

## CIUDAD Y TERRITORIO

## ESTUDIOS TERRITORIALES

ISSN(P): 1133-4762; ISSN(E): 2659-3254

Vol. LIV, Nº 211, primavera 2022

Págs. 77-96

<https://doi.org/10.37230/CyTET.2022.211.5>

CC BY-NC-ND



## Cartografías teatrales en España: ensayo de interpretación

Antoni RAMON-GRAELLS <sup>(1)</sup>Guillem ALOY-BIBILONI <sup>(2)</sup>Felisa DE BLAS-GÓMEZ <sup>(3)</sup>Almudena LÓPEZ-VILLALBA <sup>(4)</sup>Juan Ignacio PRIETO-LÓPEZ <sup>(5)</sup>Carlos VILLARREAL-COLUNGA <sup>(6)</sup>

(1) Doctor arquitecto. Profesor ETSAB - UPC. Barcelona

(2) Arquitecto. Investigador y candidato a doctor ETSAB-UPC. Mallorca

(3) Doctora arquitecta. Profesora RESAD y ETSAM-UPM. Madrid

(4) Doctora arquitecta. Profesora titular RESAD. Madrid

(5) Doctor arquitecto. Profesor ETSAC - UDC. A Coruña

(6) Arquitecto y Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico. UPM. Madrid

**Resumen:** Descubrir la ciudad en el teatro y el teatro en la ciudad a partir de la observación del mapa es el objetivo principal de este trabajo. A lo largo de la historia, la relación del teatro, de los teatros, y en sentido amplio de los espacios escénicos con la ciudad, ha adoptado formas diversas que una cartografía puede reflejar y ayudar a interpretar. Este artículo se centra en el estudio del papel de los edificios dedicados a las artes escénicas en las transformaciones de las ciudades de España. Nuestro enfoque abre un amplio panorama en el que se integran la ciudad, la arquitectura y el teatro, y en el que se observa con un grado de aproximación diverso el dónde, el qué, el cómo y el cuándo del hecho teatral. El espacio y el tiempo constituyen el trasfondo de nuestro análisis.

**Palabras clave:** Arquitectura teatral; Ciudad; Teatro; Cartografía

Recibido: 21.12.2020; Revisado: 08.03.2020.

Correo electrónico: [antoni.ramon@upc.edu](mailto:antoni.ramon@upc.edu); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1329-4450>;

Correo electrónico: [guillem.aloy@upc.edu](mailto:guillem.aloy@upc.edu); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2165-9341>;

Correo electrónico: [deblasgomez@gmail.com](mailto:deblasgomez@gmail.com); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3159-7028>;

Correo electrónico: [almudenalvillalba@gmail.com](mailto:almudenalvillalba@gmail.com); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2692-1831>;

Correo electrónico: [juan.prietol@udc.es](mailto:juan.prietol@udc.es); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4323-3341>;

Correo electrónico: [carlos.villarreal.colunga@upm.es](mailto:carlos.villarreal.colunga@upm.es); N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2325-3628>.

Los autores agradecen los comentarios y sugerencias realizados por los evaluadores anónimos, que han contribuido a mejorar y enriquecer el manuscrito original

## Theatre cartographies in Spain: interpretation essay

**Abstract:** Discovering the city in the theatre and the theatre in the city from the observation of the urban map is the main objective of this work. Throughout history, the relationship of the theatre, of the theatres, and in a broad sense of the scenic spaces with the city, has taken various forms that a cartography can reflect and help to interpret. This article focuses on the study of the role of the buildings dedicated to the performing arts in the transformations of the Spanish cities. Our approach opens up a wide panorama in which the city, architecture and theatre are integrated, and in which the where, what, how and when of the theatrical event are observed with a different degree of approximation. Space and Time constitute the background of our analysis.

**Key words:** Theatre Architecture; City; Theatre; Cartography

### 1. Introducción

“El teatro elige, nunca es neutral. Nace de la escucha de la ciudad, pero traiciona su misión si se limita a devolver a la ciudad su ruido. Igual que un mapa, es irrelevante un teatro que no descubre la ciudad” (MAYORGA, 2019).

En el discurso leído el 4 de mayo de 2016 con motivo de la toma de posesión de su plaza

de Académico de Número de la Sección de Arquitectura y Bellas Artes de la Real Academia de Doctores de España, el dramaturgo Juan Mayorga discurría acerca del vínculo del escenario con el mapa: “un espectáculo teatral, como un mapa ha de construirse a partir de la pregunta ¿Qué quiero hacer visible?, que conduce a la pregunta ¿Qué excluyo? (MAYORGA, 2019:58). (FIG. 1)

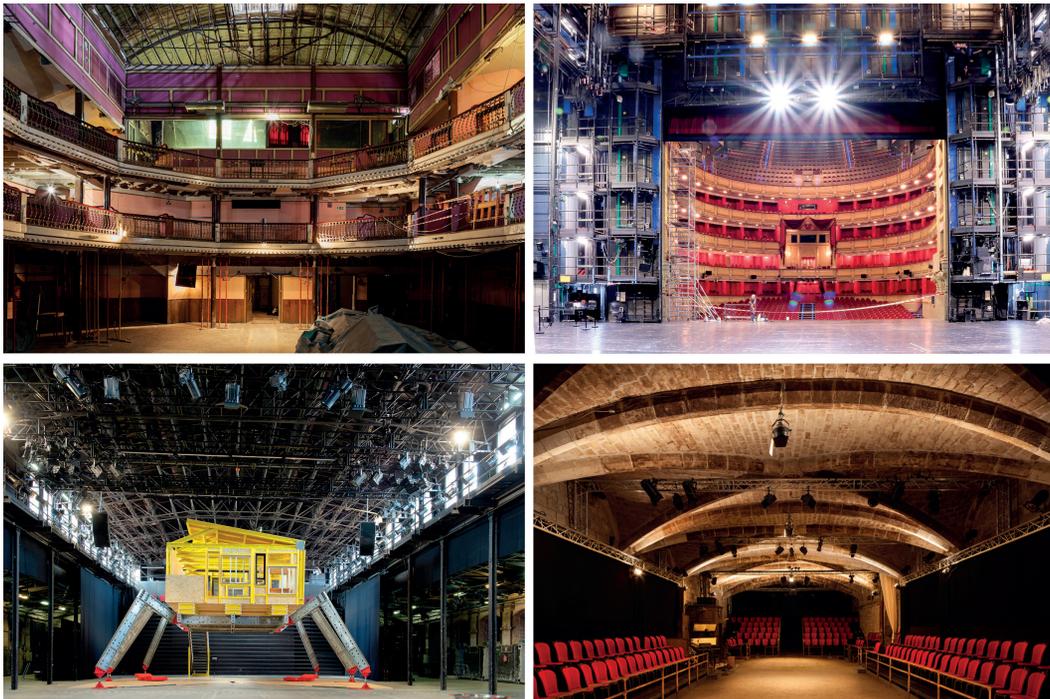


FIG. 1/ **Fotografías interiores de algunos teatros 2018:** [Arriba izq.] El Teatre Arnau de Barcelona, un teatro histórico abandonado; [Arriba der.] El Teatre Real de Madrid, un teatro histórico en activo; [Abajo izq.] Matadero Madrid; [Abajo der.] Sala de la Perla 29 de Barcelona; dos espacios encontrados.

*Fuente:* OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS & Laura VAN SEVEREN; OEE & Carlos VILLARREAL COLUNGA; OEE & Ernesto SERRANO; OEE & Laura VAN SEVEREN

### 1.1. Antecedentes, referentes

Los antecedentes de esta investigación arrancan de la exposición “Arquitectura teatral en España”, con la que se presentó el Programa de Rehabilitación de Teatros españoles del siglo XIX, que el Ministerio de Obras Públicas empezó a acometer en 1983 (AA. VV., 1984; AA. VV. 1992). Centrado en la rehabilitación de un patrimonio arquitectónico, el programa, sin duda de un gran valor, priorizaba la intervención en arquitecturas históricas con un cierto carácter monumental. En aquel conjunto de obras, los encargos solían carecer de un proyecto artístico claro, y demasiado a menudo el proyecto quedó exclusivamente en manos de arquitectos sin una experiencia en resolver los problemas específicos del mundo teatral.

Una segunda piedra de toque en el historial de esta investigación fue la redacción del “Pla Especial de Protecció i Millora de Teatres i Cinemes de Barcelona” (AJUNTAMENT DE BARCELONA, RAMON, CALSINA, ÀLVAREZ, & JOSÉ, 1991). En el documento de información urbanística del plan se incluía un capítulo dedicado a “el lloc de l'espectacle a Barcelona” en el que ya se proponía una periodización de la historia de los teatros de la ciudad que desplegaba una incipiente colección de mapas.<sup>1</sup>

Unos años después, en 1996, la colaboración en la documentación y montaje de una exposición organizada por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona en el marco del Congreso de la UIA (Unión Internacional de Arquitectos) celebrado en Barcelona permitió avanzar en la cartografía del lugar del teatro en la ciudad. Las láminas de la muestra fueron la primera versión de un tipo de plano, que denominamos morfotipológico. en el que el dibujo de la planta de las salas permite apreciar el encaje en la trama urbana de las diversas partes del edificio.

La táctica de este equipo de investigación ha consistido en aprovechar las oportunidades que eventos, encargos concretos, nos han suministrado para progresar. En esta vía, otra ocasión la proporcionó la Cuatrienal de Praga de Arquitectura Teatral y Escenografía del 2007. En aquel certamen, nuestra propuesta de crear un Observatorio Internacional de Teatros en

Riesgo, obtuvo el diploma de honor de la sección de Arquitectura.

Y el premio fue la plataforma de inicio de una colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona, que se ha ido concretando en la redacción de varios informes de teatros de la ciudad; y en el tema más concreto que nos ocupa, en la edición del cuaderno central de la revista *Barcelona Metròpolis* dedicado al “Teatro en la ciudad” (RAMON, 2011) y en la concepción de la guía de Historia Urbana: *Teatres/BCN* (RAMON, ALOY, 2012).

Entre los referentes del trabajo que se presenta destaca *Il sistema teatrale a Milano* de Guido Canella (CANELLA, 1966). El libro, resultado del curso “Elementos de composición” de la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, se había publicado en 1966, no casualmente el mismo año de la primera edición de *L'Architettura della città*, de Aldo Rossi, profesor también del Politecnico. En consonancia con el pensamiento de Rossi, el libro de Canella reunía un inventario de las salas milanesas, ubicándolas en una secuencia de planos históricos. Descubrir las lógicas de la aparición y desaparición de las salas de espectáculo, y definir los rasgos que caracterizarían la estructura del mapa teatral de Milán a lo largo del tiempo figuraban entre los objetivos del trabajo.

Pero también otras publicaciones han incidido en el estudio de la relación entre teatro y ciudad.<sup>2</sup> Aprendiendo también de ellas nuestro grupo ha tomado la hipótesis de que el mapa de los teatros de una ciudad no solamente refleja la historia del teatro, sino también la urbana, en un lazo que no admite generalizaciones, ya que se crea por causas diversas, incluso opuestas, según la ciudad y el tiempo.

