

EL MURO Y EL TEATRO

JOSÉ MANUEL PÉREZ LATORRE *

Resumen

Desde donde se produce el encargo del Teatro Principal es la clave para entender el significado de la preocupación cultural de un momento determinado.

La reflexión sobre los elementos del teatro como definición de la estructura social que lo construye en las distintas épocas, permite entender este edificio como una magnífica representación de las vicisitudes de ésta.

Dotar al edificio de aquellos elementos que lo determinan como referente de su propia tipología es el trabajo de su restauración y reconstrucción.

Analyzing the assignment demanded by the «Teatro Principal» is the key aspect in order to fully understand the cultural concern at any given time.

The analysis of the different elements of the theatre as the embodiment of a social structure that defines it in different periods, does allow a further knowledge of the building theatre as a magnificent depiction of it.

The restoration and reconstruction of the building will also contribute to provide the theatre with all those features that place it as the reference of its own typology.

* * * * *

Siempre, en cualquier proyecto de restauración, rehabilitación o reconstrucción es necesario establecer un diálogo con el edificio; es preciso hacerle un sinfín de preguntas, para intentar encontrar, sea bien desde el punto de vista de la estabilidad, de su uso o desde el formal, de que manera ha de actuarse.

Cuando el edificio, que es el objeto del proyecto, forma parte de la biografía del arquitecto y éste está en la ciudad donde se nace y se vive, el trabajo tendrá su origen en la propia emoción, en los propios datos que pertenecen a la memoria de los años transcurridos. No de otra manera puede ser, ya que este edificio ha sido paisaje e imagen en los descubrimientos en la ciudad de mi infancia. Parte de la formación en la adolescencia con lo que en ese espacio de la ilusión acontecía.

Un día cualquiera de 1984, entre mis clases en la Escuela de Arquitectura de Barcelona y mi actividad profesional en Zaragoza, recibí una carta dentro de un sobre ocre, del entonces llamado Ministerio de Obras Públicas. Era de la Dirección Nacional de Arquitectura y firmada por el

* Este artículo lo dedica su autor, el arquitecto José Manuel Pérez Latorre, a todas aquellas actrices y actores que construyeron y seguirán construyendo el espacio de la ilusión, en especial a aquella actriz que ensoñó su adolescencia.

encargado de ésta, el arquitecto Manuel de las Casas, donde, por orden del Director General —en aquellos momentos D. Antonio Vázquez de Castro—, me comunicaba el encargo de la restauración del Teatro Principal de Zaragoza. Esto ocurría dentro de la campaña que el Ministerio se disponía a emprender para recuperar las tipologías teatrales españolas. Algunos se encontraban a punto de desaparecer, dado el abandono y el ostracismo en que los edificios se encontraban, frente a otros espacios, como los cinematógrafos, o al uso masivo de la televisión por parte del público y que iba sumiendo en el olvido a los teatros españoles.

Desde el Ministerio, pues, se insta a las ciudades que poseían tipologías teatrales, a firmar unos convenios de restauración en los que ha de intervenir Ayuntamiento (los propietarios), Ministerio de Obras Públicas (promotores de la idea y coordinadores de la misma) y Ministerio de Cultura desde la Dirección General de Teatro y Música, que en ese momento dirigía D. José Manuel Garrido.

El encargo surgió como consecuencia del conocimiento que en el Ministerio se tenía de los cursos que, como profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, —situación en la que estuve desde el año 1978 hasta el año 1987—, había impartido sobre Teatros, dentro de la Cátedra de Composición en la que estaba al frente, D. Ignacio de Solá-Morales i Rubio. Pasados los años ésta se englobaría dentro del departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura, siendo éste el encargado de la reconstrucción del Liceo de Barcelona en este momento.

Con aquella carta en el bolsillo me dirigí al Ayuntamiento de Zaragoza y solicité una entrevista, con el entonces alcalde de mi ciudad, D. Ramón Sáinz de Varanda, para comunicarle el encargo del Ministerio, ya que el Teatro era propiedad municipal recuperada ya la gestión (durante muchos años estuvo sujeto a canon). El alcalde me recibió de inmediato, es esos primeros años de la democracia recuperada, la accesibilidad a nuestras primeras autoridades era sencilla, ya que había el optimismo cómplice entre lo que éstos representaban y el trabajo que todos teníamos que hacer. El tiempo ha revestido a este tipo de autoridades de un ritual propio de otras épocas y los ha llenado de suspicacias, ellos hacia nosotros y nosotros hacia ellos.

Nuestra primera autoridad se alegró de dicho encargo, pero ignoraba los planes del Ministerio. Era un regalo para las ciudades que un ente con la capacidad de inversión del Ministerio de Obras Públicas y su Dirección General de Arquitectura, apareciera preocupada por este tipo de edificios. Esto era así, porque éstos, los teatros, no habían sido declarados como monumentos en España, y por ello las peticiones que se cursaban en el transcurso del tiempo al Ministerio de Cultura y dadas las características de éste, no podían realizarse, pudiéndose hacer



Fig. 1. Boceto pruebas de color para la rehabilitación del interior de la sala del Teatro Principal. José Manuel Pérez Latorre, 1985. Colección Ángel Artal, Zaragoza.

desde el Ministerio de Obras Públicas, por su carácter inversor sobre conjuntos, más que sobre monumentos concretos. De ahí que se diseñara una actuación en conjunto sobre los teatros, lo que de otra forma no hubiera podido ser.

El arquitecto, Manuel de las Casas, había sido inspector de monumentos en el Ministerio de Cultura y era el receptor de peticiones de restauración. Puso encima de la mesa el conocimiento que de éstos tenía y consiguió lo que ha sido, sin duda, uno de los programas ministeriales más sobresalientes: «el Plan de Teatros», que ha recuperado una cincuenta de teatros en toda España, fundamentalmente del siglo XIX.

