

28

• **EDITORIAL** • EXPANDIDAS Y PERFORMATIVAS: ARQUITECTURA DE LA ESCENA, ESCENA DE LA ARQUITECTURA / EXPANDED AND PERFORMATIVE: ARCHITECTURE OF THE SCENE, SCENE OF THE ARCHITECTURE. Josefina González Cubero; Jorge Palinhos • **ENTRE LÍNEAS** • PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO / CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE. Josefina González Cubero • **TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS** / THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES. Javier Navarro de Zuvillaga • **ARTÍCULOS** • **EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA** / THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA. Juan Deltell Pastor; Clara Elena Mejía Vallejo • **ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA** / AVANT-GARDE MEETS TRADITION: ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA. Elia Frigo; Antonio Tejedor Cabrera; Mercedes Linares Gómez del Pulgar. • **EL ARTE CONSTRUCTIVO EN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCIAS ENTRE "PACO" ESPÍNOLA Y EL TALLER TORRES GARCÍA** / CONSTRUCTIVE ART IN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCES BETWEEN "PACO" ESPÍNOLA AND THE TORRES GARCÍA WORKSHOP. María Eugenia Puppo. • **LA CIUDAD DE COMPTON Y SUS CUERPOS REBELDES EN LA SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA DE CINCO ESTRATEGIAS ESCENOGRÁFICAS DISEÑADAS POR ES DEVLIN** / THE CITY OF COMPTON AND ITS REBEL BODIES IN THE SUPER BOWL 2022: CARTOGRAPHY OF FIVE SCENOGRAPHIC STRATEGIES DESIGNED BY ES DEVLIN. Víctor Cano-Ciborro. • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **DAVID ESCUDERO: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY**. Javier Navarro de Pablos • **JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN**. Pablo López Santana • **ADOLPHE APPIA: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE**. Juan Ruesga Navarro.

espacios del drama

N28

20  
23

PA  
P  
PROYECTO  
PROGRESO  
ARQUITECTURA

ESPACIOS  
DEL DRAMA

28



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N28

espacios del drama



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N28** MAYO 2023 (AÑO XIV)

## espacios del drama

### EDITA

Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

### DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e–mail: [revistappa.direccion@gmail.com](mailto:revistappa.direccion@gmail.com)

### EDICIÓN ON–LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático Grupo de Investigación HUM–632

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

<http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [[eus4@us.es](mailto:eus4@us.es)] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES,

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

### DISEÑO PORTADA:

**Rosa María Añón Abajas – Amadeo Ramos Carranza**

En base a la fotografía de Josep Ros Ribas MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). Obra *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Teatre Lliure, Barcelona, 1977

### DISEÑO PLANTILLA PORTADA–CONTRAPORTADA

**Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde**

### DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN

**Maripi Rodríguez**

### MAQUETACIÓN

**Referencias Cruzadas**

### CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA

**DECULTURAS**

ISSN (ed. impresa): 2171–6897

ISSN–e (ed. electrónica): 2173–1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



GRUPO DE INVESTIGACION HUM–632  
*PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA*  
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



VII PLAN PROPIO DE INVESTIGACIÓN Y TRANSFERENCIA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.  
Ayuda competitiva para revistas, Modalidad B, anualidad 2023.

### DIRECCIÓN

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

### SECRETARÍA

**Dra. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

### EQUIPO EDITORIAL

#### *Edición:*

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Francisco Javier Montero Fernández.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Esther Mayoral Campa.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Germán López Mena.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Gloria Rivero Lamela.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Guillermo Pavón Torrejón.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

#### *Externos edición (asesores):*

**Dr. José Altés Bustelo.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

**Dr. Carlos Arturo Bell Lemus.** Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

**Dr. José de Coca Leicher.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

**Dra. Patricia de Diego Ruiz.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad Alcalá de Heranes. España.

**Dr. Jaume J. Ferrer Fores.** Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

**Dra. Laura Martínez Guereñu.** El School of Architecture & Design, IE University, Madrid; Segovia. España.

**Dra. Clara Mejía Vallejo.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España.

**Dra. Luz Paz Agras.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. España.

**Dra. Marta Sequeira.** CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

### SECRETARÍA TÉCNICA

**Dra. Gloria Rivero Lamela.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

### EDITORES EXTERNOS Y COORDINACIÓN CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

**Josefina González Cubero,** Dra. Arquitecto. Universidad de Valladolid, España.

**Jorge Palinhos,** dr. en Estudos Culturais, Escola Superior Artística do Porto, Portugal.

### COMITÉ CIENTÍFICO

**Dr. Carlo Azteni.** DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University Of Cagliari. Italia.

**Dra. Maristella Casciato.** GETTY Research Institute, GETTY, Los Angeles. Estados Unidos.

**Dra. Anne Marie Châtelet.** École Nationale Supérieure D'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Francia.

**Dr. Jean Louis Cohen.** Institute of Fine Arts, New York University. Estados Unidos.

**Dra. Josefina González Cubero.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

**Dr. José Manuel López Peláez.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

**Dra. Margarida Louro.** Faculdade de Arquitetura. Universidade de Lisboa. Portugal.

**Dra. Maite Méndez Baiges.** Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España.

**Dr. Dietrich C. Neumann.** Brown University In Providence, Ri (John Nicholas Brown Center For Public Humanities And Cultural Heritage). Estados Unidos.

**Dr. Víctor Pérez Escolano.** Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Jorge Torres Cueco.** Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

**Dr. ir. Frank van der Hoeven,** TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

### CORRESPONSALES

**Pablo de Sola Montiel.** The Berlage Centre for Advanced Studies in Architecture and Urban Design. Países Bajos.

**Dr. Plácido González Martínez.** Tongji University Caup (College Of architecture & Urban Planing). Shanghai, China.

**Patrícia Marins Farias.** Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia. Brasil.

**Dr. Daniel Movilla Vega.** Umeå School of Architecture. Umeå University. Suecia.

**Dr. Pablo Sendra Fernández.** The Bartlett School of Planning. University College London. Inglaterra.

**Alba Zarza Arribas.** Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto. Portugal.

**Dra. María Elena Torres Pérez.** Facultad de Arquitectura. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. México.

### TEXTOS VIVOS

**Dr. Francisco Javier Montero Fernández.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Esther Mayoral Campa.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

## SERVICIOS DE INFORMACIÓN

### CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

### PUBLICATION QUALITY

*The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).*

*The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).*

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparecen en:

### bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT Nº certificado: 385-2021

WoS. Arts & Humanities Citation Index.

SCOPUS.

EVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

### catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): A

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

CWTS Leiden Ranking (Journal indicators)

### catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

## EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

El director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor. Los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

## DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas, define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizados estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; los informes razonados emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos Editorial, Asesor y Científico si así procediese.

Igualmente quedan afectados de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados por la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

## EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

*Editorial Board will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.*

*The Director of the journal will communicate the result of the reviewers' evaluations to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.*

*If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. The articles with corrections will be sent to Advisory Board for verification of the validity of the modifications made by the author. The authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article.*

## ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).*

*Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.*

*In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.*

*Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.*

*Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.*

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.*

#### **EVALUADORES EXTERNOS (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 25 a 28 (incluidos)**

**Prof. Aguirre Ramírez, Edwin**, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

**Dra. Alba Dorado, María Isabel**, Universidad de Málaga, España.

**Dr. Álvarez Álvarez, Darío**, Universidad de Valladolid, España.

**Dra. Añón Abajas, Rosa María**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Bardí i Milá, Berta**, Universidad Politécnica de Catalunya, España.

**Dr. Bento, Pedro**. Universidade de Lisboa, Portugal.

**Dr. Bergera, Iñaki**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. Calatrava Escobar, Juan**, Universidad de Granada, España.

**Dra. Carrascal Pérez, María Fernanda**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Castellanos Gómez, Raúl**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. Cervero Sánchez, Noelia**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. De la Iglesia Salgado, Félix**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Deltell Pastor, Juan**, Universidad Politécnica de Valencia, España

**Dr. Díaz Segura, Alfonso**, Universidad CEU San Pablo, Valencia, España.

**Dra. Domingo Calabuig, Débora**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dr. Fernández-Trapa de Isasi, Justo**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dra. Fernández Valderrama, Luz**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Fernández Villalobos, Nieves**, Universidad de Valladolid, España.

**Dra. Figueiredo e Rosa, Edite María**. Universidade Lusófona do Porto. Portugal.

**Dr. García Escudero, Daniel**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. González Fraile, Eduardo**, Universidad de Valladolid, España,

**Dra. Goñi Fitipaldo, Ana Laura**, Universidad de la República, Uruguay.

**Dr. Labarta Aizpún, Carlos**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dra. Lizondo Sevilla, Laura**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. López Bahut, Emma**, Universidade A Coruña, España.

**Dr. López Santana, Pablo**, Grupo de Investigación. HUM-632. Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Lorenzo Cueva, Covadonga**. Universidad CEU San Pablo.

**Dra. Machuca Casares, Blanca**, Universidad de Málaga, España.

**Dr. Malo, Juan Xavier**, Université de Montréal, Quebec, Canadá

**Dr. Merí de la Maza, Ricardo**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. Mària i Serrano, Magda**, Universidad Politécnica de Catalunya, España.

**Dr. Millán Gómez, Antonio**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. Millán Millán, Pablo**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Morgado, Sofía**, Universidade de Lisboa, Portugal.

**Dra. O’Byrne, María Cecilia**, Universidad de los Andes, Bogotá.

**Dra. Passalacqua, Francesca**. Università degli Studi di Messina. Italia.

**Dra. Paz Agras, Luz**, Universidad A Coruña, España.

**Dra. Pérez Cano, María Teresa**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Pérez-Moreno, Lucía C.**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dra. Piantá Costa Cabral, Cláudia**, Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Brasil.

**Dr. Plaza, Carlos**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Ramírez Guedes, Juan**, Universidad Las Palmas de Gran Canarias, España.

**Dr. Ramon Graells, Antoni**, Universidad Politécnica de Barcelona, España.

**Dr. Raposo Grau, Francisco Javier**, Universidad Politécnica de Madrid, España

**Dr. Rodríguez Barberán, Francisco Javier**, Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Rodrigo De la O Cabrera, Manuel**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dra. Rovira Llobera, Teresa**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. Sainz Gutiérrez, Victoriano**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Salgado de la Rosa, María Asunción**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dr. Sánchez Lampreave, Ricardo**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. Santamarina-Macho, Carlos**, Universidad de Valladolid, España.

**Dr. Sola Alonso, José Ramón**, Universidad de Valladolid, España.

**Dr. Trillo Martínez, Valentín**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Trovato, Graziella**. Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dr. Vázquez Avellaneda, Juan José**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Villanueva Fernández, María**, Universidad de Navarra, España.

**Paridad H/M: 30/26 (53,57%/46,43%)**

#### **ESTADÍSTICAS PUBLICACIÓN (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 1 a 28 (incluidos)**

Total artículos recibidos: 639

Total artículos publicados: 245 (38,34%)

Total artículos rechazados: 394 (61,66%)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación “proyecto, progreso, arquitectura”(endogamia): 24 (9,80% sobre publicados)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a la Universidad de Sevilla (incluye comités PpA y GI HUM-632): 55 (22,45% sobre publicados)

Total artículos publicados de autores extranjeros: 26 (10,61%)

## espacios del drama

### índice

#### editorial

- EXPANDIDAS Y PERFORMATIVAS: ARQUITECTURA DE LA ESCENA, ESCENA DE LA ARQUITECTURA / EXPANDED AND PERFORMATIVE: ARCHITECTURE OF THE SCENE, SCENE OF THE ARCHITECTURE**  
Josefina González Cubero; Jorge Palinhos - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.10>) 14

#### entre líneas

- EL PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO / CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE**  
Josefina González Cubero - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.01>) 18
- TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS / THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES**  
Javier Navarro de Zuillaga - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.02>) 34

#### artículos

- EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA / THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODAY**  
Juan Deltell Pastor; Clara Elena Mejía Vallejo - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.03>) 50
- ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA / AVANT-GARDE MEETS TRADITION: ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA**  
Elia Frigo; Antonio Tejedor Cabrera; Mercedes Linares Gómez del Pulga - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.04>) 70
- EL ARTE CONSTRUCTIVO EN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCIAS ENTRE "PACO" ESPÍNOLA Y EL TALLER TORRES GARCÍA / CONSTRUCTIVE ART IN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCES BETWEEN "PACO" ESPÍNOLA AND THE TORRES GARCÍA WORKSHOP**  
María Eugenia Puppo - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.05>) 88
- LA CIUDAD DE COMPTON Y SUS CUERPOS REBELDES EN LA SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA DE CINCO ESTRATEGIAS ESCENOGRÁFICAS DISEÑADAS POR ES DEVLIN / THE CITY OF COMPTON AND ITS REBEL BODIES IN THE SUPER BOWL 2022: CARTOGRAPHY OF FIVE SCENOGRAPHIC STRATEGIES DESIGNED BY ES DEVLIN**  
Víctor Cano-Ciborro - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.06>) 104

#### reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

- DAVID ESCUDERO: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY**  
Javier Navarro de Pablos - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.07>) 124
- JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN**  
Pablo López Santana - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.08>) 126
- ADOLPHE APPIA: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE**  
Juan Ruesga Navarro - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.09>) 128

## ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA

AVANT-GARDE MEETS TRADITION. ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA

Elia Frigo (ORCID) 0000-0002-4974-2473)

Antonio Tejedor Cabrera (ORCID) 0000-0002-1668-086X)

Mercedes Linares Gómez del Pulgar (ORCID) 0000-0002-6323-1020)

**RESUMEN** El artículo indaga en los aspectos compositivos y operativos de las escenografías del arquitecto Fagiuoli en la Arena de Verona a lo largo de su dilatada actividad como escenógrafo, entre 1913 y 1950. La postura pragmática y cuidadosa de Fagiuoli es fruto de una visión amplia que tiene en cuenta los múltiples problemas que el anfiteatro presenta a la hora de proyectar una escenografía. El arquitecto no se posiciona de manera clara dentro de una u otra corriente artística y valora cada obra como un desafío en sí mismo, consciente de su complejidad y de una resolución que se impone mediante una serie de herramientas de proyecto que se han ido acumulando a lo largo de la historia. A través de un recorrido cronológico por sus escenografías, se detectan las herramientas formales, compositivas y escenotécnicas utilizadas, así como la evolución del lenguaje arquitectónico, considerando los aspectos característicos de la Arena de Verona y la necesaria relación arquitectónica del decorado escénico con el anfiteatro.

**PALABRAS CLAVE** anfiteatro; arquitectura; escenografía; composición, siglo xx.

**SUMMARY** This article investigates the compositional and operational aspects of architect Ettore Fagiuoli's stage designs at the Arena di Verona during his extensive involvement as a scenographer (1913-1950). Fagiuoli's pragmatic and careful approach stemmed from his broad vision, which considered the multiple problems presented by the amphitheatre when designing scenography. The architect did not clearly position himself within any specific artistic movement; he valued each work as a challenge in itself –aware of its complexity– and sought a resolution using a set of project tools gathered over many years. Through a chronological overview of his scenography, we identify the formal, compositional and technical stage-design tools used, as well as the evolution of architectural language, in light of the Arena di Verona's characteristic aspects and the architectural relationship needed between the stage scenery and the amphitheatre.

**KEYWORDS** amphitheatre; architecture; scenography; composition; twentieth century.

Persona de contacto / Corresponding author: frigoelia@libero.it. Universidad de Sevilla. España.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSN 2173-1616 / 28-09-2022 recepción - aceptación 01-04-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.04>

### INTRODUCCIÓN. EL ARQUITECTO Y EL CONTEXTO CULTURAL

A principios del siglo xx Europa vive un momento de fervor cultural en relación con la puesta en escena de representaciones en el seno de sitios monumentales<sup>1</sup>. Ya a mitad del siglo xix en Grecia y en Francia se habían celebrado las primeras representaciones tanto de dramas antiguos como de espectáculos musicales y en prosa. En Italia se inauguran los festivales de Fiesole en 1911, los de Verona en 1913 y los de Siracusa en 1914<sup>2</sup>.

El anfiteatro veronés estuvo vinculado a diversos tipos de espectáculos y competiciones a lo largo de toda su

historia antigua<sup>3</sup>. En época moderna, a partir del siglo xviii, se conoce la presencia de un teatro de madera dedicado a representaciones de prosa que anticipan la vía teatral futura del monumento ciudadano. Desde la fundación del Festival de la Lírica, con la representación de la ópera *Aida*, hoy transformado en el Arena di Verona Opera Festival, la Arena de Verona se confirmó muy pronto como un absoluto referente a nivel mundial de la representación operística por su programación y por su peculiar y sugestivo marco escénico.