### 1.2. Cartografiar

Como consecuencia de esta hipótesis, explorar en el conocimiento, la representación cartográfica y la difusión audiovisual del lugar teatral en la ciudad contemporánea es nuestra tarea; una labor que se plasma en un atlas teatral de España.<sup>3</sup> Visualmente el diseño de este atlas digital describe una secuencia que comienza situando el teatro en el plano, continúa mostrando su arquitectura, y finaliza, en algunos casos, exhibiendo la creación

<sup>1</sup> Presentado el mes de julio de 1991 y aprobado inicial y provisionalmente por el Ayuntamiento de Barcelona, el planeamiento quedó sin efecto normativo al no ser aprobado definitivamente por la Generalitat de Catalunya.

<sup>2</sup> En 1987, en la colección de “les voies de la création théâtrale” del CNRS de Francia, el volumen 15: “Le théâtre dans la ville”

trataba de la cuestión sin abordar la representación cartográfica (KONINGSON, 1987)

<sup>3</sup> Este artículo ofrece la síntesis del proyecto de investigación “Cartografía teatral: España” (BIA 2016-77262-R) de la convocatoria 2016 de Proyectos Retos de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica de la Subdirección General de Proyectos de Investigación.

escénica que ahí se representa. De esta manera, Ciudad, Arquitectura y Espacio escénico se ponen en relación.

A escala territorial, la cartografía consta de una colección de mapas, sincrónicos unos y diacrónicos otros, históricos y de la situación contemporánea, que indagan en la relación del teatro y los teatros con la historia urbana, y representan la estructura del sistema teatral de una ciudad.

A escala arquitectónica, el atlas aporta un conjunto de fichas de las arquitecturas de los espacios escénicos, bien sean teatros, bien edificios reciclados para la actividad escénica. Una documentación de gran utilidad para la puesta en valor del patrimonio arquitectónico.

Y a la escala más propiamente teatral, el atlas permite “entrar” en alguno de los edificios para contemplar las obras que en ellos se ponen o se han puesto en escena. La aportación consiste en situar una información, a veces ya existente en las páginas web de las compañías teatrales, en una secuencia analítica innovadora.

En definitiva, se trata de dibujar una cartografía interactiva que se ubica en la página web del Observatorio de Espacios Escénicos (Observatorio de Espacios Escénicos [en línea]: [www.espacios-escenicos.org](http://www.espacios-escenicos.org)) y mantiene enlaces con otras plataformas web, constituyendo una documentación apta para múltiples análisis y acciones. El proyecto, de carácter transversal por la propia esencia del acto performativo, se propone dar pautas de actuación a organismos públicos, proporcionando un material útil en la elaboración de catálogos de patrimonio arquitectónico, la redacción de planes urbanísticos y la definición de políticas culturales. Y más allá de la administración pública, el atlas es de un especial interés para las industrias culturales.

El dibujo de la cartografía teatral de una ciudad parte de la elaboración de una exhaustiva base de datos a partir de fuentes primarias: archivos y fondos diversos, y fuentes secundarias: publicaciones sobre la historia del urbanismo y del teatro de la ciudad que se estudia.

La base de datos utilizada dispone de unos campos mínimos para poder dibujar las cartografías históricas, sincrónicas y morfotipológicas. Y unos campos óptimos para la redacción de las fichas de los edificios.

Una vez identificados, los espacios escénicos pueden localizarse sobre una ortofoto actual, que es la base “objetiva” de un mapa sincrónico que muestra

todos los locales de la ciudad de los que conocemos su existencia. Un código de colores permite diferenciar los teatros en activo (rojo), los desaparecidos (negro) y los cerrados o abandonados, y por tanto en riesgo (violeta).

El paso siguiente consiste en establecer para cada ciudad aquellos períodos históricos que permitan hacer una lectura conjunta de la evolución de la ciudad y la del teatro y los teatros.

Finalmente, el zoom de nuestra mirada nos lleva a distinguir los lugares que han focalizado la vida teatral de la urbe. A esta escala de aproximación se dibuja, tal como ya se ha explicado, la planta del local, ya sea existente (en negro) como desaparecido (en rojo) sobre el actual parcelario de la ciudad, para que la imagen así obtenida sea interpretada.<sup>4</sup>

## 2. Mapas teatrales

### 2.1. Sevilla. Carlos Villarreal Colunga

#### 1570-1833. La ciudad comercial

Habiendo obtenido Sevilla el monopolio comercial con América con el consecuente aumento de actividad económica, a finales del siglo XVI aparecen los primeros espacios cerrados dedicados a las representaciones escénicas. En esta época podemos establecer dos periodos temporales, el primero de 1570 a 1679 y el segundo de 1679 a 1833.

El primer espacio permanente sevillano es el Corral de don Juan, de c.a. 1570, y tras él se levantan otros tan representativos como el Corral de doña Elvira, de 1577, el Corral de las Atarazanas y el del Duque o el de la Alcoba, llegando la ciudad a tener hasta cuatro espacios para una población de 120.519 habitantes, una proporción que no volverá a conseguirse hasta mucho después (Fig. 2).

Ya en 1600 se inaugura el Corral de San Pedro, que desaparece en 1609, cuando el Cabildo Municipal construye el Corral del Coliseo, un espacio con una existencia intermitente. El Corral de la Montería, primer espacio con sala de planta oval, se construye en el patio del León del Alcázar en 1626. Pero a mediados de siglo algunos episodios, como las epidemias de peste, afectan gravemente a la sociedad sevillana que pierde en parte su calidad de metrópoli. Las prohibiciones del teatro avivadas por el clero se producen en multitud de ocasiones, la más duradera comienza en 1679.

<sup>4</sup> La exposición más detallada de esta metodología se expone en: (VILLARREAL & ALOY & RAMON, 2020).

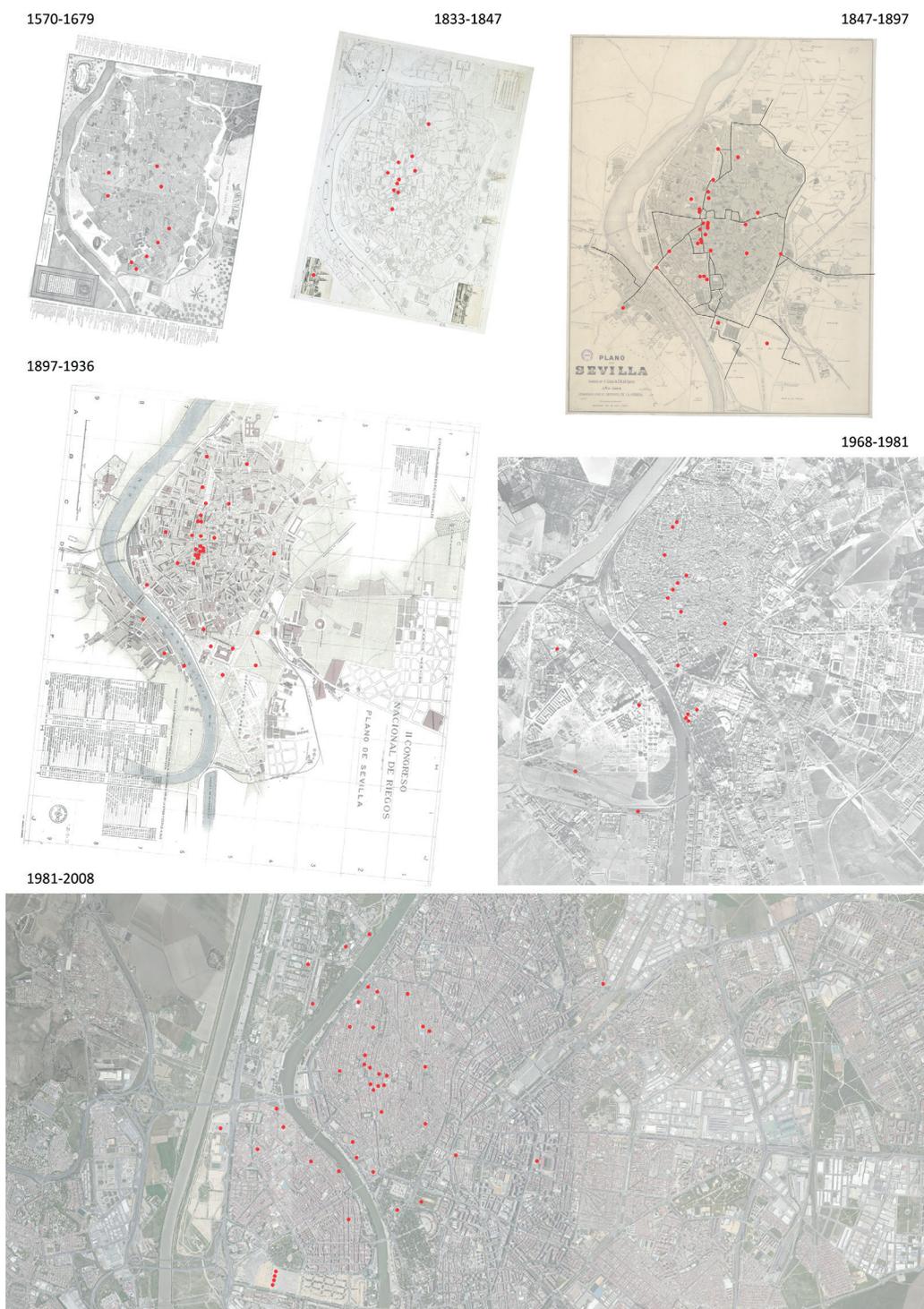


FIG. 2/ **Cartografía teatral histórica de Sevilla, 1570-2008.**

Fuente: OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/sevilla-mapa-historico-1570-1679/19-0-36>

Salvo representaciones teatrales en instituciones educativas y religiosas, las artes escénicas seculares sufren hasta que se introduce la ópera con el Teatro de Santa María de Gracia en 1761. Poco después el Conde de Aranda manda a Pablo de Olavide, para que lleve a cabo sus reformas ilustradas. Se favorecen los bailes de máscaras hasta 1773 y se construye un teatro en la calle San Eloy. Sin embargo, esta situación dura poco; la Inquisición condena a Olavide en 1778. Tras este acontecimiento destaca la construcción del Teatro Cómico de la calle San Acacio, inaugurado en 1793 y que cierra sus puertas en 1833.

La actividad escénica es muy alta al comienzo del periodo, coincidiendo con la gran actividad comercial de la ciudad a la que estos espacios del Siglo de Oro rodean y sirven. Con el decaimiento del comercio, los desastres sufridos y la oposición moral de la iglesia, desaparecen algunos locales y el lugar teatral se desplaza hacia el centro de la ciudad amurallada.

