedio por parte islámica de la mano de Ased-Ibn al Faràt

878 Se abandona los asentamientos d'Heradina y vuelven a Ortigia

Siracusa deja de tener el rol más importante de Siracusa.

X sec. d.C.

Se caracteriza por diferentes tentativos del imperio bizantino de recuperar Siracusa.

XI sec d.C.

1086 El conde Ruggero asedia Siracusa

1087 se reconstituye la diócesis Siracusana

## SIRACUSA BIZANTINA

(del siglo VI d.C (535 d.C) al VII sec dC (692 d.C)

VI sec d.C

535 Belisario conquista Sicilia. Nueva política imperial bizantina.

VII sec d.C.

600 el templo di Athena se consagra como catedral.

663 Costanzo se transfiere a Siracusa, se establece por 5 años la capital del imperio bizantino.

692 Toda la Sicilia se convierte en dominio bizantino.

## SIRACUSA ESPAÑOLA

XIII sec. d.C.

1209 Sicilia pasa a los Svevi (Federico II)

1232-1239 Castello Maniace



1298 Los Anghioini intentan instalarse en Siracusa para usarla militarmente

XIV se. d.C.

1361 Federico III d'Aragona establece la ciudad como camara real

XV sec. d.C.

1400 Intercambios con Aragón que influencia la cultura arquitectónica.

1450 Construcción del Palacio Grieco y la Porta Marina.



XVI sec. d.C.

1536 Carlos V dota a la ciudad de muchísimas fortificaciones.

1550 13000 habitantes en Siracusa.

1562 Construcción del nuevo barrio de la infantería española



XVII sec. d.C.

Múltiples construcciones

XVIII sec. d.C.

1704 Estalla la pólvora ubicada dentro del Castello Maniace.

Múltiples construcciones.

XIX sec. d.C.

1800 Demolición de los fuertes españoles.

Enterramiento de los canales que unían el porto piccolo y grande.

1804 El Jardín España se convierte en la Veneri Landolina.

## 6. 1. 2. Teatro Griego de Siracusa

### AREA ANTES DEL TEATRO

FASE 0 > antes del teatro.  
sobre el año 1000 a.C.

- Ciudadanos símulas
- Excavaciones en la parte trasera natural de la montaña  
↳ Sepulcros de tipo "a ferro".
- Muestras: sepulcros en el monte
- Cisternas para recoger y almacenar el agua de lluvia.

### PALCO PLIACICO

1<sup>ERA</sup> FASE > TEATRO ARCAICO  
VI sec a.C.

- Kollon de madera que se apoyaba en la colina.
- Hipótesis de un palcoscenico elevado de madera.

### CUORE DEL TEATRO ANTICO

- Muestras: surcos y cavidades para los soportes de las estructuras.

## PRIMO TEATRO TRAPEZOIDAL

2<sup>DA</sup> FASE > teatro de Epicarmo  
inicios de siglo V a.C.

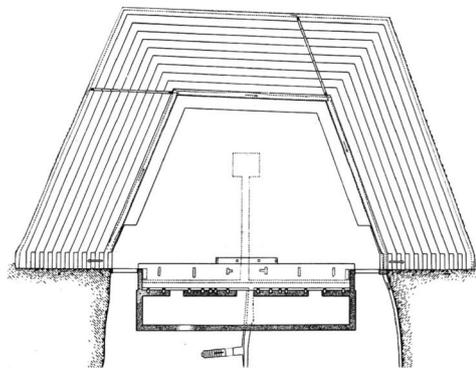
- Ya se encontraban todos los elementos del teatro.  
↳ ESTADO EMBRIONAL
- Koilon trapezoidal posiblemente esculpido en la roca.
- El koilon engloba la orquesta.
- A los lados del palcoscénico dos pasajes permitían el acceso a las gradas.
- Muestras: la hipótesis se fundamenta en los huecos que servían al palcoscénico, considerados anteriores a la fosa escénica.

Influencia por la estrecha relación con Atenas. Por ello se piensa así sobre la datación de este periodo.

## SEGUNDO TEATRO TRAPEZOIDAL

3<sup>RA</sup> FASE > teatro de Damócopo  
entre el 472 y el 468 a.C.

- Según Polaco el proyecto mejor articulado y complejo
- Arq. Damócopo con Eschilo
- Tiene klimakes, diez gradas, enripes perimetral
- El koilon trapezoidal y tallado en la roca y provisto de un sistema de canalizaciones > Euripos
- \* El Euripos rodea la orquesta.
- ↳ Edificio escénico.
- Construcción de la skène la cual incluye la fosa escénica y las escaleras carente. Área delimitada por un logion.
- Muestras: se confirma la hipótesis de Polaco con las excavaciones de G. Voza
- El tirano que estuvo detrás de esta fase del teatro, es Dioniso II.



## PRIMER TEATRO CIRCULAR

4<sup>ta</sup> FASE > teatro de Timoleonte.  
Sobre el 335 a.C.

- Se ubica en el Período Timoleonte. Sicilia tuvo un crecimiento económico.
- Se readapta el kolon trapezoidal a uno con forma semicircular.  
↳ La forma permitía otros usos a parte del teatral. SCAENA DUCTILIS.
- Tamaño de la cavea superiores respecto a las dimensiones actuales.  
MUESTRA: muro de analemma superior.
- Ampliación realizada por Dionisio II
- Ubicación baja del Diatoma. Entre el kolon y las katatome había un peritatos.
- El área escénica: dos scenoteche contemporáneas al kolon. Uso de la scaena ductilis lo muestra de una doble "rotura".
- Se construye un proskenion en madera  
MUESTRAS: marcas de los encajes.

## RE-ESTRUCTURACIONES DE AGATOCLÉ

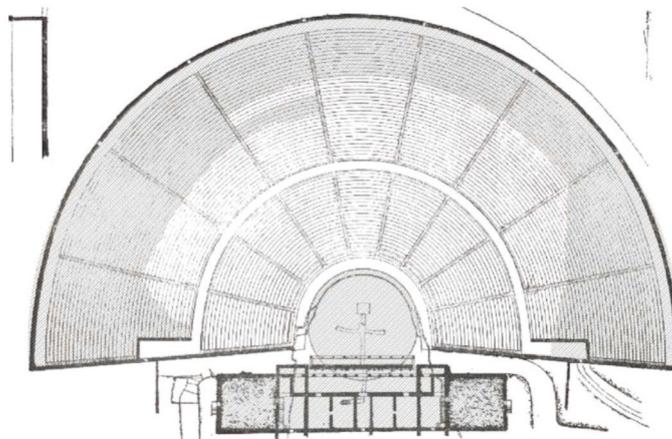
5<sup>ta</sup> FASE > teatro de Agatocle  
entorno a 300 a.C.

- El kolon se mantiene.
- El acceso a la orquesta por el paradosi se cierra mediante una puerta.
- La scenoteche caen en desuso
- Proskenion decorado con semicolumnas y pilares. El pórtico de la fase anterior pasa a convertirse en una skenè de dos plantas.

## TEATRO DE IERONE II, SKENÈ OCCIDENTAL

6<sup>ta</sup> FASE > teatro de Ierone II  
entre el 238/14 a.C.

- Corresponde a la última fase griega terminando con la muerte de Ierone II.
- KOLON se amplía hasta tener las dimensiones actuales.
- Aumento de la poedria con dos niveles de asientos en las alas laterales.
- Se excava una diatoma que tiene contacto directo con la orchestra, accediéndose desde este y Oeste.
- Al ephitheatron solo se accede desde arriba.
- La orchestra ahora incluye el espacio rectangular delante de proskenion, se realiza un nuevo euripos
- La skenè se retrae 4m, la scaenae frons en estilo dórico, en tres niveles.



## PRIMERA ETAPA ROMANA

7<sup>ma</sup> FASE > fase romana 1  
en los 50 d.C.

- o La CAVEA modifica sus alas para alojar el auleum y una palizzata divide los asientos de la conistra.
- o La ORCHESTRA pasa a ser arena reduciéndose a semicírculo nuevamente y el paradosi vienen olvidados.
- o La skenè, las scenothèques se aumentan para poder así albergar a los gladiadores.
- o Se construye el canal auleum.
- o Posiblemente siguieron en uso la skenè y el proscénico helenísticos.
- o Se supone el uso de un pulpitum desmontable.