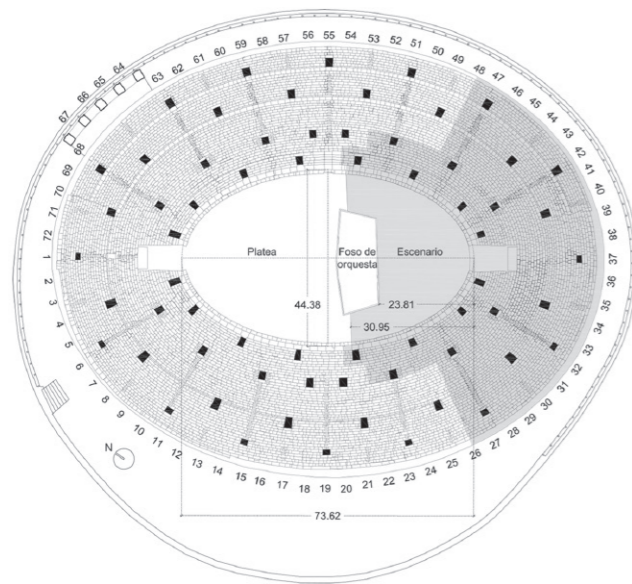
A este afán general de la cultura del siglo xx por volver a dar uso al patrimonio histórico se asocia un aire de renovación en el campo teatral que conlleva, ya

1 Las excavaciones arqueológicas iniciadas en el siglo xix sacan a la luz importantes ruinas de teatros y anfiteatros, poniendo sobre la mesa del debate patrimonial la cuestión de su posible uso y rehabilitación. Con el desarrollo de la arqueología y de los estudios filológicos se vislumbra pronto la posibilidad de representar los dramas clásicos en estos lugares. Al mismo tiempo, los diversos estados nacionales reconocen sus valores identitarios tanto por los temas sugeridos por los autores como por el compartido patrimonio arquitectónico grecorromano. Para las ciudades europeas mediterráneas surge una oportunidad de aprovechar el naciente fenómeno del turismo cultural de masas que, a su vez, impulsa la rehabilitación de estos monumentos y el nacimiento de sus festivales.

2 El Teatro Romano de Fiesole, en las colinas de Florencia, es el primero que acoge un drama antiguo en el siglo xx, el *Edipo Rey*. En Siracusa nace el Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) en 1913 y, al año siguiente, se inaugura su festival con el *Agamenón* de Esquilo y escenografía de Duilio Cambellotti. En el Teatro Romano de Mérida, excavado a partir de 1910, se celebra el Festival Internacional de Teatro Clásico desde 1933, con el impulso de Margarita Xirgu, acompañando a la progresiva reconstrucción parcial de la *scaenae frons* durante varias décadas.

3 En la Arena, la constante actividad representativa y lúdica se compagina con las restauraciones que han permitido asegurar la vida de este símbolo de la ciudad. Cfr. CORSI, Mario. *Il teatro all'aperto in Italia*. Milano: Rizzoli, 1939, pp. 139-146.





1



en los primeros años del siglo, fecundos resultados y un debate consecuente sobre el uso de los monumentos y su relación con el decorado teatral. El caso del anfiteatro de Verona es, ciertamente, excepcional tanto por la pionera recuperación del uso como por la encomienda casi exclusiva de las escenografías durante cuatro décadas al arquitecto Ettore Fagioli (Verona, 1884-1961), figura muy destacada en el panorama escenográfico italiano. Arquitecto y grabador, vinculado a la *Soprintendenza* de monumentos desde 1911, Fagioli es un artista completo que trabaja “*defendiéndose de aquellas vanas y ruidosas tendencias, muy cercanas a él, de la alta Italia, manteniéndose siempre dentro de los límites honestos de una práctica libre y sana de la tradición local*”<sup>4</sup>. Escenógrafo improvisado, sin experiencia previa, desarrolla su primera obra para *Aida* en la Arena en 1913, iniciando una colaboración que durará hasta 1950.

Su formación clásica y una vida principalmente transcurrida en su ciudad natal, al margen de los grandes centros culturales europeos, lo mantienen discretamente alejado de las modas de su tiempo, aceptándolas con parsimonia y pensamiento crítico. Una larga trayectoria que, a lo largo de más de 35 años de actividad, le permite desarrollar con gran maestría el manejo de las

herramientas técnico-artísticas que dan lugar a un amplio repertorio de escenografías.

#### LA ARENA DE VERONA Y EL PROBLEMA ESCENOGRÁFICO

La característica más relevante del proyecto escenográfico en un anfiteatro es la continuidad de la cávea que se extiende hacia la parte trasera del escenario y, en consecuencia, la conexión física y visual entre la platea y el lugar de la representación<sup>5</sup>. Ello supone la posibilidad de fruición del espectáculo desde las partes laterales, o incluso traseras, y la posible utilización de la cávea como fondo escénico. Otro atributo, propio de la Arena de Verona, es la dimensión del escenario. De amplitud considerable, más de un tercio de la platea, su ángulo visual es tres veces más amplio que el habitual en un teatro tradicional, aspecto que lleva al escenógrafo a ofrecer un cuadro escénico de gran anchura, visible desde los tres lados<sup>6</sup> (figura 1).

A principios del siglo xx, a la escenografía tradicional en Europa se suman las nuevas teorías espaciales provenientes, sobre todo, de Alemania, Suiza y Francia. En este contexto, la Arena de Verona, con su característica conformación, ofrece un ámbito ideal de experimentación escenográfica. Con el inicio de los años treinta, después

4 “*Difendendosi da quelle vane e chiosse tendenze, a lui dell’alta Italia molto vicine, e mantenendosi sempre entro i limiti onesti di uno svolgimento libero e sano della tradizione paesana*”. PIACENTINI, Marcello. *Architetti Contemporanei*. Ettore Fagioli. En: *Architettura e Arti Decorative* [en línea]. Milano-Roma: Casa editrice d’Arte Bestetti e Tumminelli, 1922, Fascicolo V, Gennaio/Febrero, pp. 439-462.

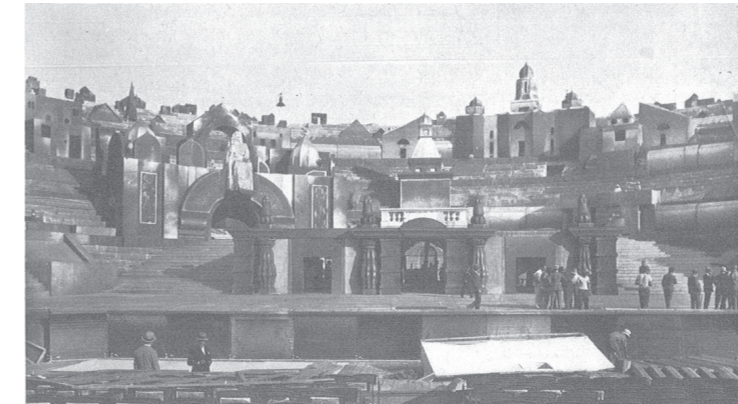
5 CASARINI, Pino. *Scenotecnica anfiteatrale* (1952). En: Eugenio MORANDO et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984, p. 21.

6 SILVESTRI, Giuseppe. *La scenografia e la regia*. En: Giorgio ZANOTTO et al. *1913-1963 Cinquant’anni di Melodramma all’Arena di Verona*. Verona: Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, 1963, pp. 35-42.

1. A la izquierda, planta de la Arena de Verona, con superficies y dimensiones del escenario. A la derecha, vista general interior del anfiteatro. Superficie del escenario: 802 m<sup>2</sup> aprox. Superficie escénica máxima (cávea + escenario): 3.980 m<sup>2</sup> aprox. Foso de la orquesta: 225 m<sup>2</sup> aprox. Platea para 2.421 asientos; 3.000 asientos metálicos en la grada; hasta 13.500 espectadores contando la grada en piedra.

2. *Boris Godunov* de Pino Casarini y Antonio Avena, 1930. Montaje del decorado. Aceptación y aprovechamiento de la forma del anfiteatro al diseñar la escenografía.

3. *L’Africana* de Pericle Ansaldo, 1932. Foto de escena. Reconstrucción del espacio teatral tradicional.



2



3

de casi 20 años de representaciones, se perfilan esencialmente dos estrategias escenográficas diferentes. La primera adopta una adherencia a la tradición, aislando el escenario respecto de la platea, a través de la embocadura que recomponen la estructura espacial del teatro a la italiana. La segunda propone un decorado que no altera la concavidad propia de las gradas, aprovechando la espacialidad que el monumento sugiere<sup>7</sup>.

Estas dos líneas de tendencia se materializan en dos experimentos escenográficos radicales y opuestos: el de Pino Casarini y Antonio Avena en 1930 y el de Pericle Ansaldo en el bienio 1932-33, ambos en el mismo anfiteatro<sup>8</sup>. Se concretan así dos visiones distintas sobre la relación entre monumento y representación, es decir, sobre la atribución de una mayor importancia a uno respecto de la otra. Hay quienes prefieren adaptar la representación

teatral al monumento, como Casarini y Avena (figura 2), y quien, por el contrario, busca adaptar el monumento a la representación teatral, como Ansaldo (figura 3).

Antes de esta rígida codificación, Fagioli, en la década de los veinte, ya había experimentado una ida y vuelta en las mismas ideas, comprobando cómo cada elección integral comportaba problemas de difícil solución<sup>9</sup>. Trabajando con continuidad desde 1913, había superado esta dicotomía mirando a cada obra como un desafío escenográfico en sí mismo, como una suma de problemas cuya resolución había que conseguir a través de una aproximación específica en cada caso. Idealmente, para el anfiteatro veronés, el escenógrafo opta por construir masas arquitectónicas practicables, con una sencillez de recursos adaptada a los ambientes y a los cambios de escena. Intenta enfrentarse con pragmatismo a los complejos

7 Esta opción se acomoda claramente a la teoría futurista de Enrico Prampolini, el cual advierte que en la representación tradicional la superficie plana del escenario y la dimensión cúbica de la embocadura limitan los desarrollos de la acción teatral, esclava del marco escénico y del ángulo visual perspectivo fijo. PRAMPOLINI, Enrico. *L’Atmosfera Scenica Futurista*. En: *NOI Rivista d’Arte Futurista*. Teatro e scena futurista [en línea]. Roma, 1924, n.º 6-9, pp. 164-165 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/164.pdf>. También Max Reinhardt, en 1928, hablaba de la necesidad de incorporar el escenario a la platea o de romper cualquier diafragma entre ellos de manera que el público se sintiera parte del desarrollo de la acción teatral. PERRELLI, Franco. *Storia della scenografia. Dall’antichità al Novecento*. Roma: Carrocci, 2013, p. 196. ISBN 8843065009.

8 Con *Boris Godunov* y *La forza del destino*, Casarini y Avena proponen la eliminación de la embocadura, la adición integral de masas plásticas y la utilización de la curva de las gradas traseras y laterales como soporte escenográfico. Las arquitecturas colocadas en distintos niveles de la cávea construyen varios planos perspectivos adaptándose a la gran anchura del escenario veronés. La propuesta de Pericle Ansaldo, por el contrario, aboga por un retorno a una escenografía tradicional constituida por elementos bidimensionales pintados. Persigue la separación neta entre el espacio de la platea y el de la escena a través de la definición material de la embocadura y, al mismo tiempo, la ocultación de la cávea mediante un telón negro o con bastidores pintados.

9 Al final de los años veinte, el arquitecto, con una considerable experiencia acumulada, había renunciado a proponer experimentos radicales. Fagioli mantiene esta actitud también en las décadas sucesivas, confirmando la bondad de sus intuiciones juveniles.

4. *Aida*, 1913. A la izquierda, boceto original de Ettore Fagioli. Alojamiento del público en las partes laterales traseras del escenario. A la derecha, foto de la escena en la reconstrucción de 1982. Obsérvense los limitados elementos tridimensionales que forman el decorado y el rectángulo ideal que compone la embocadura.

5. *Aida*, 1913. Configuración triangular del conjunto escenográfico. Planta y elevaciones de Ettore Fagioli.

problemas de organización que conllevan los diferentes espectáculos en la misma temporada, a las exigencias del ente promotor, a los numerosos cambios de escena, a la escasez de recursos económicos y técnicos y al gusto del público. El arquitecto construye y consolida así un tercer método, de poderosa impronta pictórica y plástica, que se adapta a cada ópera. Como vamos a ver, en sus proyectos conviven diversas operaciones que le permiten solucionar simultáneamente los problemas escenográficos de la embocadura, la escena y la cávea. Fagioli no parece tomar partido por una corriente única. Incorpora las novedades de la vanguardia a la lección histórica convencional ampliando así el conjunto de herramientas y recursos compositivos a su disposición. En términos de lenguaje arquitectónico, exhibe una actitud flexible y ecléctica. Sabe proponer tanto ambientes históricos con todos sus detalles como arquitecturas más sobrias que, a partir de los años treinta, sugiere el promotor *Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici*. A lo largo de toda su producción, dos elementos se mantienen constantes: la construcción de un sistema fijo que envuelve unas mínimas variaciones para solucionar con rapidez los cambios de ambiente, y la embocadura configurada a través de dos elementos laterales que permiten, entre otras ventajas, alojar las fuentes luminosas ocultándolas oportunamente<sup>10</sup>.

#### PARADIGMA VANGUARDISTA, 1913-1919

La *Aida* de 1913 es la obra inaugural del Festival Lírico de la Arena de Verona y la obra más vanguardista de toda la producción del escenógrafo, hasta el punto de convertirse en un modelo para los escenógrafos sucesivos. Fagioli adopta un paradigma que valora la singularidad del monumento, aprovechando sus posibilidades espaciales y negando en parte la distinción canónica entre el espacio del público y el espacio del escenario, como sucede en un teatro tradicional.

El arquitecto utiliza una parte de la grada posterior para alojar al público. De hecho, la escasa densidad de las arquitecturas favorece la visión del espectáculo

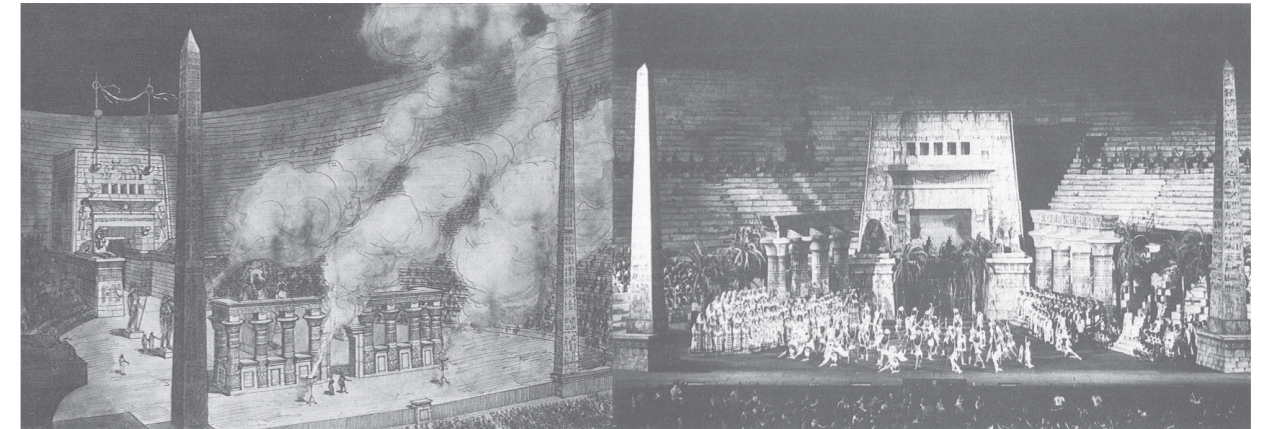
desde un punto de vista lateral y casi trasero. Toda la escenografía se construye volumétricamente y se compone de un número limitado de arquitecturas a través de las cuales se configura el espacio según el dictado del libreto. Se conforma un grupo de elementos permanentes, que se mantiene durante todos los actos, y otro de elementos móviles que permiten un rápido y eficaz cambio de escenario. Las partes fijas son los obeliscos, la puerta de Tebas y los grandes peldaños sobre los cuales se colocan las dos esfinges y los obeliscos; las partes móviles son las ocho columnas, que se pueden organizar de manera variada, y el conjunto pórtico-podio del cuarto acto.

