Tres obras de G. Grassi y M. Portaceli

La atención de esta etapa de la revista a la intervención en los edificios antiguos nos hace hoy publicar tres proyectos para la región valenciana del conocido arquitecto italiano Giorgio Grassi, en colaboración con el español Manuel Portaceli.

De muy distinta envergadura, se trata de un moderado arreglo del Museo del Almudín, de la construcción de un Belvedere en Játiva y una importante y radical restitución analógica del Teatro Romano de Sangunto.

Restauración y acondicionamiento del Almudín de Xátiva (Museo Municipal)

Proyecto: 1983. Ejecución: 1985

Las trazas del Almudín original aparecen en el edificio construido para Banco de España, hoy nuevo Museo Municipal.

Este edificio es sometido a una ampliación por oden del Consistorio, en 1530, posiblemente para separar el almacén de trigo del resto de los granos.

Las obras comenzaron en 1545 y duraron tres años "L'obra del present Almodí fon acabada en MDXLVIII" reza la inscripción coronada del acceso.

A finales del siglo XIX se convierte este edificio en museo arqueológico al alojar en él las piezas y restos procedentes de los sucesivos derribos que se llevan a cabo en la ciudad.

Se eleva a rango de Museo Municipal en 1918. Con este motivo se habilita la planta alta para sede de fondos pictóricos, reconstruyendo los muros de cierre de dicha planta, abiendo ventanas al exterior y al patio según las necesidades de los objetos a exponer (por ejemplo, la transformación del ala superior recayente a fachada cambiando el sentido de cubierta para incorporar un retablo gótico).

Se construye, asimismo, una escalera de madera de dos tramos para comunicar las dos plantas.

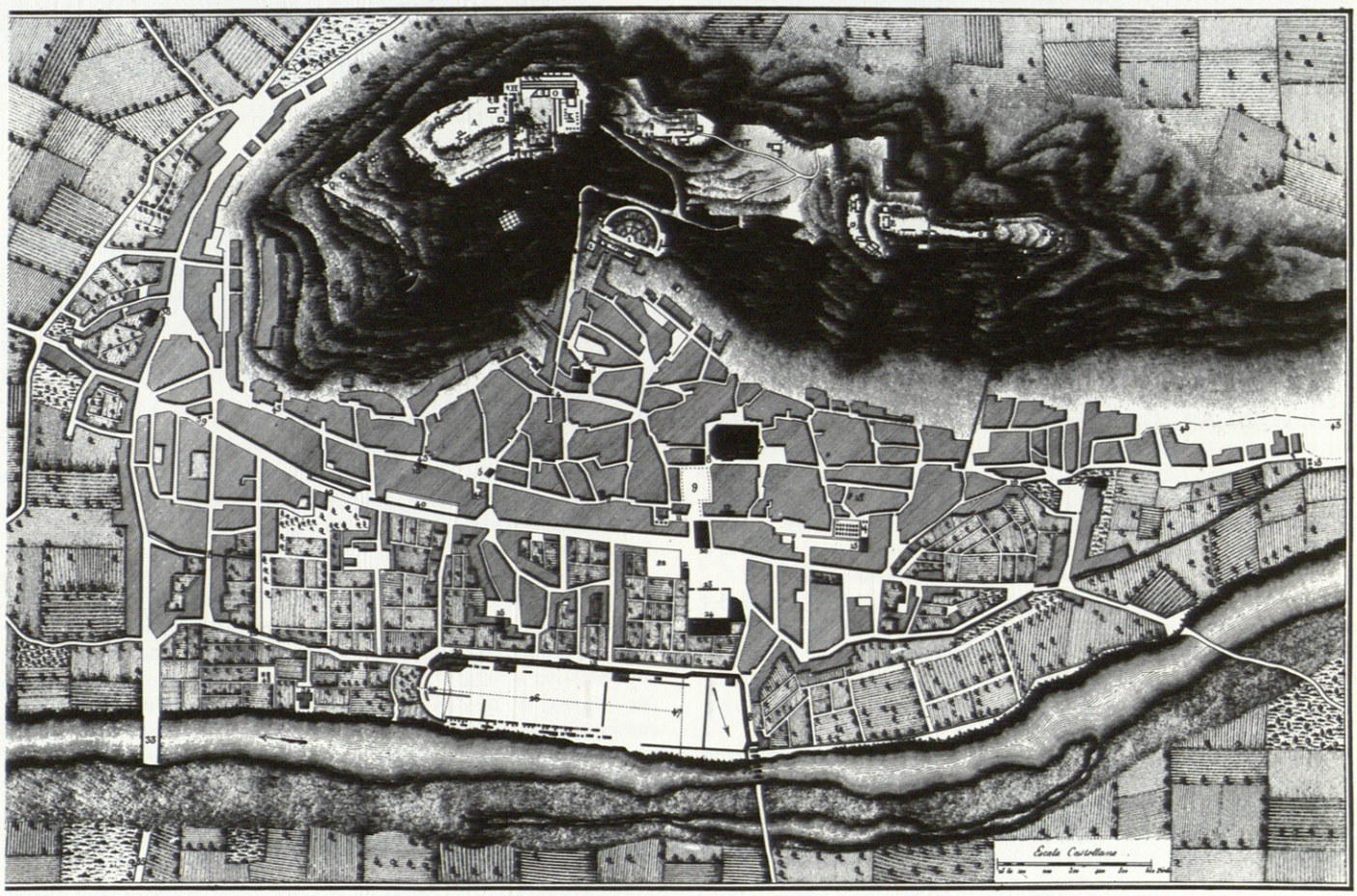
No se han encontrado planos de esta intervención ni del edificio original tras contactos con investigadores e historiadores, e investigaciones personales.

Por los datos que suministran las actas del Consistorio y el historiador Martín de Viciana, debía de conectarse y servirse del vecino edificio, el "Almodí" de mayor antigüedad.

Tras las intervenciones sufridas a lo largo del tiempo, el Almodí se presenta hoy como un edificio de reducidas dimensiones articulado por un patio de orden jónico de proporciones 3 x 1.

Teatro Romano de Sagunto

..."Seul, á mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théatre, seul l'édifice peut permettre de méditer, d'apprendre et de comprendre ce qu'est le théatre.
Que ce soit en Grece, en Italie ou en France, a Epidaure, a Vicence, a Parme, a Rome, a Arles, a Orange ou a Nimes, Arenes, amphithéatres ou theatres. Qu'ils soient anciens ou modernes, c'est dans l'edifice désert, ou l'on entre soudain, ou l'on se laisse pénétrer par la vide étrange et le silence du lieu, que l'on peut approcher une idée authentique du théatre..." (Louis Jouvet).



Hipótesis general de utilización y restitución arquitectónica

Actualmente el teatro de Sagunto se presenta, a grandes trazos, como unas *ruinas artificiales*. Quiero decir que gran parte de cuanto aparece hoy con más evidencia al visitante pertenece en realidad a las recientes intervenciones de ordenación y reconstrucción de la fábrica romana.

En parte, estas intervenciones dependen de comprensibles motivos de consolidación de las ruinas, en parte por una mucho menos clara voluntad de completar parcialmente el conjunto arquitectónico del monumento. Desde el punto de vista del resultado, éstas últimas son en buena medida las más vistosas y se prestan a algunas observaciones.

La observación más general que se puede hacer es que esta obra de complementación (de tipo mimético) no parece haber tenido como objetivo la restitución lo más fielmente posible del teatro tal como era (tal como era según los criterios del arqueólogo), sino más bien parece haber tenido como objetivo las ruinas mismas, es decir, la imagen del teatro en ruinas tal como era, acentuando en todo caso los caracteres pintorescos, sin preocuparse de tratar de restituir la idea del teatro romano y sus características distintas (en los casos dudosos: la aproximación del teatro romano por similitud o comparación con otros ejemplos contemporáneos y/o la referencia a los elementos canónicos del tipo).

Esta elección de fondo hace que el aspecto actual del monumento sea, en conjunto, infiel. El hecho, por ejemplo, de que se

Vista parcial del Teatro de Sagunto. Laborde, 1811.