## SEGUNDA ETAPA ROMANA

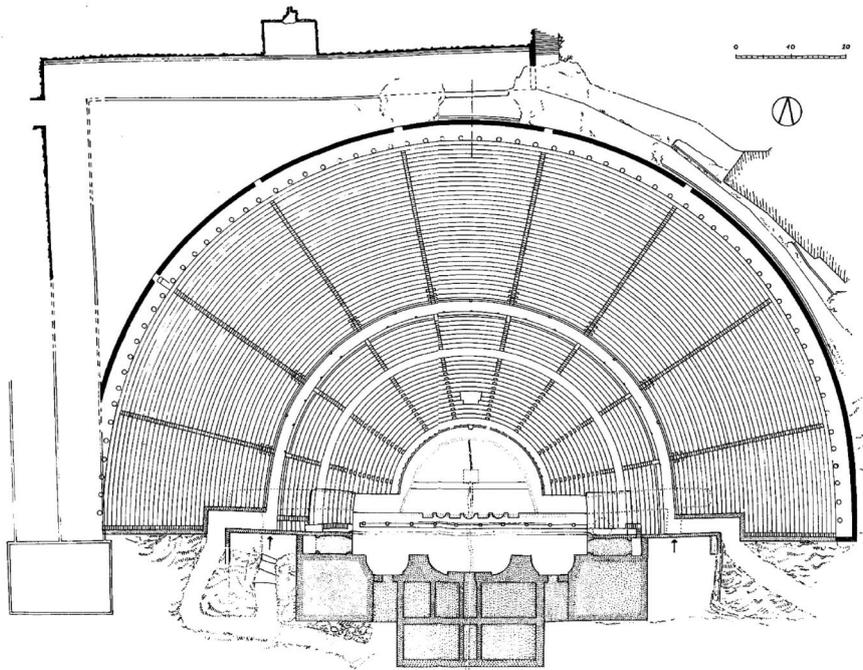
8<sup>va</sup> FASE > fase romana 2.  
entorno al S. II d.C.

- o Se excavan dos cryptas debajo de la CAVEA.
- o Se eliminan los asientos de honor laterales y se excava un ambulo en la parte baja provisto de una "valla" para evitar así el contacto directo con la orchestra.
- o Se mejoran las conexiones con las diferentes caveas.
  - ↳ IMA CAVEA con un praecinctio
  - ↳ SUMMA CAVEA desde el ambulo a través de unas escaleras de acceso
- o La ORCHESTRA se pavimenta en mármol dividiéndose el plano donde ocurría la acción con los asientos a través del ambulo.
- o La SKENÈ ↓
- o El pulpitum se alarga hasta el ingreso de las cryptas.
- o El scaenae frons se componía de alrededor de 5 abside.
- o Al frente escénico se le adosa una columna.

### TERCERA ETAPA ROMANA

9na FASE > fase romana 3  
sobre finales de III d.C y mitad del S.V d.C.

- o La CAVEA no cambia
- o La ORCHESTRA pasa a ser KOLYMBÆTA
- o De un epigrafe (CIL, X, 2, F, 124) sabemos que el scaenae frons fue reconstruido por Neratio Palmato.



## 6. 2. ENTREVISTAS

### 6. 2. 1. Entrevista al *Istituto Nazionale del Dramma Antico*

Se llevo a cabo una entrevista con el equipo del *Istituto Nazionale del Dramma Antico* de Siracusa el 21 de julio de 2021, en la que se conversó con Elena Servito, responsable del Archivo y Biblioteca de la *Fondazione INDA*, y con Gaspare Urso, responsable en el Área de Comunicación. El objetivo principal de esta fue la de comprender la metodología de trabajo de la fundación y cómo cada año consiguen traer a la actualidad las tragedias más grandes del mundo clásico a través de métodos de extrema contemporaneidad. A su vez, se aprovechó esta oportunidad para poder conocer los estragos y beneficios que pudo generar la tragedia tan actual como es la pandemia mundial provocada por el Covid.

*¿Tiene INDA entre sus intenciones involucrar a la sociedad en su actividad dramática?*

*Elena.-* Tienes que considerar que la *Fondazione INDA* vive en su 70 por ciento de encargos propios y, por ello, la fundación trabaja sobre aquello que la ciudad nos puede dar. Por ello, todo aquello que se genera alrededor de la creación de este evento, por la fuerza es algo que implica involucrar a la sociedad local, ya que el territorio a la fuerza se tiene que ver integrado en este asunto. Y si pensamos en la historia de la fundación esa era la intención desde un inicio de Gargallo, ya que sin esas premisas un proyecto tan ambicioso como este nunca se hubiera logrado.

*¿Cuál es la forma en el que INDA consigue involucrar a la sociedad siracusana?*

*Gaspare.-* Nosotros involucramos a la ciudad. En primer lugar, conectamos a las escuelas, menos este año que por temas de la pandemia la participación ha sido muy pobre y hemos perdido este “público”. Pero hay que considerar, solo por darte un ejemplo, nosotros realizamos un *Festival Internazionale del teatro Classico dei Giovani* desde el 1991, se lleva a cabo en el teatro griego de *Palazzolo Acreide*, ya solo con este festival, que mueve entorno a los 5.000 a los 7.000 usuarios englobando a muchos de los negocios en Siracusa, se ven beneficiados por las personas que llegan, comen aquí, duermen aquí, se mueven por la ciudad generando ingresos.

*¿Cómo habéis podido comprobar este fenómeno?*

*Gaspare.-* Hay una asociación que se llama *Noi Albergatori*, que reúne

toda una estructura de recepción en la ciudad y en 2019 ha realizado un estudio que ha dejado ver cómo la *Fondazione* INDA ha generado para todo el territorio una cantidad de 37 millones de euros. Esto a nosotros nos gusta subrayarlo porque se dice normalmente, al menos tenemos en Italia un dicho que dice: “*con la cultura non si mangia*”. Nosotros no solo tenemos un riesgo de empresa altísimo, porque en torno al 70 % de nuestros ingresos depende de la venta de entradas, lo que significa que para nosotros si una temporada funciona mal es cuando llegan los problemas. No solo tenemos un riesgo de empresa altísimo, sino que al mismo tiempo, sobre los territorios intermedios, se generan puestos de trabajo indirectos.

*¿Cómo cambia la afluencia de trabajo durante el año?*

*Elena.-* INDA durante el año tiene un número de trabajadores pequeño, pero cuando inician las representaciones, incluso en el momento de la preparación esto cambia. Tienes que considerar que nosotros normalmente entramos en el teatro a finales de febrero e inicios de marzo para tener las representaciones listas en mayo, esto quiere decir que en marzo llegamos al teatro para empezar con aquellos trabajadores estacionales. Es en aquel momento cuando pasamos de ser, por decirlo así, una quincena de personas a ser en torno a los 150, sumando operarios, técnicos, sastrería, etc. También habría que añadir todo el personal de recepción, no solo están los puesto de trabajo directos como son maquilladores, electricistas, carpinteros, sino que también está todo aquello que aportamos a la ciudad por el movimiento de turistas.

*Al llegar la pandemia de un momento a otro, ¿cómo tuvisteis que modificar vuestra mecánica de trabajo para la temporada actual?*

*Elena.-* Claro, nosotros hemos tenido que cambiar todo nuestro sistema. En primer lugar tuvimos que esperar a ser zona blanca para poder llevar a cabo los espectáculos y tener la posibilidad para al menos 3.000 asientos. Porque en caso contrario era imposible tener una temporada positiva. Y, como hemos dicho, por otro lado, hemos perdido a todos esos muchachos que provienen de las escuelas, ya que al iniciarse en mayo para esa fecha siguen quedando estudiantes en la ciudad, ya que la primera semana de espectáculos más del 70 % del público suelen ser estudiantes, por lo que nos falta ese perfil de espectadores. También faltan los festivales ligados a los espectáculos de julio y agosto. Nosotros, afortunadamente, por los puestos que nos han permitido, conseguimos tener un teatro digno cada noche. Pero este es un público que no corresponde a nuestro perfil habitual, ahora mismo no sabemos de dónde provienen, pero con las estadísticas que estamos elaborando descubriremos cuál es el perfil de personas que

está viniendo al teatro.

*¿Qué ha ocurrido con el programa que se organizó para la temporada del 2020?*

*Elena.-* Hemos hecho una temporada especial que se llamó *INDA Per Voci sole*, en la que organizamos una serie de monólogos con 470 personas como público, modificamos la estructura colocando los asientos en el palco escénico y la *cavea* sirviendo de *fondale*. Para todos aquellos que habían adquirido las entradas antes del Covid, lo han recuperado este año. En julio y agosto normalmente la temporada ha terminado y están los festivales de verano. En cambio, este año hemos cubierto el espacio que han dejado estos festivales. Todos estos aspectos son los que cambian el sistema, pero no la economía porque hasta ahora, que no hemos empezado los espectáculos, muchos negocios no han abierto hasta que hemos comenzado la temporada de espectáculos en el periodo veraniego.