### **1833-1936. Centralización: Plaza Nueva-Alameda de Hércules**

Con la muerte de Fernando VII se produce un proceso de liberalización en múltiples ámbitos, también en el teatral. La ciudad burguesa encuentra en el teatro un edificio representativo, a la vez que el espacio público se convierte en escenario de la vida social. El número de locales teatrales se incrementa, algunos con la ocupación de lugares previamente religiosos, como el Teatro de la Ópera en la ex parroquia jesuita de San Hermenegildo. Y, sobre todo, aumenta el número de espacios escénicos diversos como los cafés teatro o los cafés cantantes, que mezclan espectáculos de variedades, teatro o flamenco. Se abren algunos locales en barrios populares periféricos como el Teatro Guadalquivir, primer teatro de Triana, o el Teatro Hércules, cercano a la calle Feria en el norte.

En 1847 se inaugura el Teatro de San Fernando y la primera feria ganadera en el Prado de San Sebastián. Con el primero se obtiene el deseado gran espacio lírico, con el segundo se da origen a una feria que abarcará desde entonces gran número de espacios efímeros y de circos, como el Price de 1863. El área central comprendida entre la Plaza Nueva y la Alameda de Hércules va incrementando el número de espacios desde 1833. Entre otros, se construyen el Teatro del Duque, el Cervantes, el Lope de Rueda o un gran número de locales efímeros en la Alameda, un eje escénico que coincide con una zona de gran actividad social que crece hacia el sur con el Teatro Eslava de la Puerta de Jerez.

A finales de siglo se llegan a tener hasta nueve espacios coincidentes en activo por cada 100.000 habitantes. Con la presentación pública del cinematógrafo en septiembre de 1896, los salones, cafés y algunos teatros se reforman progresivamente para incluirlo entre sus actividades. Algunos nuevos espacios relacionados con el nuevo invento se inauguran en la zona de centralidad escénica, como el Teatro Imperial o el Salón Llorens de la calle Sierpes.

Los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929 suponen un nuevo impulso de transformación urbanística, que promueve la construcción de algunos espacios escénicos tan importantes para la ciudad como el Teatro Lope de Vega, antes Teatro de la Exposición y Casino. Las modificaciones en el cauce del río para evitar inundaciones o la construcción de nuevos barrios dan un nuevo impulso a la capital andaluza. La población comienza a crecer con rapidez.

### **1939-1981. Decaimiento**

Durante la dictadura, dos cuestiones cobran importancia en el urbanismo sevillano: el incremento de la población a la que hay que ofrecer residencia y la necesidad de evitar las riadas. En este periodo se construyen gran cantidad de viviendas extramuros y se lleva la corta del Guadalquivir a la Plaza de Armas. Hasta 1968 la falta de apoyo y las prohibiciones gubernamentales sumadas al protagonismo del cine hacen que desaparezcan numerosos locales teatrales, con el consiguiente desdibujado de la zona de centralidad escénica. Si se tiene un gran registro de circos que se sitúan bien en el Prado de San Sebastián, o bien ocupando solares interiores de la ciudad.

En el final del franquismo crece el número de espacios alternativos vinculados con el teatro independiente de Sevilla. Destacan la utilización de algunos pabellones de la Exposición de 1929, que tienen una vida fugaz e intensa. La Feria de Abril se traslada al nuevo barrio de Los Remedios en 1973. Con la muerte del dictador comienza una transición que lleva a la aprobación del Estatuto de Autonomía andaluz en 1981.

### **1981-2008. Esparcimiento: la dársena del Guadalquivir**

Si bien la decadencia de la escena sevillana heredada parece desanimar la iniciativa privada de grandes salas, en un primer momento, la pública fomenta la rehabilitación de algunos teatros históricos, entre los que se encuentra la respetuosa actuación en el Lope de Vega. Lo que aumenta considerablemente hasta 1985 es el número de pequeños espacios como cafés teatro, que llegan a superar a los teatros o salas

de mayor entidad, si bien esta tendencia es de corta duración, debido en gran parte al impulso de transformación urbana producido por la Exposición Universal de 1992.

La ciudad trata de aprovechar este proyecto situado en la Isla de La Cartuja para reequilibrar socialmente su casco histórico. Entre otras actuaciones reestructurando la red ferroviaria para crear el Paseo de Torneo, construir seis puentes y llevar la dársena hasta San Jerónimo, evitando por fin las grandes riadas de la ciudad histórica.

Se abren espacios como el Teatro Alameda en unas naves rehabilitadas, el Teatro Maestranza en el Arenal, y en los terrenos de La Cartuja espacios tan importantes actualmente como el Teatro Central. La cartografía teatral sevillana adquiere una disposición más repartida, sobre todo hacia la dársena. Sin embargo, el incremento de la población en los noventa supone que el número de espacios por cada 100.000 habitantes baje en torno a tres.

A partir de 2008, y siguiendo el mayor reparto sobre el territorio, volvemos a percibir un aumento de espacios, muchos de iniciativa privada, como el Centro Internacional de investigación Teatral TNT vinculado a la compañía Atalaya, el Teatro Abierto de Salvador Távora o, ya en 2018, el Cartuja Center Cite.

Un gran número de los espacios del mapa teatral sevillano se caracteriza por la flexibilidad en el uso. Ya no se trata de construir grandes teatros o salas dedicadas exclusivamente al teatro, sino de rentabilizar el espacio. Es el caso del Auditorio FIBES, pero también de centros dedicados a las artes vivas o de locales que dedicándose a otros usos incluyen las artes escénicas en su programación. En los últimos años Sevilla aumenta el número de espacios cada vez más repartidos por la ciudad y con una actividad variada.

## 2.2. Madrid. Felisa de Blas Gómez. Almudena López Villalba. Carlos Villarreal Colunga

### 1579-1745. Teatros sin fachada: Corrales de Comedias y Salas de Corte

En la segunda mitad del XVI, en el reinado de Felipe II (1556-1598) se producen los cambios que van a marcar la historia posterior de Madrid y sus teatros. Por un lado, se establece la corte en la primavera de 1561, con el impasse quinquenal de su traslado a Valladolid (1601-1606), que hace abaratar los precios de los espectáculos y la vivienda, y por otro se otorgan privilegios a las instituciones

religiosas para la explotación de las representaciones teatrales.

El Estado, para agenciarse los beneficios de las representaciones y encaminarlos a la beneficencia, crea un verdadero monopolio y con él se abren los primeros teatros de la ciudad. Las dos primeras salas permanentes se situarán en la calle de la Cruz en 1579 y en la del Príncipe en 1583, ambas en el barrio que se denominará de los cómicos o de las Letras. Un espacio fronterizo, junto a la cerca del arrabal, donde los pagos y controles son menores, y también lejos de la vida política y administrativa del entorno del Alcázar. Sin tener fachada reseñable a la calle, estos locales crecerán en aforo y en número de representaciones hasta la mitad del siglo XVIII, cuando se transforman en coliseos.

La afición a las comedias se va haciendo tal que con Felipe III la corte construye su propio corral en el palacio, junto al Juego de Pelota, al que seguirá el Coliseo del Buen Retiro, ya con las novedades escenotécnicas importadas de Italia. También hay noticias de que en la época se instalaron tablados-teatros en la calle del Sol (quizás Puerta del Sol), el corral del Tívoli en el Paseo de la Primavera, el corral de Burguillos en la calle del Príncipe, el corral de Puente en la calle del Lobo, el de Valdivieso (1579) y el de la Pacheca (1567).

### 1745-1833. Coliseos y Sitios Reales

Tras la transformación de los corrales de comedias en coliseos se produce un periodo de cambio, muy influenciado por las ideas neoclásicas, en el que se impulsan reglamentos para teatros. Así, en 1767 se llevan a cabo las reformas del Conde de Aranda, que dicta una serie de normas como la obligación de pintar nuevas decoraciones de estética clasicista o la consonancia de los elementos escénicos con las unidades de acción, tiempo y lugar.

La fuerte campaña de la curia en contra del teatro, que durará desde la muerte de Felipe IV hasta finales del s. XVIII, supone un estancamiento en la construcción de nuevas salas. De los cuatro teatros públicos existentes, solamente el Coliseo de los Caños del Peral es un edificio exento. Las fachadas de estos locales no son monumentales y su situación urbana, aunque céntrica, no destaca por la importancia de la vía en la que radican.

Los coliseos asociados a los Sitios Reales son prácticamente los únicos que se levantan, si dejamos de lado los pequeños locales como el teatro de la Fantasmagoría o los dedicados al espectáculo de riesgo, como el circo estable de Paul Laribeau. Al coliseo del Buen Retiro en Madrid se le sumarán a finales del s. XVIII los de la Granja de San Ildefonso, Aranjuez, El Pardo y de San Lorenzo del Escorial.

### **1833-1898. Las ideas liberales y el ocio urbano**

En este periodo Madrid pasa de tener 7 espacios escénicos a 28, y se crea el Real Conservatorio para la enseñanza de la música y la declamación. Las negociaciones que inició Grimaldi con el Ayuntamiento para la gestión de los teatros buscaban combinar la propiedad pública y gestión privada de los teatros (GIES, 1992). Por fin la Villa deja de ostentar el monopolio de la producción teatral.

Favorecido por el auge de las ideas liberales, que fomentan los espectáculos como educación y como pasatiempo, se produce un gran movimiento en la arquitectura teatral. Se inauguran 73 espacios escénicos, aunque de estos desaparecen 51 en poco tiempo. Por los observadores extranjeros conocemos la mala calidad de los teatros, la incomodidad de asientos, la precaria iluminación, la falta de control térmico o los decrepitos telones de foro (GIES, 2003: 108).

Durante la segunda mitad del siglo la pujante burguesía se vuelca al eje Prado-Recoletos, donde se instalan gran número de teatros de verano y teatros circo que perduran hasta el final de siglo. En la misma época, los nuevos teatros de mayor entidad como el Teatro Real (1850) o la Zarzuela (1856), que aprovechan los espacios vacíos y los aportados por las desamortizaciones, convivirán con los teatros populares, repartidos homogéneamente por la ciudad y dedicados fundamentalmente al asequible género chico (MOISAND, 2013).

### **1898-1939. Búsqueda de identidad moderna, del cinematógrafo a la guerra civil**

Pese a la sensación de crisis teatral, desde el inicio del siglo XX hasta el fin de la Guerra Civil tiene lugar un crecimiento y renovación constante de locales teatrales, sobre todo hasta los años veinte en que empiezan a surgir con fuerza las salas de cine. En 1913, Madrid cuenta con 48 espacios escénicos que sobreviven sin ninguna ayuda económica. La industria del ocio florece sustentada en las tendencias democratizadoras de la sociedad. El acceso de las clases medias y trabajadoras al teatro se generaliza y se abren salas en los barrios.

Sin embargo, el grueso de los teatros se encuentra en el centro, ocupando los solares vacantes producto de las desamortizaciones. La calle Atocha, Lavapiés o la Latina y la nueva y cosmopolita Gran Vía se convierten en nuevos lugares teatrales. La estrecha relación entre la sociedad y la escena se hace notar, y tanto las protestas obreras como los valores religiosos encuentran en el teatro una de sus formas de expresión (VILCHES & DOUGHERTY, 1997).

### **1939-1965. Supervivientes**

Tras firmar el final de la guerra, gran parte de los teatros madrileños fueron incautados y muchas compañías se disolvieron. Todo ello, unido a la crisis económica de la posguerra y la competencia del cinematógrafo, provocó una reducción importante de espacios teatrales y una paulatina conversión de teatros en cines.