Vista del estado actual.

haya actuado exclusivamente sobre la cávea (donde verdaderamente era más necesaria la consolidación), como si se tratase a todos los efectos de una parte separada del conjunto edilicio, ha hecho que fuese confirmada y valorada aquella figura *griega* del teatro obtenido en la pendiente con la vista abierta sobre la llanura, etcétera, que ya había llevado a engaño en el pasado a algún historiador ante las ruinas originales todavía intactas. Pero no sólo esto. La planta arquitectónica del cuerpo escénico con su forma característica, ciertamente dictada por la orografía del terreno, una forma incierta sólo en el alzado, ha sido traicionada, o al menos eludida, como mínimo en dos ocasiones (aunque no a causa de intervenciones directas; salvo en el caso paradójico de la oposición actual del proscenio, tan arbitraria e inmotivada que no merece ser tomada en consideración).

En una primera ocasión cuando, con la construcción del pequeño museo adosado a una de las torres, con los aterrazamientos, los recorridos y el muro de piedra que lo ciñe adhiriéndose a todo esto, fue completamente borrada la figura simétrica del cuerpo escénico encarando la baja ciudad con sus dos características torres sobresalientes.

Y en una segunda ocasión cuando, con la restauración de consolidación y completación de la cávea en correspondencia con los paradoi, se quiso revestir toda la cara externa del muro del frontispicio de la cávea con hileras regulares de piedras cuadradas, con el resultado de hacerlo aparecer respecto a la ruina como un muro de contención de la cávea, y no, como lo que es en realidad, el muro que la cávea y los versurae del cuerpo escénico tienen en común, es decir, el muro que suelda la escena de la cávea, creando aquella unidad arquitectónica característica que es precisamente el teatro romano.

Objetivos operativos y criterios generales

En la hipótesis que aquí se describe, ante todo, se prevé, en caso necesario, la restauración de consolidación de la estructura existente, o de liberación (como en caso del museo del que ya se ha hablado), y la parcial complementación de estructura de los muros antiguos emergentes, con el objetivo de hacer más comprensible el complejo edílicio del teatro romano, de hacer más legible sus diversas partes, las relaciones entre éstas, la jerarquía, las funciones singulares, etcétera, en fin, su concurrencia en definición de una forma arquitectónica articulada y compleja, pero sin embargo absolutamente unitaria como es precisamente el tipo del teatro romano en su breve período histórico de vigencia y en su, no obstante, larga y constante presencia en la historia de las formas de la arquitectura.

Se prevé, además, la reconstrucción de aquellas partes esenciales de la fábrica del teatro que son necesarias para una restitución clara del *espacio arquitectónico* del teatro romano de Sagunto en su conjunto. Y esto respetando los restos arqueológicos; es más, a partir precisamente de las actuales ruinas, incluyendo también las modestas superposiciones históricas (en este caso: las actuaciones completivas, incluso las más recientes y discutibles) que no estén encontraste evidente con la calidad específica del espacio que se intenta reconstruir, es decir, con su característica *unidad*.

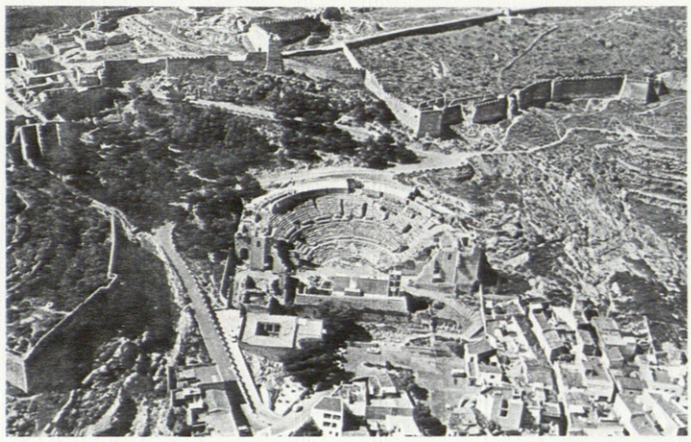
La unidad espacial de la *cávea* y de la planta escénica, principal elemento de individualización del teatro romano en el plano de su arquitectura, se convierte, por tanto, en el objetivo prioritario de la actuación aquí hipotetizada.

Una reconstrucción que deberá ser, ante todo, una restitución de las principales estructuras edilicias del teatro romano de aquellas estructuras que son necesarias para suindividualización como tal. Una restitución arquitectónica desarrollada, sin embargo, siguiendo un principio de rigurosa *economía* (una lección de arquitectura que nos llega precisamente de la praxis constructiva romana), entendiendo con esto la realización con un mínimo de medios de cuanto es indispensable arquitectónicamente para alcanzar el fin prefijado, que es precisamente el teatro romano de Sagunto, en particular, pero también en su esencia como expresión de un tipo edilicio definido, como extraordinariamente rico y eficaz.

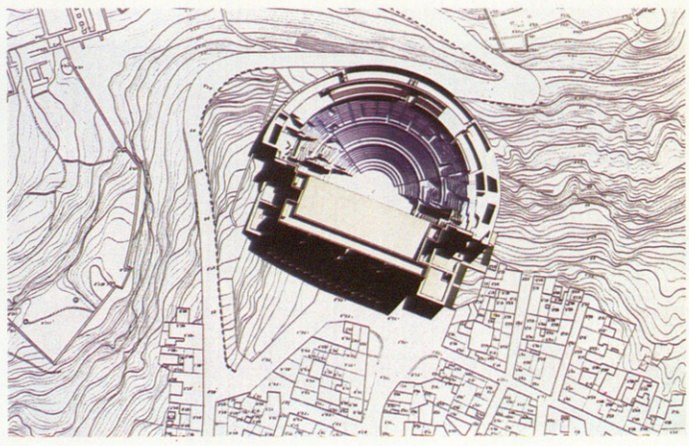
Esto significa que el proyecto de restauración y restitución histórica se convertirá, a todos los efectos, en el proyecto de un teatro romano ("un teatro a la manera de los antiguos romanos"). Es decir, el proyecto de un edificio teatral en parte nuevo, fundado ya sea sobre la fábrica existente (literalmente, materialmente), ya sea sobre un edificio consolidado cuya condición necesaria (utilidad y función en su sentido más amplio) está toda contenida en su forma definitiva; es decir, un proyecto que intenta recoger de la fábrica antigua todas sus características, todas sus sugerencias, todas sus indicaciones, pero, sobre todo, su más general lección de arquitectura e intentar llevarla adelante con coherencia.

De modo que no sólo sus medidas, sus relaciones, etcétera, resultarán de la observación y del estudio de la fábrica antigua, sino también algunas elecciones técnicas, funcionales, constructivas, decorativas, etcétera, que se harán necesarias durante el transcurso del trabajo, deberán tener en la fábrica y en la relación con ésta su única razón de ser como arquitectura.

Todo lo dicho hasta aquí presupone, naturalmente, el reconocimiento del hecho de que el teatro romano sea también algo que va más allá de su forma únicamente, es decir, que sea también un tipo definitivo de teatro. Un tipo de teatro, es decir, una idea de teatro, ciertamente, que aún conserva bastante de su finalidad evocativa, ritual, etcétera, del hecho de ser momento colectivo, como todo el teatro antiguo, pero también siempre



Vista aérea del Teatro.



Plano de situación del Proyecto.

más abierto a las transformaciones, siempre más fecundo y espectacular, a través del transcurso del tiempo (la relación cada vez más estrecha con la vida cotidiana), el desarrollo de las posibilidades técnicas, escénicas, interpretativas (del texto, la improvisación, etc.), un teatro ya muy cercano a aquella idea de teatro que pertenece a nuestra herencia más directa. Y en este sentido hay que entender la *finalidad práctica* de nuestra hipótesis de trabajo, que es la de construir al mismo tiempo un espacio teatral moderno de buen funcionamiento.

Un teatro "a la manera de los antiguos romanos", como se ha dicho más arriba, quiere decir también un abanico amplio de posibilidades en el plano dramatúrgico, a que el edificio responde con una cada vez más amplia actitud evocativa y una, en consecuencia, mayor adaptabilidad. La gran *cávea* y el conjunto escénico de igual altura confrontados: las gradas descubiertas, la planta escénica fija, el desmesurado *scenafronte*, espéctaculo en el espectáculo, las *versurae* altísimas sólo como elemento de unión, la gran cubierta de madera que sobresale. Todo esto fija, ante todo, una imagen de gran espectacularidad, pero indica también expectativas, modalidades, papeles definitivos y, sobre todo, una gran disponibilidad teatral, una gran versatilidad, que habrá que tener en cuenta ciertamente en nuestra hipótesis de trabajo.