La alegría, junto con la ignorancia de lo que en el Ministerio se co-
cía con respecto a nuestro Teatro, hizo que el alcalde me mandara rá-
pidamente a visitar al entonces concejal de cultura Sebastián López, el
cual, verbalmente, manifestó su ignorancia sobre este tema y me remi-
tió a un concejal, para mi desconocido en aquel momento, Luis García-
Nieto, que «habitaba» en el Teatro. Hacia allí me encaminé. Subí las es-
caleras que daban al Coso. Remonté la altura del *foyer* para llegar a és-
tas. El ascensor no funcionaba y todo estaba un poco ajado. Arriba se

vivía una frenética actividad. Ángel Martínez, ya fallecido y enterrado al son de las notas del «Chocolatero» interpretado por la Banda del Canal, acumulaba papeles y proyectos. Miguel Ángel Tapia inventaba imposibles páginas musicales para una ciudad que quería renacer. Genoveva Crespo por allí estaba, rápida, de hablar eléctrico y con mirada incisiva. Pilar Navarrete trataba de aportar una cierta estética al conjunto de relaciones. Juanjo Vázquez esgrimía su sonrisa de imposible gesto. Pirula, cuyo nombre y aspecto era tan ilusorio como el de una actriz de teatro y más personas que han sembrado la semilla de la ilusión ciudadana y que en este momento no puedo recordar, pero que en mi están presentes.

En esa máquina de la ilusión, de lo que está por inventar: fiesta y festejos. Ahí, en ese espacio habitaba el concejal. Luego me comentarán que el alcalde lo había condenado a *galeras*, a un papel sin relevancia. Aunque quién conoce la ciudad y que es lo que debe hacerse, encontrará siempre la forma desde dónde construir hasta su propia singularidad.

La luz provenía de arriba. La habitación era rectangular y ésta no ocupaba ningún lugar importante en el espacio de la oficina, más bien parecía traslucir todo lo contrario: el lugar del trabajo, amplio, luminoso, con luz para todos. Al concejal le bastaba un pequeño espacio, que una luz vacilante difícilmente iluminaba. Allí había de todo. Reproducciones de los Cabezudos, rollos de carteles, premios, diplomas, catálogos. Todo ocupando sillas, estantes, etc. El mobiliario parecía sacado del «atrezzo» de una compañía de teatro. Una mesa de tono rojizo, caoba quería ser, de forma oval y soportada por patas torneadas, era cubierta por un cristal que protegía, quiero recordar, una tela adamascada de tonos granates. El resto del mobiliario era imposible de precisar pues todo estaba ocupado y la única silla libre sostenía al concejal que llevaba la bufanda roja, el abrigo en tonos pelo de camello y chaqueta de pana.

Aquella luz, que se filtraba por la ventana de cristales opacos y grabados, recortaba el rostro, que una fuerte entrada en los cabellos hacía subir, agrandando el tamaño de la frente (Julio Romero de Torres). La piel un poco tostada por el mucho sol, era contradictoria con el blanco, excepto Otelo, con el anacarado tono de las pieles teatrales. El pelo lacio, negro, caía sobre un lado. La nariz algo quebrada, esculpida, determinaba los planos que un labio un poco subido le confería un cierto grado de dureza.

Ese era, en mi deambular con mi encargo, a la búsqueda del responsable municipal, pues el cliente era el Ministerio, con el que yo de-

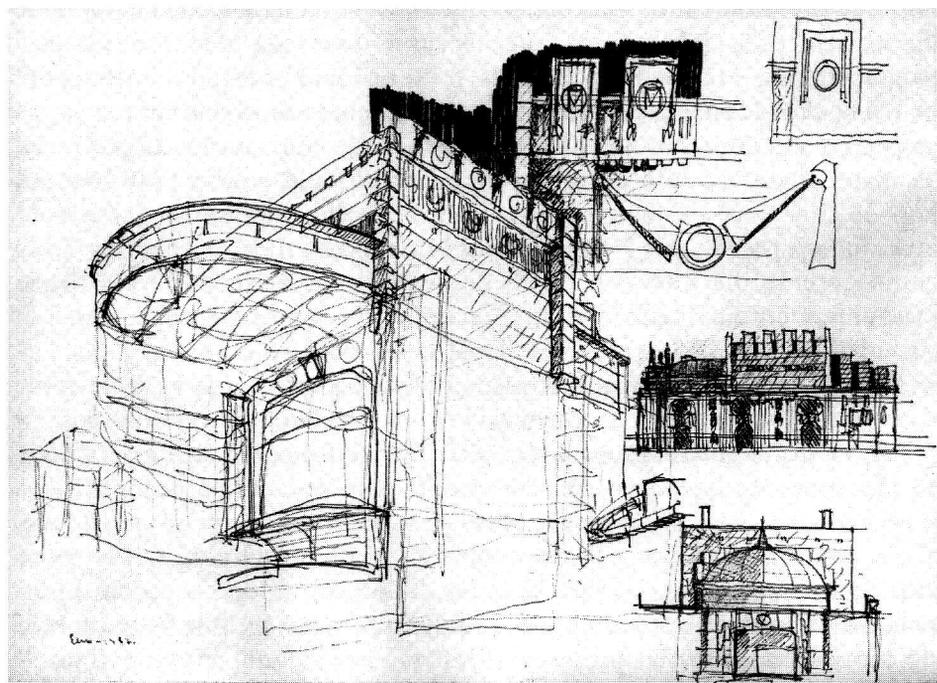


Fig. 2. Apuntes de José Manuel Pérez Latorre para la rehabilitación del teatro. 1987.

bía hablar. Se levantó, apartó los papeles, rollos, etc., que depositó en el suelo, y en aquellas sillas de «atrezzo», me invitó a sentar.