*¿Qué es lo que os diferencia de otros teatros?*

*Gaspare.-* Esto, obviamente, para Siracusa, pero creo que igualmente para Sicilia incluso para Italia, el nuestro es un evento que tiene una importancia fundamental, porque no hay muchos teatros que hagan una temporada de 50 días ininterrumpidos. Este 2020 hemos conseguido alcanzar las 153.000 personas que, para un evento de teatro en Italia, esto es algo que no consigue nadie en tan poco tiempo. Obviamente, hay otros teatros que están activos todo el año y el funcionamiento es distinto, también en términos de economía, ligado al riesgo de empresa, no apenas teatros que tenga tanto reembolso de vuelta en base a la inversión.

*En cuánto a vuestra inversión cultural a la ciudad, ¿cuáles son los lazos con los que conseguir involucrar a la sociedad?*

*Gaspare.-* La *Fondazione* dispone de una academia de teatro que tiene una sección dedicada a los chavales que pasan de los 18 años y que al final del curso de tres años se puedan lanzar al mundo profesional. Esta sección de los “grandes” se llama *Sezione Giusto Monaco*. Al final participan de las representaciones clásicas, normalmente en las partes del coro, aunque este año hay algún estudiante que tiene partes protagonistas. Nosotros, obviamente, estamos contentos, me viene el nombre de uno de ellos que se llama Ivan Graziano que interpreta a Penteo en *Baccanti*, donde podríamos decir que Penteo junto con Dionisio es probablemente el personaje principal.

También existe la sección de niños de 5 años, o más, que se llama

*Sezione Fernando Balestra*, es una sección a través de la cual nosotros hacemos tantas actividades en la ciudad. Estos eventos son itinerantes por la ciudad donde se pueden ver a estos chiquillos que desfilan por las calles de la ciudad llevando el teatro a la calle de alguna manera. Entonces la academia es otra de las formas en las que INDA contribuye a la evolución cultural de la propia ciudad. Porque esto es una cosa más siracusana, pero cuando yo estaba en la escuela superior recuerdo que nos llevaron a ver las representaciones, por eso para nosotros los siracusanos el teatro es verdaderamente algo que sentimos que forma parte de la identidad de la ciudad.

*¿Cómo afrontó INDA el cambio de la temporada del 2020 debido al Covid?*

*Gaspare.*- El pasado año tuvimos esta temporada especial que se llamaba *INDA Per Voci sole*, porque nosotros ese año antes de que todos nos hubiéramos visto barridos por este tema del Covid, habíamos programado una temporada habitual habiendo debutado en mayo del 2020 con *Baccanti, Le Nuvole e Ifigenia*. Estas eran las tragedias que nosotros, de algún modo, ya habíamos establecido, porque debes saber que nosotros a la finalización de la temporada normalmente anunciamos los títulos de la próxima. En el 2020 debíamos hacer esto tres títulos pero ocurrió el Covid. En un primer momento, pensamos de una manera optimista, simplemente aplazamos la temporada, en vez de iniciarla a primeros de mayo, se movió a finales de mayo esperando que la situación pudiera mejorar, pero luego fue así y es entonces cuando tuvimos que anular las representaciones clásicas cambiándolas a este año.

El consejo de administración decidió llevar a cabo esta temporada particular con una serie de noches únicas de monólogos de los que fueron protagonista algunos de los más grandes actores italianos que no sólo no habían estado nunca en Siracusa como protagonistas, sino que muchos de ellos era la primera vez que se enfrentaban con los textos clásicos. Como ha dicho Elena, el Covid tuvo un impacto fortísimo visualmente, teníamos el límite de 470 asientos como máximo.

*¿Y cómo cambió el teatro estéticamente?*

*Gaspare.*- Lo que hicimos fue sentar a los espectadores donde normalmente se exhiben los actores. El teatro se mostró desnudo sirviendo como escenografía natural. Por lo que el año pasado realizó esta temporada claramente en un tono menor desde el punto de vista de los espectadores, porque en vez de tener más de 5.000 espectadores solo se podían tener a 470. Fueron noches especiales, ya que solo era una a la semana de julio a agosto. Pero ha sido una elección que el

consejo de administración ha querido para aún así hacer ver que nosotros seguimos aquí y continuamos la actividad

*¿Por qué se encarga INDA de cubrir toda la cavea del teatro?*

*Gaspare.-* De las cosas más grandes que hace INDA es posiblemente una obra de ingeniería importante porque nosotros cada año estamos limitados a reconstruir el teatro griego con madera, al tener que cubrirlo es como si lo reconstruyamos. Esto es una cosa que se hace por una cuestión de seguridad de los espectadores porque en algunos puntos del teatro la piedra no consentiría ni siquiera sentarse, otro factor incluso más importante es la tutela del propio monumento, ya que muchos no saben que esas tablas se colocan también en el palco escénico. Todo este trabajo se lleva a cabo vigilado por un arqueólogo de la *soprintendenza* y se debe hacer de tal forma que el teatro se encuentre totalmente protegido, por ello hay muchas medidas de seguridad que se tienen que tener en cuenta.

*En el caso que el covid haya tenido un aspecto positivo, ¿cuál creéis que sería ese factor positivo que os habría aportado?*

*Gaspare.-* Si lo tengo que ver desde mi punto de vista, de lo que yo me ocupo en INDA, que es del *Ufficio Stampa* y de las redes sociales, seguramente el Covid nos ha llevado a esta innovación que tú nos has comentado del *streaming*. De alguna manera, nos ha obligado a recurrir a la tecnología, sobre todo, para superar los límites que se nos han impuesto. Nosotros teníamos solo 470 espectadores, de qué forma podíamos hacer para hacer llegar estas noches a todos.

En los últimos años, nos hemos implicado en el tema de la promoción en las redes sociales, pero nunca hemos tenido la oportunidad de ofrecer un *streaming* en directo del espectáculo. Este año no se ha repetido pero hemos buscado continuar por este camino, en el sentido de que la comedia *Le Nuvole*, que debutará el 3 de agosto, tenemos un acuerdo con una plataforma que ha lanzado el gobierno. En esta plataforma se subirá el espectáculo *Le Nuvole* y así cualquiera en el mundo podrá verlo, seguramente desde este punto de vista nos ha llevado a ampliar aquel que es el uso de la tecnología dentro del teatro.

*Cambiando un poco el tema de las preguntas, me gustaría también preguntaros sobre cómo es vuestra metodología de trabajo, ¿cuál es el criterio para elegir los títulos de las tragedias o de las comedias? ¿Cada año hay un tema sobre el que se empieza o se eligen aleatoriamente?*

*Elena.-* La elección de los títulos viene elegida por el *Consiglio di Amministrazione*, y estos títulos se escogen en base a diferentes métodos.

Puede ser aquel de la elección de continuar contando una casta o, en cambio, se decide alternar Esquilo con Eurípide, o depende de cuánto tiempo lleva un dramaturgo sin tener representadas sus obras. Si hay un aniversario, como ha sucedido este año, que ha servido para representar el centenario de *Coefore*. A todo esto hay que añadirle que a veces viene unido con una motivación, como puede ser darle un título a la temporada. Este año está claro que la motivación es la vuelta a esta reapertura que coincide con el centenario.

*¿Qué ocurre tras la elección de los títulos?*

Después de la elección de los títulos se pasa a ver cómo estos títulos se llevarán a la escena, en conjunto al CDA<sup>79</sup> junto con el *sovrintendente* que representa la figura de director artístico, se deciden los directores y poco a poco el *sovrintendente* se ocupa de la realización de aquello que sería el elenco de actores que participaran en los espectáculos. Una vez preparados los títulos empieza esta máquina organizativa que se desarrolla en diferentes áreas. La estructura de la Fondazione INDA se puede ver en el sitio web en la sección de la *trasparenza*. Tiene tres áreas principales que son la administrativa, la organizativa y la que forma parte del archivo. Estas tres áreas luego tienen varias ramificaciones que se encargan, una de la estructura elaborativa, es obvio que de estas tres la fundamental es la estructura organizativa, porque si no, no existirá la posibilidad de realizar la temporada. ¿Por qué tenemos toda esta máquina organizativa? Porque como decía Gaspere, inicia con 15 personas y que se finaliza con entorno a las 200 personas dependiendo de la temporada y las exigencias para su realización.

*¿Se toman a veces en cuenta en la elección de estos títulos “inspiración” de los eventos sociales que ocurren en ese momento?*

*Elena.- Ni*<sup>80</sup>, porque tienes que considerar que este año ha ocurrido esta coincidencia seguramente la atención hacía el tema social existe porque, obviamente, existe una crítica, por ejemplo, sobre la violencia hacía las mujeres. Estos temas se representan bajo la forma de un título, que sirva como eslogan de la temporada en donde el tema viene tratado.