Dos aspectos motivan a Fagioli a recrear la embocadura: en primer lugar, ocultar las luces que iluminan a corta distancia el escenario y, en segundo lugar, proporcionar un orden perspectivo a un espacio bastante enraizado de elementos escénicos. Como no puede servirse de una cornisa o dintel concretos, como si estuviera en un teatro tradicional, utiliza la alineación de los elementos puntuales para formar el marco dentro del cual "colocar" el espectáculo (figura 4). Posiciona lateralmente dos altos obeliscos que marcan el límite tanto en anchura como en altura, pues coinciden con la elevación máxima de los mástiles de la puerta del templo. Se forma así el rectángulo ideal que encuadra, incluso cenitalmente, la escena.

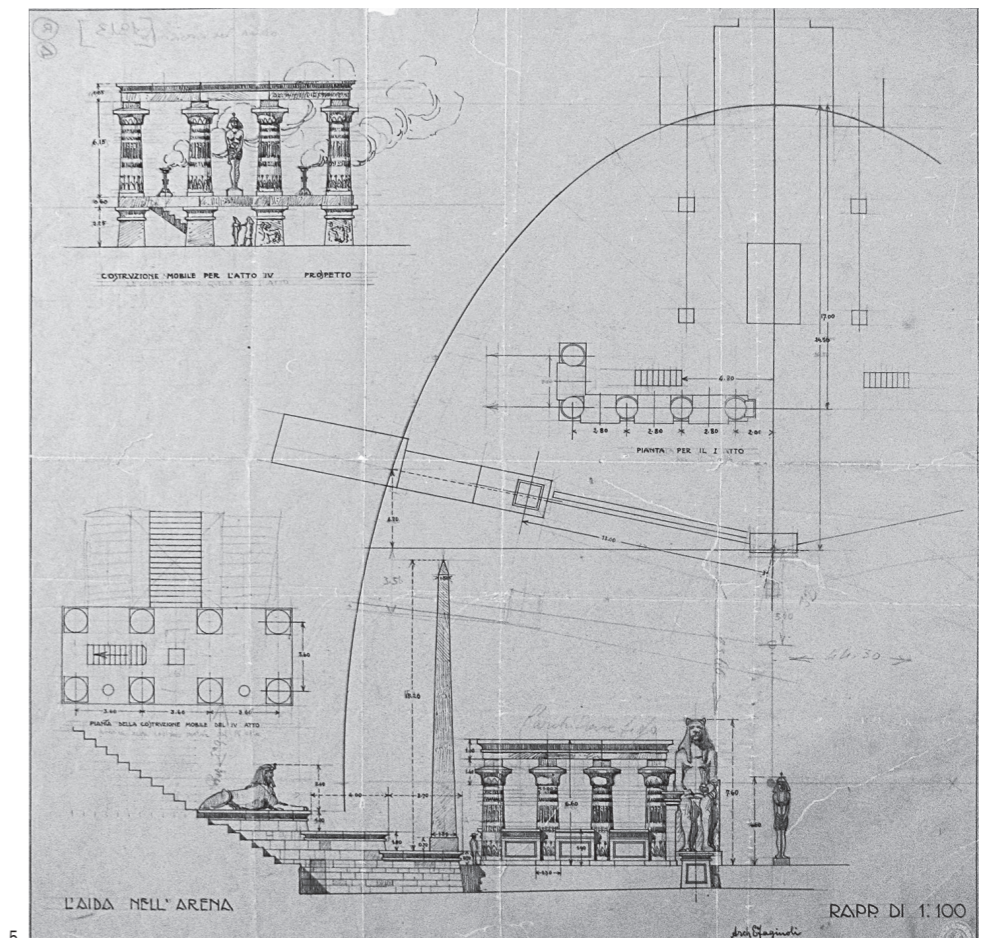
En planta podemos apreciar una composición triangular, formada por tres grupos de elementos: los podios laterales y la puerta de Tebas al fondo (figura 5). Al sucederse los actos, este orden se refuerza con las partes móviles, como las columnas y la utilería, que vienen a confirmar cada vez, con su posicionamiento, la simetría y los polos de la composición.

Los proyectos posteriores consolidan el modelo de la primera *Aida*, presentando un lenguaje arquitectónico de fiel reproducción histórica y de consistentes detalles. Se confirma el uso de una escenografía compuesta por pocas y calibradas arquitecturas de un cierto tamaño, según la misma organización planimétrica a tres centros.

<sup>10</sup> Fagioli admite que el ideal sería esbozar apenas la embocadura. Sin embargo, las diversas representaciones, con sus cambios de escena, sugieren limitar el campo visual a la parte central, aunque sea posible atrasar los pilones laterales y ensancharlos para una mayor visibilidad. FAGIOLI, Ettore. *La Scenografía nell'Arena di Verona*. En: *Arena di Verona Numero Unico Ufficiale degli Spettacoli Lirici Stagione 1934*. Verona: Società editrice Arena, 1934, p. 89.

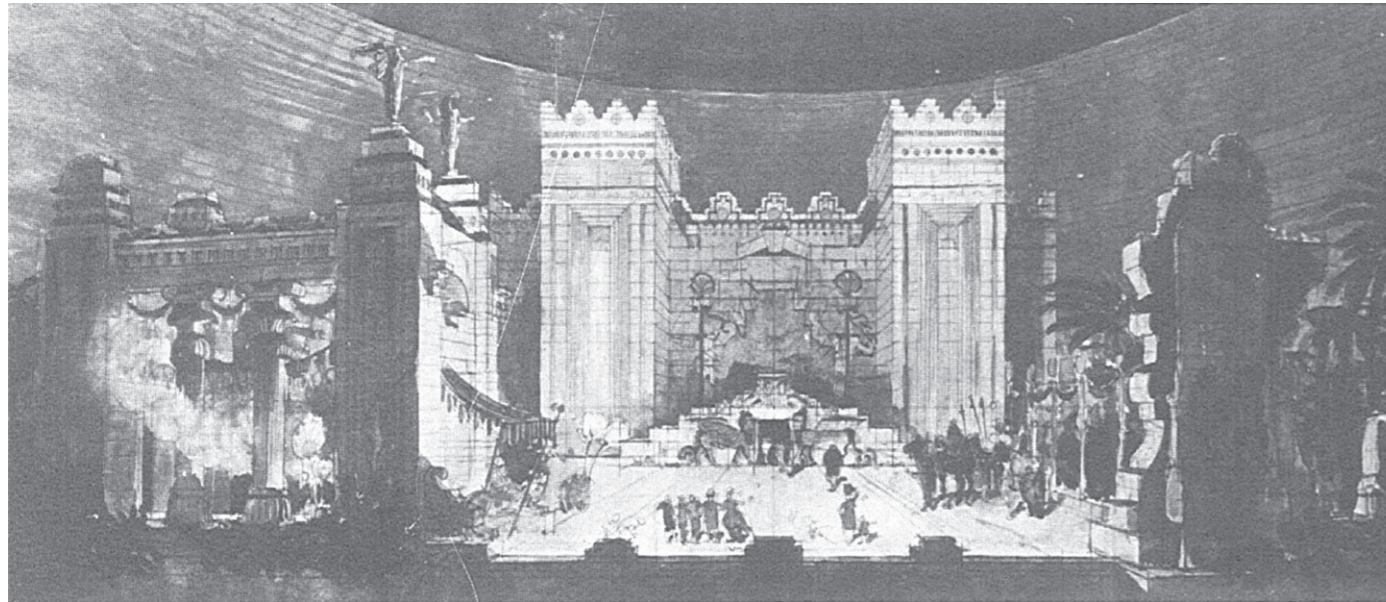


4



5

6. *Il Figliuol Prodigio*, 1919. Boceto de Ettore Fagioli. Composición a tres centros. Protagonismo del elemento principal en el fondo de la escena y consecuente refuerzo del eje central del cuadro.
7. *Il Piccolo Marat*, acto II, 1921. Planta y boceto de Ettore Fagioli. Se aprovecha la forma del monumento en la disposición anular del decorado.
8. *Andrea Chenier* y *Parsifal*, 1924. Planta y elevaciones de Ettore Fagioli. Ejemplo de decorado prevalentemente pictórico. Los bastidores se colocan en secuencia, paralelamente a la línea del proscenio.
9. *Isabeau*, acto II, 1929. Planta y elevaciones de Ettore Fagioli. Fragmentación del orden espacial a través de elementos volumétricos.



6

No hay bastidores que oculten el graderío y orienten la vista de una manera obligada. El eje central se subraya solamente a través del posicionamiento de los tres núcleos. Si en *Carmen* (1914) el decorado mantiene una altura relativa, en *Il Figliuol Prodigio* (1919), en cambio, la gran arquitectura del fondo destaca por su altura manifestando su primacía respecto a los dos cuerpos de la embocadura. Ello reafirma en elevación el gran triángulo que se configura en planta, aumentando la centralidad del cuadro frontal (figura 6).

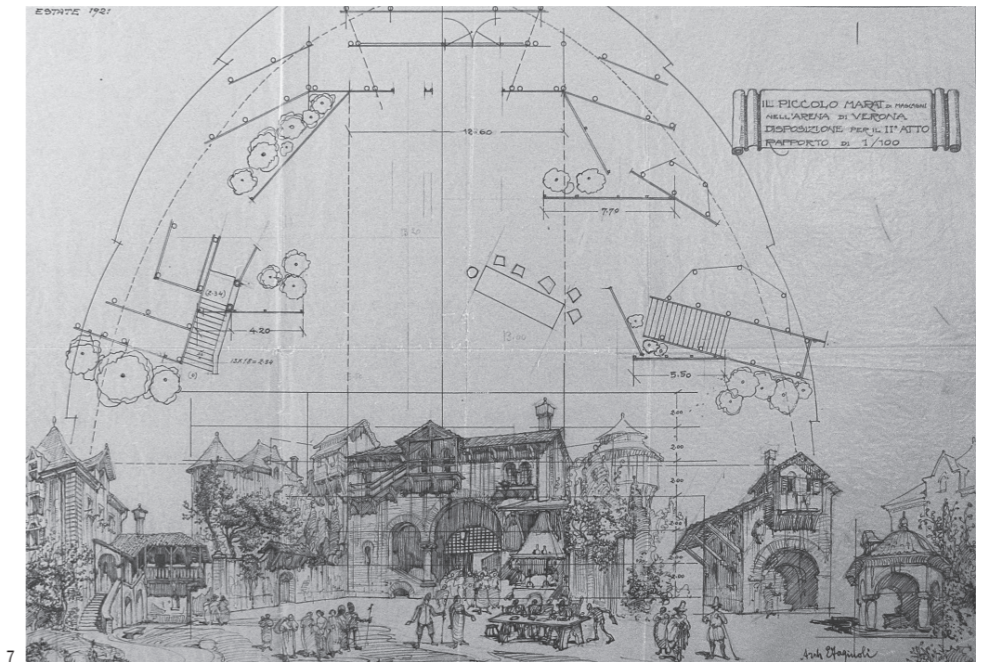
#### NATURALISMO Y TRADICIÓN ESCÉNICA, 1921-1931

A partir de los años veinte, Fagioli incorpora herramientas tradicionales al diseño de la escena, como son los bastidores y los telones de fondo. El arquitecto codifica una técnica mixta plástico-pictórica para adaptarse a cualquier situación y exigencia por compleja que pudiera ser. De este modo despliega una gama de composiciones que le permite moverse con flexibilidad y eficacia, resolviendo cualquier tipo de reto planteado tanto por el libreto como por la dirección musical. Como en el primer periodo, sigue proponiendo una escenografía descriptiva

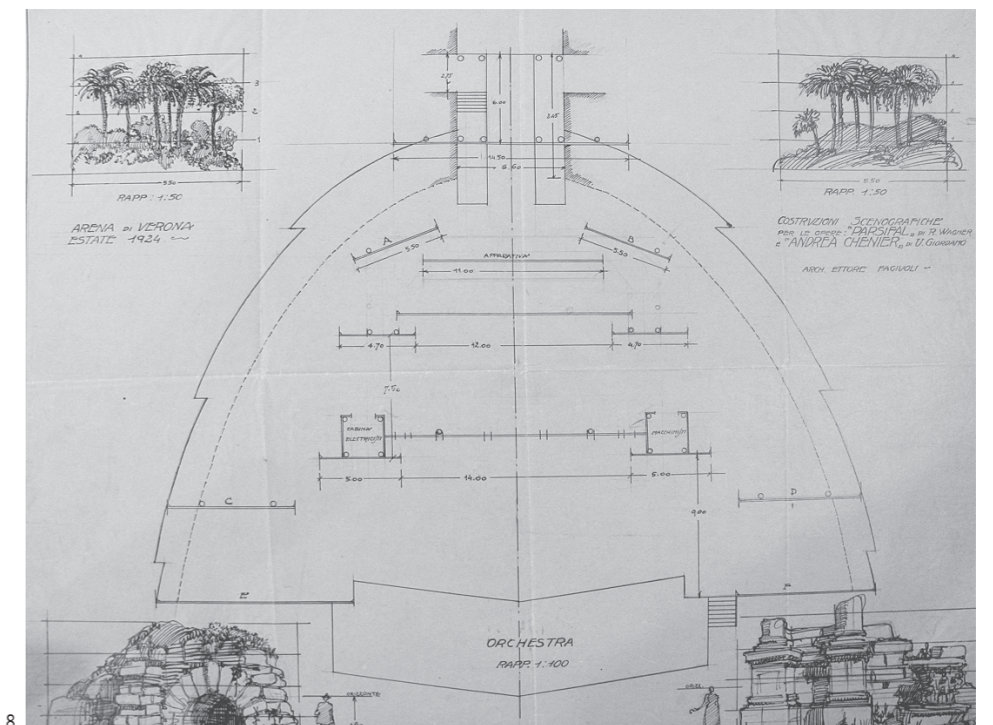
y contextualizada a nivel histórico que facilite al público la inmersión en la ópera.

Las soluciones compositivas en este periodo son muy variadas. En algunos casos se sirve de paneles y arquitecturas en forma de anillo, paralelos a la cávea y alrededor de un vacío central, marcando la anchura del escenario y limitando el efecto visual en extensión, como en *Il Piccolo Marat* (figura 7) y *Sansone e Dalila*, ambos de 1921. Independientemente de la técnica volumétrica o pictórica que utilice, el escenógrafo adapta la configuración del aparato escénico al anfiteatro siguiendo su natural conformación. En otros momentos, sin embargo, presenta un decorado organizado casi exclusivamente por cuadros paralelos, dispuestos simétricamente a lo largo de un vacío central, como en *Il Carrillon Magico* de 1922. Se trata de una evolución del espacio escénico de la primera *Aida*, donde la composición se estructura, además, retomando la configuración del teatro barroco basado en la simetría y en la profundidad.

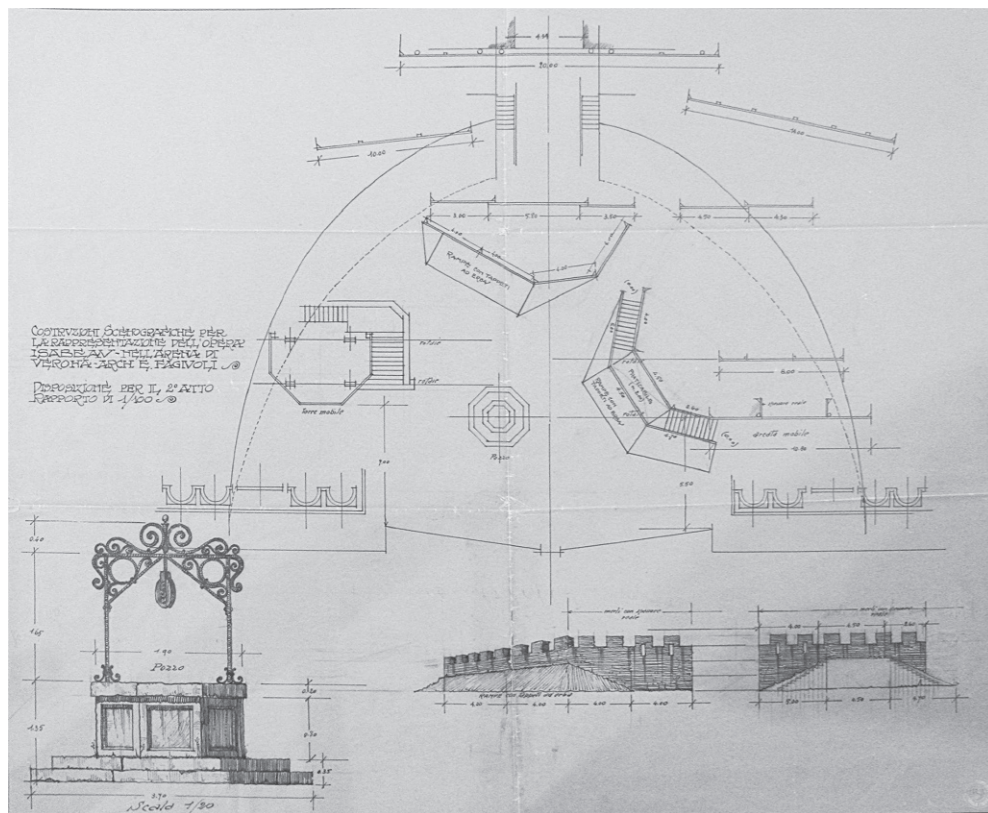
Otra solución propuesta es la de colocar, frontalmente al público, agrupaciones en línea y paralelas entre sí (figura 8). Se genera así una secuencia en profundidad



7



8



9

de planos de vista que, al mismo tiempo, permite disponer de espacios intermedios para alojar a los actores y a la eventual utilería detrás de la escena. La composición, colaborando con la embocadura y con el telón de fondo, impide casi siempre al público vislumbrar la parte baja de la cávea trasera, aspecto que conecta la solución del decorado con una escenografía de tipo tradicional. Este planteamiento se lleva a cabo casi exclusivamente con el uso de grandes bastidores con lienzos pintados que se desplazan sobre raíles.