Supe entonces todos los proyectos que allí se cocían y supe en que forma el ayuntamiento había instado varias veces al Ministerio a aportar economías para tratar de devolver a la ciudad un teatro ajado, olvidado y necesitado de obras por todos lados. Los ojos del concejal se iluminaban al ver que aquellas peticiones habían tenido eco, aunque fuera no sólo para nuestro teatro, sino para un conjunto de teatros españoles. A partir de ahí, no sólo la ciudad contaría de nuevo con un teatro en condiciones, sino que la sección que él dirigía podría aportar, trabajar, en un proyecto cultural más amplio. Aquel que la burguesía perezosa, de veranos interminables en el Norte y ruletas en Biarritz había abandonado, como el resto de la ciudad. Para ellos no era más que una inmensa finca para especular y enriquecerse, la misma que sólo reaparecía en la elección de reinas y damas en las fiestas tradicionales, recuperando sólo así un cierto tono provinciano y caricaturesco. Sólo fue capaz esa sociedad, de festejarse a sí misma y defender sus intereses que en casi nada se tradujo para la ciudad.

Me presentaron al gerente del teatro Ángel Anadón, y al director técnico de éste, Pablo Royo. Ambos eran unas personas interesantes. Ángel Anadón era su memoria viva y silenciosa. Conocedor íntimo del teatro y de la sociedad zaragozana. Sus memorias serían importantes para el conocimiento de la ciudad. Ha sido empresario director del Teatro mediante canon con el ayuntamiento desde el año 1940 hasta el año 1975 y desde éste hasta el año 1982 como comisario del mismo cuando éste es Teatro Nacional y desde el año 1982 hasta hoy 1999 como gerente del mismo a través de las distintas sociedades que desde el ayuntamiento se instrumentan. Cuando yo intervengo en el teatro la sociedad se llama Patronato Municipal del Teatro.

Pablo Royo es para mí, sin ninguna duda, quien me va a permitir construir en unos casos, reconstruir en otros, rehabilitar algunas cosas y restaurar los elementos de mayor carácter del Teatro. Pablo es el Director Técnico y todavía lo es. El me acompañará en aquella primera visita a recorrer la sala, el escenario, la caja escénica desde sus sótanos, galerías y peine, la cubierta y la estructura que sostenía el plafón. Los espacios de los camerinos, las instalaciones, baterías, calderas, depósitos, dispositivos eléctricos, es decir todo aquello que hace posible la existencia de la máquina ilusoria que es el Teatro. Y a mi lado, durante todo el trayecto, hará los comentarios, observaciones precisas para conducir todo el proyecto.

Esa primera visita fue terriblemente desazonadora. En las fachadas ventanas cortadas por forjados a media altura, ventanas tapiadas, —que nunca existieron—, cierto abandono en su pintura. Frontón, torpe, una burla, donde los hubiera hacia la plaza Sinues. Ocupación de los bajos por una tienda de modas que había apeado partes de la fachada etc. Y sobre todo lo que más me impresionó, estaba en una habitación de las que visitamos, situada próxima a la calle D. Jaime I, era tan sólo ocupada por un muro, muro de gran espesor de ladrillo macizo que se situaba entre la antigua caja escénica y la fachada que proyectará Ricardo Magdalena en 1898. Ese muro me produjo toda una serie de interrogantes. ¿Qué había ahí? ya que no obedecía a ningún hecho constructivo. Era algo que la historia había abandonado en aquel lugar. Algo que explicaba mucho más que un olvido. Era un momento determinado de la ciudad que fue incapaz, aún sabiendo que lo tenía que hacer, de resolver lo que se había planteado: la construcción de un teatro que explicara los nuevos valores de la ciudad al final del siglo XIX. Sólo había sido capaz de maquillar, en la apertura de la calle de la Verónica, unos muros medianiles que dejaban el antiguo teatro al aire.

Resuelto el laberinto en el que me había introducido aquel sobre ocre que el Ministerio me mandó, y seguido el hilo de Ariadna, conocía

al menos a las personas con las que tenía que hablar, a las que podía preguntar. Desde cual era la pretensión de la ciudad con el concejal García-Nieto, de los problemas técnicos y de uso a través de Pablo Royo, o la precisión de ciertos espacios en la experiencia de Ángel Anadón. Me faltaba por conocer la vida íntima de este teatro que mostraba tantos misterios por desvelar y que yo precisaba conocer por encima de las tipologías teatrales pues éstas corresponden a un momento en que ya el «tipo» está determinado y también su desarrollo. En España sobre todo desde mitad del siglo XIX.

Las condiciones propias del lugar, de su existencia, de sus luces y sus sombras, no corresponden a una historia paralela con los tipos arquitectónicos sino a su propia vida. Esa existencia debía de interrogar para conocer su pasado. ¿Cómo y por qué habían sido construidas?. ¿Hasta dónde debería llegar mi trabajo en este teatro.

La mirada del presente atento permitía, en una primera visión, establecer en qué forma había crecido nuestro teatro. Una primera parte correspondía a la sala y la caja escénica, espacios primigenios e inalterados para la rotundidad de éstas. Su forma de herradura, era excesivamente alargada y no estrictamente simétrica, lo cual permitía entender que algún problema había surgido en su construcción. La caja escénica era exigua de hombros, de donde era fácil suponer, que no se hallaban muy sobrados de suelo cuando se eligió el lugar. Nuevamente el muro encerrado en aquella habitación hacía que me interrogara: ¿Qué hacía en ese lugar? ¿Qué representaba? Las estructuras teatrales, el peine, las galerías, la escena y su foso estaban muy degradadas. Pese a ello los técnicos del teatro las hacían funcionar a la perfección. El peine no tenía la suficiente altura y apenas cabía una persona, aunque su construcción en madera así como sus carretes desgastados de tanta cuerda de cáñamo, tenían un aspecto bello, aquel que produce la pátina, el tiempo. Su estado era muy penoso para la gente que allí trabajaba. Las galerías de los tiros, todos manuales, parecían las amuras de una vieja embarcación con sus cordajes prestos a izar alguna vela. Su estado: lamentable. La galería eléctrica donde conectar las diablas, que tanta fama dieran a Fortuny, estaban en la misma situación. En la escena la colocación de un ciclorama en el fondo impedían el paso, siempre contaban la anécdota de algún guardia municipal que precisando ir al servicio había irrumpido en mitad de la escena ya que era imposible rodear el escenario porque la planta baja estaba ocupada por una tienda privada. El estado del foso conformado como un paisaje de pies derechos de madera, de dos en dos para permitir el paso de carretes de otro momento de técnica escénica, era a su vez un almacén de todo tipo de objetos que



Fig. 3. Situación de los camerinos de primera figura antes de la rehabilitación. 1985.