*Gaspere.-* Por ejemplo, en el 2015, nosotros hemos representado *Le Supplici*, *Ifigenia* y *Medea*, solo por darte un ejemplo, había un tema que era la trilogía del mar y, en particular, sobre todo con *Le Supplici* fue el *regista* quién puso en evidencia este tema de los extranjeros. Ya que este título representa a estas personas que llegaban a un país extran-

---

79 Acrónimo de *Consiglio di Amministrazione*

80 Palabra que sirve para indicar una respuesta incierta que se encuentra entre el sí y el no.

jero y pedían asilo. Eso ocurrió en un año en el que Siracusa y su provincia estuvo ocupada con la llegada de inmigrantes, de refugiados que buscan ayuda. En ese año fue una elección inspirada fuertemente por temas actuales, como dice Elena, no siempre es así, la elección de los títulos no se basan solo en temas de actualidad.

*Elena.*- Esa no es la metodología, pero si se tiene la sensibilidad de querer hacerlo, pero no forma parte de la estructura de *INDA* realizar la elección en base a un tema del momento. Si no que existen muchísimas otras cosas, ya que el objetivo de la *Fondazione INDA* es siempre la de la reputación clásica a través del texto, donde el texto es más importante que la puesta en escena. Por ello, primero se eligen los títulos y traductores y luego el *regista*. Nuestra atención se basa en la reputación de la cultura clásica.

*¿Qué es lo primero que se hace tras la decisión del texto a la representación del mismo?*

*Elena.*- Como te he dicho antes, la decisión viene del consejo de la administración una vez decidido el título, y una vez definido quién traduce el texto. Todo el *Consiglio di Amministrazione* junto con el *sovrintendente* generan una lista de directores. Una vez decididos los directores, se pasa a elegir el elenco que en este caso será el *sovrintendente*, quien de manera autónoma elige el repertorio de actores. De nuevo, se repropone al CDA que casi con una probabilidad del 99 % lo aprueba, porque no es necesario que discutan sobre el criterio artístico del *sovrintendente*. Será más tarde con el área organizativa cuando los directores comiencen a proponer escenógrafos, sastres, coreógrafos y toda esta máquina entra en movimiento. A lo que nos dedicamos Gaspare y yo es dar la visibilidad a la temporada.

*Gaspare.*- Digamos que en un programa de máxima, normalmente entre octubre y noviembre, hay un primera visita al sitio del *regista* elegido. También, si ya existe un escenógrafo, vienen el conjunto al teatro a ver e inician a tener una idea aún más concreta de aquello que es el teatro y de lo que significa y cómo se podría desarrollar todo el proyecto. Después de esto, el escenógrafo inicia el proyecto y comienzan las valoraciones con nuestros técnicos. Debemos tener también la valoración de la *sovrintendenza*, porque al trabajar dentro de un *Parco Archeologico* claramente la *sovrintendenza* tiene ciertas prescripciones, siempre dentro de esa idea de la tutela del monumento.

Digamos que de octubre a noviembre inicia el camino de preparación del espectáculo, tras la primera visita se empiezan a obtener los primeros bocetos y será enero y febrero que se comience a trabajar concretamente sobre la realización. En *INDA* somos nosotros los que

realizamos internamente, tanto el vestuario como las escenas, nuestro laboratorio escenotécnico. Comienzan los varios caminos que nos llevan hasta el debut, que siempre en una temporada normal inicia en mayo.

A primeros de abril comienzan a llegar las compañías, es decir, inician los ensayos que suele durar en torno al mes y luego ya tendríamos el debut. Todo esto siempre en síntesis con los múltiples pasos que hay después de que ya hemos individuado el título y el *regista*. Claramente, en esta fase, más o menos desde el momento que se ha elegido el *regista* a primeros de enero, esto son fechas aproximadas, pero al menos la mayor parte de las decisiones principales para hacer funcionar la obra deben haber sido elegidos.

*Desde que se les da el encargo al regista y al escenografo, ¿siguen interactuando con el teatro?*

*Gaspare.-* Normalmente entre noviembre y diciembre, como ha sucedido para *Baccanti*, se hacen pequeñas pruebas si el *regista* ve que son necesarias siendo estos los diferentes pasajes. Será justo cuando se elige al *regista* y este viene materialmente aquí a esa visita al teatro, cuando comenzamos a trabajar con la nueva temporada.

*¿Cómo se trabaja la temática de la temporada?*

*Gaspare.-* Con la parte gráfica se comienza a trabajar con aquella que será la imagen de la temporada, porque otra cosa particular es que INDA cada año individua a un artista contemporáneo que casi siempre cede a la *Fondazione* la utilización de una de sus obras que luego se convertirá en imagen de nuestra temporada, es decir, el manifiesto oficial de la temporada nace casi siempre, o podríamos decir siempre, de la obra de un artista contemporáneo.

Este año, por ejemplo, habrás podido observar este amarillo brillante que nace de una obra de Hermann Nitsch, que luego viene debidamente trabajada del grafista que añade toda la parte de títulos y se genera el manifiesto. Todo esto es un camino que inicia en octubre y que poco a poco nos conduce al debut de mayo. En medio tenemos que colocar, normalmente en torno a marzo, aunque esto puede cambiar desde el punto de vista de la comunicación la *Conferenza Stampa Nazionale* a la que vienen invitados todos los periodistas nacionales e internacionales y a los que nosotros tradicionalmente presentamos de manera oficial aquel que será el elenco.

*¿Podríamos decir que todo se plantea con un año de previsión?*

*Gaspare.-* Este año por primera vez, como he dicho, nosotros normalmente al final de la temporada, ya sabemos cuáles serán los títulos del año siguiente. Este año INDA ha podido hacer una cosa distinta por primera vez en su historia, que ha sido anunciar tanto los títulos y directores de este año como aquellos que estarán en el próximo. Por lo que ya sabemos para el 2022 cuál será el programa y también quiénes serán los directores. Esto nos permite una programación distinta, nos permite traer a Siracusa directores importantes. Nosotros hemos tenido siempre directores importantes, pero claramente cuanto más importantes son, más años necesitas para tener citas con ellos.

*¿Programar una temporada con tanto tiempo de anticipación es más complejo o es igual?*

*Elena.-* Eso es algo que todavía no sabemos, quiero decir, la única ventaja que tenemos es que sabemos los títulos y los directores. Conociendo y estudiando a estos directores consigues llegar a entender cuál será la huella y la dedicación que necesitará el trabajo. La única ventaja es que en vez de empezar a trabajar en diciembre, ya desde septiembre podemos iniciar a trabajar en ello y así podemos recuperar un par de meses.

*Gaspare.-* Exacto, en el sentido de que nosotros en este momento dedicamos todos los esfuerzos a la temporada en curso. Para darte un ejemplo que quizás te haga entender mejor, uno de los *registra* del próximo año se llama Robert Carsen, que hará *Edipo Re*, él, como te decía antes, es uno de los directores más requeridos en todo el mundo que posiblemente ya tendrá compromisos hasta el 2027. Él vino aquí el 3 de julio a ver los inicios de *Coefore* y esta fue una buena oportunidad para intercambiar las primeras ideas sobre el espectáculo. Si no lo hubiéramos sabido con esta previsión normalmente sería en septiembre y octubre cuando hubieras iniciado a trabajar con él. Es cierto que ahora no lo estamos haciendo directamente porque estamos en mitad de una temporada que terminar, pero ya hemos iniciado una comunicación, se pueden comenzar con las primeras reuniones. Por ello, esto se trata de una anticipación del trabajo y ya es *registra* puede comenzar a pensar quiénes quiere que sean sus actores principales y ya nos puede ir comunicando sus pensamientos y ver si estos pueden ser posibles.

*¿Cómo funciona la iluminación en los espectáculos?*

*Elena.-* Los espectáculos. Te hablo de la iluminación. Los espectáculos normalmente comienzan a las 19.00 horas, este año comienzan

a las 20.00 h., por lo que hay toda una red de luces que se ha realizado para poder albergar un espectáculo nocturno. Pero para aquellos que tienen, podríamos decir un horario normal. La implantación de luminotecnia existe igualmente como en aquellas nocturnas porque, prescindiendo del cambio del sol del crepúsculo, se acaba por estar inmersos en la oscuridad al final de la representación, por lo que esta escenografía debe afrontar su diseño también nocturno.

*¿Cuando el ciclo de representaciones ha terminado qué sucede con todo el material que se ha utilizado?*

*Elena.-* Para todo aquello que ocurre con todo el material de escena, como decía Gaspare antes, la escena y vestuarios lo realizamos nosotros menos en algunos casos, como es el de las *Baccanti*, que dos de los tres elementos de la escenografía son de *La Fura dels Baus* que la han traído directamente ellos aquellos que cuentan con una serie de mecanismos, mientras que la cabeza ha sido construida por nosotros. En la *Fondazione* tenemos un laboratorio de vestuario y un laboratorio de escenografía, y es allí donde se realizan todas estas escenografías, sea de hierro, madera, poliestireno o cualquier material.