### **1966-1975. Teatro universitario: Ensanche y salas alternativas**

Los años sesenta y primeros setenta del siglo XX suponen un nuevo resurgir de la actividad teatral madrileña. El proceso de conversión de espacios del periodo anterior invierte su tendencia y se recupera el espectáculo de los cafés teatro. El recién nacido Teatro Independiente se propone hacer un teatro más comprometido y oponerse estéticamente al teatro comercial.

### **1975-2020. Rehabilitaciones de los teatros del XIX. Fin del teatro independiente. Musicales y nuevas inversiones públicas**

Tras la muerte de Franco, la primera transición, desde 1975 a 1982, es una época fértil en el ámbito teatral, con alrededor de 35 teatros y 5 salas alternativas en funcionamiento. En el terreno institucional se crean los Centros Dramáticos Nacionales, que suponen el inicio de la época de mayor renovación teatral en el ámbito cultural madrileño.

A partir de aquí el modelo se torna conservador e irrumpen los musicales. No obstante, hay propuestas singulares y significativas que nacen del discurso artístico personal, del teatro del arte, como la que se visualiza en el Teatro de la Abadía de Madrid, en el popular barrio de Chamberí, donde desde 1995 José Luis Gómez ocupa la antigua capilla de un internado con una configuración sorprendente de dos naves convergentes que se integran en el espectáculo. Un templo sacro reciclado en templo laico.

Desde el 2004 asistimos puntualmente a nuevas inversiones públicas, nuevos emprendedores y nuevos públicos, un proceso que podemos ejemplificar con la instalación de las Naves del Matadero en el antiguo Matadero de Legazpi, en 2007, y los Teatros del Canal, del 2009. Las Naves del Matadero han ayudado a revitalizar tanto cultural como urbanísticamente esta área del sur de la ciudad limítrofe con la antigua M-30, ahora convertida en el parque lineal de Madrid-Río. Y los Teatros del Canal son un centro de referencia, no solo por su tamaño y tecnología escénica, sino por su calidad arquitectónica y por su amplia programación de teatro, danza y festivales (FIG. 3).

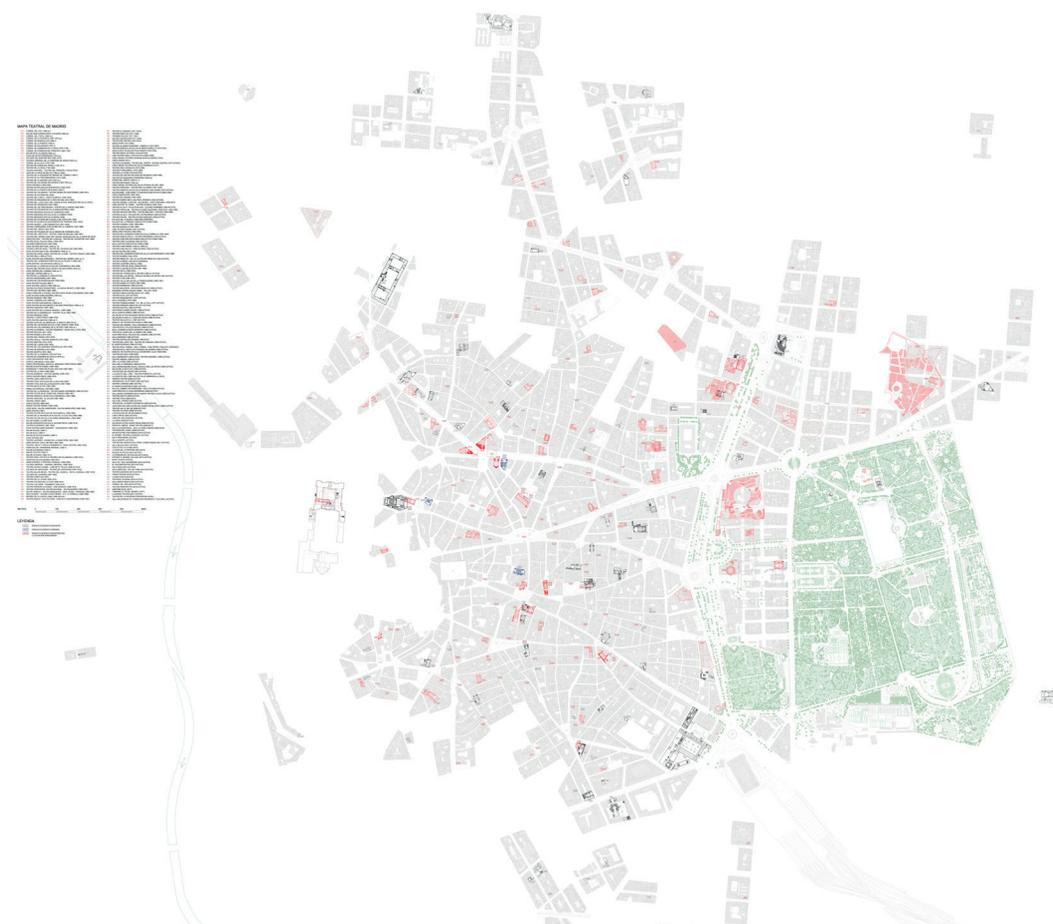


Fig. 3/ **Madrid. Plano morfotopológico, 1560-2020.**

Fuente: OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/madrid-lugares-teatrales/2-0-4>

### 2.3. Valencia. Clara Monzó

#### 1582-s. XVII. Los primeros edificios teatrales: la casa de comedias de la Olivera

La Casa de comedias de la Olivera (1582-1584) es considerada el primer edificio teatral de la ciudad. Su construcción coincide en el tiempo con un fenómeno de profesionalización progresiva del teatro que en literatura se manifiesta en esos años en la comedia nueva capitaneada por Lope de Vega y, en territorio levantino, en la pléthora de autores conocidos como escuela dramática valenciana.

Como en la mayoría de las ciudades de España, en Valencia, el traslado del espectáculo desde las calles, o las iglesias en la parateatralidad litúrgica medieval, hacia el interior de los espacios privados se produce en el momento en que los teatros se integran en la estructura económica de la urbe

a través de los hospitales, que regulan su gestión. Esta conexión de la dimensión lúdica con la explotación político-económica del edificio entronca con las transformaciones en la forma urbana de la ciudad misma.

Intramuros, entorno a la calle de las Comedias, centro neurálgico de Valencia, en este periodo se abren, junto con la citada Olivera, la Casa dels Santets, el Hostal del Gamell y, en el siglo siguiente, la Botiga de la Balda. De este modo, la ubicación de los primeros locales teatrales se acomoda al trazado de la antigua muralla musulmana de la ciudad.

Como su nombre indica, la Casa de comedias difiere del modelo de los corrales del siglo XVI, para acercarse en cambio a la imagen del coliseo o teatro cerrado; una diferencia arquitectónica que corre en paralelo a la del público, puesto que hasta entonces los asistentes al teatro pertenecían más a la aristocracia que a las capas populares.

El incendio del viejo recinto impulsa la construcción de la nueva Olivera, con patio cubierto, planta ochavada, patio de butacas y palcos. Durante la obra, entre 1617 y 1618, la casa dels Santets, más modesta, se convierte en el único edificio teatral de la ciudad. Hasta esa fecha ambos espacios habían mantenido una explotación simultánea, que permitía acoger a varias compañías al mismo tiempo. Una vez erigida la nueva casa, la dels Santets entra en estado de progresivo abandono.

### **1749-1832. Los años de prohibición y los teatros a la italiana**

El siglo XVIII está marcado por los períodos de prohibición de representaciones teatrales, que tienen consecuencias en la cartografía teatral valenciana. Así, en 1749 se derruye el edificio de la Olivera. Cuando se retoman las representaciones en 1761, el Ayuntamiento proyecta su reconstrucción, junto con la habilitación de un espacio teatral provisional en un almacén de la calle de los Trinitarios. Conocido como Botiga de la Balda, funcionará como teatro permanente, puesto que las obras de la Olivera no llegan a realizarse.

En 1779, y a raíz del incendio del Coliseo de comedias de Zaragoza un año antes, una nueva Real Orden paraliza las representaciones en la urbe. Por primera vez se erige un teatro fuera de los muros de la ciudad, en la calle Alboraya. Inaugurado en 1785, su actividad concluye en el momento en que se reestablecen las funciones en la renovada Botiga de la Balda, en 1789. Adaptado para albergar ópera y espectáculos musicales, el local se mantendrá en uso como único local teatral de Valencia hasta la apertura en 1832 del Teatro Principal, cuya inauguración marca el inicio de una nueva etapa.

### **1832-1991. Auge del teatro y la llegada del cine**

El emplazamiento escogido inicialmente para el Principal fue la plaza de la Olivera, en sustitución de la Casa de comedias, pero esta idea se desecha en 1806 para ubicar la sala en la céntrica calle de les Barques. Durante la segunda mitad del siglo XIX se consolida el modelo del edificio teatral a la italiana. Junto con el Principal proliferan los nuevos espacios concentrados alrededor del mismo núcleo urbano, desde la calle Pi y Margall —actual Paseo de Ruzafa— hacia las calles aledañas.

Con la entrada del nuevo siglo la suerte de estas salas será dispar. Se observa una tendencia generalizada por la que la oferta, además de centrarse en el teatro, la ópera, la zarzuela y el género lírico, deriva progresivamente en espectáculos de variedades y proyecciones cinematográficas. Así, a medida que el cine se asienta con fuerza, en torno a las primeras décadas del XX muchos de los locales teatrales se reacondicionan con mayor o menor fortuna para convertirse en salas de proyección. Es el caso del

Teatro Princesa (1851-1989), el Teatro Apolo (1876-1969) —el primero en acoger una exhibición cinematográfica— el Teatro Pizarro (1891-1910), el Teatro Eslava (1908-1961) y el Teatro Lírico (1914-1948). Otros, como el Teatro Valencia Cinema (1933-1991) nacen directamente pensados como salas de cine, si bien alternan con funciones dramáticas.

Junto con estos cambios también desaparecen algunos edificios originales, sustituidos en la actualidad por edificios de nueva planta, a menudo de uso comercial. Entre las demoliciones destaca la del Lírico —en origen, Trianon Palace— teatro de estilo modernista. En cambio, escapan a este destino el Teatro Olympia (1915), el Teatro Talía (1927) y el Teatro Rialto (1935), así como la Sala Escalante (1883), que cerró en 2017 debido a problemas en la estructura del edificio.

Asimismo, se inauguran algunos edificios fuera de la zona de mayor concentración, hacia la periferia: el Teatro Serrano (1910-1935), en la playa del Levante; el de la Marina, en el barrio del Canyamelar (1856-1962); y el Musical (1929), todavía en uso, en el barrio popular del Cabanyal. Teniendo en cuenta las anteriores consideraciones se observa cómo los espacios teatrales se agrupan conformando dos entidades urbanas: el centro histórico y la zona marítima del Cabanyal y barrios adyacentes.