Fig. 4. Vista del nuevo hall de actores con el mural de Jorge Gay, abril, 1987.

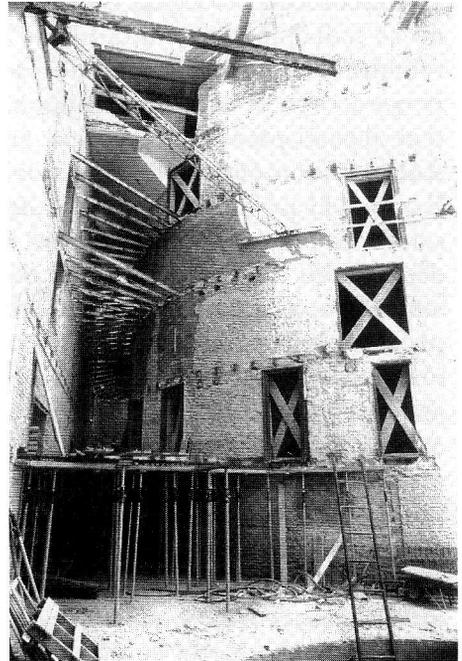


Fig. 5. Situación del muro de la sala del teatro (s. XVIII) durante las obras.

obstruían las escotillas por donde Fausto debería de salir del fondo: de las entrañas de la tierra. Los camerinos eran tremebundos, parecían decorados de alguna película sobre actores de la farándula, preparados para ser pintados por el pintor Solana. En ese momento entendí que era el tema fundamental de mi intervención: la dignificación del artista, no en el momento de la ilusión, de la escena, sino antes y después. Este era no ya un problema técnico sino de dignidad humana para aquellos que con su trabajo ilusionaban nuestras vidas.

El resto de instalaciones se sostenían como podían y todo, como siempre, antes y después, con ingenio y amor por las personas, que como Pablo Royo provenientes del T.E.U, mimaban y miman a éste con una responsabilidad encomiable.

El *foyer* era sorprendente. Nada que ver con las otras decoraciones, era de otro momento, de otra época, de otra sociedad: frío y prusiano.

El exterior mostraba esa forma de ver aquel teatro, nuestro teatro. Crecido en el tiempo nos transmitía su voluntad de ser en el pasar de los tiempos. Era, sin lugar a dudas, el lugar por excelencia donde la sociedad se representaba en su voluntad de ser burguesía, de ser en la ciudad, no otro es el éxito de esta tipología edificatoria en las sociedades laicas del siglo XIX.

A finales del siglo XVIII, después de haberse quemado el Teatro de Comedias existente en el hospital de Nuestra Señora de Gracia, del cual dejó constancia Goya en un pequeño borrón, se construye de una manera muy rápida, en muy poco tiempo, un año. El teatro Agustín Sanz lo tiene aprobado en la Academia de San Fernando en 1793, sin embargo será el maestro de obra Vicente Martínez quien lo haga. Para ello la ciudad ha peleado en una idea ilustrada que recorre toda Europa que es poder representar sin necesidad de permiso real o eclesiástico. Durante años, la ciudad lo había hecho en patios de casas de nobles, incluso llega a montar un teatro provisional en la Lonja, de madera, que por sus descripciones recuerda a las estructuras provisionales de las plazas públicas que en las ordenanzas de Madrid fija Juan de Torija y que publica Teodoro Ardemans, donde precisa en qué manera han de construirse...» que toda la madera que se ha de gastar en dichos tabladillos ha de ser de viguetas de a 20 y dos para las carreras principales: y para los sillares y sopandas madera de a 8...». Este esfuerzo se verá reconocido en la dedicatoria que el autor del telón de 1818, Garrigó, dedicará a la marquesa de Lazán.

Para la construcción del nuevo teatro y después de haber analizado varios solares, el ayuntamiento decide construirlo en el antiguo «Granelero de la Paja», pese a estar éste en servicio, pues posee la ventaja de que por la parte posterior, actual calle Cosme Blasco, circulaba una ace-

quia que, obligando en los momentos de función a tener en servicio, daba cierta seguridad a las representaciones. No se olvide, que en aquel momento los teatros se iluminan con candilejas y que se registra un gran número de incendios y destrucciones por prenderse los elementos del decorado. Últimamente, y como recordatorio de esto, hemos podido asistir a la destrucción del teatro del Liceo de Barcelona o a la Fenice de Venecia. Así pues la ciudad decide construir un teatro en un solar muy constreñido que da explicación a lo alargado de su sala, en un momento en que las referencias, de visibilidad y acústica han dado ya con el modelo, éste tratará de aproximarse a él pero el solar sobrante, dado por el ayuntamiento es pequeño, lo cual daría pie a explicaciones de cómo en el siglo XIX se iban adquiriendo las casas de la calle D. Jaime I, que harán desaparecer el callejón entre el fondo de la caja escénica y las casas colindantes, unificando y dando el perímetro actual.