Al final de la temporada, los elementos escenográficos importantes vienen normalmente conservados en este laboratorio. Obviamente, hay muchas de ellas que estamos forzados a destruirlas, pero hay algunas que se siguen conservando. Con aquellos elementos de poliestireno ocurre lo mismo, ya que el propio tiempo, incluso los animales con el tiempo, acaban por maltratarlos. En muchas ocasiones, estos materiales vienen reciclados o reutilizados para otros eventos que organizamos en la ciudad o eventos escenográficos.

*¿Ocurre lo mismo con la estructura que se coloca sobre el palco escénico?*

*Elena.-* Toda la estructura que se usa para reconstruir el palco escénico que viene cubierto con una serie de sistemas que nos impone la *Soprintendenza dei Beni Culturali*. El área de la *orchestra* se cierra con madera que se apoya sobre una estructura hecha con sacos que evitan el desgaste y las vibraciones se las estructura de hierro que va debajo. Obviamente, cuando se desmonta el palco escénico todos estos materiales se conservan para poder volver a colocarlos.

*¿Y con el vestuario?*

*Elena.-* Otra cosa que hacemos nosotros es el vestuario. Todos ellos se conservan en el laboratorio de vestuario, a veces estos vestidos pueden llegar a volver a ser reutilizados. Y en el archivo se conservan los trajes de los protagonistas más dos trajes del coro masculino y

otros dos del coro femenino. Estos no pueden ser más tocados, ya que se trata de material de archivo.

*Por ejemplo, en el 2018 asistí a la representación de Eracle, teniendo como regista a Emma Dante. Una de las particularidades que me sorprendió fue el hecho de que los personajes principales de la comedia estaban representados por mujeres, ¿cuál fue la motivación de esta elección?*

*Gaspare.- Estas son decisiones artísticas que han sido tomadas por la regista. Por ello, en este caso, es mejor preguntarle a ella directamente.*

*¿Qué limitaciones se encuentran en este teatro?*

*Gaspare.- Lo primero y más importante es lo que te decíamos antes, ya no es solo que se trate de un teatro griego, sino que hoy en día se trata de un monumento lo que significa que lo principal y más importante es tutelar el monumento. Por eso el elemento que hace único a INDA es que este teatro que nació para hacer estas tragedias, donde Eschilo ha presentado sus obras y que hoy nosotros, a una distancia de 2500 años, aún hacemos lo mismo que se hacía entonces, el teatro de Siracusa junto con el teatro de Epidauro, posiblemente seamos de los únicos que lo hacemos en el mundo.*

Visto que lo hacemos dentro de un monumento, tú me preguntas sobre cuáles son los límites. Los límites son aquellos que nos vienen impuestos por la *Soprintendenza dei Beni Culturali*. Es la tutela entendida en su totalidad, la escenografía y la preparación del teatro para proteger la piedra. Y siendo un teatro al abierto y no un teatro cerrado.

*¿En qué modo influye el hecho de que sea un teatro abierto (iluminación natural, acústica, meteorología, etc.)?*

*Gaspare.- Sobre las apreciaciones del sonido para el equipo de sonido, esta es una de las tareas más complicadas y de las que se tienen que tener en cuenta los ruidos ambiente, porque al estar al abierto y encontrándose dentro del tejido urbano de la ciudad existen las ambulancias que pasan, helicópteros, hasta hace un tiempo existían las campanas del *Santuario della Madonna delle Lacrime*. Todos estos ruidos ambientales son gestionados por nuestros técnicos de sonido porque obviamente se necesita de una calibración del audio bajo este punto de vista. Estas son posiblemente algunas de las cosas que hacen único aquello que hacemos, que es tener en cuenta hoy día las condiciones de la ciudad.*

¿Cómo se califica si un proyecto es válido o no?

*Elena.*- Yo creo que, sobre todo, sobre la base que es el proyecto en primer lugar hay que ver si este es realizable, sea tanto por costes como por los materiales. Pero más que nada, la elección debe pasar por un grupo de tutela del monumento, del *soprintendente* del *Parco Archeologico*, también el de la región debe ser procesado por una máquina organizativa. Si tú quieres usar un material que de todos modos, aunque solo vaya colocado sobre la madera, esto no funciona o no va bien, el *sovrintendente* obviamente no te lo aceptará.

## 6. 2. 2. Entrevista al estudio Stefano Boeri Architetti

---

La entrevista se llevo a cabo con el estudio de Stefano Boeri Architetti el 19 de marzo de 2020. El objetivo principal de esta entrevista es la de representar la voz del arquitecto en el mundo escenográfico, cómo se trata el arte performativo y efímero desde un caso real como es el *Bosco morto per Le Troiane*. Esta oportunidad sirve para enriquecernos con las palabras de Anastasia Kucherova, arquitecta del equipo que llevó a cabo el proyecto escénico en Siracusa mano a mano con Stefano Boeri.

*¿Cómo llegó a vuestras manos la propuesta de proyectar una escenografía para el teatro griego de Siracusa?*

En primer lugar, llamaron a Stefano Boeri para hacer la escenografía. Como habrás podido observar, también hubo otras intervenciones en el teatro por parte de Massimiliano Fuksas y Rem Koolhaas. Obviamente, en cuanto recibimos la llamada el primer pensamiento fue el de crear un gesto muy fuerte, nos involucramos con el *sovrintendente* de INDA Antonio Calvi, que ya conocía a Stefano no solo como arquitecto sino también por otras vías.

*¿Con qué idea comenzasteis a razonar?*

Al inicio, inicio hemos comenzado a razonar con un gesto fuerte de escenografía, fue muy importante ir a visitar el lugar. Nada más entrar por primera vez a ese teatro nos quedó claro que no era un lugar en el que intervenir con una máquina escénica o con cualquier otra cosa artificial, por decirlo de alguna forma.

*¿Qué ocurrió en la primera visita al teatro?*

Para nosotros la cosa más natural y más interesante fue la de razonar sobre el paisaje considerando también todo el contexto de este teatro. Fuimos allí para ver aquel paisaje de árboles increíbles y paseando por las últimas gradas pudimos observar el mar. El pensamiento de imaginar a los antiguos griegos viendo el mismo paisaje donde dispusieron sus representaciones nos sugirió trabajar sobre algo muy natural.

*¿De dónde proviene la idea de combinar lo ocurrido en Friuli y el teatro griego?*

La idea de involucrar de alguna manera una región tan lejana como es el Friuli nos la ha sugerido de alguna forma el propio texto de *Eurípide*, que es la cosa más sugestiva, ya que toda la escenografía estaba

basada en una lectura muy atenta del texto junto con la *regia*. Además del texto original de Eurípide, hemos leído una interpretación-traducción contemporánea de Jean Paul-Sartre, que la releyó desde la óptica de la guerra reciente ocurrida en Argelia. Así que estas dos interpretaciones, tanto a la *regista* Muriel como a nosotros, nos ha sugerido que eran temas extremadamente actuales, aunque hayan pasado 2000 años, la guerra, sin embargo, permanece, una agonía, una como muy difícil y a la vez muy inútil en el fondo.

Ya que nuestro estudio está trabajando desde hace años el tema, por así decirlo, de la guerra entre el hombre y la naturaleza, su forma de arruinar el ecosistema y comprometer la biodiversidad. Ha generado en nosotros, de una forma bastante natural, esta idea de extrapolar el mensaje de Eurípide en contra de la guerra entre los humanos a una escala más amplia hablando entonces de una guerra entre el hombre y la naturaleza en general, que es un poco lo que ha ocurrido en la tragedia del Friuli. Una tragedia en el norte de Italia donde los árboles han sido erradicados.

*¿Cómo lograsteis combinar lo ocurrido en la tragedia del Friuli con Le Troiane?*

Desde el punto de vista que estos árboles han sido una intervención no pensada, ni siquiera la propia naturaleza reforzó a los abetos, el propio cambio climático que han generado esas rafagas de viento, es debido al hombre y su actividad. Tomando en consideración todos estos temas nos ha parecido que lo mejor desde el punto de vista práctico, sería el de, por un lado, ayudar a la cadena producción de la madera de Friuli, porque el problema de que cayeran una cantidad tan elevada de árboles es que no quedan reservas en los negocios de carpintería pequeños y no es que la demanda aumente. Por lo que para ellos, se convierte en un problema económico inmenso. En el sentido de que ellos no conseguían trabajar toda esta madera, no habían lugares donde almacenar tal cantidad, y si tú no consigues recoger los troncos de la tierra en su tiempo útil este se marchita, de forma que ya deja de ser útil y no volverán a crecer durante los próximos años. Por esto, decidimos involucrar a los pequeños negocios que conocíamos, porque ya colaboramos con ellos por otros proyectos con la cadena de producción de esta región y le preguntamos si estaban dispuestos a donar una cantidad de 400 troncos.