Por otra parte, son muchos los edificios antiguos que son normalmente utilizados para representaciones e, inevitablemente, según el estado de conservación, la arquitectura del edificio entra a formar parte, más o menos, integrante de la acción teatral. De no muy diferente manera acaece en los otros tipos de teatros, como por ejemplo el teatro Olímpico de Vicenza, el de Sabbioneta o el teatro Farnese en Parma (donde también se plantea siempre el problema de una recíproca adaptación).

El scenafronte

Cierto es que entre los elementos de individualización del teatro romano, la planta escénica con su desmesurado *scenafronte*, precisamente el lugar imaginario por excelencia de la acción teatral, elemento que no cesa de maravillarnos por sus medidas y riqueza, y también aquello más irreductible a la función teatral a la que estamos habituados y solemos referirnos hoy. Es precisamente su increíble *desmesura* y también su finalidad más abiertamente espectacular, su fascinación extraordinaria, pero también su inabarcable dificultad (basta pensar en el muro de Orange y en los fragmentos arquitectónicos de Mérida o de Sabratha).

En efecto, de por sí, la escena-fija (es decir, no lo olvidemos, la arquitectura), soporte *abstracto* de dramatizaciones diferentes, es elemento recurrente en la experiencia teatral, y también en el teatro contemporáneo. Basta pensar en el papel de la arquitectura, por ejemplo, en la experiencia teatral, práctica y teórica, de una Appia (recordada Copeau que "...la idea fundemantal de Appia, es decir, una acción en relación con una arquitectura, tendrá que bastar por sí sola para hacernos hacer trabajos importantes..."), en la mítica escena estable del Vieux-Colombier de Copeau y Jouvert y en muchos otros ejemplos, para darse cuenta de la gran importancia, aún más en la experimentación y en la investigación teatral.

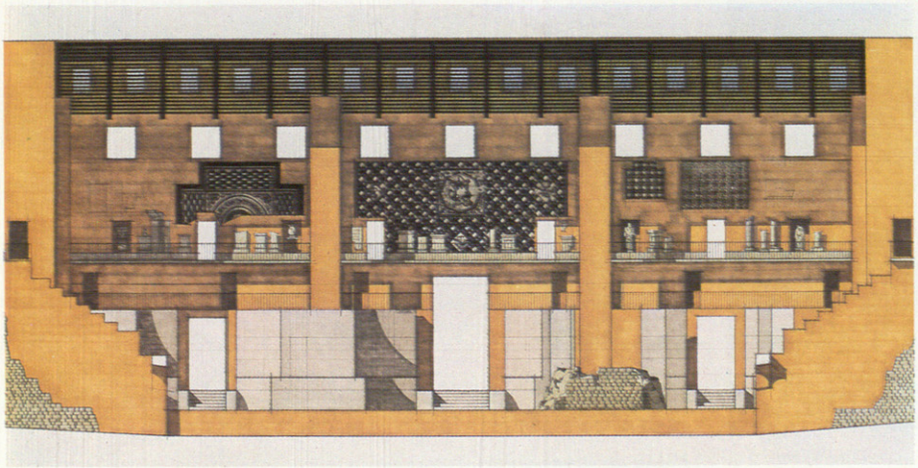
Pero el *scenafronte* del teatro romano es también otra cosa. Sobre todo, el *scenafronte* es un hecho absolutamente irreducible (no admite utilizaciones o simplificaciones). El *scenafronte* del teatro romano sólo puede ser tomado como es, un lugar imaginario, una idea formal en que teatro y arquitectura están completamente confundidos, tanto más ficción en cuanto que ni el uno ni el otro se expresan en ellos a través de sus específicos modos expresivos. El término *decoración*, por ejemplo, se nos revela súbitamente como un término inadecuado, demasiado reductivo para designar esta increíble idea colectiva expresada en un determinado momento de la historia y jamás recuperada en su integridad, en su complejidad figurativa y en su claridad conceptual: irreductible elemento necesario del espacio teatral romano.

Y, para nosotros, grande, compleja e irreductible arquitectura que sólo puede ser tomada como es, del todo indiferente a nuestra actitud o al menos a construir plantas arquitectónicas de tal traza.

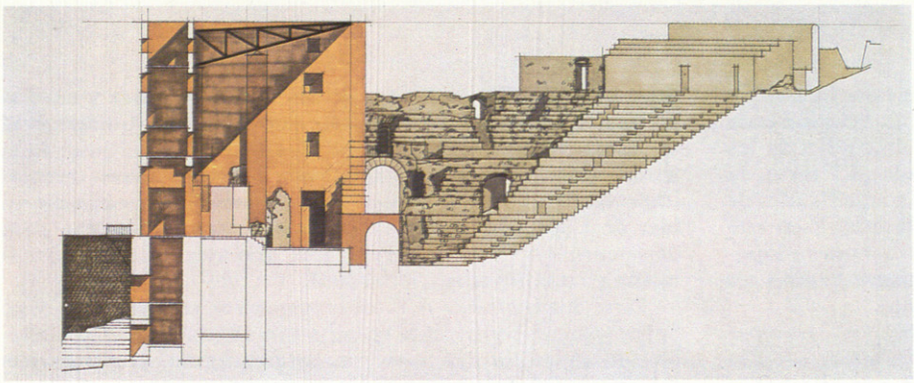
Pero, ya se ha dicho, el *scenafronte* es también una *escena-fija*, una escena estable. No es sólo esto, pero es también esto: su función es la de una escena-fija.

Y como tal es una abstracción, en el caso específico una especie de alegoría, de reducción heráldica de cualquier otra cosa. Es una convención que las tres puertas indiquen el palacio y quizás la ciudad. ¿Es quizás por esto que el *scenafronte* se confunde con la puerta y con los arcos triunfales? ¿O con otros elementos tan enigmáticos como los ninfeos o los septizonios?

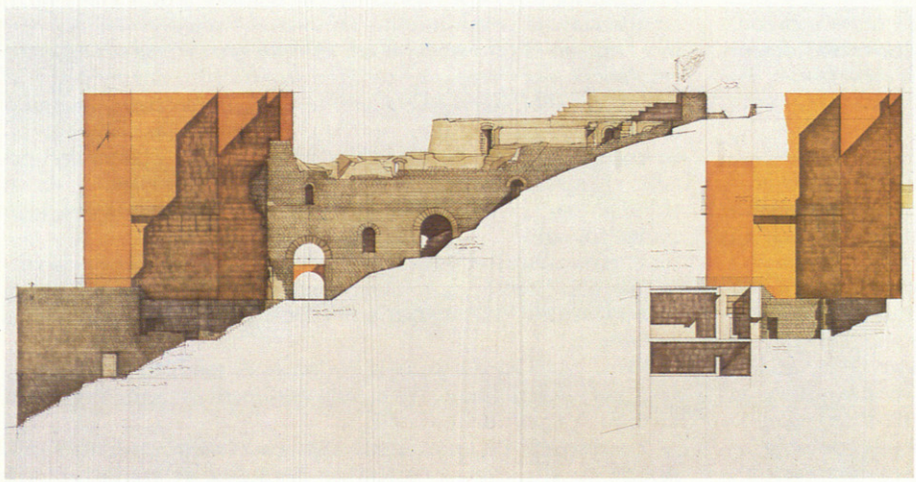
Sabemos que la gran puerta central era llamada *regia*, y las laterales *hospitales* están allí para marcar los espacios necesarios, para indicar simetrías y jerarquías. Y las *valvae* en que se abren confirman y multiplican tales simetrías y jerarquías, dividiéndolo amplían el espacio, añaden profundidad, la dimesión perspectiva, la ilusión, la ubicuidad, aludiendo a lugares siempre diferentes (que serán más tarde de los *lugghi deputati* de las representaciones sagradas; mientras que las mismas puertas se abrían sobre las nuevas vistas en perspectiva de los teatros renacentistas). He aquí el complejo papel de tales, pocos y esenciales, elementos de la composición del *scenafronte* romano y también su utilidad: éstos son los únicos elementos funcionales que aparecen en el proscenio, los únicos que sirven para la



Scenafronte.