Después de la apertura de la calle de la Verónica, como consecuencia de la nueva Zaragoza que comienza a reponerse del ostracismo que le supone a ésta la destrucción de los Sitios, y que queda enmarcada en las reformas que comenzarán a partir del levantamiento de planos de la ciudad que efectuará Yarza en 1861 para posibilitar la reforma y ensanche de la misma, el teatro queda en una extraña situación. Este será objeto de múltiples discusiones en el Concejo desde los puntos de vista formales y de seguridad. Algunos de los cuales dan rocambolescas soluciones: colocar cordajes en cada ventana para que el público pueda escapar de un hipotético incendio, u otras más jocosas. El arquitecto Magdalena presenta un proyecto ambicioso, en que transforma toda la estructura de madera de los palcos que con su excesiva dimensión, no sólo no le confieren ningún carácter, sino que además estropea la visión. La sala la desarrollará en un proyecto en el que le dará una forma de herradura abierta como en la Scala de Milán, prototipo para todas las salas desde su construcción por su acústica y visibilidad. La caja escénica se hará mucho más amplia con lo que los hombros se abrirán y los dejará en una dimensión adecuada. Las fachadas quedarán articuladas, incluso con la principal, aunque ésta se encuentra entre varias casas de vecinos. Llama la atención de quien habría de construir un edificio, tan emblemático, como la Facultad de Medicina y Ciencias en plaza el Paraíso, primero la no construcción del *foyer* aunque esto es de suponer que no poseía solar para su construcción, y segundo la modestia de la solución planteada al no desarrollar el Pabellón de Escena, tan característico en todos los teatros europeos.

La no existencia de éstos elementos tan característicos, son explicativos de una sociedad todavía agraria y no necesitada de las manifestaciones que una cierta forma de cultura imponía. Otras como la murcia-



Fig. 6. Nueva escalera de emergencia, abril 1987.

na, sin llegar a la de Madrid, Bilbao o Barcelona, son capaces de proporcionarse un teatro como el Romea, donde todos los elementos que componen el aparato, la maquina teatral burguesa están. Nuestro teatro Principal deberá dejar pasar el tiempo que marca una sociedad nada dinámica y sí perezosa para con sus cosas hasta que entienda cómo ha de ser su teatro. Magdalena debe abandonar su proyecto total. Él sólo nos ha legado sus planos y su construcción pasa a ser una propuesta fragmentada del proyecto global. Podrá cambiar su estructura de madera por pilares de fundición de 8 cm de diámetro que dejaban mayor visibilidad y seguridad a la construcción de los palcos. Proponer una decoración de referencias egipcias, siempre he pensado de la importancia de la apertura del Canal de Suez, del éxito que tuvo la ópera de Verdi —Aida—, encargada con tal motivo, en la decoración ornamental y en el *revival* egipcio. Podrá también construir, a modo de bambalina, la fachada de la calle de la Verónica y dejará en su interior la huella, el testigo de un pasado lento y poco decidido y mostrará así en el muro de aquella habitación el poco coraje y la falta de decisión de la sociedad de aquel momento.

La fachada construida no podrá abrir sus huecos, estos permanecerán tapiados, pues la proyectada correspondía a otro teatro que no era el existente, sino el proyectado. No tenemos las memorias en las que Ricardo Magdalena explique, qué pudo sentir este arquitecto municipal frente a las decisiones de aquellos personajes del siglo XIX que controlaban, no sólo el ayuntamiento, sino la ciudad entera y cuyos intereses se superponían, sólo preocupados por la forma, por las apariencias y no por el fondo de las cuestiones.

Magdalena optó por una fachada fuertemente moldurada donde los elementos principales y secundarios se alternan para dar un ritmo que en la visión sesgada de la calle Verónica producía aquel ritmo, que en mi infancia tanto me imponía, hasta que fue demolida la casa que ha dado origen a la Plaza Sinués y que la Caja de Ahorros en aquel momento adquirió para extensión de su sede. Dado que donde se había construido era sobre el solar en que se encontraba la casa Zaporta, cuyo patio explicaría la mala conciencia de lo derribado y reposa ahora en la central de Paseo de las Damas, se les había quedado pequeño, este también. Así pues el ritmo desaparece cuando se arrebató el lugar y lo que acontece es algo que no pertenecía a ese espacio. El ayuntamiento en los años 60, con esa convicción del descuido que le caracteriza, y la aragandería de casi todas sus actuaciones, pues creen que el Pilar y ahora La Seo y la Aljafería es ya suficiente, construye un fraudulento frontón proporcionando una lectura equívoca en la fachada de Magdalena y se mofa y burla de la ciudadanía colocando un montón de esculturas vaciadas de unos moldes que son siempre las mismas. De esta manera malentendiendo la economía en los edificios que ha de dar carácter a la ciudad.

El *foyer* es obra de Borobio y Beltrán, proyectado y construido en los tristes años de nuestra guerra civil. Siempre pensé al verlo, que Peter Behrens había pasado por Zaragoza. En una composición simétrica a lo Beaux-Arts, pero con ladrillo, formando pilastras pareadas para facilitar el acceso. Desarrolla un ritmo equívoco ya que en una fachada en la que prima su frontalidad, su individualidad, trata de solucionar la continuidad de toda ella y opta por la curva, con lo que deshace todo el esfuerzo impuesto en el acceso, lo que les obliga a introducir una fuerte imposta que una y ate al elemento intermedio sobre el que se coloca el escudo de la ciudad, deshaciendo de esta manera el ritmo principal. Su interior es prusiano, sigue siendo Alemán en los detalles shinguelianos de la escalera, en la elección de los grandes jarrones de mármol fuertemente vetado y en la decoración de grutescos simplificados ejecutados por los hermanos Codín. Tiene una atmósfera de sala de pasos perdidos en la cancillería del III *Reich*, aunque esto es más evi-



Fig. 7. Nuevos deambulatorios del teatro, abril 1987.