Una novedosa organización compositiva aparece en el segundo acto de *Isabeau* de 1929. El arquitecto fragmenta el escenario con arquitecturas practicables, situando de una forma aparentemente aleatoria los elementos del decorado (figura 9). De repente, se libera de toda la tradición precedente, rompiendo la perspectiva e

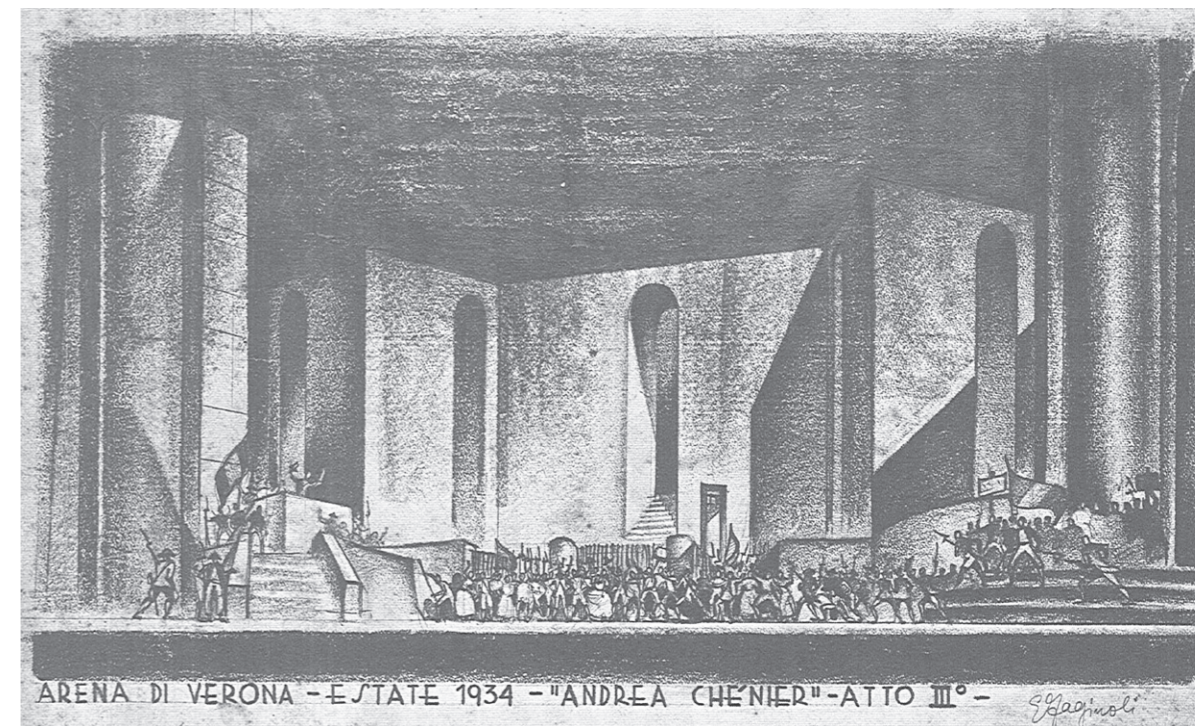
introduciendo un cuadro compuesto por múltiples ejes visuales, aplicando algunos principios de la vanguardia. Esta idea, junto con la disposición anular de *Il Piccolo Marat* (1921), anticipa el experimento de Casarini y Avena del año siguiente, ya mencionado, con el cual se colonizará toda la cávea dejando despejado el escenario.

#### MODERNIDAD ELUSIVA, 1934-1937

A partir de los años treinta se constatan los deseos de la organización del festival por una mayor experimentación en el diseño de las escenografías con objeto de valorar el monumento y acoger las tendencias europeas más vanguardistas. Ya a mitad de los años veinte, las representaciones en Milán con decorados de Adolphe Appia habían contribuido a un fecundo debate en Italia sobre las nuevas formas de representación teatral<sup>11</sup>. La visita

11 Sobre ello escriben Guido Salvini, Raffaele Calzini y Anton Giulio Bragaglia en varios periódicos nacionales de la época. Cfr. SCHINO, Mirella et al. L'antico italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934. En: *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* [en línea]. Bologna: Il Mulino, 2008, pp. 56-212 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en <https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/29-dossier-completo.pdf>.

10. *Andrea Chenier*, acto III, 1934. Boceto de Ettore Fagioli. El autor acoge la sugerencia del Ente Autónomo para una escenografía "sobria y moderna".



10

de Max Reinhardt a la Arena de Verona, en 1933<sup>12</sup>, pudo ser el impulso definitivo para que el *Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici* sugiriera a Fagioli realizar una escenografía más sobria y moderna, resuelta por medio de estructuras volumétricas<sup>13</sup>. El arquitecto responde con un concepto nuevo que se construye con "una arquitectura plástica o tridimensional, con la ayuda de luces coloridas. Una arquitectura sintética, alejada del academicismo, liberada de adornos y detalles inútiles que desvían el pensamiento del pathos dominante del drama"<sup>14</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo, admite que esta rígida formalización es de difícil resolución tanto por la continuidad del melodrama, con su articulada sucesión de escenas, como por el problemático contexto físico de la Arena<sup>15</sup>.

De 1934 se conservan solamente algunos bocetos (figura 10), los cuales, de hecho, confirman unas arquitecturas despojadas de decoraciones, de tono austero y de gran rigor geométrico, dotadas también de una contundente monumentalidad.

En los siguientes años, sus proyectos se componen principalmente de elementos plásticos destinados a formar una estancia dentro del mismo escenario, reduciendo en parte el espacio disponible (figuras 11 y 12). Se puede observar cómo esta composición del "cuarto cerrado" puede variar tanto en forma como en dimensión, adaptándose mejor a los ambientes de carácter más privado e íntimo, conformando una matriz que incorpora orgánicamente todo el conjunto, incluso la embocadura.

12 REINHARDT, Max. Un giudizio di Max Reinhardt sull'Arena di Verona. En: *Gazzetta di Venezia*. Venezia, 16-09-1933.

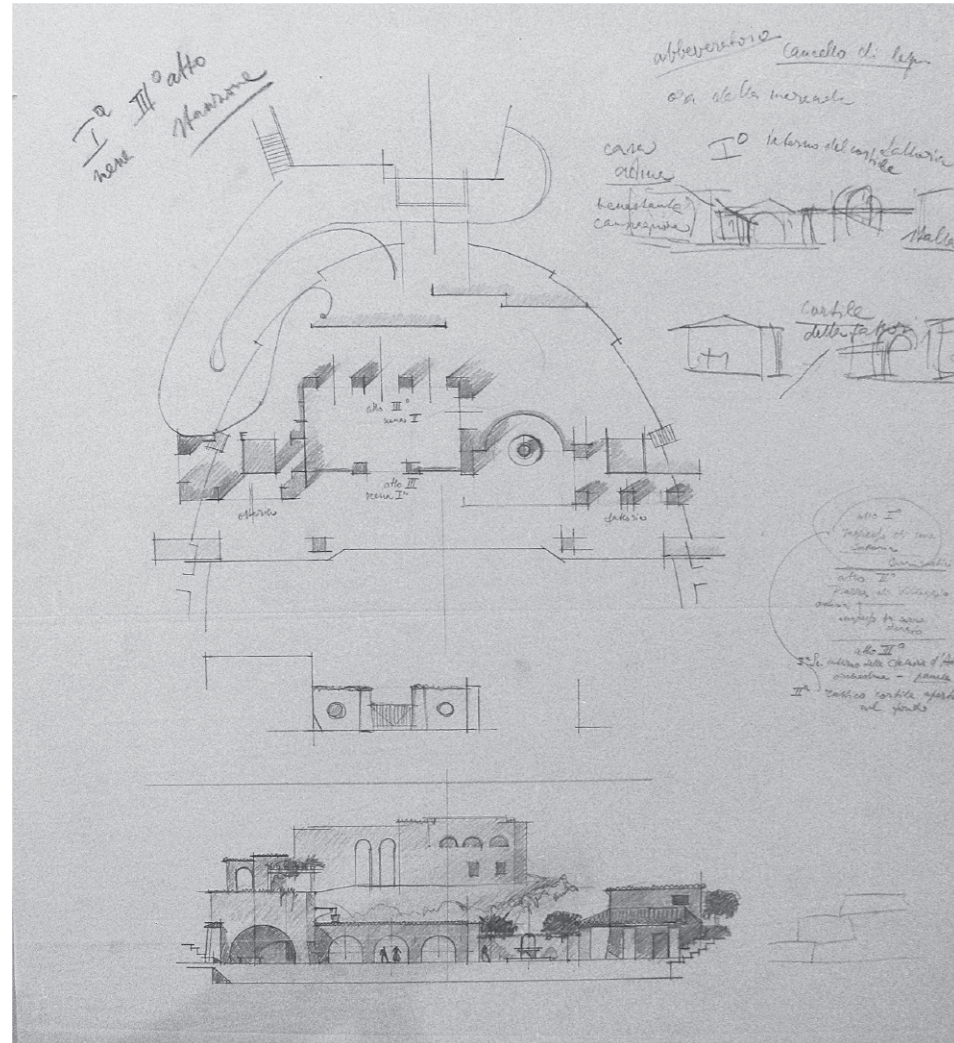
13 BOSSAGLIA, Rossana et al. *Ettore Fagioli*. Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1984, p. 134.

14 "Architettura resa in plastica o tridimensionale, con l'ausilio necessario delle luci colorate. Un'architettura sintetica, lontana da ogni accademismo, libera da fronzoli e dettagli inutili che distolgono il pensiero dal pathos dominante del dramma". FAGIUOLI, Ettore, op. cit. supra, nota 10, p. 88.

15 *Ibid.*, p. 89.

11. *Elisir d'Amore*, actos I y III, 1936. Planta, elevación y croquis de Ettore Fagioli. Nótese la secuencia en profundidad y en elevación de los diversos elementos del decorado.

12. *Otello*, acto II, 1936. Planta y elevación de Ettore Fagioli. Cuarto cerrado y embocadura "a telescopio" colaboran en la reducción del escenario para escenas de carácter más privado.

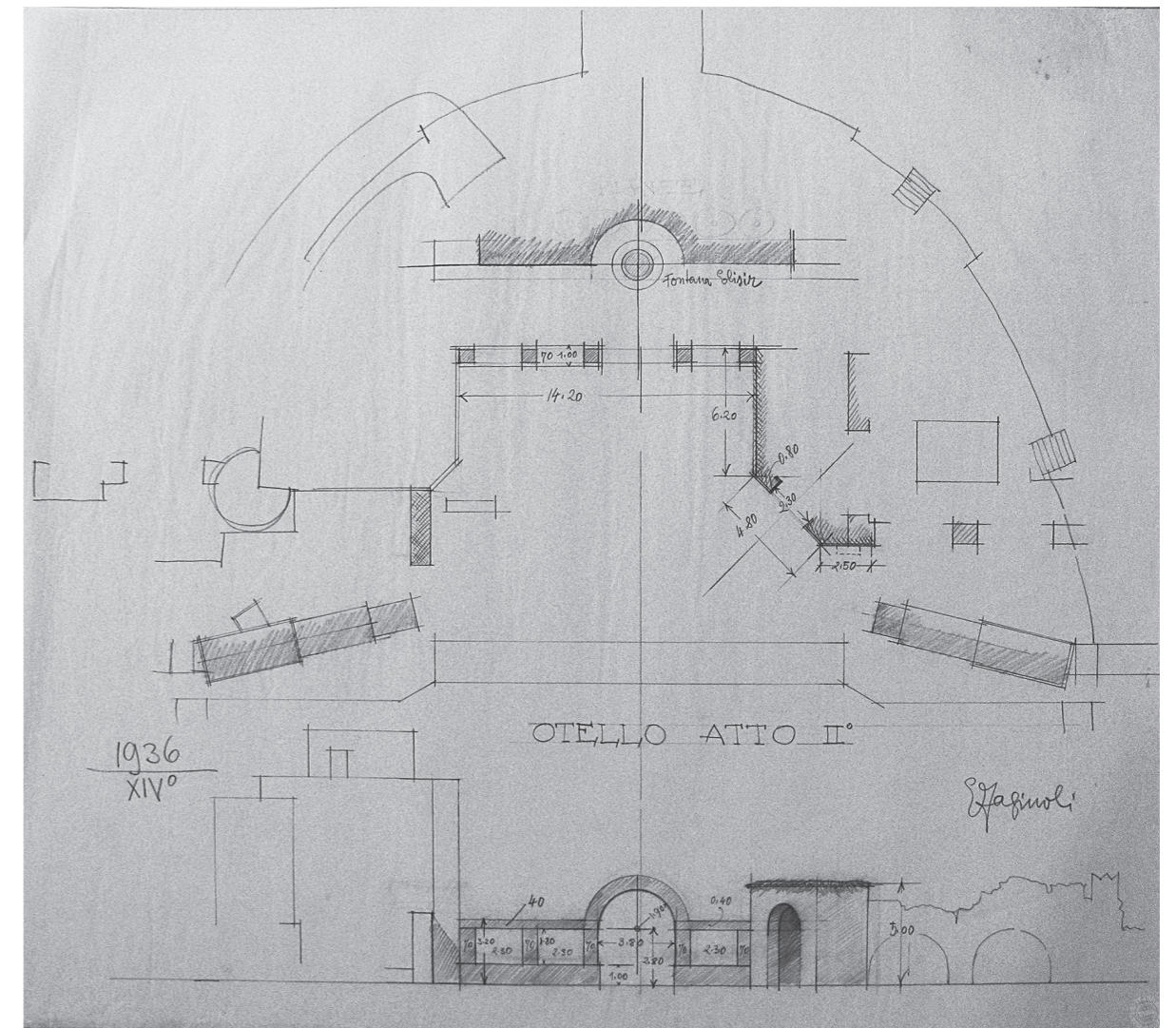


11

Luego se asiste a una secuencia en profundidad de varios elementos que se corresponde en elevación con una altura progresiva de tales masas (figura 11). A veces el escenógrafo usa además una cortina negra que oculta, donde es necesario, parte del graderío, acogiendo la solución de Pericle Ansaldo en 1932-33. En el *Otello* de

1936 aparece la novedadosa embocadura "a telescopio" la cual, con un sistema de paneles deslizantes, cierra y limita la amplitud de las escenas<sup>16</sup>, confirmando la intención de controlar y aislar el ambiente respecto al monumento (figura 12). También apunta una creciente sensibilidad expresionista y moderna con el uso psicológico del

16 MORANDO, Eugenio et al. *Ettore Fagioli. Scenografie in Arena, acqueforti veronesi*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1981, p. 61.



12

color<sup>17</sup>. Sin embargo, algunas escenografías mantienen un carácter histórico-descriptivo, aspecto que confirma las dudas del veronés a la hora de adherirse íntegramente al lenguaje de vanguardia.