*¿Cómo se gestiona el proceso de transporte de estos troncos?*

Fuimos a la región de Friuli en febrero de 2019 para elegir junto con los leñadores los troncos más dañados, ya que para nosotros era importante para el trabajo escenográfico dejarlos así, tal cual eran, para ver

todas las marcas de la tragedia, las roturas, las marcas en la corteza del árbol y también con las señales de las máquinas con las que se recuperaron estos troncos para transportarlos en los camiones. Todo esto está documentado en un cortometraje donde se cuenta el trayecto realizado por estos troncos desde su recuperación de la tempestad a la escenografía.

*¿Hubo problemas durante el proceso?*

Desde el punto de vista técnico los problemas surgieron desde el inicio, porque el *budget* que, INDA al ser una fundación sin ánimo de lucro, el dinero que consigue ahorrar para cada escenografía es bastante reducido, por eso la mayor parte de elementos debían provenir preferentemente de donaciones. Por el resto, tuvimos que aprovechar al máximo el equipo de escenógrafos que ellos tienen a disposición. La colaboración con ellos ha sido un punto muy importante, tanto con los operarios, como con el equipo que trabaja con los tejidos, las superficies y los colores.

*¿Tuvisteis que tener en cuenta otros agentes?*

La idea de la *regista* con la que estábamos de acuerdo y seguimos con placer era la de no distinguir entre los vencedores y vencidos. Como se puede ver en el espectáculo, están todos cubiertos por el mismo polvo de guerra, para subrayar el concepto de que la guerra es inútil y que no hay nadie que gane.

*La idea de Muriel, la regista, de no existir ganadores en una guerra, ¿cómo lo representasteis en la escenografía?*

De la misma forma, quisimos tratar a los árboles del paisaje por un lado regular, el segundo pensamiento fue el de comprender cómo construir esa escena. En las primeras pruebas hemos experimentado con variantes más caóticas, colocando estos árboles imitando a un bosque real buscando recrear aquel paisaje natural de los bosques. Pero considerando la forma del teatro antiguo que, de alguna forma, nos recuerda a la silueta de un templo griego con el altar, que si lo miramos en planta es muy evidente. Por esto, pensamos que el gesto más fuerte desde el punto de vista formal sería colocar los troncos de forma regular como si fueran las columnas del templo. No sé si luego se percibía, pero fue una referencia muy importante para nosotros, también porque en los templos griegos la misma columna proviene de una estructura de madera y el árbol es un poco el arquetipo de este tipo de soporte. Este templo sería totalmente regular si no fuera por la estela que deja esa bofetada de aire, esa traza que atraviesa de manera irregular el bosque, que arruina y tira al suelo estos troncos inmensos.

*¿Cómo interacciona el proyecto con los actores?*

Valoramos al principio la posibilidad de hacer que los actores pudieran mover los troncos, hacerlos interactuar un poco más con algunos troncos caídos, pero la realidad es que luego en un discurso interno de razonar con los elementos conceptuales y, más tarde, cuando hemos empezado a colocar estos troncos de ocho metros, entendemos que para situarlos en su lugar se necesitaban cuatro operarios para moverlos de un lugar a otro no funcionaba. Seguramente la idea escénica era buena, pero luego no era posible involucrar a los actores, pero al final nos pareció convincente e interesante este paisaje muy estático que se ha parado en el momento de la tragedia y, sobre todo, el contraste con el fondo de árboles vivos y reales.

*¿Fue complejo disponer los troncos de forma vertical?*

Tengo que decir que hemos estudiado con cada proyecto arquitectónico tantas variables y aquí seguramente todas estaban vinculadas a la forma en la que los árboles se mantenían en pie, porque desde un principio queríamos la imagen de colocarlos erguidos. A esto tenemos que imaginarnos que la representación debe desmontarse cada noche para montar la siguiente, es un factor que te cambia totalmente la vida como escenógrafo. Porque, naturalmente, desmontarlo es un asunto difícil para los operarios. Incluso pocos días antes de la prueba general nos costaba mucho tiempo mañana para moverlos.

*¿Cómo se colocaron en pie esos árboles?*

No sé si era evidente como espectador la forma en la que se han colocado en pie, en unas plataformas con cuatro ruedas y una estructura en acero. Al principio probamos pintándolos para hacerla desaparecer, pero al final nos pareció aún más fuerte dejar esta armadura como si fuera una armadura de guerra. A nosotros nos han parecido elementos muy importantes y honestos, en el sentido de que una escenografía que no pretende ser un elemento artificial, como muchas veces es típico en el teatro, siendo todo verdadero y sin enmascarar.

*¿Fue complejo generar un palco escénico de ese tipo?*

Seguramente haya habido una gran labor para unificar la superficie que forman estas plataformas móviles, porque se intentó producirlas todas de las mismas dimensiones y colocar todas las ruedas iguales, cuando las distribuyes sobre el palco escénico ves que algunas están torcidas, incluso una lluvia ligera podía comprometer la estabilidad de la plataforma y, por ello, algunas se tuvieron que reforzar. Para llegar al punto de no solo distribuirlas sobre el palco escénico, sino de

cambiarlas más veces para entender dónde se debían colocar. Al final, cuando hemos conseguido encontrar la distribución, tuvimos que enumerar todos los árboles para luego poder colocarlos en el orden adecuado, no solo se hizo con los troncos, sino con cada una de las plataformas, ya que estaban todas deformadas para hacerlas encajar a la perfección.

*¿Cuánto tiempo se necesitó para llegar hasta el momento de la representación?*

Para llegar al punto de visualizar la escenografía que se ha visto en las representaciones se necesitó de entorno a un mes de preparación, donde los árboles solo se colocaron en pie justo el día anterior, ya que era un trabajo muy complejo para los operarios tener que mover con los camiones los troncos que llegaban en tandas de entre cinco o seis, agarrarlos con una grúa y colocarlos en pie. Para más tarde soldar y verificar que la estructura era estable, ya que esos troncos de 8 metros dispuestos en ese pequeño agarre que tiene debajo se encontraba al límite de la estabilidad. Afortunadamente, no hubo ningún inconveniente ni accidente en ninguno de los montajes.

*En cualquier proyecto al que nos enfrentamos por primera vez buscamos referencias, ¿en vuestro caso también fue necesario?*

Lo primero que hemos hecho ha sido documentarnos sobre cómo han trabajado otros arquitectos en estos contextos. La cuestión que, por ejemplo, en la escenografía de Koolhaas nos gusta muchísimo y, además, encontramos muy inteligente e interesante, pero él tuvo la facilidad entre comillas de que todos los espectáculos utilizaban la misma por lo que no debía desmontar toda esa bella estructura que ha inventado. Lo mismo con Fuksas, él tenía la misma escenografía para espectáculos diferentes. En nuestro teníamos otro requisito, debían ser elementos transportables, a pesar del peso y luego compartimos la temporada con la escenografía de *Elena*, una temática totalmente distinta en la que todo lo que nosotros habíamos enmascarado, para ella se llenaba de agua. Por ende, al compartir palco, de una noche a la otra se debía secar esa balsa y volver a colocarlo todo.

*¿Qué entendisteis tras buscar esa bibliografía? ¿Cómo fue vuestra intervención como arquitectos?*

Hemos buscado referencias, ya que para nosotros ha sido la primera vez que nos hemos lanzado hacia la escenografía. Fue muy importante ser responsables y entender el límite en el que el arquitecto puede intervenir en un espectáculo. Esto no es una acción sencilla, en el teatro hay unos equilibrios particulares, existen exigencias de la *regista*.

Por ello, cuanto más acompañe la escenografía a la idea de la *regista* más consigue ser visible o invisible dependiendo de qué requiera el espectáculo para poder considerarla exitosa, ya que no es exactamente construir un edificio en el que tú eres lo bastante libre con tu gesto.

*¿Hay puntos en común entre el proyecto arquitectónico y el proyecto escenográfico?*

Desde cierto punto de vista, si hubiéramos decidido de trabajar como han hecho otros arquitectos en el teatro de Siracusa hubiera sido similar, porque al final lo que ha proyectado OMA ha sido un elemento arquitectónico. Lo que hemos decidido hacer nosotros, por una parte, es diferente del enfoque habitual arquitectónico, por el otro lado, sin embargo, es cercano a nosotros como estudio, ya que nosotros trabajamos muchísimo sobre la forestación con proyectos que buscan, involucran a la comunidad. Para nosotros es mucho más que arquitectura, siempre salimos un poco del límite del arquitecto que solo trabaja con la forma y función mirando a aquellos elementos ecológicos y de sostenibilidad, del hombre y la naturaleza. Y desde este punto de vista debo decir que sirvió como una operación política, social y económica. Hemos donado y ayudado a las cadenas de producción de madera en Sicilia que no tienen tantos recursos. Este punto de vista ha sido paradójicamente idéntico a lo que solemos hacer habitualmente en nuestros proyectos de arquitectura. Digamos que es el concepto de la responsabilidad social, que es el tema extra que nosotros hemos aplicado respecto a OMA.