dente en el proyecto de Magdalena y Hacha en el nuevo *hall* del Ayuntamiento de nuestra ciudad. El modelo en esos momentos era Albert Speer. Mármoles, latones, terciopelos construyen parte del programa de una sociedad, que hasta ese momento, no había querido o no había tenido la necesidad de construir ese espacio. Los planos llevan siempre añadido el lema, obligatorio, «Año triunfal». ¿Cómo es posible que en esa pesadilla que es una guerra civil, esa sociedad, esa burguesía, ese Ayuntamiento, en medio de los horrores, construya esa parte del teatro? ¿Era propaganda para el bando donde Zaragoza había tocado? ¿Era un insulto deliberado a los desposeídos? Es un capítulo que me llenaba de interrogantes sobre la ciudad que conformó aquella, y que será en los años posteriores la que seguirá construyendo la misma, y dejándola como Eugenio D'Ors decía: «... tiene apariencia de campamento romano a mitad de construir...».

Años más tarde cuando ya había hecho mi intervención en el teatro pude contestarme a todos estos interrogantes: en una entrevista que el escritor Antón Castro hacía a Pepe Alcrudo en la revista literaria «La expedición», éste relataba cuando trabajaba en la recepción del Gran

Hotel en plena guerra civil, y siendo director del mismo el Teniente Coronel Valenzuela, algunas historias que ocurrían entre los personajes que poblaban este lugar. Nobles huídos de la zona republicana, criados, estraperlistas, busconas, oficiales de la Legión Cóndor, soldados italianos etc..., todo un mundo de marco cosmopolita que tuvo que ser el disparadero para que aquella ciudad, que hasta el momento no había tenido la necesidad de representarse, tuviera que hacerlo entre aquellos personajes entresacados de dibujos de Georges Grosz. Ese debió ser el momento de la decisión, ya que nunca debe de olvidarse que es la sociedad la determinante en última instancia de la forma urbana y del carácter de los edificios.

Entre lecturas, memorias, actas del concejo, documentos en los distintos archivos, planos de casi todos los momentos del teatro, planos del estado actual que levantamos desde mi estudio, empecé a conocer íntimamente el edificio del Teatro Principal. Dejó de ser ya sólo parte del paisaje de mi ciudad para ser algo con vida, siendo capaz de explicarme quién era y qué era lo que le había hecho así. Eso que me permitía actuar sobre él.

El teatro como tipología, como ideal burgués, había llevado a codificar perfectamente un tipo de edificio, al margen de las experiencias como la Wagneriana en Beyruth u otros más recientes como las experimentales de los años veinte en el Teatro total de Gropius. Estas reflexiones, experiencias para nada intervienen en nuestro teatro, que queda al margen y sólo trata de relatar el ideal para una sociedad que se conforma con tratar de llevar ese edificio hacia lo que Ignacio de Solá-Morales anota en el catálogo de la exposición que sobre el Plan de Teatros efectuará el Ministerio en el año 1984 antes de comenzar las obras del mismo «...el hecho social del teatro ciudadano impulsado por las revoluciones burguesas en las distintas naciones europeas lleva aparejada una arquitectura propia, con técnicas de diseño codificadas, con acumulación de experiencias a escalas bien distintas que dan lugar a un tipo de edificio al que nos referimos llamándolo «teatro», en el bien entendido que este teatro no es cualquiera de las arquitecturas que a lo largo de la historia se ha conocido en este nombre sino que nos estamos refiriendo a un programa organizativo y a una forma especial, constructiva y urbana cuya terminación puede ser objeto de un conocimiento sistemático y de su utilización masiva en diversas situaciones cambiantes».

El Teatro Principal de Zaragoza desarrolla en el tiempo todo el programa espacial. En un primer momento aparecerá determinado en su estricta forma escénica, caja y anfiteatro. Posteriormente construirá sus servicios, almacenes y camerinos. En otro momento construirá la fachada que no su interior en la determinación de este edificio laico en



Fig. 8. Situación de la cubierta de la sala reformada por Ricardo Magdalena a fines del siglo XIX y pabellón de escena, marzo de 1986.

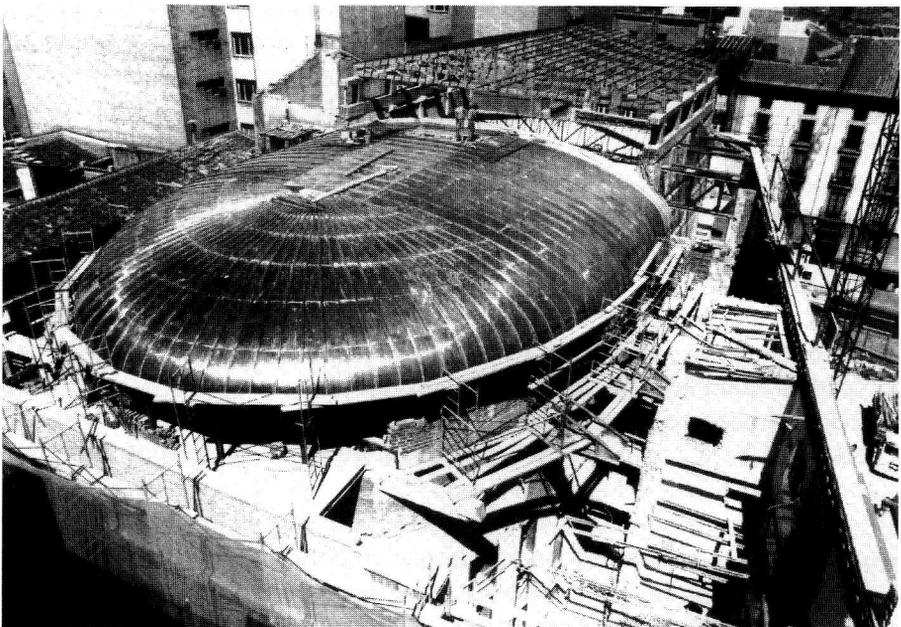


Fig. 9. Nueva cubierta de la sala y pabellón de escena, 1987.

una ciudad dominada por otro tipo de edificios —religiosos fundamentalmente— más adelante complementará al programa con la construcción del *foyer* en la forma que el plan teatral del XIX explica.