Sección transversal por la Cavea.



Alzado lateral.

acción teatral.

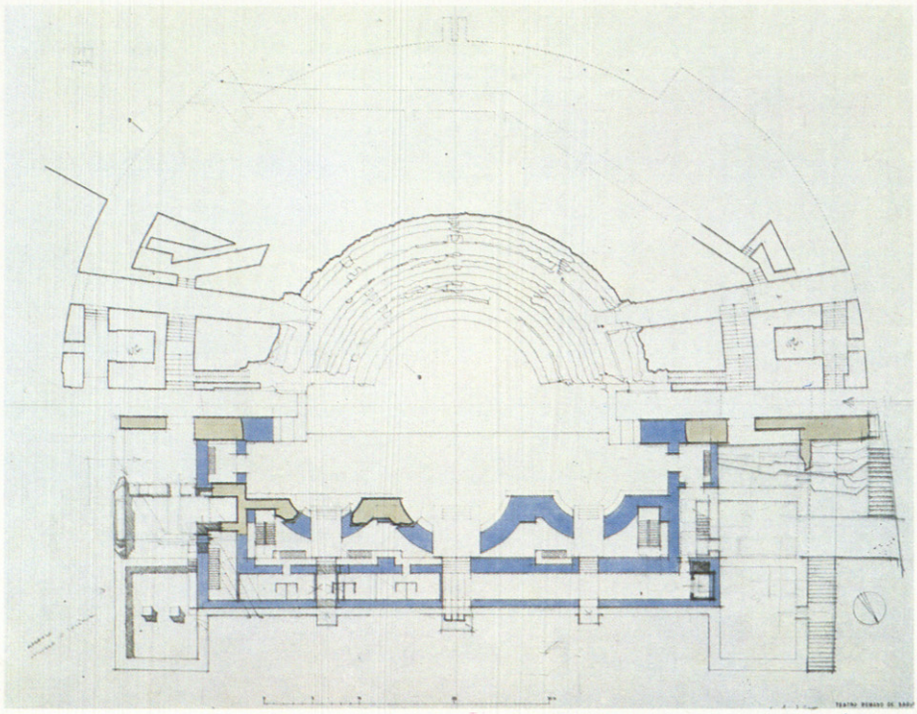
Hoy también otras puertas, puertas y ventanas, aberturas y corredores de varios tipos, que se multiplican superpuestos en vertiginoso orden; pero de todas aquéllas, sólo las que pertenecen al orden inferior, aquéllas en contacto directo con el proscenio son útiles a la acción.

Se nos preguntara ahora cuál es el papel de todo el resto. Y con una cierta sorpresa tenemos que reconocer que, si todo aquello que pertenece al primer orden del *scenafronte es útil*, todo lo que hay más arriba es en realidad *necesario:* espléndida, irresoluble contradicción de *scenafronte* romano.

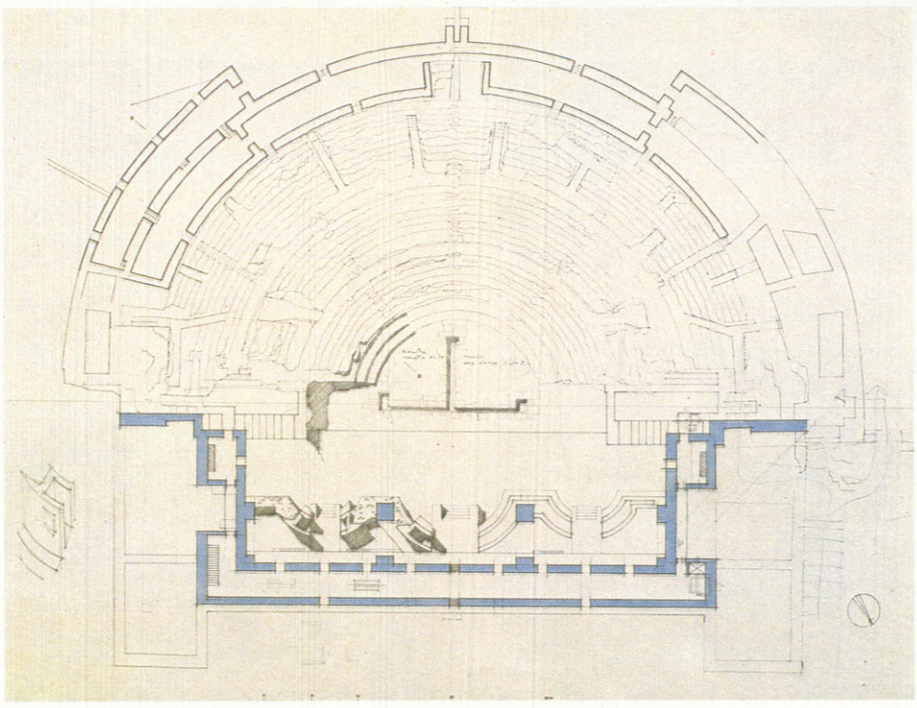
Todo lo que es útil a la acción teatral, es decir, que participa directamente en la acción, no es necesario en realidad a la acción misma, mientras que todo aquello que a primera vista parece tangencial, superfluo, porque no participa en la acción, es en realidad necesario a fin que tal acción pueda expandirse, amplificarse (literalmente, tener eco). Su deber es mantener intacta la tensión de la acción teatral hasta la última grada de la *summa-cavea*, y transmitirla homogéneamente por el lugar, hacerlo de tal forma que se convierta en la propia tensión del lugar (lo que hace precisamente de la experiencia del lugar teatral vació aquella experiencia única o insustituible de que nos habla Jouvert).

Con su propia presencia, el *scenafronte* desarrola su labor de forma directa, material, constructiva en sentido directo, en perfecto acuerdo tanto con el edificio real como con el lugar imaginario que prefigura.

Su papel es insustituible, porque en realidad el *scenafronte* romano actúa teatralmente solo: simplemente exhibiéndose a sí mismo.



Planta a nivel de la cavea.



Planta a nivel del pórtico.

En nuestra hipótesis tomaremos verdaderamente en consideración aquella parte del *scenafronte* que hemos definido como *útil*, pero no podremos de ningún modo ignorar aquella que hemos reconocido como su parte *necesaria*.

La parte considerada útil, es decir, la parte del *scenafronte* apoyada sobre el proscenio, podremos reconstruirla fácilmente; ésta sí que podremos estilizarla, por ejemplo abstrayéndola, no hay dificultades para explicarnos sus principales elementos constitutivos: puertas y escaleras monumentales, *exedras* y zócalos son elementos funcionales *neutros*, adaptados tanto a la escena-fija que intentamos adaptar como a la restitución arquitectónica de los pocos restos arqueológicos que tenemos a disposición.

Pero a la parte superior, en aquella inereíble planta arquitectónica que es el *scenafronte* en todo su desarrollo vertical y riqueza, podremos sólo intentar acercarnos por aproximación, podremos sólo intentar evocar su papel decisivo.

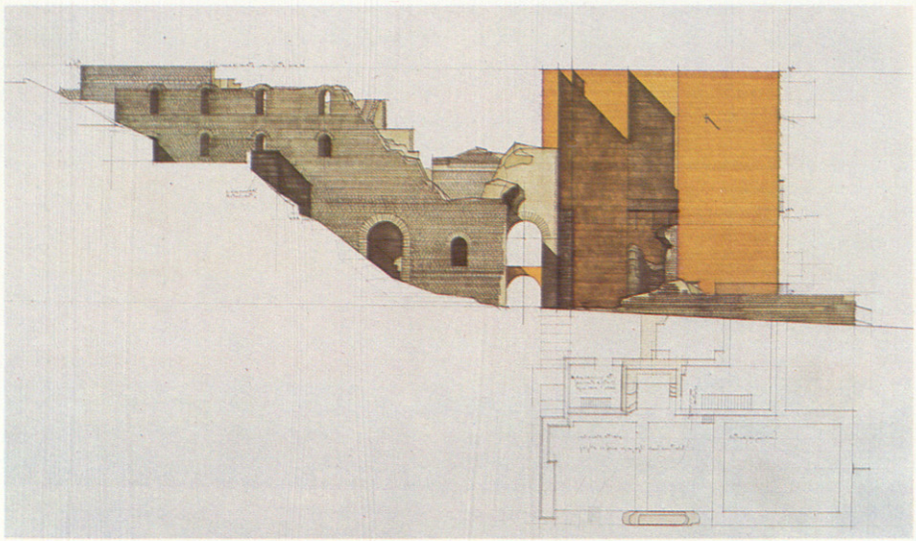
Pero ¿cómo podremos hacer esto, hoy, si declaramos al mismo tiempo su insustituibilidad, su irreductibilidad. ¿Cómo podremos hacerlo, si no es mostrando materialmente la imposibilidad, es decir, la *ausencia*?