### **1991-2020. Cartografía teatral en la Valencia contemporánea**

El mapa teatral de la Valencia de finales del siglo XX y de la entrada del XXI se caracteriza por la convivencia de los teatros a la italiana de mayor tradición y que ofrecen una programación generalmente más comercial, con las salas independientes, que disponen de menor aforo y siguen en general el modelo de caja negra. Salas de microteatro o café teatro han ido abriendo y cerrando sus puertas en la última década.

La distribución urbana de los espacios se ha diversificado solo relativamente. Así, se advierte una relación sala-barrio en locales, algunos de gestión privada, otros regulados por el propio Ayuntamiento, como es el caso del citado Teatro el Musical en el Cabanyal. Encajan en esta perspectiva la Sala Russafa (2011), en el barrio homónimo; la Sala l'Horta (1994), en Castellar-Oliveral; el Teatro Círculo (2014), en Benimaclet; o La Mutant (2015), en el Grau.

Al mismo tiempo, hay que considerar la aparición de edificios de gran envergadura, que han redefinido tanto la oferta cultural como la imagen urbana de Valencia. Este fenómeno coincide con el ajardinamiento del viejo cauce del Turia a finales de los 80, fruto de un proceso urbanístico, cuyas primeras tentativas se remontan a mediados de los 40. Así,

en el parque del Turia, y con la mejora de las conexiones hacia el litoral, se inauguran el Palau de la Música (1987) en el paseo de la Alameda y el Palau de les Arts (2005), que forma parte del conjunto arquitectónico diseñado por Santiago Calatrava. Además de la sala principal, consagrada a la ópera y grandes espectáculos, consta de un auditorio, un aula magistral y del Teatro Martín y Soler (2008), dedicado a la música de cámara.

A medio camino entre ambas tendencias se encuentra La Rambleta (2012), concebido como macroproyecto multicultural, sito en el barrio popular de

San Marcelino. En cuanto a las salas independientes, continúan en activo el Carne Teatre (1995), la Sala Ultramar (1995), El Marionetari (1998), el Teatre el Micalet (2001), el Teatro la Estrella, que cuenta con dos salas, una en el Cabanyal (1995) y otra en la Petxina (2008), el Teatro Carolina (2008), La Màquina (2008) -anterior Teatro Gran Ciel- y el Espacio Inestable (2011). Por último, algunas salas están ligadas a instituciones privadas, como el Centre Cultural Bancaixa (1982), o públicas, como la sala Matilde Salvador (2004), en el Centre Cultural la Nau, sede del aula de artes escénicas de la Universidad de Valencia (Fig. 4).



FIG. 4/ Valencia. Mapa teatral sincrónico, 1582-2020. Barcelona. Mapa teatral sincrónico, 1597-2020. Palma. Mapa teatral sincrónico, 1667-2020.

Fuente: OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/valencia/3>; <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/barcelona/1>; <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/palma/7>

#### 2.4. *Barcelona. Antoni Ramon Graells*

##### **1597 - 1833. La Casa de Comedias y los teatros de sala y alcoba**

En 1568, para sufragar gastos, el Hospital de la Santa Cruz obtiene del rey Felipe II el privilegio de la exclusividad de las representaciones teatrales en Barcelona. Pero no es hasta el año 1597 que tienen lugar las primeras puestas en escena en la Casa de Comedias; una sala situada en un terreno propiedad del Hospital gracias a una donación del año 1560. El primer local tenía el acceso a través de un huerto que daba a La Rambla aún sin urbanizar. Era un espacio fronterizo más allá de las segundas murallas de la ciudad, y su precariedad la evidencian las sucesivas reformas y ampliaciones que tuvo. Hacia 1728 el primitivo edificio de madera se reconstruye de piedra, y el 1787 sufre un incendio que lo destruye por completo. A pesar de ello en un año el teatro reabre sus puertas.

En el mapa teatral de la Barcelona del siglo XVIII, y como contrapunto de aquel hegemónico Teatro de la Santa Cruz, algunos espacios se adecuaban puntualmente para albergar eventos cortesanos, como la Lonja para la boda del Archiduque Carlos (BRAVO, 1986). El mapa teatral de la Barcelona del siglo XVIII lo completaban un conjunto de pequeños espacios escénicos, los denominados "teatros de sala y alcoba", instalados en casas particulares.

##### **1833 – 1863. Aires liberales y teatros en la ciudad amurallada: el fin del monopolio teatral y la desamortización de los bienes religiosos**

En la primera mitad del siglo XIX, el ascenso de las ideas liberales abre un marco nuevo en la relación del teatro con la ciudad: 1833 y 1835 son las fechas clave de este proceso. La primera señala el fin del monopolio del Hospital, y la segunda el inicio de la desamortización de conventos y monasterios, en cuyos terrenos se construyen una parte importante de los nuevos teatros de la ciudad. Fruto de la desamortización son algunas salas emblemáticas en la historia del teatro catalán, como el Gran Teatro del Liceo (1847) o el Teatro Romea (1863). Pero también había otros locales hoy no tan conocidos por haber desaparecido, que también ocuparon terrenos de instituciones religiosas, como el Teatro de Montsió (1837), en los del convento del mismo nombre, o el Teatro de Sant Agustí (1850), que

se reformó el año 1854 tomando el nombre de Teatre Odèon y tuvo una vida breve, ya que se derruyó en 1887. Una vida aún más breve fue la del Teatre Nou: inaugurado en 1843 en la iglesia del convento de los Capuchinos – donde hoy hay la Plaza Real – terminó su existencia el año 1848.

Otros teatros de la época fueron el Teatro dels Gegants (1820), el de Santa Caterina (1835), el del Carme (1836), el Tirso (1836), el de la Mercè (1837), el Olimp (1849-1851) y el Teatre Circ Barcelonès (1853). La mayoría fruto del aprovechamiento de espacios desamortizados, estas salas se integraron en un implícito proyecto de actuaciones urbanísticas estructurado en torno a La Rambla, que así se convirtió en el eje social y de ocio de los barceloneses.

##### **1860 – 1888. La expansión hacia la ciudad nueva: El Paseo de Gracia y la plaza de Catalunya, espacios de ocio**

Deambular por la ciudad es el rasgo distintivo del lugar teatral en Barcelona. A mediados del siglo XIX este itinerario lleva de La Rambla al Paseo de Gracia. Inaugurado en 1827, cuando aún no se vislumbraban la demolición de las murallas (1853) y el Ensanche (1859), en 1840 se abren en el paseo los jardines del Criadero, que en poco tiempo se convierten en el espacio de moda del ocio ciudadano fuera murallas. Otra vez el espectáculo se sitúa en un espacio fronterizo llamado a ser central. El avance irrefrenable del Ensanche hace que, unos años antes de la Exposición Universal de 1888, el centro de gravedad del mapa teatral se desplace a la plaza de Catalunya.

##### **1891-1939. El Paralelo, espectáculo popular en el fin de siglo y los teatros de los ateos en los pueblos agregados**

A partir de 1891 el teatro se refugia en la avenida del Paralelo. De nuevo un espacio en la frontera de tejidos urbanos y sociales: el Ensanche, el Poble Sec, el barrio "chino" y el puerto. Prevista en el Plan Cerdà de 1859, la amplitud de la avenida fue contestada por los propietarios, que no aceptaban perder superficie edificable y abrieron un conflicto que paradójicamente convirtió aquel "terrain vague" en el lugar de encuentro de la Barcelona de finales del siglo XIX y primer tercio del XX (ALBERTÍ, MOLNER, 2012). En aquel tiempo, nuevos teatros se construyeron en las asociaciones obreras, artesanas y burguesas, librepensadoras o católicas de los pueblos del llano de Barcelona.

### **1939-1967. Un largo paréntesis / 1967-2001. Del off Barcelona a la institucionalización del teatro**

Después de 1939, aunque el proceso ya se había iniciado antes, el teatro deja de ser el principal espectáculo de entretenimiento popular. En un constante goteo unos locales cierran y otros se convierten en cinematógrafos. En los años de la dictadura, y especialmente desde mediados de los sesenta, cuando el acto teatral se significa como expresión de resistencia al franquismo halla en los locales de entidades sociales el abrigo de la renovación escénica, como es el caso del Teatre Lliure en la Cooperativa La Lleiatal en el barrio de Gracia.

También el azar puede desencadenar transformaciones en el mapa teatral. Así, en 1983 se “descubren” los Talleres Municipales de Montjuïc para la puesta en escena de *Tragedie de Carmen* de Peter Brook, iniciándose un proceso de institucionalización teatral que culmina con el Teatre Nacional de Catalunya (1997), la ampliación del Liceu (1999) o el conjunto de la Ciutat del Teatre, con el Mercat de les Flors, el Institut del Teatre (2000) y la nueva sede del Teatre Lliure (2001). Y mientras los teatros institucionales aspiran a intervenir activamente en la reforma de la ciudad, desde otros mundos al margen de la cultura oficial se abren salas que generan una actividad intensa, y a menudo volátil.

### **2001-2020. El mapa teatral contemporáneo**

El mapa teatral de la Barcelona contemporánea se puede entender constituido por capas. Una de ellas sería la de los grandes teatros de titularidad pública, el Liceo, el Nacional y el conjunto de espacios de la Ciutat del Teatre en Montjuïc. Otra, la de las salas de espectáculo –digamos- comercial. Otra más, la de los locales de entidades, modestas, pero de un inmenso potencial. Y finalmente, otra la constituirían los “espacios otros”. Un conjunto de estratos diversos que muestra la presencia contemporánea de la memoria del lugar del teatro de Barcelona en las Ramblas, en la avenida del Paralelo o en el barrio de Gracia.

En los últimos años, la implantación en el sector del espectáculo de grupos como Focus, Annexa, 3xtr3s, SGAE, ha supuesto en los últimos años un volumen de inversión nada despreciable en salas existentes, como el Teatro Goya, El Molino y el Arteria en la Avenida del Paralelo, que sin alterar el mapa existente, lo revitalizan. Pero también existen iniciativas de carácter más independiente que recuperan

antiguos espacios de la ciudad, como por ejemplo el Antic Teatre, o que abren de nuevos, como el Teatro Akadèmia, el Flyhard o el Atrium.

Sin embargo, este panorama restaría incompleto si no nos fijáramos en los “espacios otros”. El “teatro doméstico”, o teatro representado en domicilios particulares, que disemina lo lugar del teatro en la ciudad, en espacios difíciles de conocer y en consecuencia de cartografiar. O los espacios situados en el Raval, que permiten descubrir una ciudad “otra”, la de los “espacios reciclados”, espacios que habían sido lavaderos públicos, colmados, casas-fábrica, industrias, cocheras o almacenes de zapatillas. La situación urbana marginal de estas salas parece orgánicamente ligada al ideario de sus creadores, que se encuentran a gusto a la espalda, o a la sombra, de los polos comerciales y de las instituciones de la cultura oficial: el Conservas a tocar del Liceo, el Almazan vecino del Macba, el Antic a pocos pasos del Palau de la Música, La Poderosa detrás del eje teatral del Paralelo...