Quedaban sin embargo sin solucionar determinados aspectos del teatro, tanto desde el punto de vista formal como de su uso. Lo que comportará distintos aspectos técnicos que dado el lugar donde se va a publicar este artículo no parece procedente su análisis.

Comenzamos por la eliminación del fraudulento frontón que introducía una lectura equívoca del proyecto de Magdalena y que había sido construido desde el desconocimiento de las leyes compositivas de la arquitectura y sólo tratando de resolver de una manera engañosa la fachada de la plaza Sinués.

Así la perspectiva que se había abierto con el espacio que surgió con el derribo de la casa que limitaba con la calle la Verónica, D. Jaime I, Callejón de la China (antigua calle de Dña. Gina) y el de San Andrés; permitía la construcción del pabellón de escena, necesario para el manejo y el mantenimiento del peine del teatro, así como la intención que por mi parte había de dotar a éste de aquellos elementos que definían la máquina teatral. Este se levantó con la idea de articular fuertemente el conjunto por medio de los elementos que lo construían. Una parte se hace deudora de la cubierta de la sala, reconstruida, esta vez, al perímetro del teatro del XVIII, la otra era la zona de utillería, que aprovechando la posibilidad de introducir el montacargas se colocó en la cubierta a modo de silo, liberando de esta manera el espacio que ocupaba en el foso. Todo este conjunto se completó con la forma del lucernario que permitía iluminar la zona de camerinos. Los laterales fueron construidos mediante muros que obtenían su independencia mediante planos ranurados que, a modo de ornamentación, completaban el resto de los elementos volumétricos que hacían en éste, con sus entrantes y salientes, del sol su carácter: luz y sombra. Todo ello se realizó partiendo de la forma previamente existente que había acumulado la propia vida del edificio. Por fin liberamos la fachada que correspondía al proyecto de Magdalena en la que sus huecos se hallaron tapiados o partidos, para lo que tuvimos que cambiar los forjados y articular los espacios interiores que permitieran el diálogo entre el edificio del XVIII y del XIX. La intervención trató siempre de ser respetuosa con lo que el teatro había sido y quería ser.

En el ángulo opuesto a la calle D. Jaime I, en el que derribamos las escaleras, que subiendo paralelas delataban la jerarquía de sus accesos, introdujimos un elemento totalmente nuevo: la escalera de emergencia construida en el espacio de un cilindro de hormigón que en su subsuelo albergaba el depósito de agua para caso de incendio. Dicha es-

calera era de construcción metálica y pisos de vidrio que hacían absolutamente transparente este nuevo espacio recibiendo su luz, bien de la fachada recién liberada del proyecto Magdalena, bien de la linterna superior que rematada por cuatro esculturas de las que ya existían diseminadas por toda la fachada del teatro. Con este artificio se lograba componer el no paralelismo existente entre el eje de la cavea del teatro y la fachada del mismo.

La cubierta cambia la estructura metálica de cerchas triangulares por otra de forma curva y constreñidas a los muros del teatro del XVIII con el afán de dejar lo más visible posible cada uno de los espacios y los momentos históricos en los que fue construido. Esta cubierta, de sección semicircular, rematará en medio casquete esférico por un lado y por el otro se entregará al muro que relata o señala la embocadura salvando en su reconstrucción la gran cercha de madera curva del antiguo teatro. También en la cubierta se dotará de remate y terminación a las pequeñas pilastras pareadas que Magdalena había proyectado para dotar de ritmo a su fachada. Los huecos se cerrarán con carpinterías de mínima sección que ayuden a enfatizar el carácter de éstos. Se reconstruye, así mismo, todo el apeo que había construido la tienda de modas situada en planta baja, devolviendo el carácter a los huecos de ésta.

En el interior, en el espacio situado entre la caja del escenario y la calle D. Jaime I, se vació todo y se excavó un sótano para construir el taller, inexistente, pero necesario para los montajes escénicos. Sobre éste se edificó el nuevo espacio de camerinos y se hizo articulando las alturas del proyecto de Magdalena mediante un patio intermedio que abierto de arriba a abajo recibía iluminación cenital y doblaba la posibilidad del espacio para camerinos. Este lugar se trabajó con un especial énfasis; tanto desde el punto de vista funcional y de uso como desde el de la ilusión y la dignidad de los actores. En el primero se resolvió haciendo camerinos dotados con todo tipo de servicios: aseo, ducha, lavabo, luces para maquillaje etc., y en el segundo se intervino desde el punto de vista formal. Se construyó con materiales sin tiempo, material directo: ladrillo visto, losas de hormigón, pavimentos de caliza de tono neutro, de tal forma que fueran los actores, en un momento personajes cotidianos y en otro de una obra de Molière, de Calderón, de Brecht, Ionesco o José María Pemán los que en su transformación en ilusorio poblaran este lugar. Todo ello lo reforcé con la construcción de una fachada interna y que, con fuerte sentido teatral, recordará los orígenes del teatro en Occidente. A la cota en la que los actores tenían que moverse, Jorge Gay pintó un mural habitado por personajes, alguno de escala colosal, que correspondían al total del espacio y otros a escala natural, pretendían confundirse con los actores que por allí pasaban. Todos