Este es nuestro problema y esta su contradicción.

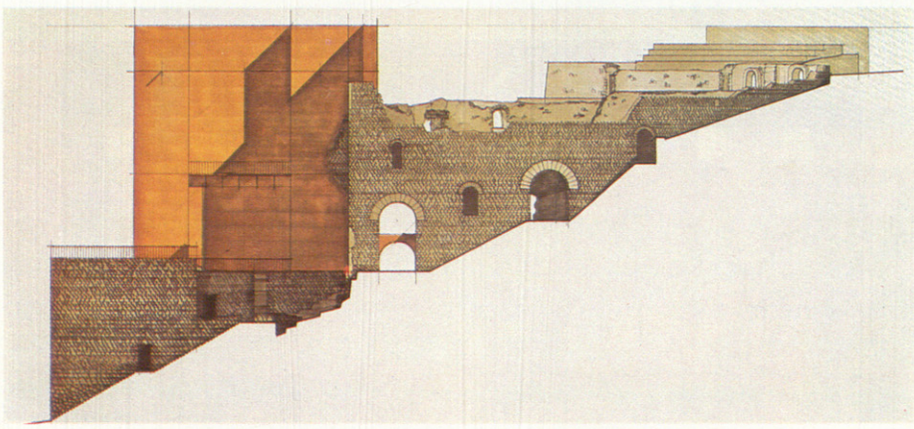
Pero quizás también la vía de salida (en el plano técnico, y también en el metódico y conceptual) precisamente en el interior de la contradicción misma.

El muro del post-scaenium

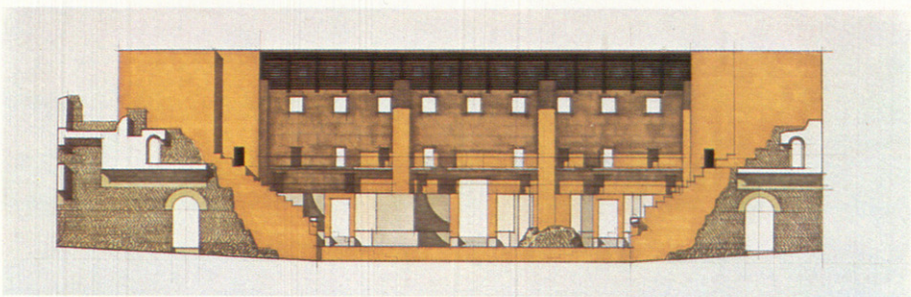
Por ejemplo, si planteamos la hipótesis de romper (literal-



Alzado este y estudios para la torre.



Alzado oeste.



Vista desde la cavea.

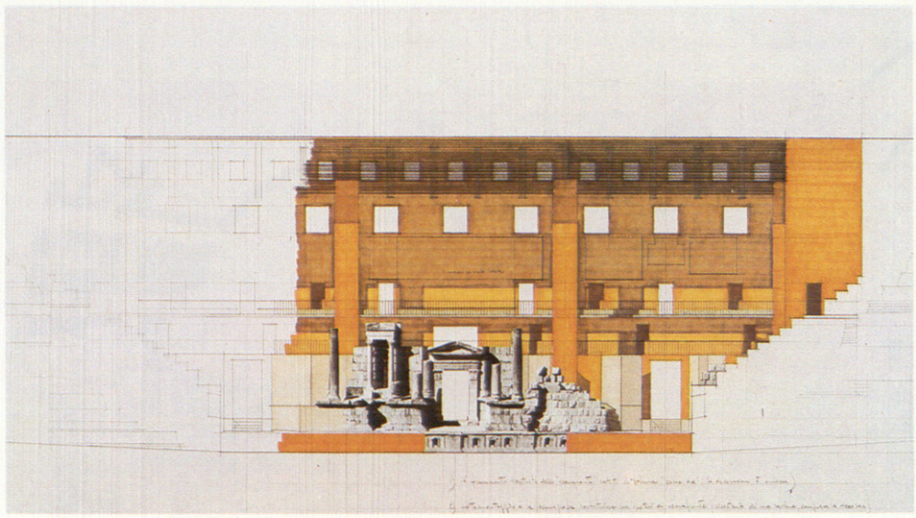
mente, materialmente) la *caja mágica* del teatro moderno, del teatro a la italiana, marcar su límite misterioso, si hipotetizamos abrir materialmente la caja para hacer entrever también lo que está detrás, la vida que se desarrolla detrás, la otra cara del *scenafronte*, el muro del *post-scaenium*, mostrarla con sus mecanismos y artificios, para que actúe también como lugar imaginario, espectáculo en el espectáculo, como emanación de la acción teatral, ¿no hacemos quizás, en un cierto sentido, algo muy cercano al papel desarrollado por el *scenafronte*, visto también esto como espectáculo en el espectáculo, visto como redundante prolongación de la escena-fija, es decir, visto también ésto como heráldica emanación de la acción teatral?

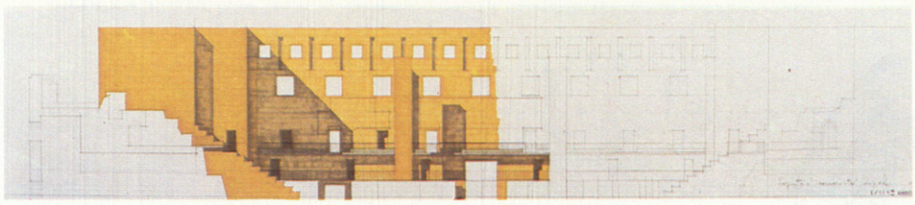
Y, de este modo, ¿no renunciamos quizás a obtener comtemporáneamente el efecto opuesto, el resultado que también nos proponíamos, es decir, poner en primer plano la falta, la ausencia del *scenafronte* mismo como elemento estructural de la acción teatral? ¿No indicamos contemporáneamente el fin irremediable, mostrando materialmente la ruina?

Y aún más.

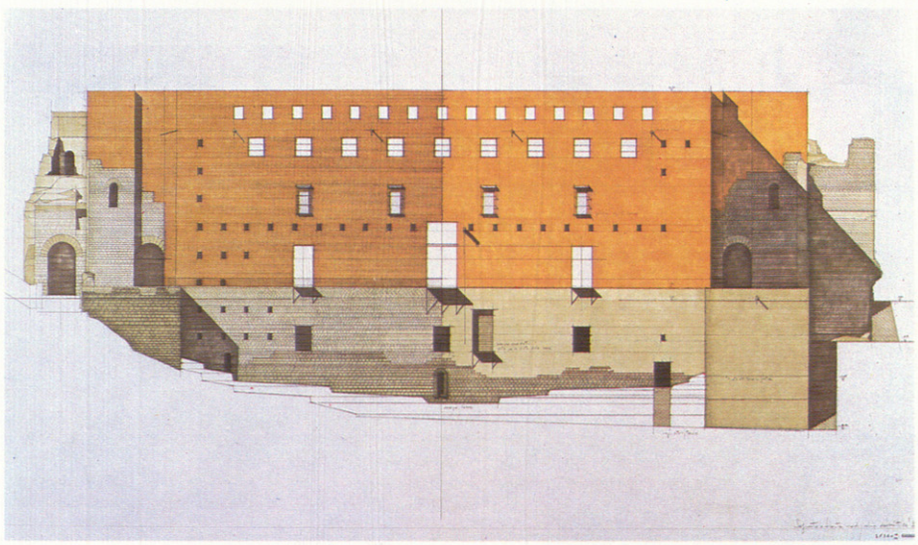
Se ha dicho más arriba que el *scenafronte* es, sobre todo, una planta arquitectónica, una planta arquitectónica particular de la cual aún podemos entender su especial razón de ser. Pero, ¿que nos atrae hoy más de tal *scenafronte*? ¿Su razón de ser, o bien el hecho de ser por sí mismo una extraordinaria aparición? ¿Su carácter de necesidad, o bien el ser, a nuestros ojos, sobre todo, un increíble sistema decorativo?