*Con la experiencia que nos da el tiempo, hay ocasiones en la que reparamos ciertos aspectos y creemos que podrían haber sido mejor si los hubiéramos cambiado, ¿en el caso de vuestro proyecto hay algo que ahora penséis que se podría mejorar?*

Seguramente, para cada proyecto hay un margen para repensarlo. Después de que hayas cambiado como persona y como profesional, lo puedes ver con ojos distintos esto es algo normal. Por una parte, estamos libres de este pensamiento, ya que trabajamos con el teatro y, cómo el acto teatral es algo que se produce en un momento determinado y todas las artes performativas son así. Yo he visto más de una repetición del espectáculo y cada una de las veces se percibía de una forma distinta, un día el actor tenía dolor de estómago, otro de ellos ese día era mejor y cada una de las veces la actuación en su totalidad era distinta. Esta es la cuestión que algunas veces ha funcionado mejor y otras ha funcionado menos. También se ve influenciado por la meteorología. Alguna de las representaciones se han desarrollado mientras llovía, otras con un sol abrasador, con el frío. Todo esto contribuía a cómo funcionaba el espectáculo con las luces, con la luz natural del

sol y con todo lo demás. Digamos que nos hubiera gustado, como habíamos propuesto en un inicio, poder concluir este ciclo, que no es una cosa que pueda decir que no hayamos conseguido, ya que se han podido llevar a cabo las plantaciones del *Bosco delle Troiane*, y continúa viviendo y siendo alimentado y esto nos complace mucho.

*¿Podríamos decir de alguna forma que el proyecto ha traspasado las fronteras del teatro?*

Lo otro con lo que queríamos hacer revivir el bosque era reutilizando la madera todos estos troncos que habíamos llevado. Estos fueron donados a INDA para poder hacer las escenografías de los próximos espectáculos con la ayuda de la cadena de producción de madera de la Sicilia que les ayudará a transformar estos troncos en material productivo. Por otro lado hemos sido involucrados en otro proyecto gracias al *Comune* que aún no se ha iniciado y que conoce bastante bien Vittorio Fiore, que es un proyecto para las *Latomie dei Cappuccini*. Él ha escrito un libro sobre este lugar, que ahora está cerrado al público por motivos de seguridad. Nos encontramos a la espera de ver que ocurre, ya que, en primer lugar, nos encontramos a la espera por temas políticos y por las circunstancias de Covid, pero nos gustaría muchísimo hacerlo para poder cerrar de alguna forma esta historia, y que se pueda reutilizar esa madera para hacer renacer y abrir ese área a la comunidad.

*¿Cómo habéis afrontado trabajar en un teatro abierto y sus cambios? ¿Fue un tema que se trató a la hora de realizar el proyecto o fue un asunto tratado por otros especialistas?*

Incluso el tratamiento de las luces, si tú llegas al teatro como un arquitecto, te dices “yo soy el escenógrafo, soy yo quien trabaja con el artista de las luces”. Pero luego no es así, siempre es un trabajo en equipo porque el *regista* puede tener sus propias peticiones, su dramatismo en la gestión de la iluminación. Inicialmente, a nosotros nos inspiraba mucho la idea de gestionar la totalidad del espectáculo con las iluminación artificial y le pedimos a la *soprintendenza* de cambiar el horario del espectáculo un poco más tarde, a pesar de que en mayo a junio las condiciones del sol cambian y, obviamente, el horario de las representaciones se iban modificando para poder garantizar que las condiciones fueran aproximadamente siempre las mismas, del atardecer y la oscuridad.

*¿Entonces habéis tenido que ir arreglando la escena para que no se produjeran sombras en momentos indebidos?*

Claro, nosotros le habíamos pedido a Calvi el cambiar el horario para poder disponer nosotros nuestros focos e iluminar como quisié-

ramos nosotros, pero él nos ha dicho que forma de la tradición y que el teatro, desde hace siglos, seguía ese horario de escenas digamos, podríamos decir, que él no nos ha dado el permiso de hacerlo, pero paradójicamente, como muchas veces ocurre en nuestra profesión, un límite acaba convirtiéndose en una cosa bellísima y te inspira a hacer algo que va más allá. Cuando hemos visto el espectáculo por primera vez con el artista de las luces nos hemos dado cuenta que era muy escenográfico tener el atardecer. Tener esos troncos, que al principio estaban iluminados por el sol, que después desaparecen, añadiendo una dinamicidad al espectáculo, incluso un cambio de carácter, para luego dejar paso a las luces más contrastadas que nosotros habíamos creado.

*A mi parecer es un aspecto muy característico en las obras, en el teatro de Siracusa la presencia del atardecer, ¿cómo cambiasteis vuestra percepción tras ver su primera representación?*

Absolutamente, como has dicho en una de tus primeras preguntas muy acertadas, es cómo cambia tu percepción del encargo cuando ves el lugar por primera vez. Y es una cosa increíble que, obviamente, apenas lo ves, te sientes distinto. La primera vez que ves a los actores interpretar en el palco eres capaz de entenderlo, porque nosotros no habíamos establecido una planimetría, es decir, no habíamos decidido la planimetría antes de llegar. Y ver a los actores. Después de cada ensayo teníamos que ver que cierto tronco tenía que ir más hacia la derecha, este otro más a la izquierda, colocarlo de esta otra forma. Luego hemos cambiado nuestro punto de vista para ver qué imagen tendría cada espectador del mismo espectáculo. Obviamente, todo esto se llega a resolver en una estrecha colaboración con el *regista* y colocándonos en los zapatos de cada espectador.

*¿Por qué se cubren las ruinas bajo el palco?*

Mimetizar el palco es por un simple hecho de que no podíamos caminar sobre las ruinas, es un patrimonio arqueológico donde se pueden encontrar hasta mosaicos. Por ello, incluso había un límite de peso que podíamos para el proyecto. Todo el palco escénico ha estado construido con cojinetes de arena, por lo que todo el plano que cubre el palco escénico ha estado apoyado con mucha delicadeza sobre la ruina.

*¿Entonces este límite de peso también os limitó en la elección de los árboles?*

Sí, al final esto nos ha condicionado a no poder colocar árboles de más de 8 metros. La idea inicial de colocarlos en pie era factible,

pero tras un cálculo estructural hubiera requerido de una plataforma mucho más grande y esto hubiera sido insostenible para luego poder transportarlas, ya que un árbol de ocho metros pesa en torno a unos 900 kilos.

*Como ya has comentado, el hecho de asignarles el próximo proyecto de reutilización en las Latomie dei Cappuccini argumenta la ayuda social que generó vuestro proyecto, ¿cómo os sentisteís?*

Fue muy importante y conmovedor para nosotros ver en la primera puesta en escena el encuentro entre el alcalde de Siracusa con el representante de la región de Friuli que, de otra forma, no se hubieran encontrado, ya que son regiones tan lejanas entre sí que aparentemente no tienen nada en común y es evidente que, tras esto, detectamos la relación que existe entre el hombre y la naturaleza. Es algo que todos tenemos en común y que, en realidad, no existen fronteras, lo vemos incluso ahora en este momento que estamos viviendo en el que todos somos una comunidad. También ha sido de gran importancia para las pequeñísimas poblaciones de entorno a los mil habitantes que han donado los troncos, salir en los periódicos para poder así hacer visibles sus problemas y, de la misma forma, ocurrió con Siracusa.

*¿Algún pensamiento que creáis vosotros que representa a vuestra comunidad de arquitectos?*

A mi parecer, el vídeo que te enviaré te podrá ayudar a comprender el mensaje. Ya solo el hecho de que nuestro estudio se ha comprometido en contar y llevar a cabo este proyecto de vídeo, quiero decir, obviamente, entre comillas, que la labor de escenografía no está pagado por todo el trabajo de seguimiento que se ha realizado durante todo ese mes. Nosotros lo hemos considerado muy importante y es un trabajo que hacemos para el mundo. Todo aquello que nosotros buscamos en el estudio es sensibilizar a las personas y creo que lo estamos consiguiendo. Cada uno de esos 60.000 espectadores que asistieron en la pasada temporada y quizás se cuestionaron por esos árboles y quizás decidieron documentarse sobre la tragedia.