El arquitecto ha reunido las técnicas y las composiciones utilizadas en los años precedentes y añade en 1937 algunas nuevas soluciones formales. Él mismo subraya que "para obtener la máxima anchura de los cuadros, las construcciones se colocan este año en las gradas circulares de la amplia cávea, de modo que (...) la escena tenga un gran alcance y una solemne vastedad

y permita una cómoda visión desde cualquier lado del anfiteatro"<sup>18</sup>. Vuelve a proponerse la conexión del graderío con el escenario a través de dos calles paralelas que descienden al plano del espectáculo. Un elemento de novedad es la doble embocadura. Una más interna, ancha y fija, constituida por elementos tridimensionales, y una más cercana al público, compuesta por paneles móviles "a telescopio", que permite reducir el tamaño del escenario en los actos "de interior". Si en *Turandot* vuelve a presentar un decorado en tres núcleos, donde el conjunto central asume un gran protagonismo debido

17 BOSSAGLIA, Rossana et al., op. cit. supra, nota 13, p. 136.

18 "Per ottenere la massima ampiezza dei quadri, le costruzioni vengono, anche quest'anno, piantate sulle gradinate circolari dell'ampia cavea, in modo che (...) la scena avrà un ampio respiro ed una solenne vastità e permetterà una comoda visione da tutti i punti dell'anfiteatro". FAGIOLI, Ettore. *La Cornice Scenografica*. En: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale. Stagione Lirica 1937*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1937, p. 57.

13. *Tosca*, acto III, 1937. Planta y elevación. Los elementos giratorios pueden colocarse en cualquier lado del escenario rompiendo la tradicional composición de la organización.

a su articulación y dimensiones, en *Tosca* (1937) Fagioli introduce dos elementos giratorios y móviles (carros sobre ruedas de hierro) que rompen la simetría general del escenario y pueden configurar cualquier tipo de composición (figura 13).

Según el arquitecto, la aceptación y exhibición integral de la estructura del anfiteatro es un ideal "inalcanzable (...) por las graves necesidades dictadas por las numerosas escenas de las tres obras"<sup>19</sup>. Al mismo tiempo, "una escenografía plástica y construida, con la eliminación casi total de la perspectiva plana pintada, las torres, las casas, los muros, podrá moverse variadamente y cambiar radicalmente la línea del cuadro"<sup>20</sup>. Estas necesidades imponen, como hemos visto, el uso de diversas herramientas para contextualizar mejor la escena y evitar la vista de la cávea posterior. Ocurre sin embargo una paradoja, ya implícita en el experimento de Casarini y Avena: la idea de utilizar la grada como base para alojar el decorado supone la negación del mismo como puro elemento escenográfico. Además, Fagioli añade a menudo la elaborada embocadura que encuadra la escena, excluyendo la arquitectura del anfiteatro como presencia escenográfica en favor de una minuciosa y exclusiva representación del drama con todos sus detalles "de época". Al mismo tiempo, la embocadura es necesaria para alojar las luces y almacenar parte del decorado no utilizado. Es por tanto un elemento que tiene una intrínseca lógica arquitectónica y funcional y sus dimensiones se manipulan en función del escenario, según se pretenda remarcar la profundidad o la anchura del mismo.

En general, la propuesta del arquitecto se enmarca dentro de una lógica de continuidad con los años precedentes, demostrando acoger, en cierta medida, las

modernas innovaciones de Appia y de Reinhardt<sup>21</sup>. Los elementos de novedad introducidos se resumen en la sobria y despojada imagen arquitectónica del decorado, la utilización predominante de las masas tridimensionales respecto del elemento pintado, cuestión que el arquitecto subraya como un logro definitivo de la escenografía de su tiempo<sup>22</sup>, y el uso expresionista y psicológico de la iluminación coloreada. En cuanto al método, se apunta hacia un rechazo a la ideación vanguardista de la escena: en los años treinta Fagioli sigue componiendo sus escenografías por sucesión de ambientes sugeridos por el texto teatral, en vez de realizar una interpretación sintética y simbólica de los temas dramáticos.

#### COMPOSICIÓN TRADICIONAL E INQUISITIVA, 1940-1950

A partir de 1940, Fagioli entra en la fase final de madurez de su carrera. Sus escenas respaldan la gramática y los recursos utilizados en las temporadas anteriores, con algunos elementos novedosos que confirman una búsqueda constante y una postura flexible e inquisitiva. En términos estilísticos, vuelve a proponer, junto a cuadros más sobrios, un diseño tradicional de matriz histórico-descriptiva. Se confirma el uso prevalente de una escenografía volumétrica y el empleo pintoresco del color, de tonalidades claras, con sutiles y equilibrados acentos psicológicos. Los bocetos de *Carmen* y de *Cavalleria Rusticana*, ambos de 1940, aunque no fueron representadas por el inicio de la guerra mundial, confirman estos aspectos.

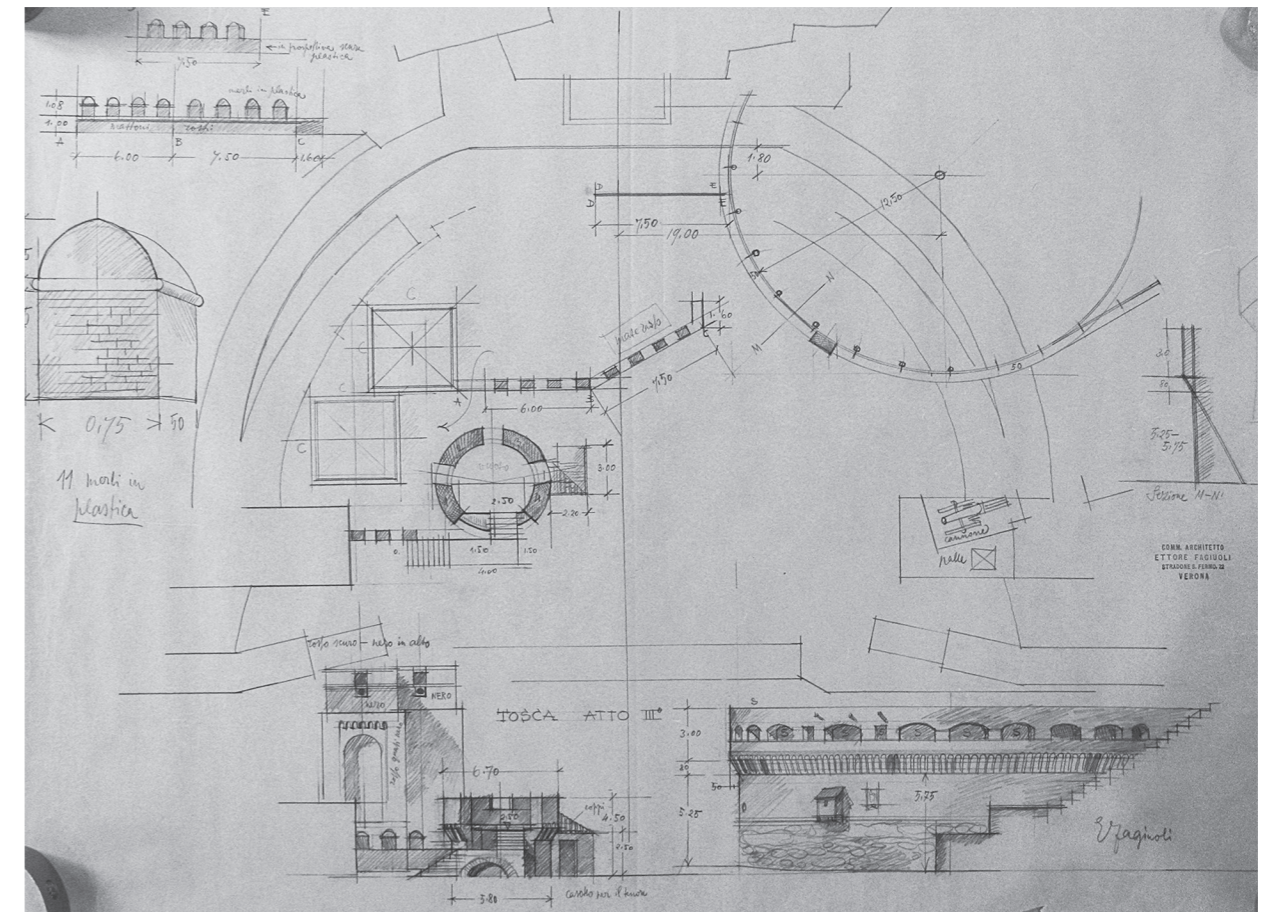
En *Il Barbiere di Siviglia*, de 1948, aparecen algunas variaciones de interés. Su composición desarrolla un modelo utilizado en los años veinte: construye un grupo

19 "Questo ideale è irraggiungibile, come ognuno può constatare, per le gravi necessità imposte dalle numerose scene richieste da tre opere". FAGIUOLI, Ettore. *Le Scene illustrate dall'Autore*. En: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale. Stagione Lirica 1936*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1936, p. 54.

20 "... una scenografia plastica e costruita, con la eliminazione quasi totale della prospettiva piana dipinta, le case, le torri, le mura potranno variamente spostarsi e cambiare radicalmente la linea del quadro". FAGIUOLI, Ettore, op. cit. supra, nota 18, p. 57.

21 Fagioli parece interpretar algunos principios del decorado moderno de Appia y de los escenógrafos colaboradores de Max Reinhardt. Vease APPIA, Adolphe. *Music and the art of the theatre* [en línea]. Miami: University of Miami Press, 1962, pp. 10-42 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/musicartoftheatr00appi/mode/2up>. También RUSSEL, Douglas A. *The Visual Innovations of Max Reinhardt and His Designers* [en línea]. En: *Modern Austrian Literature*. Viena: Association of Austrian Studies, 1985, vol. 18, n.º 2, pp. 21-30 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24647553>.

22 FAGIUOLI, Ettore, op. cit. supra, nota 19, p. 54.



13

lineal de arquitecturas, paralelo a la línea del proscenio, que limita en profundidad el espacio disponible. La embocadura se diluye: la continuidad física del decorado alcanza las partes laterales con arquitecturas que se apoyan en la cávea, en una posición más atrasada respecto al proscenio, dejando disponible toda la anchura del escenario (figura 14). Las escenas internas se resuelven con enmascaramientos de las mismas estructuras y el uso de bastidores móviles para limitar tal anchura del escenario<sup>23</sup>. Se abandona el uso de los telones de fondo, aceptando la presencia de la cávea como parte ineludible del decorado, aprovechando el uso de la luz para la creación de ambientes particulares y atenuando al mismo tiempo la minuciosa descripción de los ambientes. Se trata de un diseño resuelto de manera sintética, capaz de mantener presente y constante aquella relación entre las cosas y el actor para evitar el absurdo<sup>24</sup>. En general, se

apunta hacia una escenografía menos articulada que se diseña en función de una representación menos preocupada por el alto nivel de detalle arquitectónico que por el uso abundante del color que, con la oportuna iluminación y el vestuario, logra la atmósfera más adecuada para potenciar el carácter de las obras<sup>25</sup>.

La composición "a cuarto cerrado", donde la escena se configura alrededor de un vacío central, evoluciona conectándose orgánicamente con los elementos laterales de una estrecha embocadura como en el *Rigoletto* de 1949 (figura 15). Vuelve a presentarse, en algunos cuadros, la simetría y la utilización parcial de los telones de fondo. El decorado, de todas formas, se mantiene esencialmente construido arquitectónicamente. Sin embargo, algunos bastidores pintados sirven como enmascaramiento de estructuras fijas para un rápido cambio de escenario. Ello confirma el pragmatismo de Fagioli,

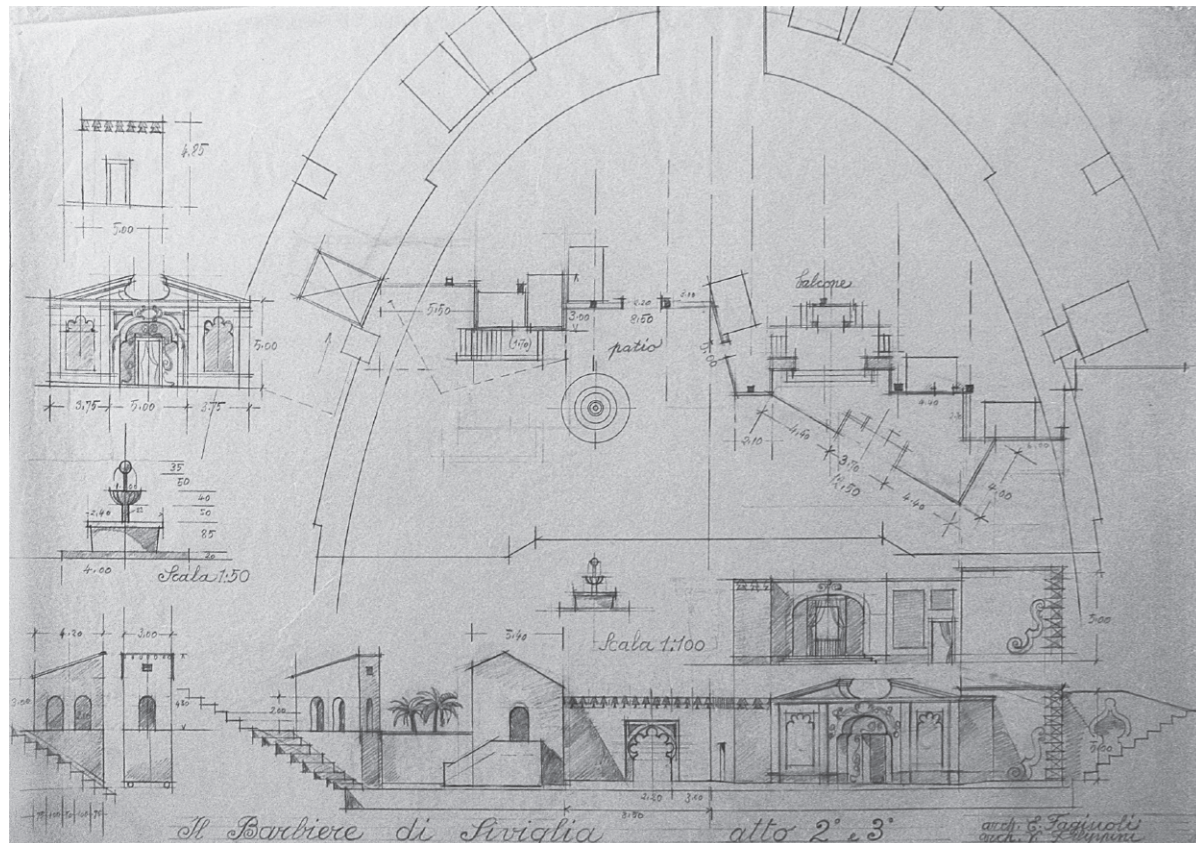
23 MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Comune di Verona-Ente Lirico Arena di Verona, 1984, pp. 70-72.

24 ZANDEGIACOMO, Carlo. *Colori e volumi nella scenografia in Arena*. En: *Estate Teatrale Veronese. Numero Unico Ufficiale 1948*. Verona: SIEP, 1948, p. 24.

25 Ídem.

14. *Il Barbiere di Siviglia*, actos II y III. 1948. Planta y elevaciones de Ettore Fagioli. Desarrollo lineal-transversal del decorado. Los elementos de la embocadura encima de la cávea se absorben en el diseño general.

15. *Rigoletto*, acto I. 1949. Planta y elevaciones de Ettore Fagioli. La composición a "cuarto cerrado" se conecta con la embocadura.