Para intentar acercarnos lo más posible con nuestro trabajo al mundo de la figuración incluido en el sistema arquitectónico del *scenafronte* romano, podremos quizás entonces, y no errar, no tanto tratar de sustituirlo por un sistema arquitectónico diferente (actuación que sabemos destinada al fracaso), sino más bien manteniendo el problema de tal figuración en el plano de la apariencia más inmediata (es decir, el carácter eminentemente decorativo, espectacular del *scenafronte*), ver si hay la posibilidad de sustituirlo por el contrario con un aparato decorativo, ornamental, que lo pueda hacer equivalente al





Estudios para el frons-scaenae.



Alzado trasero.

menos en el plano de su misma capacidad de evocación.

El Antiquarium

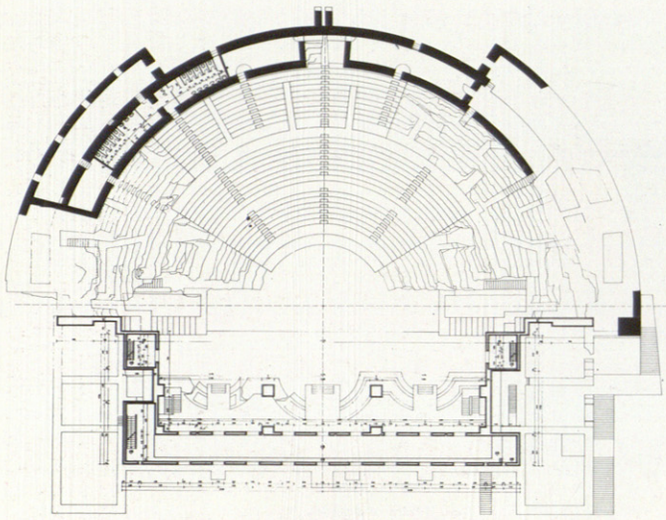
A propósito de todo esto, puede llegar a ser útil tomar en consideración un problema práctico, no secundario, que tendremos que afrontar en nuestro trabajo. Me refiero a la necesidad de desmontar el pequeño museo arqueológico ahora adosado a una de las torres del *post-scaenium* y de encontrarle una adecuada ubicación.

El material expuesto en el museo proviene en gran parte de las demoliciones hechas en el pasado en el centro habitado y consiste en un cierto número de hallazgos de dimensiones y valores diferentes: casi todos son fragmentos de elementos decorativos (bases, columnas, capiteles, inscripciones, *cipos* y diversos fragmentos de estatuaria, grandes fragmentos de mosaico de notable interés). Hay que añadir que la dotación del museo está destinada a crecer, desde que recientemente se han reanudado los trabajos de excavación, especialmente en el área del foro.

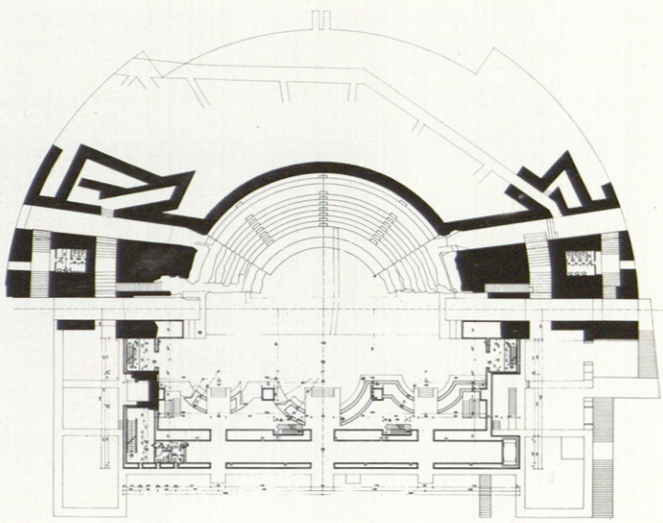
Si pasamos ahora a considerar el estrecho cuerpo del *post-scaenium* de nuestro teatro, podemos hipotetizar que de su alta sección vertical sólo aquella parte que está en contacto directo con el proscenio será seguramente utilizada por los servicios técnicos del teatro, tal vez junto a aquélla colocada en la cima, a la altura de la gran cubierta practicable destinada a la iluminación artificial.

Esto significa que toda la parte media de tal sección podría muy bien recoger el nuevo museo arqueológico. Y éste último podría extenderse bien a lo largo de todo el recorrido longitudinal comprendido entre los dos muros, bien sobre toda la superficie confrontada hacia la *cavea* del muro del *post-scaenium* y que no interesa a la acción teatral.

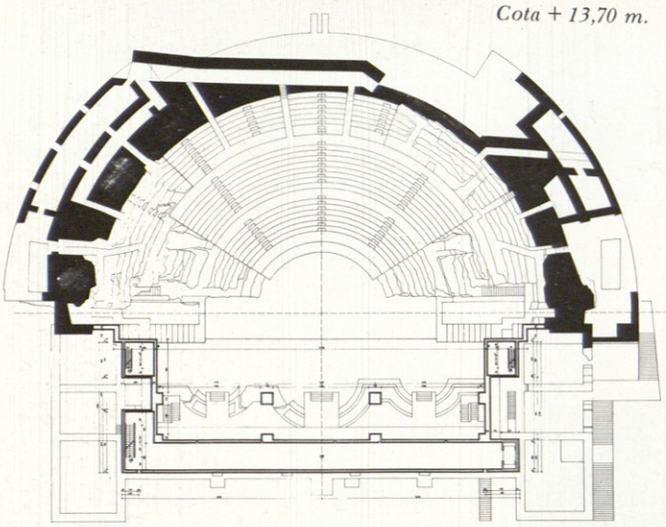
De las dos posibilidades, la que más nos interesa indagar es, naturalmente, la que ofrece la vasta superficie del muro del *post-scaenium*. Podemos ya imaginarlo como un gran y heterogéneo trofeo, una especie de desmesurado retablo: un *Antiquarium* tan sugestivo en conjunto como adecuado especialmente a



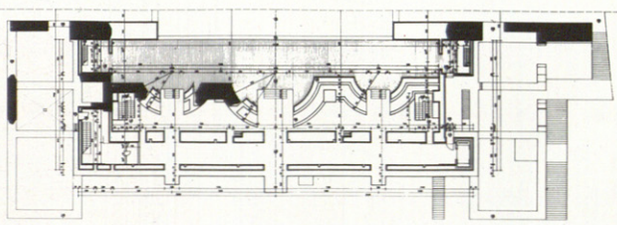
Cota + 13,70 m.



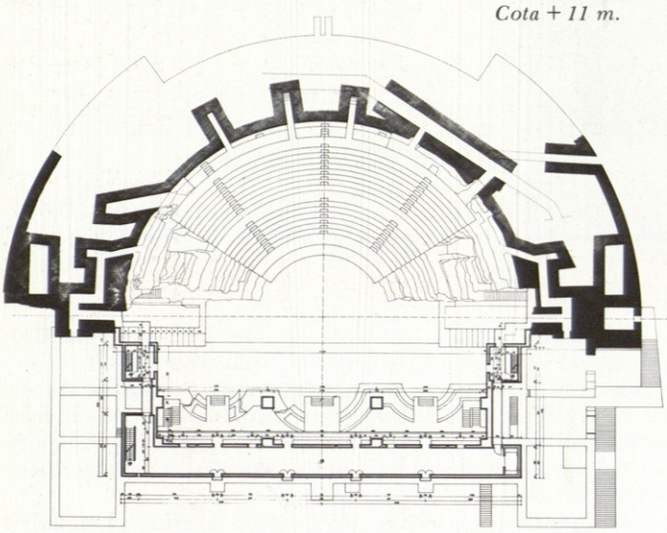
Cota + 2,90 m.