En la última década, en Barcelona han sido “conquistados” para el teatro varios espacios. Como la Nau Ivanow, que empezó a funcionar hacia el 1997 en una antigua fábrica de pinturas en el barrio de la Sagrera, y en los últimos años se ha consolidado como Fábrica de creación. O el antiguo edificio del Polvorín, en el otro lado de la ciudad, en la montaña de Montjuïc, donde la compañía Teatro de los sentidos se instaló, a mediados de la década.

En la Ciutat Vella, en el Raval, en un espacio del conjunto arquitectónico del Hospital de la Santa Cruz, del siglo XV, en el que LaPerla29 ha consolidado un espacio teatral donde exhiben sus producciones. No deja de ser curioso, ya que el Hospital había sido la institución que ostentó el Privilegio de señalar a los comediantes el lugar para sus funciones de 1579 a 1835 (Fig. 4).

## **2.5. Palma (Illes Balears). Guillem Aloy Bibiloni**

### **1667-1836. La Casa de las Comedias. Teatro entre murallas**

La arquitectura de la Casa de las Comedias (1667-1853), actual Teatro Principal, viene marcada por su contexto urbano. La sala se situó en un espacio fronterizo de la ciudad, en el límite entre la ciudad alta y la ciudad baja, sobre la antigua riera.

La parcela de aquel emplazamiento procedía de la donación que en 1662 D. Juan Barceló, pavorde de la Catedral de Mallorca, había hecho al Hospital para edificar un teatro. Fue el primer edificio teatral de Palma entre 1667 y 1853, y las descripciones de la época destacan la buena acogida popular del local, también denominado el Corral, a pesar de las críticas a la sencillez de su construcción y su falta de elegancia.

En 1805 finalizan las obras de las murallas de Palma. La ciudad queda delimitada, y en el trazado de calles irregulares y estrechas que la conforman, la Rambla y el Born son los únicos espacios libres. En competencia con la Casa de las Comedias, otros espacios escénicos surgen como alternativa, tímida todavía, a su hegemonía: El Corral del Xicolater (1765), la Sala del Gremio de los Sastres (1814-1835) o la plaza de toros (1817-1933), donde se realizaban todo tipo de espectáculos.

### **1836-1900. Teatro Principal. Aires liberales y desamortización**

La multiplicidad de escenarios empezó a aparecer en este periodo: «por todas partes pululan los teatros caseros», recogía la prensa de la época. La ley de desamortización de los bienes de la Iglesia hizo surgir el Teatro de la Merced (1835-1873) —en el refectorio del antiguo convento de la Merced— y el Teatro de San Francisco (1836-1927) —que se instaló en una sala del antiguo convento de San Francisco de Asís— o el Gran Café del Universo (1860-1872), posterior Casino republicano —en el antiguo convento de las monjas de la Misericordia. Todos ellos fueron espacios sencillos que aprovecharon construcciones existentes.

Para ponerse al día y poder competir con los nuevos locales, en 1854 se construye en el mismo emplazamiento de la Casa de las Comedias el que se denominará Teatro Principal. La sala original presentaba un mal estado de conservación, lo que unido al ambiente liberal que también se respiraba en Palma condujo a derribarla y levantar un local nuevo. Su vida fue efímera, ya que en 1858 un incendio lo destruye por completo, reabriéndose en 1860.

En cambio, en los terrenos desamortizados del convento de Santo Domingo se fundó el Círculo Mallorquín, de carácter aristocrático, que entre el 1855 y 1860 fue la alternativa al Teatro Principal que estaba en obras. La sociabilidad estaba cambiando y aparecieron otros espacios como los casinos, donde se hacía un poco de todo. Un ejemplo podría ser el Casino Palmesano (1841-1871).

Aunque sin crear un sistema urbano, el lugar del teatro se expande por la ciudad gracias al teatro popular, principal forma de diversión de la época. Alrededor de la Plaza Mayor se abren el Café Recreo (1857-1867), El Recreo Social (1868- 1937) o el Café del Racó de Plaça (1859- 1913), entre otros.

### **1900-1936. La ciudad moderna. Derribo de las murallas y asociacionismo**

En 1885 Eusebio Estada expresa la necesidad de derribar las murallas para convertir Palma en una ciudad industrializada y moderna. El concurso de Proyecto de Ensanche lo gana el ingeniero Bernardo Calvet, y su proyecto, redactado en 1897, se aprueba definitivamente en 1901. En el ámbito ganado también debían situarse bibliotecas, juzgados, teatros y museos, aunque no se indicaba la ubicación exacta.

En este contexto, a partir de 1900 se construyen el Teatro Lírico (1900-1967) situado en el Hort del Rei; y el Teatro Balear (1909-1980), situado entre la nueva estación de ferrocarril y el Mercado, en terrenos desocupados por el derribo de las murallas. También teatros de verano y efímeros se ubican en los espacios liberados por el derribo, como el Olympia (1928) y el Pabellón de Variedades (1908), futuro cine Ideal hasta 1919.

A pesar de la ausencia de teatros en el ensanche de Palma, tal vez debido a que fueron las clases populares las que habitaron esta nueva área de la ciudad fuera murallas, hay una excepción significativa: La Casa del Pueblo (1924-1936), el teatro para las asociaciones obreras pagado por Joan March Ordinas y proyectado por Guillem Forteza.

El asociacionismo, en su vertiente social y política más que artística, también fomenta la aparición de una serie de espacios nuevos diseminados por la ciudad. Se trata de asociaciones como La Protectora (1886-cerrado), el Mar i Terra (1898-...), la Asistencia Palmesana (1901); el Círculo de Obreros Católicos (1878-1929), posterior Saló Mallorca (1931-1937), o el Fomento del Civismo o Saló de Bellas Artes (1925-1934).

### **1940-1980. Boom turístico. La expansión de la arquitectura del ocio por el Paseo Marítimo y las reformas urbanas de Gabriel Alomar.**

En 1940 una buena parte del plan de ensanche de Calvet está aún sin edificar y las partes construidas ofrecen una densidad desigual. En este estado de las cosas, en 1941 Gabriel Alomar redacta el Plan General de Alineaciones y Reforma. Siguiendo sus indicaciones se recupera el Hort del Rei como jardín público, llevándose a cabo la demolición del Teatro Lírico que se emplazaba

en el espacio. Aunque Alomar propuso otro emplazamiento para el teatro, éste nunca se llegó a realizar.

Un ámbito nuevo se ofrece como posible lugar teatral en Palma cuando en los años 50 se abre el Paseo Marítimo, otra vez un espacio fronterizo y límite de la ciudad. Un área ganada al mar que no había sido contemplada por ningún plan urbanístico, y que se convertiría en un nuevo eje para el ocio y la cultura. El desnivel condicionó de nuevo la relación urbana y la estructura arquitectónica de estos espacios. En la zona, y como iniciativa personal de Marc Ferragut Fluixà, que ambicionaba construir un espacio escénico de vanguardia, se construye el Auditorium (1969-). Y antes, Tito's (1957-) con una arquitectura al aire libre sobre la bahía, proyecto de Josep Maria Sostres. Unos edificios que ponen de manifiesto el cambio social y económico de Mallorca y desplazan hacia el Paseo Marítimo el ocio y la cultura ciudadanas, tradicionalmente situados en la ciudad antigua y en el eje creado entre la Rambla y el Born.

#### **Actualidad: institucionalización del teatro y espacios otros**

En el mapa teatral de Palma la presencia del centro histórico de la ciudad se mantiene todavía con la concentración de cafés concierto alrededor de la Plaça Major y el eje del Passeig del Born hasta la Rambla, un lugar central en el siglo XIX y que hoy aún pervive, aunque debilitado y desdibujado por el derribo y cierre de espacios históricos como el Teatro Lírico o la Sala Born (1931-1988). La cartografía también muestra el área de las antiguas murallas, donde se asentaron algunos espacios, hoy desaparecidos. Otra área urbana con densidad teatral en el pasado es el barrio de Santa Catalina, una zona que nos conduce hacia el nuevo eje teatral y de ocio del Paseo Marítimo.

En la situación contemporánea, a las salas históricas se suman otras más modernas y municipales: Ses Voltes (1983-), el Teatre Xesc Forteza (2003), que conviven con los humildes espacios de las asociaciones, actualmente cerrados o desaparecidos, a excepción del Teatre Mar i Terra reformado en el 2010, y con los refugios de una vanguardia teatral diseminada entre los que destaca el Teatre del Mar (1993-) en el Molinar. Así, vestigios del pasado teatral conviven con la vida escénica contemporánea configurando el actual sistema teatral de Palma (Fig. 4).

## **2.6. A Coruña. Juan Prieto López**

### **1768-1840. Del teatro ambulante al teatro a la italiana en el barrio de la Pescadería**

El origen de la arquitectura teatral en A Coruña se encuentra en los tablados rudimentarios levantados sobre postes hincados en el suelo y con cortinajes de fondo que levantaban compañías ambulantes, que visitaban la ciudad tras haber llegado a Galicia atraídas por el Camino de Santiago y las festividades del apóstol (VILLASUSO, 2011: 222). El espacio vacío existente entre la muralla de la ciudad, el puerto y el barrio de la Pescadería, sirvió para alojar a muchas de estas compañías e inicia la ocupación del borde marítimo con locales teatrales.

Estas construcciones frágiles fueron evolucionando progresivamente hacia edificios semipermanentes. La primera de la que tenemos noticia fue una construcción temporal promovida por el empresario napolitano Nicolò Setaro en el foso exterior de la muralla, en 1768 (VEDÍA, 1845: 270). Se levantó poco después de la inauguración del primer teatro gallego en Santiago de Compostela, y se trataba de una obra de madera, rectangular y de dos pisos, con un tablado con bastidores laterales y cubierta con una estructura simple.

Terminada la temporada, Setaro solicitó la renovación de la autorización, que le fue denegada, con lo que comenzó la demolición del recinto. Sin embargo, Setaro no cejó en su empeño y en noviembre de 1770 se iniciaron las obras del primer local teatral permanente de la ciudad, el Coliseo de la Florida, inaugurado el 28 de abril de 1771. Su pobre construcción exigió constantes reformas hasta su desaparición el 29 de marzo de 1804 pasto de las llamas.

Progresivamente la tipología canónica de teatro a la italiana fue sustituyendo a las estructuras precarias de casas de comedias, y curiosamente la primera sala de esta tipología se ubicó en los terrenos donde se había levantado el primer teatro provisional de Nicolò Setaro. Fue el Teatro Provisional de Puerta Real, con platea de forma elíptica, que se mantuvo hasta 1823, cuando se ordenó su demolición. Tras su desaparición se construyeron el Teatro de la Franja, en 1824, y el Teatro Principal, promovido por la Junta Municipal de Beneficencia, el Ayuntamiento y la Diputación. Estos locales pretendían dotar a la ciudad de un equipamiento teatral de primer nivel en el solar que anteriormente ocupaba la vieja iglesia de San Jorge. El teatro volvía a ocupar una parcela en contacto con el espacio del puerto, en el centro de un complejo con dos edificios adosados.