14

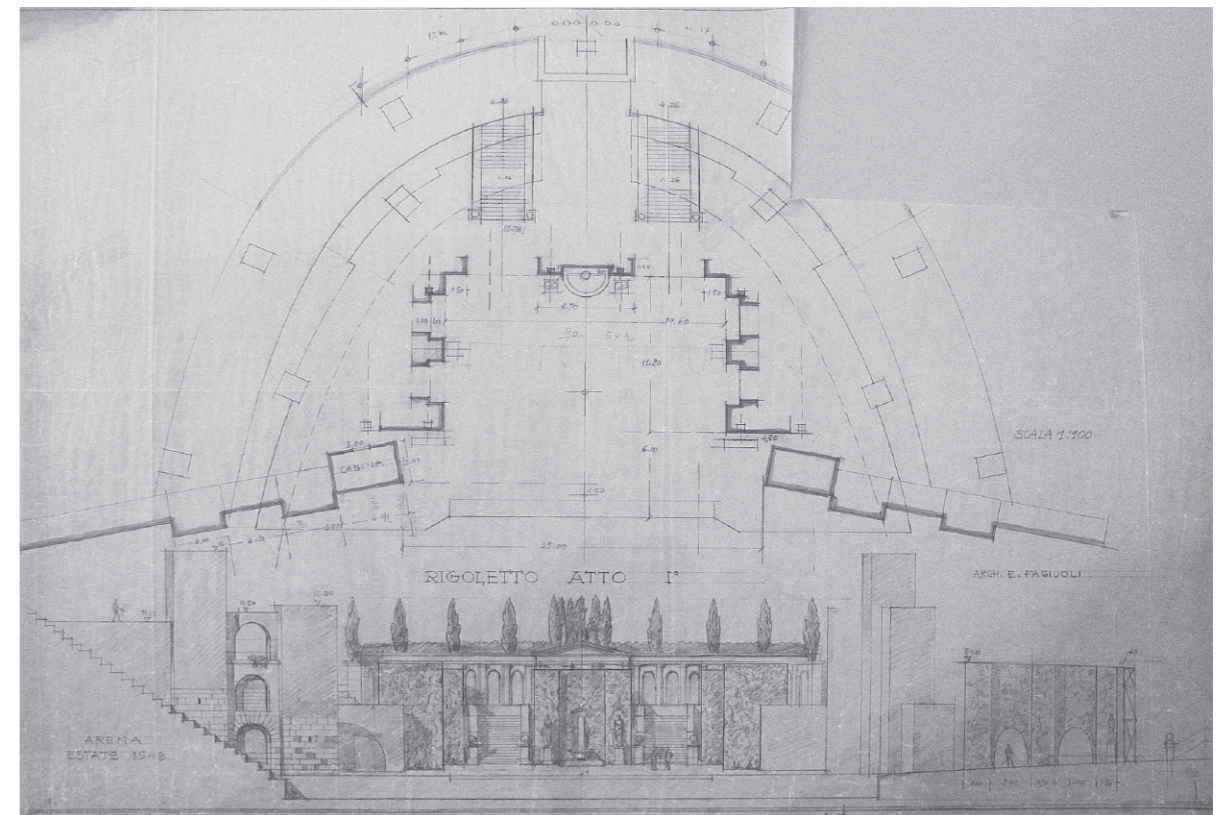
que no se conforma con una pura organización plástico-volumétrica y sigue utilizando, aunque en menor medida respecto del pasado, esos elementos escénicos tradicionales. El arquitecto concluye su carrera con el *Mefistofele* de 1950, un homenaje al lenguaje romántico y al diseño descriptivo atestiguando una vez más su plena libertad artística.

#### CONCLUSIONES. ECLECTICISMO ESTILÍSTICO Y FLEXIBILIDAD OPERATIVA

El consistente ábaco de recursos arquitectónicos y compositivos a lo largo de una extensa carrera es el verdadero legado de Ettore Fagioli, un conjunto de soluciones que representa una importante referencia operativa para los escenógrafos sucesivos.

En la fase inicial de su carrera, sus proyectos se caracterizan esencialmente por la composición triangular a

tres centros, siendo la primera *Aida* de 1913 el modelo de referencia principal. La disposición planimétrica aumenta, a través del efecto perspectivo, la profundidad del escenario y el protagonismo del elemento de fondo marca la centralidad del cuadro y su simetría. Luego, durante toda la década de los años veinte, se despliega una variada gama de composiciones como la configuración en anillo, el espacio secuencial barroco, las agrupaciones frontales paralelas y el escenario con piezas libres. Todo esto se desarrolla principalmente gracias a la incorporación del método pictórico al método plástico o volumétrico. Posteriormente, en los años treinta, el arquitecto se compromete con un decorado más sobrio y, en algunos casos, exento de decoraciones. En esta época, empieza a utilizar la cávea como soporte de sus arquitecturas, confirmando el diseño de escenografías compuestas principalmente por masas tridimensionales. Se sirve de mecanismos como el "cuarto



15

cerrado", la embocadura "a telescopio" y, en general, incrementa la relación entre el graderío y el plano del escenario con la introducción de rampas de conexión. El último periodo no deja de ser un momento de experimentación: la composición a "cuarto cerrado" así como la agrupación lineal llegan a incorporar orgánicamente la embocadura que, en algunos casos, se coloca en parte sobre la cávea.

Sobre la relación arquitectónica con el anfiteatro, comprobamos que las primeras propuestas de los años diez, por un lado, separan el escenario de la platea y aumentan perspectivamente el espacio en profundidad (dos rasgos propios del teatro cerrado); por el otro, aceptan íntegramente la cávea desnuda como fondo escénico, operación singular que solo será utilizada de nuevo décadas más tarde. En ciertos casos se propone reproducir el espacio oval de la Arena en el propio escenario, a veces se niega con otras operaciones ajenas para introducir, con el *Isabeau* de 1929, la eliminación de las jerarquías axiales que conforman la lógica espacial del anfiteatro. En los años de la modernidad estilística de Fagioli, observamos cómo, paradójicamente, el arquitecto dibuja configuraciones que parecen contradecir la espacialidad de la Arena. El "cuarto

cerrado" y la embocadura "a telescopio" modifican la estructura y la dimensión natural del escenario, y los telones negros eliminan a veces completamente la visión de la cávea trasera. En la fase final se retorna, al contrario, a una cierta adaptación al contexto monumental: la limitada presencia de la embocadura con el relativo ensanchamiento del cuadro y la eliminación de las cortinas negras sobre la cávea aumentan la percepción del espacio oval y la correspondiente adaptación de la escena.

El arquitecto mantiene, a lo largo de toda su trayectoria, una cierta predilección por una representación de tipo histórico-descriptiva, deudora de la tradición del siglo XIX. Al mismo tiempo, no se conforma con el moderno método de ideación del decorado, el cual prevé una interpretación, en distinta medida, autorreferente de cada proyecto, que juega con pocos elementos y que necesariamente se hace demasiado sintética, simbólica y expresiva. Ciertamente, no comparte el papel del escenógrafo-demiurgo propuesto por los protagonistas del movimiento de vanguardia<sup>26</sup>. Más bien, su educación académica y su actitud personal por el diálogo con el promotor y los colaboradores lo llevan a una concepción más horizontal del trabajo

26 NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico: storia dell'arte teatrale*. 5.ª ed. Roma: Bulzoni, 1971, pp. 166-167.

y lo mantienen vinculado a una manera tradicional de concebir la labor del escenógrafo.

La obra de Fagioli atestigua la predilección por un proyecto escenográfico concebido como una sucesión de escenas dictada por el libreto. Como hemos visto, su mérito se incrementa al haber añadido herramientas bidimensionales pintadas al conjunto arquitectónico-plástico para facilitar una mayor contextualización del espectáculo y unos rápidos cambios de escenario. Y ello se alcanza sin renunciar al equilibrio entre los requerimientos de la representación y la poderosa presencia del monumento romano.

El gran número de recursos escenográficos utilizados, muy distintos entre sí, junto con el uso de diferentes estilos formales, justifica la dificultad de la crítica al posicionarse frente a la obra del arquitecto. Algunos lo insertan en el marco del neorrealismo plástico subrayando su vínculo con la modernidad donde “*la ficción perspectiva bidimensional de la escena pintada se hace realidad constructiva tridimensional y las masas arquitectónicas, con su volumetría estructural y el auxilio de las luces coloridas, buscan medir el espacio escénico (con Adolphe Appia y Gordon Craig se realizan en el extranjero los primeros ensayos de esta concepción de la escenografía)*”<sup>27</sup>. Otros, en cambio, señalan pronto la falta de novedad de sus escenas con la

transposición de una escenografía tradicional al teatro al aire libre<sup>28</sup>. Ciertamente, la modernidad de Fagioli no se identifica con el lenguaje formal de sus arquitecturas, más bien se tiene que entender en relación con la flexibilidad y el experimentalismo de su trabajo al encontrar las oportunas herramientas escenográficas para cada ópera.

Figura quizás no debidamente valorada, Fagioli concibió, con la *Aida* de 1913, un paradigma de referencia de extraordinaria actualidad por la esencialidad de los recursos, la integración del público en las partes laterales del anfiteatro y la exhibición integral de la ruina como elemento escenográfico. Siempre atento a la evolución de las técnicas escénicas a lo largo de casi cuatro décadas, supo integrar prontamente el modelo tradicional de representación con las más vanguardistas corrientes artísticas centroeuropeas. Su inteligente prudencia comporta un eclecticismo formal y funcional para la resolución de cualquier tipo de decorado. Pino Casarini parece elogiar al arquitecto veronés cuando afirma que “*en el diseño escenográfico del anfiteatro tiene que presidir una mentalidad absolutamente desprovista de esquemas, concepciones, métodos, nostalgias y vicios teatrales. Todo esto contamina las ideas y los conceptos y hace híbridas las realizaciones para esta austera, casi mítica cávea*”<sup>29</sup>. ■

Aportación de cada autor:

Elia Frigo (EF); Antonio Tejedor Cabrera (ATC) y Mercedes Linares Gómez del Pulgar (MLGP). Conceptualización, metodología, análisis y preparación del escrito (EF 33% - ATC 33% - MLGP 33%). Autoría (EF 33% - ATC 33% - MLGP 33%)

Financiación:

Esta investigación ha obtenido una Ayuda de Internacionalización del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, VII Plan propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.

### Bibliografía citada

APPÍA, Adolphe. *Music and the art of the theatre* [en línea]. Miami: University of Miami Press, 1962, pp. 10-42 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://archive.org/details/musicartoftheatr00appi/mode/2up>.

BOSSAGLIA, Rossana et al. *Ettore Fagioli*. Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1984.

CASARINI, Pino. *Scenotecnica anfitheatrale* (1952). En: Eugenio MORANDO et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984, p. 21.

CORSI, Mario. *Il teatro all'aperto in Italia*. Milano: Rizzoli, 1939.

FAGIUOLI, Ettore. *La Scenografia nell'Arena di Verona*. En: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale degli Spettacoli Lirici Stagione 1934*. Verona: Società editrice Arena, 1934, pp. 88-93.

27 PRAMPOLINI, Enrico. *Lineamenti di Scenografia Italiana*. Milano: Emilio Bestetti, 1950, pp. 13-14.

28 MARIANI, Valerio. *Storia della scenografia italiana*. Firenze: Rinascimento del Libro, 1930, p. 102. También MANCINI, Franco. *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Dedalo, 1986, p. 101.

29 CASARINI, Pino, op. cit. supra, nota 5, p. 21.

FAGIUOLI, Ettore. *Le Scene illustrate dall'Autore*. En: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale stagione Lirica 1936*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1936, pp. 54-55.

FAGIUOLI, Ettore. *La Cornice Scenografica*. En: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale stagione Lirica 1937*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1937, p. 57.

MANCINI, Franco. *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Dedalo, 1986.

MARIANI, Valerio. *Storia della scenografia italiana*. Firenze: Rinascimento del Libro, 1930.

MORANDO, Eugenio et al. *Ettore Fagioli: Scenografie in Arena, acqueforti veronesi*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1981.

MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Comune di Verona-Ente Lirico Arena di Verona, 1984.

NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico: storia dell'arte teatrale*. 5.ª ed. Roma: Bulzoni, 1971.

PERRELLI, Franco. *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*. Roma: Carrocci, 2013.

PIACENTINI, Marcello. *Architetti Contemporanei Ettore Fagioli*. En: *Architettura e Arti Decorative* [en línea]. Milano-Roma: Casa editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1922, Fascicolo V Gennaio/Febbraio, pp. 439-462.

PRAMPOLINI, Enrico. *L'Atmosfera Scenica Futurista*. En: *NOI Rivista d'Arte Futurista*. Teatro e scena futurista [en línea], Roma, 1924, n.º 6-9, pp. 164-165 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/164.pdf>.

PRAMPOLINI, Enrico. *Lineamenti di Scenografia Italiana*. Milano: Emilio Bestetti, 1950.

REINHARDT, Max. *Un giudizio di Max Reinhardt sull'Arena di Verona*. En: *Gazzetta di Venezia*. Venezia, 16-09-1933.

RUSSEL, Douglas A. *The Visual Innovations of Max Reinhardt and His Designers*. En: *Modern Austrian Literature*. Viena: Association of Austrian Studies, 1985, vol. 18, n.º 2, pp. 21-30 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24647553>.

SCHINO, Mirella et al. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*. En: *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* [en línea]. Bologna: Il Mulino, 2008, pp. 56-212 [consulta: 11-04-2023]. Disponible en: <https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/29-dossier-completo.pdf>.

SILVESTRI, Giuseppe. *La scenografia e la regia*. En: Giorgio ZANOTTO et al. *1913-1963 Cinquant'anni di Melodramma all'Arena di Verona*. Verona: Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, 1963, pp. 35-42.

ZANDEGIACOMO, Carlo. *Colori e volumi nella scenografia in Arena*. En: *Estate Teatrale Veronese. Numero Unico Ufficiale 1948*. Verona: SIEP, 1948, pp. 21-25.

**Elia Frigo** (Soave, 1982) es Arquitecto por la Universidad IUAV de Venecia, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSA de Madrid, Máster en Diseño Escenográfico y de Vestuario por el Polo Nazionale Artistico\_Verona Academia per l'Opera, con Pierluigi Pizzi y Massimo Gasparon. Ha trabajado en el estudio de Alexia León y Lucho Marcial (Lima, Perú) y como asistente escenógrafo de Massimo Gasparon. Actualmente ejerce como arquitecto independiente y desarrolla su tesis doctoral en el Programa de Doctorado en Arquitectura de la Escuela Internacional de Doctorado Universidad de Sevilla.

**Antonio Tejedor Cabrera** (Sevilla, 1962) es Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla. Premio Extraordinario de Doctorado 1997-98. Director del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción US, desde 2015. Coordinador del Programa de Doctorado en Arquitectura (2016-2020). Visiting Professor en seis universidades extranjeras (en Italia, Alemania, Suiza, Francia, Portugal y Argentina). Especialista en intervenciones sostenibles en Patrimonio Histórico y Paisajes Culturales, fue asesor del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y vocal de la Comisión Andaluza de Arqueología. Director del Foro Internacional de Teatros Romanos (desde 2013). Investigador Principal de los proyectos I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación SMARCH (2016-20) y VIDA-HTL (2021-23).

**Mercedes Linares Gómez del Pulgar** (Huelva, 1961) es Profesora Titular de la Universidad de Sevilla y Directora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica (2018-22). Visiting Professor en Bochum University of Applied Sciences, Alemania (cursos 2013-15). Ha realizado estancias de investigación en Università IUAV di Venezia y ENSA Paris-Malaquais. Especialista en Patrimonio Histórico y Paisaje, investiga la Arquitectura, la Ciudad y el Paisaje de los siglos XIX y XX. Premio de Investigación Archivo Hispalense (2014) y Premio Extraordinario de Doctorado 2013-14. Investigador Principal del proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación MUSA-HTL (2021-24). Ha obtenido premios nacionales e internacionales por su obra construida con TEJEDOR\_LINARES & Asociados. Ha publicado en revista PPA, Landscape and Urban Planning Journal, Ecological Indicators, revista EGA, Disegnarecon, Rassegna di Architettura e Urbanistica, ACE, Ciudad y Territorio, etc.



## ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA AVANT-GARDE MEETS TRADITION. ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA

Elia Frigo (ORCID: 0000-0002-4974-2473)

Antonio Tejedor Cabrera (ORCID: 0000-0002-1668-086X)

Mercedes Linares Gómez del Pulgar (ORCID: 0000-0002-6323-1020)

### p.71 INTRODUCTION: THE ARCHITECT AND THE CULTURAL CONTEXT

At the beginning of the twentieth century, Europe was experiencing a period of cultural fervour for staging performances at historic sites.<sup>1</sup> As early as the mid-nineteenth century, the first performances of ancient dramas, musical spectacles and plays had already taken place in Greece and France. In Italy, festivals were inaugurated in Fiesole in 1911, Verona in 1913 and Syracuse in 1914.<sup>2</sup>

Verona's amphitheatre was linked to various types of shows and competitions throughout its ancient history.<sup>3</sup> In modern times, a wooden theatre dedicated to plays is known to have existed from the eighteenth century, pointing towards the civic monument's future theatrical path. From the opening performance of *Aida* at the inaugural Opera Festival (now known as the Arena di Verona Opera Festival), the Arena di Verona quickly became an absolute global benchmark for opera performances thanks to its programming and unique and evocative stage setting.

The general eagerness of twentieth-century culture to return to using historical heritage is linked with an air of renewal in the field of theatre. During the early years of the century, this bore fruitful results and opened the debate on the use of monuments and their relationship with theatrical scenery. The case of Verona's amphitheatre is certainly exceptional – both because of its pioneering restoration for use and because, for four decades, it almost exclusively entrusted its scenography to architect Ettore Fagioli (Verona, 1884-1961), a highly prominent figure in the Italian stage-design scene. An architect and engraver, who was linked to the Soprintendenza (institution responsible for monuments) from 1911, Fagioli is a complete artist who worked "*defending himself against those vain and noisy tendencies of high Italy that surround him, always keeping within the honest limits of a free and healthy practice of the local tradition*".<sup>4</sup> An impromptu stage designer with no previous experience, he developed his first work for the 1913 performance of *Aida* at the Arena di Verona, beginning a collaboration that would last until 1950.