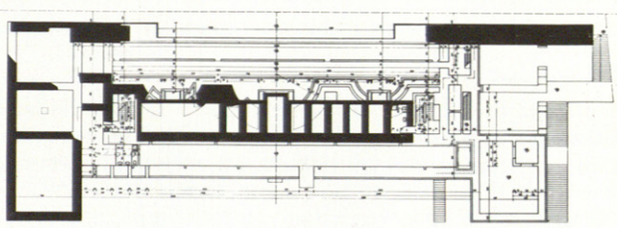
Cota + 11 m.



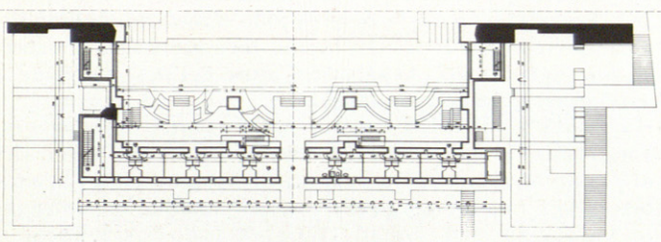
Cota + 1,20 m.



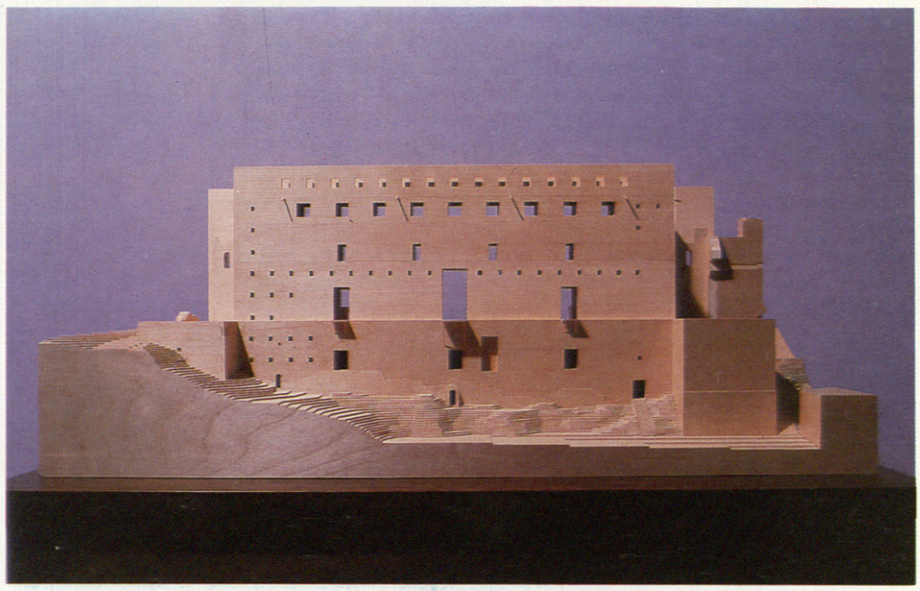
Cota + 8,30 m.

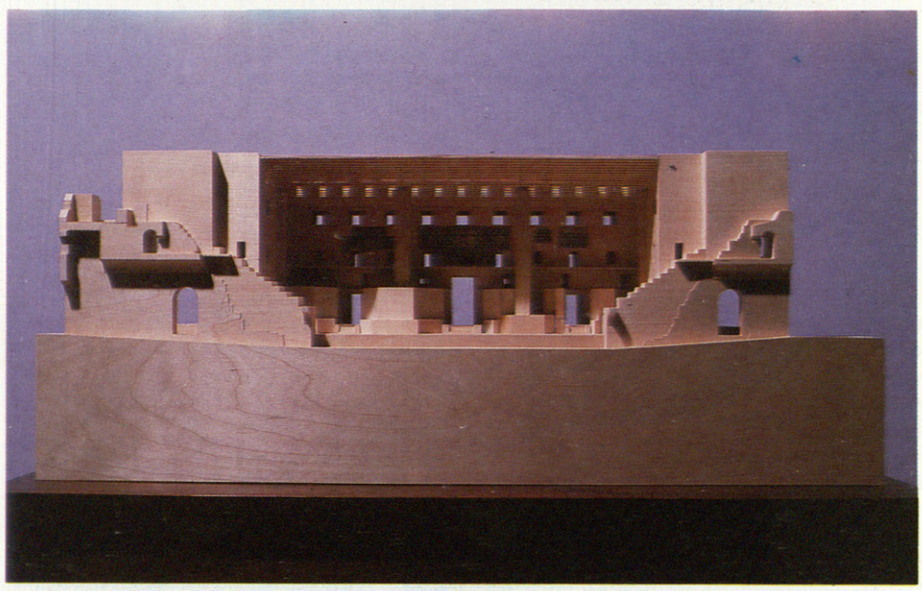


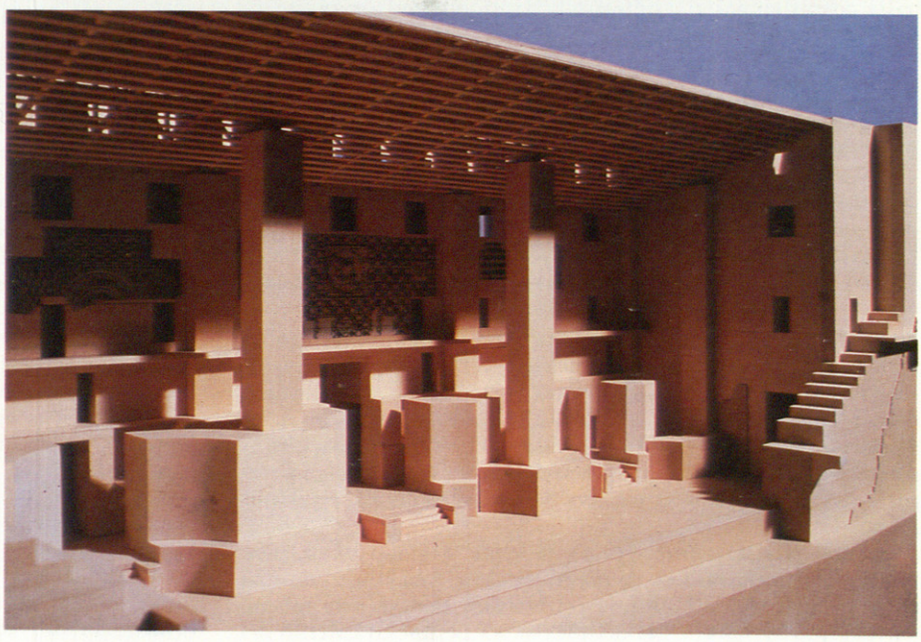
Cota + 2,35 m.



Cota + 5,60 m.







De arriba abajo, diferentes aspectos de la maqueta; la escena vista desde atrás, desde la cavea y detalle.

los restos de mayor dimensión, como, por ejemplo, los mosaicos, y a una más conveniente lectura de éstos.

También parte de la escena-fija podrá ser utilizada en este sentido. Constituida por un muro tan alto como es necesario para el desarrollo de la acción teatral (es decir, declaradamente un fragmento), desarrollada a lo largo de la línea del antiguo *scenafronte* e interrumpida en el centro de cada *esedra* para dejat espacio a las tres puertas canónicas, la escena-fija podría acoger sobre sus zócalos aquellos fragmentos arquitectónicos más grandes (como culumnas, capiteles, trabeaciones, etc.) que pueden reclamar con más inmediatez la composición arquitectónica de la escena-fija romana.

Entonces, visto desde la *cavea*, el muro del *post-scaenium*, literalmente recubierto de grandes elementos decorativos, podría aparecer desde detrás de la sinuosa escena-fija, un poco como aquella espléndida pared de fábula densamente historiada del *scenafronte* romano que estamos habituados a ver reproducida en los viejos libros de historia del arte.

De modo que el *post-scaenium* y la escena-fija podrán juntos testimoniar al mismo tiempo el esplendor de la ruina, presencia e imposibilidad de ser de nuevo el antiguo *scenafronte* del teatro romano de Sagunto.

Otras cuestiones del proyecto

La hipótesis hecha aquí sobre el uso del cuerpo escénico y sobre la resolución arquitectónica del *scenafronte* no agotan verdaderamente las muchas cuestiones del proyecto que plantea un programa de utilización y restitución arquitectónica como éste.