### **1877-1914. La demolición de las murallas, la expansión hacia el puerto y el Teatro-Circo**

La llegada de una nueva tipología teatral a la ciudad, el teatro-circo, coincide con un intenso período de reformas urbanas. En primer lugar, se

produce el derribo de las murallas defensivas de la Ciudad Alta en 1860 para dar paso a la construcción de una plaza mayor. Inicialmente Plaza de Alesón y actualmente Plaza de María Pita, en ella se situaría el nuevo ayuntamiento y serviría de enlace con el barrio de la Pescadería.

En ese espacio en construcción se ubicaría la primera de las salas, el Circo Coruñés. Se inauguró a mediados de 1877 en la parte alta de la plaza y era una instalación temporal en la que se alternaban espectáculos ecuestres con representaciones teatrales. En noviembre del mismo año de su obertura, el ayuntamiento notificó la necesidad de su derribo, y tras ser reconstruido al año siguiente en otro punto de la plaza, permaneció cerrado y sin ninguna actuación hasta su derribo definitivo en 1880.

Ante la imposibilidad de continuar en ese lugar, el Teatro Circo se traslada de nuevo al área portuaria. En esa zona se inauguró el Teatro Circo Coruñés como reformulación del Circo Corralón. Hasta su demolición en 1901, el local ofrecía una programación teatral entre los meses de junio y septiembre, coincidiendo con el cierre entre temporadas del Teatro Principal.

El último ejemplo de esta tipología en la ciudad fue el Teatro Circo Emilia Pardo Bazán, inaugurado en 1903 y demolido en 1914.

### **1885-1922. Construcciones teatrales provisionales en el Paseo de Méndez Núñez**

Situado en los terrenos ganados al mar, a finales del siglo XIX el Paseo de Méndez Núñez se convirtió en el lugar predilecto de esparcimiento de los ciudadanos y visitantes de A Coruña, a los que atraía con sus quioscos, puestos de flores y tinglados de pantomimas junto a la zona portuaria. En ellos se concentraba gran parte de la vida social y cultural de la ciudad y alojaban un programa múltiple, que iba desde restauración, bailes, conciertos, cine, fantoques, autómatas y, por supuesto, representaciones teatrales y espectáculos de variedades. Así surgieron los Fantoques españoles (1886-1887), el Teatro Rabadán (1900-1901), los Pabellones Lino (1905-1906 y 1906-1919), el Kiosco La Terraza (1913-1920), Cinema Salón Coruña (1913-1920) el Kiosco Alfonso (1913-) o La Terraza (1922-), estos dos últimos todavía en uso reconvertidos en sala de exposiciones y sede de la RTVE.

### **1908-1948. El crecimiento urbano y el Teatro-Cine**

En la primera mitad del siglo XX, el crecimiento de la población coruñesa, la expansión de la ciudad

mediante los planes de Ensanche y el incipiente éxito de las proyecciones cinematográficas promueven la apertura de nuevas salas que diversifican y amplían la oferta de locales y se diseminan por la ciudad alternando funciones teatrales con la proyección de películas. Así surgen el Salón Villa de París en 1908, el Salón Doré en 1920, el Gran Café Moderno en 1920 o el Salón Novedades en A Gaiteira en 1921. Mención especial merecen dos locales de mayor escala y entidad proyectados en el entorno del Paseo de Méndez Núñez, el Salón Teatro Linares Rivas, inaugurado en 1920, y el Teatro Colón, de 1948, que sería el último gran teatro-cine construido en la ciudad.

### **1989-2011. La ciudad metropolitana y los grandes equipamientos teatrales**

En los años noventa se proyectan los grandes equipamientos culturales de la ciudad, en los que se puede apreciar un sustancial cambio de escala, multifuncionalidad y, simultáneamente, un cambio de ubicación al situarse en puntos diferentes de la ciudad. Vinculándose a las grandes arterias de circulación que conectan la ciudad con la periferia, responden a la necesidad de dotar de equipamientos a los barrios de expansión ciudadana y muestran la concepción de la ciudad como una entidad metropolitana en expansión.

Por una parte, se encuentran los espacios concebidos como palacios de congresos, pero con voluntad de alojar un programa más amplio, como son el Palacio de la Ópera y el Palacio de Exposiciones y Congresos. Y vinculados a la principal arteria de acceso a la ciudad, la Avenida Alfonso Molina, se encuentran el Coliseum y Expocoruña, concebidos como espacios de eventos metropolitanos de gran escala.

Por último, mencionar los centros cívicos de mayor escala e influencia en los que los espacios de representación se integran en un el Fórum Metropolitano, inaugurado en 1995, y el Centro Ágora, próximo a una de las principales arterias de la ciudad, la Ronda de Outeiro. En este mismo período se realizan ambiciosos proyectos de rehabilitación y ampliación de los dos principales teatros de la ciudad, el Teatro Rosalía de Castro y el Teatro Colón, de 2006.

Frente a estos grandes equipamientos han surgido otras iniciativas de pequeña escala y iniciativa privada, muy especializadas y en ubicaciones que distan de los nodos de comunicación o centralidad de la ciudad, como el Teatro del Andamio, espacio de formación y representación centrado en teatro infantil desde 2001 y la Sala Gurugú dedicada al teatro y a los títeres (Fig 5).

## 2.7. Bilbao. Jonander Aguirre. Ekain Olaizola

El primer teatro moderno, a la italiana, edificado en Bilbao es el Teatro de la calle de la Ronda, de finales del siglo XVIII, situado en lo que entonces era el límite del casco urbano. A lo largo de la primera mitad del siglo XIX, solamente hay constancia de la construcción de otro local, el Teatro del Arenal, también en el borde de la ciudad, en 1833, en el contexto histórico del fin del absolutismo de Fernando VII y la liberalización de los teatros.

Pero no es hasta finales del siglo XIX que la construcción de salas de espectáculos toma un ritmo distinto. Es entonces cuando el inminente derribo del Teatro del Arenal promueve diversas solicitudes de edificar nuevos edificios. el Teatro Circo del Ensanche (1883), el Teatro Gayarre (1890), y el concurso del Arriaga (1886-1889) en el arranque del puente del Arenal desde la orilla del Casco Viejo, al lado del demolido Teatro del Arenal.

“El Arriaga”, el único teatro español publicado en la magnífica publicación *Modern Opera Houses and Theatres* (SACHS, 1896), destacó entre todos aquellos teatros ochocentistas, y actualmente sigue siendo el teatro más importante de la ciudad. Está ubicado junto al

puente del Arenal, en el espacio que queda entre la ciudad amurallada y el ensanche. Se trata de un teatro a la italiana con programación permanente y que acoge montajes de compañías locales e internacionales.

A principios del XX, con el ensanche consolidado, se construyeron varios edificios vinculados a la ciudad burguesa. Actualmente estas salas programan espectáculos comerciales y están dirigidos al negocio del entretenimiento: Teatro Campos o Sala BBK.

A finales del XX la ciudad sufre una importante transformación con la llegada del Museo Guggenheim y la construcción, junto a él, del Palacio Euskalduna. Actualmente, este último es la mayor sala de la ciudad y se levanta en un vacío que dejaron las industrias vinculadas al acero que se encontraban junto a la ría.

Entre las salas de los últimos años destaca el Pabellón 6 en Zorrotzaurre, una zona deprimida por la desaparición de la industria donde algunos agentes culturales encontraron un espacio para desarrollar su proyecto artístico. ZAWP (*Zorrotzaurre Art Work in Progress*) nace en 2008 en un momento de desarrollo del plan urbanístico aprobado para los Barrios de Ribera de Deusto y Zorrotzaurre, y es seguramente la propuesta contemporánea más innovadora e interesante de la ciudad (FIG. 5).

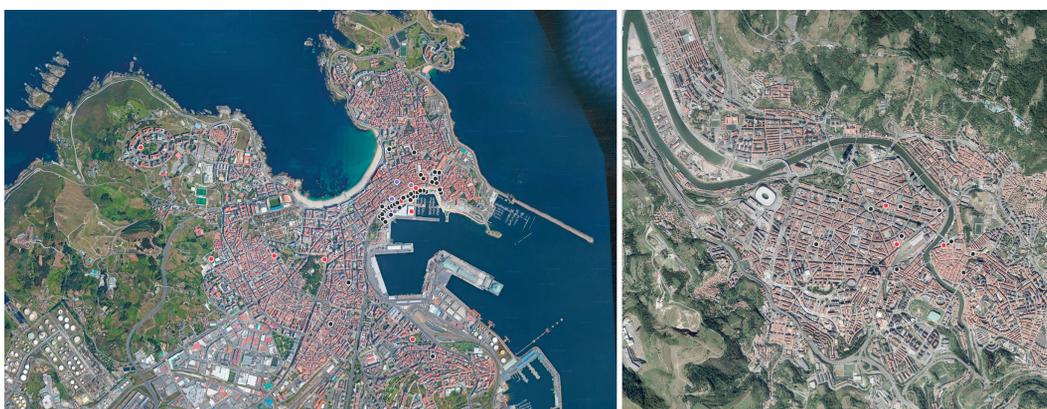


FIG. 5/A Coruña. Mapa teatral sincrónico, 1768-2020. Bilbao. Mapa teatral sincrónico. Finales del siglo XVIII-2020.

Fuente: OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCÉNICOS <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/a-coruna/21>; <https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/bilbao/10>

### 3. Ensayo de interpretación

Sigfried Giedion dio el título de *Space, Time and Architecture* a un libro suyo que se convirtió en una pieza clave de la historiografía de la arquitectura moderna (GIEDION, 1941). Inspirándonos en él, el ámbito de nuestra investigación podría denominarse *Espacio y Tiempo: Teatro, Ciudad y Arquitectura*.

Nuestra lectura del sistema teatral de una ciudad parte de la observación de los mapas del atlas. Los contempla, y al interpretarlos hace visible el deambular por el espacio y el tiempo de los espacios escénicos por la ciudad. Nuestro enfoque se lleva a cabo con filtros diversos, buscando responder un conjunto de preguntas: ¿Cuál es el motivo de la construcción de las salas de espectáculos? ¿Cómo se produce a lo largo de la historia de la ciudad? ¿Cómo ha incidido en el devenir urbano? ¿Cómo se ha visto afectada por el planeamiento urbanístico? ¿Cómo es la arquitectura de los espacios escénicos? ¿A qué dramaturgia y puesta en escena sirve? ¿Cuál es el lugar del teatro?... Muchas preguntas, a las que tampoco este artículo puede, ni pretende responder.

La mirada morfológica al sistema teatral de una ciudad se fundamenta en el estudio de un mapa en el que los teatros se convierten en puntos que crean estructuras formales en el tejido urbano y generan: Líneas, ejes, que serían calles, avenidas, bulevares. Áreas, zonas, que serían barrios. Hitos, que podrían ser edificios más o menos monumentales, pero también arquitecturas insignificantes por su presencia física, por su carácter, pero potentes faros artísticos que atraerían al público.