His classical training and a life spent mainly in his native city, away from the great European cultural centres, kept him discreetly away from the fashions of his time, which he accepted with parsimony and critical thinking. His long career, spanning more than 35 years of activity, allowed him to develop great mastery in implementing technical-artistic tools to create an extensive scenography repertoire.

### THE ARENA DI VERONA AND THE PROBLEM OF STAGE DESIGN

The most significant feature for stage design in an amphitheatre is the continuity of the cavea (seating area), which extends towards the back of the stage, affecting the physical and visual connection between the stalls and the performance area.<sup>5</sup> It allows audiences to enjoy the show from the sides, or even the back, and makes it possible to use the cavea as a scenic backdrop. The size of the stage is another characteristic feature of the Arena di Verona. The visual angle is considerable – more than one-third of the stalls and three times wider than in traditional theatres. This means that the scenographer must provide a wide scenic frame that is visible from three sides<sup>6</sup> (Figure 1).

At the start of the twentieth century, traditional scenography in Europe incorporated new spatial theories, particularly from Germany, Switzerland and France. In this context, the Arena di Verona, with its characteristic configuration, offered an ideal setting to experiment with scenography. After almost 20 years of performances, at the start of the 1930s, two different scenographic strategies took shape. The first maintained tradition, isolating the stage from the stalls through the proscenium arch, which reconstructs the theatre's spatial structure in the Italian style. The second proposed scenery that maintains the curvature of the tiered seating, taking advantage of the spatiality offered by the monument.<sup>7</sup>

These two trends resulted in two radical and conflicting scenographic experiments: one by Pino Casarini and Antonio Avena in 1930 and the other by Pericle Ansaldo in the 1932-33 biennium, both in the same amphitheatre.<sup>8</sup> As a result, two different visions of the relationship between monument and performance emerged, with each attributing greater importance to one over the other. Some, such as Casarini and Avena (Figure 2), prefer to adapt the theatrical performance to the monument, while others, such as Ansaldo (Figure 3), would rather adapt the monument to the performance.

Prior to this rigid codification, Fagioli had already experimented back-and-forth with the same ideas in the 1920s, seeing how each integral choice presented complex problems to solve.<sup>9</sup> Working continuously since 1913, he had overcome this dichotomy by considering each work as a scenographic challenge in itself – as the sum of problems to be resolved through an approach specific to each case. Ideally, for Verona's amphitheatre, the scenographer chose to build practicable architectural structures, using simple resources adapted to the environments and scene changes.

He tried to deal pragmatically with the complex organisational problems of staging different shows in the same season, the promoter's demands, the numerous scene changes, the scarce economic and technical resources, and the audience's taste. Fagioli therefore developed and consolidated a third method, with a powerful pictorial and plastic imprint, which was adapted to each opera. As we shall see, his projects combined several operations that allowed him to simultaneously solve the scenographic problems presented by the proscenium arch, the scene and the cavea. Fagioli does not seem to have sided with a single movement. He incorporated avant-garde innovations

into the conventional historical lessons learned, thus expanding the range of compositional tools and resources at his disposal. Fagioli exhibited a flexible and eclectic attitude towards architectural language. He knew how to propose both highly detailed historical settings and more understated architecture that, from the 1930s onwards, suggests the promoter *Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici*. Two elements remain constant throughout Fagioli's work: the construction of a fixed system with minimal variations to allow quick changes to the environment, and the proscenium arch consisting of two lateral elements that, among other advantages, provide housing for the lights, concealing them as needed.<sup>10</sup>

### AVANT-GARDE PARADIGM, 1913-1919

The 1913 performance of *Aida* was the inaugural work of the Arena di Verona Opera Festival and the most avant-garde of the set designer's entire production, becoming a model for successive scenographers. Fagioli adopted a paradigm that valued the monument's uniqueness, taking advantage of its spatial possibilities and partly denying the canonical distinction between audience space and stage space that exists in a traditional theatre.

The architect used part of the rear tiered seating to accommodate the audience. In fact, the low density of the architecture was conducive to watching the spectacle from a lateral, and almost rear, viewpoint. The entire scenography was built volumetrically and comprised a limited number of structures used to arrange the space as set out in the libretto. It comprised a group of permanent elements that remained in place during all the acts, and another group of mobile elements that allowed for quick and efficient changes of scenery. The fixed parts were the obelisks, the Gate of Thebes and the large steps that supported the two sphinxes and the obelisks. The movable parts comprised eight columns, which could be arranged in various ways, and the portico-podium ensemble used in the fourth act.

Fagioli had two motivations to recreate the proscenium arch: firstly, to hide the lights that illuminate the stage at close range, and secondly, to order perspective in a space rather sparse in scenic elements. Since he could not make use of a specific cornice or lintel, as in a traditional theatre, he used the alignment of point elements to form the frame within which to "place" the show (Figure 4). He positioned two tall obelisks laterally to mark the limits of both width and height, as they coincided with the maximum elevation of the masts of the temple door. In this way, an ideal rectangle was formed, framing the scene, even from above.

In plan, we can appreciate a triangular composition, formed by three groups of elements: the lateral podiums and the Gate of Thebes in the background (Figure 5). As we move through the acts, this order is reinforced by the moving parts, such as the columns and props, which confirm the composition's symmetry and poles each time through their positioning.

Subsequent projects consolidated the model of the first *Aida*, presenting an architectural language of faithful historical reproduction and consistent detailing. This confirmed the use of scenography based on three centres, comprising a few calibrated constructions of a certain size according to the planimetric organisation. There were no frames to hide the tiered seating and orient the view in a forced way. The central axis was emphasised only through the positioning of the three cores. While in *Carmen* (1914), the height of the set remained relative, in *Il Figliuol Prodigio* (1919), the large background structure stood out due to its height, demonstrating its primacy over the two bodies of the proscenium arch. This elevation reaffirmed the large triangle configured in plan, increasing the centrality of the front frame (Figure 6).

### NATURALISM AND SCENIC TRADITION, 1921-1931

From the 1920s onwards, Fagioli incorporated traditional tools into his scene design, such as frames and backdrops. The architect codified a mixed plastic-pictorial technique to adapt to any situation and requirement, no matter how complex. In this way, he used a range of compositions that allowed flexible and efficient movement, solving any sort of challenge posed by the libretto or the musical direction. As in the first period, he continued to propose descriptive and historically contextualised stage designs that immersed the audience in the opera.

The compositional solutions used in this period varied greatly. In some cases he made use of ring-shaped panels and structures, parallel to the cavea and organised around a central void, marking the width of the stage and limiting the extension of the visual effect, as in *Il Piccolo Marat* (Figure 7) and *Sansone e Dalila*, both 1921. Regardless of the volumetric or pictorial technique used, the scenographer adapted the configuration of the stage apparatus to the amphitheatre, following its natural shape. At other times, however, he presented scenery organised almost exclusively in parallel frames, arranged symmetrically along a central void, as in *Il Carrillon Magico* in 1922. His use of the scenic space evolved from the first *Aida*, where the composition is structured, and took on the configuration of baroque theatre, based on symmetry and depth.

Another solution proposed was placing groupings in line, parallel to each other and facing the audience (Figure 8). This creates a sequence in the depth of the planes of view that, at the same time, provides intermediate spaces

p.76

p.78

to accommodate the actors and props behind the scenes. This composition, along with the proscenium arch and backdrop, almost always prevents the audience from glimpsing the lower part of the rear cavea, an aspect that connects the set solution with a traditional form of scenography. This approach is implemented almost exclusively by using large frames with painted canvases that move on rails.

An innovative compositional organisation featured in the second act of *Isabeau* in 1929. The architect fragmented the stage with practicable structures, placing the scenery in a seemingly random way (Figure 9). Suddenly, he freed himself from all the preceding tradition, breaking the perspective and introducing a frame composed of multiple visual axes, applying some avant-garde principles. This idea, together with the ring arrangement of *Il Piccolo Marat* (1921), anticipated Casarini and Avena's experiment of the following year (mentioned above), which colonised the entire cavea, leaving the stage clear.

#### ELUSIVE MODERNITY, 1934-1937

From the 1930s onwards, it became apparent that the festival organisers wanted greater scenographic experimentation in order to showcase the monument and embrace the most avant-garde European trends. By the mid-1920s, performances in Milan with sets by Adolphe Appia had already contributed to a fruitful debate in Italy on new forms of theatrical performance.<sup>11</sup> Max Reinhardt's visit to the Arena di Verona in 1933<sup>12</sup> could have been the definitive impetus for the *Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici* to suggest to Fagioli that he create more understated and modern stage designs, using volumetric structures.<sup>13</sup> The architect responded with a new concept, built with "a plastic or three-dimensional architecture, with the help of coloured lights. A synthetic architecture, far removed from the academy, free from useless ornaments and details that divert thought away from the dominant pathos of the drama".<sup>14</sup> At the same time, however, he admitted that this rigid formalisation is difficult to resolve, both because of the continuity of the melodrama, with its structured sequence of scenes, and because of the Arena's problematic physical context.<sup>15</sup>

Only a few sketches from 1934 survive (Figure 10). These, in fact, attest to the use of geometrically precise architectures, stripped of decorations and austere in tone, which also convey an impressive monumentality.

In the following years, Fagioli's projects were mainly composed of plastic elements intended to form a room within the stage itself, partly reducing the available space (Figures 11 and 12). We can see that this "closed frame" composition can vary both in shape and size, adapting better to more private and intimate environments, and forming a framework that organically incorporates the whole set, including the proscenium arch. There is then a sequence of several elements of varied depth, corresponding in elevation to the progressive height of such structures (Figure 11). The scenographer also sometimes used a black curtain that hid part of the tiered seating, where necessary, following Pericle Ansaldo's solution of 1932-33. *Otello* in 1936 featured the innovative "telescopic" proscenium arch, which, using a system of sliding panels, closed and limited the width of the scenes,<sup>16</sup> confirming his intention to control and isolate the environment in relation to the monument (Figure 12). The psychological use of colour also pointed to a growing expressionist and modern sensibility.<sup>17</sup> However, some stage designs maintained a historical-descriptive character, an aspect that confirms Fagioli's hesitation to fully adhere to avant-garde language.

The architect had brought together the techniques and compositions used in previous years and, in 1937, added some new, formal solutions. He himself emphasised that "in order to obtain the maximum width of the frame, this year, the constructions are placed in the circular tiers of the wide cavea, so that (...) the scene has a great scope and solemn vastness and allows a comfortable view from any side of the amphitheatre".<sup>18</sup> The connection between the stands and the stage was once again proposed through two parallel streets that descended to the level of the show. One novel element was the double proscenium arch. One arch was wider, fixed and more internal, comprising three-dimensional elements, while the other was closer to the audience and was composed of mobile "telescopic" panels, making it possible to reduce the size of the stage for "indoor" acts. While in *Turandot*, Fagioli again presented scenery based around three cores, with the central set taking a leading role due to its articulation and dimensions, in *Tosca* (1937) he introduced two rotating and mobile elements (carts on iron wheels) that break the general symmetry of the stage and allow for any type of composition (Figure 13).

According to the architect, accepting and centring the amphitheatre's structure was an ideal that was "unattainable (...) because of the serious needs dictated by the numerous scenes of the three plays".<sup>19</sup> At the same time, "a plastic and constructed scenography, with the almost total elimination of the flat painted perspective, the towers, the houses, the walls, will be able to move in various ways and radically change the line of the frame".<sup>20</sup> As we have seen, these needs required the use of various tools to better contextualise the scene and avoid the view of the posterior cavea. However, there is a paradox, already implicit in Casarini and Avena's experiment: the idea of using the tiered seating as a base to house the scenery means that it ceases to be a purely scenographic element. Moreover, Fagioli often added the elaborate proscenium arch that frames the scene, excluding the amphitheatre's architecture from the scenography in favour of a meticulous and exclusive performance of the drama with all its "period" details. At the same time, the proscenium arch is needed to house the lights and store part of the unused scenery. It therefore has an intrinsic architectural and functional logic, and its dimensions are manipulated according to the stage, depending on whether it is intended to emphasise its depth or width.

In general, the architect's proposal was framed within a logic of continuity with the preceding years, demonstrating a certain degree of acceptance of Appia and Reinhardt's modern innovations.<sup>21</sup> The novel elements introduced are summarised in the understated and stripped architectural image of the scenery, the predominant use of

three-dimensional masses with respect to the painted element (an issue that the architect emphasises as a definitive achievement of the scenography of his time<sup>22</sup>), and the expressionistic and psychological use of coloured lighting. As for method, it points to a rejection of avant-garde ideation of the scene: in the 1930s, Fagioli continued to create his stage designs using a succession of environments suggested by the theatrical text, instead of a synthetic and symbolic interpretation of the dramatic themes.

#### TRADITIONAL AND INQUISITIVE COMPOSITION, 1940-1950

From 1940 onwards, Fagioli entered his career's final phase of maturity. His scenes supported the grammar and resources used in previous seasons, with some innovative elements that confirm his constant quest and flexible and inquisitive stance. In stylistic terms, he again proposed a traditional, historical-descriptive design, alongside more understated settings. The prevalent use of three-dimensional stage designs and the picturesque use of colour in light tones, with subtle and balanced psychological accents, were reiterated. The sketches of *Carmen* and *Cavalleria Rusticana*, both 1940, confirm these aspects, although they were not performed due to the outbreak of the Second World War.

In *Il Barbiere di Siviglia*, 1948, some interesting variations appeared. The composition developed a model used in the 1920s, building a linear group of structures parallel to the proscenium line, which limited the depth of the available space. The proscenium arch was less pronounced, as the physical continuity of the scenery reached the side areas – with structures resting on the cavea, further back than the proscenium, leaving the entire width of the stage available (Figure 14). Internal scenes were staged with these structures masked and movable frames were used to limit the width of the stage.<sup>23</sup> The use of backdrops was abandoned, and the presence of the cavea accepted as an unavoidable part of the scenery, taking advantage of the use of light to create particular environments and at the same time temper their meticulous description. The design solution was synthetic, allowing the relationship between things and the actor to remain present and constant to avoid absurdity.<sup>24</sup> In general, it pointed to a less articulated scenography, designed for a performance less concerned with high-level architectural detail than with the abundant use of colour that, with the appropriate lighting and costumes, achieves the most suitable atmosphere to enhance the character of the works.<sup>25</sup>

The "closed-room" composition, where the scene is structured around a central void, evolved by connecting organically with the lateral elements of a narrow proscenium arch, as in *Rigoletto*, 1949 (Figure 15). Symmetry and partial use of backdrops were again present in some settings, although the set essentially remained architecturally constructed. However, some painted frames masked fixed structures for a quick change of scenery. This confirms Fagioli's pragmatism: he was not satisfied with a purely plastic-three-dimensional arrangement and continued to use these traditional scenic elements, albeit to a lesser extent than in the past. The architect concluded his career with *Mefistofele* in 1950, a tribute to romantic language and descriptive design, once again attesting to his full artistic freedom.

#### CONCLUSIONS: STYLISTIC ECLECTICISM AND OPERATIONAL FLEXIBILITY

Ettore Fagioli's true legacy is the consistent abacus of architectural and compositional resources used throughout his extensive career – a set of solutions that provide an important operational benchmark for successive scenographers.

In the initial phase of his career, his projects were essentially characterised by a triangular composition with three centres, the first *Aida* of 1913 being the main reference model. Planimetric arrangements increased, through the perspective effect, the depth of the scenery and the prominence of the background element, marking the centrality of the scene and its symmetry. Then, throughout the 1920s, he used a wide range of compositions, such as the ring arrangement, the baroque sequential space, the parallel frontal groupings and the free-form stage. All this was predominantly developed by incorporating the pictorial method into the plastic or three-dimensional method. Later, in the 1930s, the architect committed himself to a more understated scenery, in some cases, free from decorations. At this time, he began to use the cavea as a support for his architecture, consolidating stage designs composed mainly of three-dimensional structures. He used mechanisms such as the "closed-room" and the "telescopic" proscenium arch and, in general, increased the relationship between the tiered seating and the stage level by introducing connecting ramps. The last period was also a time of experimentation: the "closed-room" arrangement and the linear grouping came to organically incorporate the proscenium arch, which, in some cases, was placed partly on the cavea.