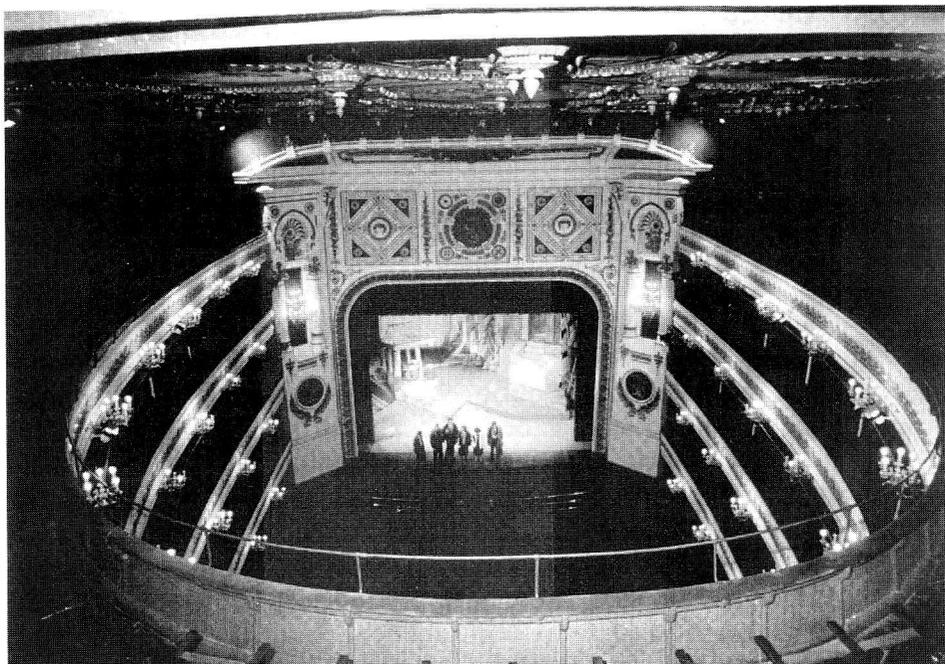


Fig. 10. Vista de la sala reformada, 1997.



*Fig. 11. Comienzo de las obras en la plaza José Simués.
Vista de la fachada posterior y pabellón de escena, 1988.*

eran de dentro y de fuera. Todo era verdad y mentira. Todo era al final: una ilusión.

La escena, siguió manteniendo su pendiente del 5% necesaria para la visibilidad, de los espectadores del plano de la escena. La caja se quedó en sus 12 x 16 metros y 9 m de embocadura, tal y como quedara en la época de Magdalena. Se amplió la corbata de la escena, dotándola de un sistema hidráulico que hiciera más cómodo y ágil su manejo. Se hicieron de nuevo todas las galerías que rodean el espacio del escenario, tanto las eléctricas como las de los tiros. Estos se dotaron de un sistema doble de tiros manuales y contrapesados.

Los palcos se restauraron. Los apoyos de las columnas de fundición absolutamente deshechos, se rehicieron. Se restauraron los plafones del techo así como las sillerías, tanto las proyectadas por Borobio de los años 40 como las de Magdalena de fundición de 1898.

En el *foyer* se consolidó la estructura metalista del proyecto de los años 40 que se encontraba muy degradada. Se cambiaron pavimentos de mármol, se pintó en un tono más oscuro y contrastante con las decoraciones que lo conformaban y se sustituyó una de las paredes de espejos por un gran mural de Broto que tituló «Zaragoza».

Se hicieron lámparas nuevas por todas las plantas, que diseñé para este lugar. Cambiamos los pavimentos de los deambulatorios por mármoles negros y blancos. Se construyeron servicios nuevos. Para marcar la articulación de los teatros del XVIII del XIX y del XX, estucamos al fuego, en tonos rojos pompeyanos, la parte correspondiente a la traza del XVIII dejando en tonos grises la obra de los Borobio. Con mármoles verdes de Tino tensionamos el espacio en el cerramiento de servicios y enrastrelamos de madera la dureza del hormigón armado con la que se había construido la escalera de emergencia. Tanto a nivel de instalaciones eléctricas, como de renovación de aire, como de calefacción, etc..., todo fue proyectado y dimensionado para la nueva época de este espacio.

La elección de pintores como J. M. Broto y como de J. Gay fue una manera de enriquecer patrimonialmente el depósito de pinturas que este ya tenía, Unceta, Pallarés, Fortún, Lasué etc... Era, en mi manera de entender, la aportación de los dos pintores más relevantes uno desde la abstracción y el otro desde la figuración de ese momento.

En la fachada principal se construyó una marquesina más ligera superponiendo un elemento escalonado construido con estructura metálica y aplacado en piedra que soportara, por un lado el rótulo del teatro y por el otro ayudara a aumentar la escala del edificio devolviendo la frontalidad necesaria a la fachada.

Este teatro ha sido objeto de numerosas publicaciones desde el Ayuntamiento de Zaragoza, del Ministerio de Obras Públicas, revistas especializadas etc... y de numerosas exposiciones en Madrid, Barcelona, Sevilla, París, Méjico, Lisboa etc...

Últimamente, y como forma de acercar al conocimiento de los ciudadanos los edificios, su época y autores, se ha colocado una placa en el exterior del Teatro Principal —acceso de actores—, donde encasillando a éste en un «estilo» imposible proporciona la cronología de su nacimiento así como la de las intervenciones de los arquitectos Yarza, Magdalena y Borobio. No se deja constancia de la última intervención, lo que nos habla una vez más de la miseria de los que no quieren entender. De la misma manera que los que olvidaron el muro en el teatro y mutilaron el proyecto de Magdalena. No han cambiado mucho

La placa produce un silencio sonoro, pues la obra está ahí. Por primera vez en su historia, el Teatro se encuentra completo. Se ha acabado el proyecto que comenzó la burguesía europea a la conquista de su laicismo. Pero en nuestra ciudad, en Zaragoza, quien haya sido, ha seguido sin entender el significado de esta conquista.

Todo esto se relata el diecinueve de Enero de mil novecientos noventa y nueve, doce años después de la terminación del Teatro Principal, comenzado casi de una manera provisional por Vicente Martínez en 1798.