Ejes, como el de Prado-Recoletos y la Gran Vía en Madrid; La Rambla, el Paseo de Gracia y el Paralelo en Barcelona; el Paseo de Ruzafa y la calle de les Comedias en Valencia; la Plaza Nueva-Alameda en Sevilla; el Paseo de Méndez Núñez en A Coruña. Áreas, como el barrio de los Cómicos en Madrid; Gracia en Barcelona; el barrio de Santa Catalina en Palma, el de Triana en Sevilla o la Pescadería en A Coruña. Hitos, a veces situados en ejes, como el Liceu en Barcelona; o solitarios, pero participando en la creación —no siempre exitosa— de áreas de nueva centralidad, como el Palau de les Arts en Valencia, el Teatre Nacional de Catalunya en el entorno de la Plaza de las Glorias en Barcelona, el Teatro Lope de Vega o el Central en Sevilla, o los Teatros del Canal o el Matadero en Madrid.

Sin embargo, el análisis de la morfología, que sin duda ofrece datos de interés, pasa por alto otros que proporciona el estudio histórico. Contemplar la historia hace que nos demos cuenta de la

resistencia de la tradición teatral a desaparecer de zonas urbanas que ha poseído; y que percibamos las continuidades y discontinuidades en el lugar teatral de una ciudad y los momentos comunes en que se producen cambios trascendentes.

Así, salen a relucir los Privilegios que, durante la segunda mitad del siglo XVI, a lo largo del reinado de Felipe II, de 1556 a 1598, dan nacimiento a los primeros locales teatrales: Sevilla (c.a. 1570); Madrid (1579); Valencia (1582); Barcelona (1597); y ya en otro momento histórico, Palma (1662).

O las prohibiciones, que a mediados del siglo XVII y prolongándose durante el siglo XVIII son testimonio del combate del rigorismo religioso contra el teatro. Una lucha donde instituciones también religiosas, como los hospitales, que solían detentar el monopolio teatral de la ciudad, y la iglesia, férrea denigradora del hecho teatral, defienden posiciones antagónicas. Y en la que dependiendo de quién es el ganador se produce el cierre de locales y un paréntesis de la vida teatral.

Y en sentido opuesto, el ascenso de las ideas liberales abre períodos de resurgimiento. Fechas clave en este movimiento que concurre simultáneamente en España son: 1833, que supone el fin del monopolio teatral de instituciones religiosas, y 1835, cuando las leyes desamortizadoras ofrecen la posibilidad de obtener los terrenos de los monasterios para construir los equipamientos y los espacios urbanos que la ciudad burguesa necesitaba. También el derribo de murallas y la apertura de avenidas, juegan un papel trascendental en la definición del lugar teatral. Pero, paradójicamente, a veces fracasos urbanísticos promueven éxitos teatrales, y cívicos, como es el caso de la avenida del Paralelo en Barcelona.

Más conjunciones espacio temporales se advierten al contemplar las cartografías históricas. Así, aunque diferenciadamente según los territorios, se distingue el fin del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX como un momento de expansión del lugar teatral por los barrios populares de las ciudades. En Catalunya fuertemente vinculada al movimiento asociativo de ateneos menestrales y obreros y entidades católicas, y en Madrid vinculada a un teatro comercial de bajo coste muy expansivo, a las rentables obras de género chico para la exportación a ultramar y a las salas de teatro asociativo. Y en paralelo, contradictoriamente, una transformación y desaparición de locales teatrales debido a la pujanza del cinematógrafo; un proceso, este último, que tiende a acentuarse al finalizar la Guerra Civil.

La segunda mitad de los años sesenta del siglo XX y la aparición del denominado Teatro independiente trae consigo, sino una notable transformación

del mapa teatral de las ciudades, sí una revitalización de las salas de asociaciones de carácter popular en los barrios; una tendencia que se refuerza durante la transición política.

El proceso de institucionalización del mundo teatral que se inicia en el fin del siglo XX tras la transición política se vincula con operaciones urbanísticas que aspiran introducir cambios significativos en las ciudades. Así, operaciones de renovación urbana cuentan con el papel de las artes escénicas como factor de urbanidad. Con intenciones, medios y resultados distintos, La Ciutat del Teatre en Barcelona, Matadero Madrid · Centro de Creación Contemporánea, la Exposición Universal en la Cartuja de Sevilla o la Ciudad de las Artes y las Ciencias en el antiguo cauce del Turia en Valencia, se proponen, tal como ya se ha destacado, como áreas de nueva centralidad.

El estudio diacrónico de los mapas históricos muestra facetas ocultas en el mapa sincrónico, y permite, por ejemplo, que emerja la condición fronteriza de muchas salas de espectáculos en su origen. Así sucedía en Bilbao, donde los primeros locales teatrales se ubican en el confín del casco urbano. O en Barcelona, donde la Casa de Comedias ejemplifica el vínculo ambivalente entre ciudad y teatro. Situada en la frontera entre la segunda muralla de la ciudad y el Raval, en la futura Rambla, en un sentido, el potencial cívico del espacio urbano atrae el teatro, y en otro, la actividad teatral contribuye a materializar la sociabilidad del lugar. En Madrid, en el proceso de consolidación de suelo y limitando con la cerca de Felipe II aparecen multitud de espacios primero temporales, luego permanentes como el corral del Príncipe. Al igual sucede en Palma, donde la Casa de las Comedias se localiza en el encuentro de la ciudad alta y la ciudad baja.

En el atlas, los mapas de los lugares teatrales de una ciudad, al entrar en el detalle de la parcelación existente, ponen a la vista la flexibilidad de la tipología arquitectónica del teatro a la italiana a la hora de insertarse en el tejido urbano. La composición en partes del edificio permite que éstas se descunten sin romper el organismo. Si sala y escena

deben situarse necesariamente en el mismo eje, la herradura de la sala permite que escaleras y vestíbulos encuentren su espacio en solares de geometría irregular, fruto de la estructura parcelaria preexistente.

La incapacidad del hecho teatral para movilizar a los actores suficientes, bien sean públicos o privados, para llevar a cabo operaciones de reforma urbana conlleva este proceder proyectual. El caso del Gran Teatre del Liceu en Barcelona es paradigmático al respecto.<sup>5</sup> En el estado español, pocos son los casos en que la arquitectura teatral puede desplegarse con la regularidad compositiva académica. El Arriaga de Bilbao o el Teatro Real de Madrid serían dos de ellos.<sup>6</sup>

El estudio del espacio del teatro en la ciudad se convierte en un medio para entender la relación de la arquitectura con la cultura a lo largo de los siglos, abrazando eventos de alta cultura y de cultura popular. Más allá de la posición urbana y la estructura arquitectónica se debe partir del evento teatral, con una mirada amplia, para identificar el lugar del teatro. La arquitectura y la escenografía deben entenderse como la confluencia en el mismo tiempo y espacio, de actores y de público.

El conocimiento del proyecto artístico teatral es, pues, la pieza final que completa la comprensión de los vínculos del teatro y los teatros con la ciudad. En este ámbito interesa ahondar en la relación entre una idea de teatro y el espacio urbano. De la misma manera que una compañía teatral no puede sentirse a gusto en cualquier arquitectura, tampoco puede situarse en cualquier parte de la ciudad.

A lo largo de nuestra investigación, el estudio morfológico, la panorámica histórica y el proyecto artístico han asumido el papel de aproximaciones complementarias con las que ir dibujando mapas teatrales de una ciudad. Pero lo cierto es que tampoco agotan la relación del teatro con la ciudad, puesto que la mirada a los teatros no nos tiene que hacer perder de vista que el hecho teatral - ya no los edificios - se difunde por los espacios urbanos y los transforman, aunque solo sea por un instante (Fig. 6).

<sup>5</sup> El atlas teatral incluye, con un grado desarrollo distinto según el caso, pero con la posibilidad de ir ampliando los contenidos, las fichas de los espacios escénicos de los mapas de las ciudades. Para el caso del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, ver: <https://www.espaciosescenicos.org/es/espacio-escenico/gran-teatre-del-liceu/38>.

<sup>6</sup> Ver: <https://www.espaciosescenicos.org/es/espacio-escenico/teatro-arriaga-antzokia/999> y <https://www.espaciosescenicos.org/es/espacio-escenico/teatro-real-teatro-de-la-opera-teatro-de-oriente/271>.



Fig. 6/ Barcelona. Mapa teatral síntesis, 1597-2020

Fuente: OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCENICOS, Saray BOSCH (dibujo), Ricardo FLORES (tutor).  
<https://www.espaciosescenicos.org/es/atlas/barcelona-mapa-sintesis/1-0-53>

#### 4. Bibliografía citada

- AA. VV. (1984): *Arquitectura teatral en España. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda*, Madrid, MOPU.
- (1992): *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*, Madrid, MOPT.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA & RAMON, A. & CALSINA, M. & ÀLVAREZ, M. & JOSÉ, C. (1991): *Pla Especial de protecció i millora de teatres i cinemes*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- ALBERTÍ, X. & MOLNER, E. (2012): *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona, CCCB.
- BRAVO, I. (1986): *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- CANELLA, G. (1966): *Il sistema teatrale di Milano. struttura del sistema dei trasporti e tendenza insediativa*, Milano, Dedalo.
- GIEDION, S. (1941): *Space, Time and Architecture: the growth of a new tradition*, Tr: 2009: *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*, Barcelona, Reverté.
- GIES, D. (1992): Grimaldi, Vega y el Teatro Español (1849). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona 21-26 de agosto de 1989, coord. por Antonio Vilanova, Vol. 2, 1992.
- (2003): *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal.
- KONINGSON, E. (ed.) (1987): *Le théâtre dans la ville. Espaces et lieux urbans théâtralisés, théâtres-monuments et*

- urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, Paris, Les voies de la création théâtrale, vol. 15.
- MAYORGA, J. (2019): *Razón del teatro. Silencio. Razón del teatro*. Segovia, La uña RoTa.
- MOISAND, J. (2013): *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*. Madrid, Casa de Velázquez.
- OBSERVATORIO DE ESPACIOS ESCENICOS [en línea] <<https://www.espaciosescenicos.org>> [consulta: 7 de marzo de 2020]
- RAMON, A. (ed.) (2011): *El teatro en la ciudad. Cuaderno central. Barcelona Metròpolis*, nº 83. Verano
- & ALOY & ALOY, G. (2012): *Teatres/BCN. Guia d'Història Urbana*, Barcelona, MUHBA. [en línea] <[https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/12%20Guia%20Teatres\\_0.pdf](https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/sites/default/files/12%20Guia%20Teatres_0.pdf)> [consulta: 6 de julio de 2020]
- SACHS, E. (1896): *Modern Opera Houses and Theatres*, London, B. T. Batsford.
- VEDÍA, E. (1845): *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, A Coruña, Imprenta y librería de D. Domingo de Puga.
- VILCHES, M. F. & DOUGHERTY, D. (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, D.L.
- VILLARREAL, C., ALOY, G. & RAMON, A. (2020): *El dibujo del Atlas teatral de España. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*. v. 25, nº 39, 240-251.
- VILLASUSO, L. (2011): *Construcciones teatrales provisionales en la Coruña de 1900. Otra tipología de arquitectura efímera lúdica. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, t. 24, Madrid.