Sin embargo, tal hipótesis indica también una línea operativa más general suficientemente clara, yo creo, en el plano metódico hasta el punto de poder ser extendida también a otras cuestiones del proyecto que se plnatean contemporáneamente.

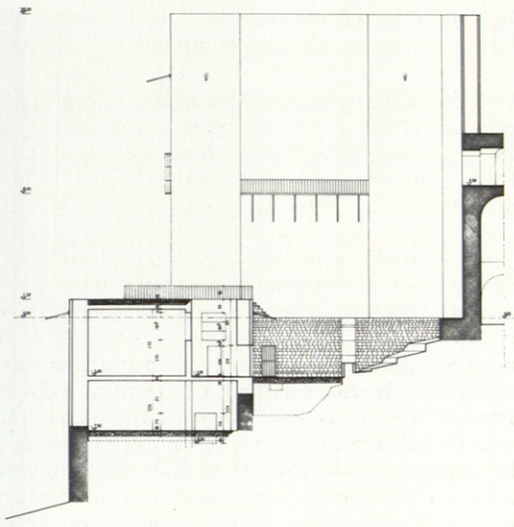
Se trata sustancialmente de una línea operativa que no intenta perder de vista la complejidad ni la riqueza de los problemas que tiene enfrente, ni los límites objetivos de los medios que tiene a su disposición. Una línea que no pretende de ningún modo eludir ni la cualidad específica de los problemas del lenguaje expresivo que son cruciales en la arquitectura de un edificio antiguo como éste, ni la dificultad objetiva de la arquitectura hoy enfrentada en estos mismos problemas, paradójicamente su falta de preparación, su inadecuación. Sería absurdo que quisiéramos afrontar tales problemas de modo directo, lineal, no podemos fingirnos herederos de aquel lenguaje (sólo el más lánguido, romanticismo puede ilusionarse en hacerlo), basta pensar en cuestiones como la de los *órdenes arquitectónicos* o de la *decoración*.

Los problemas cruciales de la arquitectura hoy son otros, son problemas de sentido y problemas formales, conectados con la pérdida de un lenguaje común: basta pensar en la condición presente de la arquitectura frente al hecho de que ésta ha sido siempre "hecho colectivo por excelencia". Y en tal sentido, yo creo que la arquitectura hoy puede sólo tratar de dar respuestas coherentes con su condición.

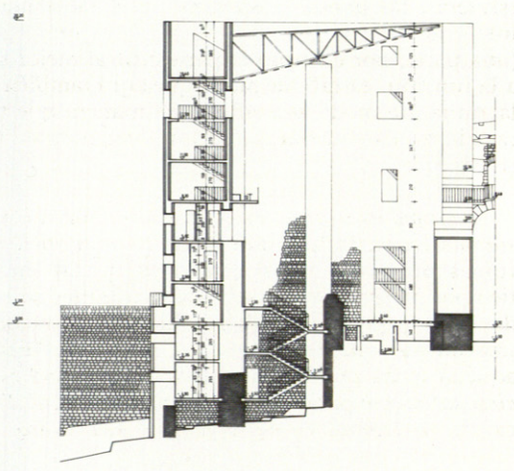
No existe otra solución, es evidente. No podemos ilusionarnos en poder reducir todos los problemas sólo a problemas técnico-prácticos y problemas constructivos.

En todo caso nuestra propuesta para el *scenafronte* indica claramente al menos una cosa: que estas dificultades no han de esconderse o disfrazarse. La contradicción de la arquitectura, debe quedar descubierta allá donde se muestra, es decir, en su respuesta. Especialmente en la respuesta (que en arquitectura es siempre un hecho práctico, material). La respuesta deberá siempre rebelar ante todo la tensión de la contradicción en donde nace.

El caso del *scenafronte* es ciertamente el más vistoso, pero también en otros puntos de nuestro trabajo está contenida una dosis particularmente alta de problematicidad en este mismo sentido, por ejemplo en la definición del perímetro externo del



Sección DD.



Sección EE.

edificio escénico: los contornos de su volumen, el completarlo o no, el grado de definición formal, etc; y después el problema de su soldadura con la *cavea*, de la continuidad del perímetro del conjunto del teatro, etc.

Una respuesta unívoca, perentoria en este caso sería en realidad sólo una respuesta elusiva, falsa, y dejaría las cosas como están. Por ejemplo, una reconstrucción en estilo. Una restauración *romántica* ("como habría podido ser/como habría debido ser"). O, por el contrario, algo nuevo a toda costa, algo orgullosamente actual. ¿Qué sentido podría tener una solución como ésta? ¿Qué transformación real podría representar? ¿Qué profundización real respecto al edificio antiguo (el teatro antiguo: máxima expresión de la idea misma de experiencia colectiva), si la condición presente de la arquitectura es en realidad la de no ser capaz de reconocerse en su propia historia?

La respuesta en arquitectura debe contener siempre el problema. Una buena solución en arquitectura expresa siempre con evidencia el problema de donde parte. Su problema, su razón de ser. Así, en el caso del edificio escénico, una buena respuesta contendrá siempre y en todas las formas las ruinas, el signo de las ruinas de donde proviene, sobre las que se eleva. Y contendrá siempre también el signo de su imposibilidad (técnica, expresiva) su declaración de ineficacia. Me pregunto de qué otro modo estos dos signos —el signo de la destrucción y el de

la imposible reconstrucción— pueden constituirse si no es de forma latente, de forma incompleta.

Y lo mismo para el *scenafrońte*: la respuesta no puede más que permanecer en una especie de precario equilibrio, de equilibrio inestable entre estas dos condiciones; y tales precariedades han de ser evidentes. No creo que sea posible una respuesta diferente si no es fingiendo condiciones diferentes al proyecto.

Hay otras cuestiones, igual de importantes, pero cuya dificultad, cuya problemática en el sentido indicado más arriba, se expresa en términos menos ásperos, menos dramáticos por decirlo de alguna manera, sobre todo porque se trata de cuestiones sostenidas en una fuerte *razón práctica* (las cuestiones distributivas, de uso, relativas a la técnica, a los materiales, etc.). Pero estas últimas será suficiente que respondan a una condición de coherencia, de coherencia forma con la solución dada a las partes de más difícil interpretación: quiero decir que la coherencia con estas partes será más que nada una cuestión de tendencia a la unidad del resultado en conjunto.

Pongamos en caso de la *cavea*. La *cavea* debe ser restaurada: las gradas revestidas, en buenas condiciones, restauradas las escaleras, las *praecinctiones*, etc. Por coherencia con las otras intervenciones se puede restaurar sólo una parte de aquéllas (una parte, por ejemplo la parte central mejor situada respecto a la función teatral), de modo que aquí también es transparente la ruina, de modo que aflore, de manera que también en este caso la solución arquitectónica no tenga un carácter definitivo, concluido.

Decimos lo mismo sobre la restitución arquitectónica de la *summa-cavea*. El hecho de asumir como objetivo operativo las ruinas del teatro en el estado en que se encontraba en los tiempos de Ortiz y Laborde (es decir, antes de las demoliciones de 1811) y por éstos diligentemente documentado, puede ser una buena solución porque las ruinas de la *summa-cavea* en aquella fecha precisamente representaba una especie de *condición suficiente* para la restitución de la estructura arquitectónica de la *summa-cavea* misma y del muro de contención.

En realidad, se trata de una decisión muy importante para el proyecto porque determina la cota de mayor altura de todo el conjunto edilicio: por esa razón, fija de manera definitiva la altura máxima del cuerpo escénico, la de las *versurae* y la posición de la parte más alta de la cubierta del proscenio.

Tendrá, finalmente, una cierta importancia también la restauración de liberación del perímetro completo del conjunto escénico, al nivel de la plaza de acceso y de todas aquellas estructuras añadidas que impiden una clara lectura, y de las cuales ya se ha hablado; así como la elección de los puntos más convenientes para acceder por separado al monumento y al museo y al teatro cuando haya función. Mientras el detallado destino de los espacios internos en el cuerpo escénico o de los obtenidos en los "niveles" (post-scaenium y torres) será dictada exclusivamente por consideraciones de tipo práctico relativas al buen funcionamiento de un moderno espacio teatral. Pero con estos últimos argumentos hemos pasado a considerar cuestiones de detalle, que lógicamente formarán parte de un programa ejecutivo.

Giorgio Grassi
Manuel Portaceli