Esos niños que recibieron una la planta tras el espectáculo y han participado en la forestación, algo que ha ocurrido porque lo he visto con mis propios ojos, tenían una conciencia inesperada de todos los problemas ecológicos y esto consideramos que es nuestra misión. Importante, aunque no es siempre un interés comercial lo que mueve al arquitecto a construir, sino ganar algo más para la eternidad, por decirlo de alguna manera. Cuando te encaras con un contexto de este tipo para cualquier persona se trata de un privilegio. Yo me considero muy afortunada de haber podido seguir un proyecto así que te enri-

quece tanto mentalmente como profesionalmente y que te hace crecer. Es por este tipo de oportunidades que trabajar en este estudio es bellísimo y muy gratificante, puede gustarte más o menos el proyecto, pero al final te preguntas de dónde han llegado esos árboles, ese es el verdadero significado de impactar al espectador.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

---

Adriani, Elena, *Storia del teatro antico*, Roma, Carocci, 2017.

Aiello, Giuseppe, *L'edificio scenico. Nel teatro Greco-Romano in Sicilia*, Palermo, Università degli studi di Palermo, 2014.

Anti, Carlo, *Teatri greci arcaici*, Padova, Le Tre Venezie, 1947.

Arnaldi, Arnaldo y Fiore, Vittorio, *Scenografie portatili*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2016.

Basile, Beatrice, “L’Urbanistica di Siracusa Greca: nuovi dati, vecchi problemi”, en *Archivio Storico Siracusano*, Serie IV, vol. IV, Società Siracusana di Storia Patria, 2012, pp. 117-224.

Boeri, Stefano, *Un Bosco Morto Per Le Troiane*, 2019. Disponibile en <https://www.stefano-boeri-architetti.net/project/un-bosco-morto-per-le-troiane/>.

Bordignon, Giulia, “Musicista Poeta Danzatore e Visionario’ Coro negli Spettacoli Classici al Teatro greco di Siracusa 1914-1948”, en *I Quaderni di Dioniso*, vol. 3, Siracusa, 2008.

Calandra di Roccolino, Giacomo, “Nella quiete della rovina”, en *La rivista di Engramma*, no. 87-91, 2011, pp. 42-47. Disponibile en [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1918](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1918)

Campo Baeza, Alberto, “2015 Siracusa, Italia”, 2015. Disponibile en <https://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>.

Castagneto, Francesca y Vittorio Fiore, *Reduce, Recycle, Reuse. Arti performative per il recupero dello spazio urbano*. Siracusa, Lettera Ventidue, 2012.

Centanni, Monica, *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il teatro di Siracusa 1914-1948*, Milán, Electa, 2004.

Centanni, Monica, *Le Vesti di Medea*, Siracusa, Lombardi editori, 2005.

Cicerón, *In Verrem II 4*.

Cicerón, *In Verrem II 5*.

Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Laterza, 2005.

“Dal Bosco morto al Bosco delle Troiane: una nuova anima green per Siracusa”, en *Siracusa News*, 15 de diciembre de 2019. Disponible en <https://www.siracusanews.it/dal-bosco-morto-al-bosco-delle-troiane-una-nuova-anima-green-per-siracusa/>

De Blas Gómez, Felisa, *Arquitecturas efímeras: Adolphe Appia, música y luz*, Buenos Aires, Nobuko, 2010.

Distefano, Giuseppe, “A Siracusa il conflitto interiore di Fedra”, en *Il sole 24 ore*, 2010. Disponible en <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-05-26/siracusa-conflitto-interiore-fedra-144800.shtml>

Fiore, Vittorio, *Spazio Teatro: Luoghi recuperati per la scena*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2010.

Fiore, Vittorio y Vito Martelliano, *Le città del Teatro Greco. Letture tra scenografia e realtà urbana*, Siracusa, Lettera Ventidue, 2018.

Fuksas, Massimiliano y Doriana Fuksas, “Scenography For Medea and Edipo a Colono.” *Fuksas*, 2009. Disponible en <https://fuksas.com/scenography-for-medea-and-edipo-a-colono/>.

Garcés, Jordi, “Escenografía para el Teatro Griego de Siracusa”, 2010. Disponible en <https://www.garces-deseta-bonet.com/es/projets/scenographies-pour-le-theatre-grec-de-syracusa/>.

Giliberti, Manuel, “Dioniso: ‘E perché voi ancora esitate di fronte all’inevitabile?’”, en *Engramma*, 2012. Disponible en [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1881](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1881)

Hernández Soriano, Ricardo Nicolás, “Siracusa: Tres Escenografías para el siglo XXI”, en Cachorro, Emilio, Del Corral, Francisco y Palma, Milagros, *La vida breve: arquitectura y escenografía en espacios urbanos del Albaicín*, Godel, 2013, pp. 71-74.

Jodidio, Philip, *Temporary Architecture Now*, Taschen, 2011.

Lanteri, Rosa, “Le latomie di Siracusa tra ricerca e tutela”, en *Archivio Storico Siracusano*, vol. IV, Società Siracusana di Storia Patria, 2012, pp. 479-505.

La Rosa, Andrea, *Quaderni del Mediterraneo*, vol. 17, Siracusa, Tyche, 2017.

Manco, Maria Margherita, *La Magna Grecia da Pirro ad Annibale*,

Taranto, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2012.

Motta, Francesca, "Medea' di Euripide e 'Edipo a Colono' di Sofocle al Teatro Greco di Siracusa." en *Il sole 24 ore*, 13 mayo 2009. Disponibile en <https://st.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/05/teatro-siracusa-sofocle.shtml>.

Musumarra, Carmelo, *Clasicismo e Decadentismo al Teatro Greco di Siracusa*, vol. 28, Italice, 1951.

Koolhaas, Rem, "Syracuse Greek Theatre Scenography", en OMA, 2012. Disponibile en <https://www.oma.com/projects/syracuse-greek-theatre-scenography>.

Pedersoli, Alessandra, "Inda Retrosceña. Baccanti di Euripide al Teatro greco di Siracusa", en *Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico*, vol. Annale della Fondazione INDA, no. II, 2012, pp. 311-335.

*Piano di Gestione. Siracusa e la Necropoli rupestri di Pantalica*, Siracusa, 2005.

Polacco, Luigi, "Teatro Antico di Siracusa. Campagna 1982: la terrazza superiore", en *ATTI. Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti*, Tomo CXLI, Lettere ed Arti, 1983, pp. 35-49.

Polacco, Luigi y Carlo Anti, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini, Editoriale Programma, 1981.

Rizzo, Giulio Emanuele, *Il teatro de Siracusa*, Milán-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1923.

Roche Cárcel, Juan Antonio, *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2000.

Salmeri, Cristina y Anna Guglielmo, "Il complesso delle Latomie a Siracusa: un bene culturale e ambientale da rivalutare." Università di Palermo, 2009, pp. 53-66.

Santamato, Stefano, *Trojan Women, The Blink Fish*, 2020.

Serrazanetti, Francesca, "Scene Contemporanee per il Teatro greco di Siracusa. Il gesto scultoreo di Arnaldo Pomodoro", en *Stratagemmi*, vol. 29-30, Prospettive teatrali, 2014, p. 117.

Sinisi, Silvana y Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia, Bruno Mondadori, 2003.

Sydow, Wilhelm Von, *Die hellenistischen Gebälke in Sizilien*, 1984, p. 287.

“OMA en Siracusa”, en *Arquitectura Viva*, vol. 144, 2012.

“OMA, mecanismos temporales en Siracusa”, en *Tecne*, 2012, <https://tecne.com/arquitectura/teatro-griego-de-siracusa/>.

Tocco, Elio, *Sicilia in pericolo*, Milán, Sugarco, 1984.

Trematerra, Amelia, “Siracusa: L’orecchio di Dionisio tra mito e realtà”, en *Associazione Italiana di Acustica*, vol. 16, 2011.

Tucide, *Storie*, VII, 86-7.

Ursini Ursic, Giorgio, *Alejandro Luna: escenógrafo*, Madrid, La Avispa, 2002.

Valery, Paul, *Scritti sull’arte*, Milán, Guanda, 1984.

Vesco, Maria Isabella, *Dalla Scenografia dipinta alla Scenografia Costruita: l’architettura protagonista a teatro*, Palermo, Università degli studi di Palermo, 2009.

Vinci, Gabriele, *Aiace-Il documentario*, 2014. Disponible en <https://vimeo.com/98021492>.

Voza, Giuseppe, “Siracusa Problemi di topografia archeologica: il χῶμα e la una via lata perpetua”, en *Journal of Ancient Topography*, 2017.

[www.albertomoncada.com/project/scenography-oma-siracusa/](http://www.albertomoncada.com/project/scenography-oma-siracusa/).

[www.antoniorandazzo.it/](http://www.antoniorandazzo.it/).

[www.indafondazione.org/](http://www.indafondazione.org/).

Zabalbeascoa, Anatxu, “Garcés, clásico y abstracto”, en *El País*, 2 de junio de 2010.

Zanzan, Roberto, “OMA frees Prometheus.” en *Domus*, 17 de mayo de 2012. Disponible en <https://www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/17/oma-frees-prometheus.html>.