Regarding the architectural relationship with the amphitheatre, we can see that Fagioli's first proposals of the 1910s separated the stage from the stalls and increased the depth of the space (two features of closed theatre) on the one hand, and, on the other hand, fully accepted the bare cavea as a scenic background, a unique operation that would only be used again decades later. In certain cases he proposed reproducing the oval space of the Arena on the stage itself, sometimes this was negated by other external operations to eliminate the axial hierarchies that make up the spatial logic of the amphitheatre, as in *Isabeau* in 1929. In the years of Fagioli's stylistic modernity, we observe how, paradoxically, the architect drew arrangements that seem to contradict the spatiality of the Arena. The "closed-room" and the "telescopic" proscenium arch modified the structure and the natural dimension of the stage, and the black curtains sometimes completely blocked the view of the rear cavea. Conversely, during the final phase, he returned to adapting the scenography to the monumental context to some extent: limiting the presence of the

p.79

p.80

p.81

p.82

p.83

p.84

p.85

proscenium arch, widening the frame and eliminating the black curtains over the cavea increased perception of the oval space and the corresponding adaptation of the scene.

Throughout his career, the architect maintained a certain predilection for historical-descriptive representation, indebted to the tradition of the nineteenth century. At the same time, he did not conform to the modern method of conceiving the scene, which provided for a somewhat self-referential interpretation of each project, playing with few elements and necessarily becoming too synthetic, symbolic and expressive. He certainly did not share the role of the scenographer-demiurge proposed by the protagonists of the avant-garde movement.<sup>26</sup> Rather, his academic education and personal attitude towards dialogue with the promoter and collaborators led him to a more horizontal conception of the work that kept him linked to a traditional conception of the scenographer's role.

p.86

Fagioli's work testifies to his predilection for a scenographic project conceived as a succession of scenes dictated by the libretto. As we have seen, its merit is enhanced by adding two-dimensional painted tools to the architectural-plastic set to improve contextualisation of the show and facilitate rapid scene changes. And this was achieved without sacrificing the balance between the requirements of the performance and the powerful presence of the Roman monument.

The large number of scenographic resources used, all very different from each other, together with the use of different formal styles, justifies critics' difficulty in positioning the architect's work. Some include it within the framework of plastic neorealism, underlining its link with modernity where "*the two-dimensional perspective fiction of the painted scene becomes three-dimensional constructive reality and the architectural masses, with their structural volumetry and the help of coloured lights, seek to measure the scenic space (the first tests of this conception of scenography were carried out abroad with Adolphe Appia and Gordon Craig)*".<sup>27</sup> Others, however, are quick to point out the lack of innovation in his scenes that transposed traditional scenography to the open-air theatre.<sup>28</sup> Certainly, Fagioli's modernity is not identified in the formal language of his architecture, but rather must be understood in relation to the flexibility and experimentalism of his work in finding the right scenographic tools for each opera.

A figure who is perhaps not properly appreciated, Fagioli conceived an extraordinarily topical paradigm of reference for the essentiality of resources with *Aida* in 1913, including the integration of the audience in the lateral parts of the amphitheatre and the integral exhibition of the ruin as a scenographic element. Closely following the evolution of scenic techniques over almost four decades, he knew how to promptly integrate the traditional model of performance into the most avant-garde Central European artistic movements. His intelligent prudence provided the formal and functional eclecticism to resolve any type of scenery issue. Pino Casarini seems to praise Fagioli when he states that "*in the scenographic design of the amphitheatre, a mentality absolutely devoid of schemes, conceptions, methods, nostalgia and theatrical vices must preside. All this contaminates ideas and concepts and makes a hybrid of the realisations for this austere, almost mythical cavea*".<sup>29</sup>

Contribution of each author:

Elia Frigo (EF); Antonio Tejedor Cabrera (ATC) and Mercedes Linares Gómez del Pulgar (MLGP). Conceptualisation, methodology, analysis and preparation of the text (EF 33% - ATC 33% - MLGP 33%)

Authorship (EF 33% - ATC 33% - MLGP 33%)

1 Archaeological excavations that began in the nineteenth century revealed important ruins of theatres and amphitheatres, raising the question within the debate on heritage of their possible restoration and use. As archaeology and philological studies developed, the possibility of staging classical dramas at these places soon became apparent. At the same time, the various nation states recognised their value for identity, both in terms of the themes suggested by the authors and for the shared Greco-Roman architectural heritage. For European cities in the Mediterranean, this presented an opportunity to harness the burgeoning phenomenon of mass cultural tourism, which in turn drove the restoration of these monuments and the inauguration of their festivals.

2 The Roman Theatre at Fiesole, in the hills above Florence, was the first in the twentieth century to host an ancient drama: *Oedipus Rex*. In Syracuse, the National Institute of Ancient Drama (Istituto Nazionale del Dramma Antico - INDA) was established in 1913. The following year, its inaugural festival opened with Aeschylus's *Agamemnon*, featuring scenography by Diulio Cambellotti. The Roman Theatre in Mérida, excavated from 1910, has been home to the International Classical Theatre Festival since 1933, under the impetus of Margarita Xirgu. Partial reconstruction of the *scaenae frons* took place progressively over several decades.

3 The continual performances and recreational activities in the Arena were combined with restoration, ensuring the survival of the city's symbolic monument. See CORSI, Mario. *Il teatro all'aperto in Italia*. Milan: Rizzoli, 1939, pp. 139-146.

4 "*Difendendosi da quelle vane e chiassose tendenze, a lui dell'alta Italia molto vicine, e mantenendosi sempre entro i limiti onesti di uno svolgimento libero e sano della tradizione paesana*". PIACENTINI, Marcello. *Architetti Contemporanei*. Ettore Fagioli. In: *Architettura e Arti Decorative* [online]. Milan-Rome: Casa editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli, 1922, Fascicolo V, January/February, pp. 439-462.

5 CASARINI, Pino. *Scenotecnica anfiteatrale* (1952). In: Eugenio MORANDO et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984, p. 21.

6 SILVESTRI, Giuseppe. *La scenografia e la regia*. In: Giorgio ZANOTTO et al. *1913-1963 Cinquant'anni di Melodramma all'Arena di Verona*. Verona: Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, 1963, pp. 35-42.

7 This strategy clearly fits with Enrico Prampolini's futuristic theory, which warned that the flat stage and cubic dimension of the proscenium arch used in traditional performances limit the development of theatrical action, which is dictated by the stage setting and the fixed viewing angle. PRAMPOLINI, Enrico. *L'Atmosfera Scenica Futurista*. In: *NOI Rivista d'Arte Futurista*. Teatro e scena futurista [online]. Rome, 1924, no. 6-9, pp. 164-165 [consulted: 11-04-2023]. Available at: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/1/164.pdf>. In 1928, Max Reinhardt also spoke about the need to incorporate the stage into the stalls, or to eliminate any separation between them, so that the audience would feel part of the theatrical action as it develops. PERRELLI, Franco. *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*. Rome: Carrocci, 2013, p. 196. ISBN 8843065009.

8 In performances of *Boris Godunov* and *La Forza del Destino*, Casarini and Avena proposed removing the proscenium arch, adding integral plastic structures and using the curve of the back and side tiers for scenographic support. The constructions placed at different levels of the cavea created several planes of perspective, adapting to the great width of the Arena di Verona's stage. Conversely, Pericle Ansaldo's proposal advocated a return to a traditional scenography comprising painted two-dimensional elements. It sought a clear separation between the stalls and the stage, tangibly demarcated by the proscenium arch. At the same time, it sought to conceal the cavea, using a black curtain or painted backdrops.

9 By the end of the 1920s, the architect had accumulated considerable experience and stopped proposing radical experiments. Fagioli maintained this attitude throughout the following decades, confirming the quality of his earlier insights.

10 Fagioli admitted that the ideal would be to barely outline the proscenium arch. However, the various performances and their scene changes suggest limiting the field of vision to the central part, although it is possible to set back and widen the lateral pylons for greater visibility. FAGIUOLI, Ettore. *La Scenografia nell'Arena di Verona*. In: *Arena di Verona Numero Unico Ufficiale degli Spettacoli Lirici Stagione 1934*. Verona: Società editrice Arena, 1934, p. 89.

11 Guido Salvini, Raffaele Calzini and Anton Giulio Bragaglia wrote about this in various national newspapers of the period. See SCHINO, Mirella et al. *L'anticipo italiano*. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934. In: *Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali* [online]. Bologna: Il Mulino, 2008, pp. 56-212 [consulted: 11-04-2023]. Available at <https://www.teatroestoria.it/pdf/dossier/29-dossier-completo.pdf>.

12 REINHARDT, Max. *Un giudizio di Max Reinhardt sull'Arena di Verona*. In: *Gazzetta di Venezia*. Venice, 16-09-1933.

13 BOSSAGLIA, Rossana et al. *Ettore Fagioli*. Parma: Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, 1984, p. 134.

14 "*Architettura resa in plastica o tridimensionale, con l'ausilio necessario delle luci colorate. Un'architettura sintetica, lontana da ogni accademismo, libera da fronzoli e dettagli inutili che distolgono il pensiero dal pathos dominante del dramma*". FAGIUOLI, Ettore, op. cit. above, note 10, p. 88.

15 *Ibid.*, p. 89.

16 MORANDO, Eugenio et al. *Ettore Fagioli. Scenografie in Arena, acqueforti veronesi*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1981, p. 61.

17 BOSSAGLIA, Rossana et al., op. cit. above, note 13, p. 136.

18 "*Per ottenere la massima ampiezza dei quadri, le costruzioni vengono, anche quest'anno, piantate sulle gradinate circolari dell'ampia cavea, in modo che (...) la scena avrà un ampio respiro ed una solenne vastità e permetterà una comoda visione da tutti i punti dell'anfiteatro*". FAGIUOLI, Ettore. *La Cornice Scenografica*. In: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale. Stagione Lirica 1937*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1937, p. 57.

19 "*Questo ideale è irraggiungibile, come ognuno può constatare, per le gravi necessità imposte dalle numerose scene richieste da tre opere*". FAGIUOLI, Ettore. *Le Scene illustrate dall'Autore*. In: *Arena di Verona. Numero Unico Ufficiale. Stagione Lirica 1936*. Verona: Ente Autonomo per gli Spettacoli Lirici, 1936, p. 54.

20 "*... una scenografia plastica e costruita, con la eliminazione quasi totale della prospettiva piana dipinta, le case, le torri, le mura potranno variamente spostarsi e cambiare radicalmente la linea del quadro*". FAGIUOLI, Ettore, op. cit. above, note 18, p. 57.

21 Fagioli seemed to interpret some principles from Appia's modern scenery and the stage designers who worked with Max Reinhardt. See APPIA, Adolphe. *Music and the art of the theatre* [online]. Miami: University of Miami Press, 1962, pp. 10-42 [consulted: 11-04-2023]. Available at: <https://archive.org/details/musicartoftheatr00appi/mode/2up>. Also RUSSELL, Douglas A. *The Visual Innovations of Max Reinhardt and His Designers* [online]. In: *Modern Austrian Literature*. Vienna: Association of Austrian Studies, 1985, vol. 18, no. 2, pp. 21-30 [consulted: 11-04-2023]. Available at: <https://www.jstor.org/stable/24647553>.

22 FAGIUOLI, Ettore, op. cit. above, note 19, p. 54.

23 MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Comune di Verona-Ente Lirico Arena di Verona, 1984, pp. 70-72.

24 ZANDEGIACOMO, Carlo. *Colori e volumi nella scenografia in Arena*. In: *Estate Teatrale Veronese. Numero Unico Ufficiale 1948*. Verona: SIEP, 1948, p. 24.

25 *Idem*.

26 NICOLL, Allardyce. *Lo spazio scenico: storia dell'arte teatrale*. 5th ed. Rome: Bulzoni, 1971, pp. 166-167.

27 PRAMPOLINI, Enrico. *Lineamenti di Scenografia Italiana*. Milan: Emilio Bestetti, 1950, pp. 13-14.

28 MARIANI, Valerio. *Storia della scenografia italiana*. Florence: Rinascimento del Libro, 1930, p. 102. Also MANCINI, Franco. *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Dedalo, 1986, p. 101.

29 CASARINI, Pino, op. cit. above, note 5, p. 21.

#### Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

página 21, 1. 1.1. Centro Teatrale Santa Cristina (Roma). Disponible en: www.lucaronconi.it\_scheda\_opera\_elettra. 1.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 1.3. Foto: Alan Humerose. Disponible en: www.operabase.com\_productions\_les-contes-dhoffmann-105888\_images\_en; página 22, 2. 2.1. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: www.klausgruenberg.de/nase.htm. 2.2. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 289. 2.3. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 290; página 23, 3. 3.1. Robert Wilson. Krapp’s Last Tape. Disponible en: www.robertwilson.com/krapps-last-tape. 3.2. Theatre Olympics. Disponible en: http://www.theatreolympics2016.pl/en/calendar/mauser. 3.3. Foto: Vanessa Radabe. Disponible en: www.monicatoromello.com/t-blackbird; página 24, 4. 4.1. Deutsches Theater. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/en/programme/a-z/life-on-earth-can-be-sweet-donna/. 4.2. Pinterest. Disponible en: https://www.pinterest.de/pin/335588609718989526/. 4.3. https://www.fubiz.net/en/2014/07/08/jr-ballerina-in-le-havre-2/; página 25, 5. 5.1. Foto: Pilar Aymerich. Fuente: MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 5.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 5.3. Foto: Luis Castilla. Estudio de Dos. Disponible en: http://www.estudiodedos.com/trabajos/la-estrella-sevilla; página 26, 6. 6.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 6.2. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: http://www.klausgruenberg.de/goetterdaemmerung.htm. 6.3. Deutsches Theater. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/en/programme/archive/u-z/wastwater; página 27, 7. 7.1. MAE. Disponible en: https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/69534. 7.2. Roni Toren. Stage Design. Disponible en: https://www.ronitoren.com/2008-the-house-of-bernarda-alba. 7.3. Fondazione Giulio e Anna Paolini. Disponible en: https://www.fondazionepaolini.it; página 28, 8. 8.1. Foto: José Carlos Duarte. Disponible en: https://www.malavoadora.pt/espectaculos/the-paradise-project/142. 8.2. John Sheedy. The Greeks. Disponible en: http://www.johnsheedy.com.au/portfolio/the-greeks/. 8.3. Foto: Sara Krulwich. *The New York Times*, March 7, 2014; página 28, 9. 9.1. Foto: Josep Ros Ribas. MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 9.2. Museu Digital da Universidade do Porto. Disponible en: https://museudigital.pt/pt/roteiros/. 15. 9.3. Thalia Theater. Disponible en: https://www.thalia-theater.de/stueck/woyzeck-2009; página 29, 10. 10.1. Foto: Luciano Romano. Peroni. Disponible en: https://www.peroni.com/scheda.php?id=51604. 10.2. Foto: Monika Rittershaus. Scandurra. Disponible en: https://www.scandurrastudio.com/portfolio-item/fidelio/. 10.3. Bayerische Staatsoper. Disponible en: https://www.staatsoper.de/en/productions/fidelio/2024-03-15-1900-14147; página 30, 11. 11.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com\_. 11.2. Anna Popek. Disponible en: https://annapopek.net/mephisto/; página 30, 12. 12.1. Numen. Disponible en: http://www.numen.eu/scenography/the-castle. 12.2. Deutsches Theater. Reich des Todes. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/reich-des-todes/. 12.3. Ryuji Nakamura and Associates. Disponible en: https://www.ryujinakamura.com/2\_works/090207\_legrandmacabre/1\_page/legrandmacabre.html; página 31, 13. 13.1. Staatstheater Nürnberg. Heilig Abend. Disponible en: https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-19-20/heilig-abend/02-10-2019/2000. 13.2. Foto: Finn Ross. Behance. Disponible en: https://www.behance.net/gallery/7884989/The-Curious-Incident-of-the-Dog-in-the-Night-Time. 13.3. Numen. Disponible en: http://www.numen.eu/scenography/inferno-divine-comedy; página 32, 14. 14.1. Anarchy Dance Theatre. Seventh Sense. Disponible en: https://anarchydancetheatre.com/works/10?locale=en. 14.2. Foto: Karolina Kuras. Yellow Gloves. Frame by frame. Disponible en: https://theyellowgloves.com/2018/06/24/frame-by-frame-challenging-the-theatre/. 14.3. Pinterest. Icarus. Disponible en: https://www.pinterest.ca/pin/601230618982926244/; página 36, 1. Wikimedia (Wiki.commons); página 36, 2. Wikimedia (Wiki.commons); página 37, 3. Fotografías del autor; página 38, 4. Fotografías del autor; página 38, 5. Izda. y centro. Fotografías del autor. Dcha. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 6. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 7. Fotografía de Julio González. *Diario de Sevilla*, sábado 22 de abril de 2023; página 39, 8. Fuente: http://museoteatro.mcu.es/andrea-dodorico-fiesta-barroca-1992; página 41, 9: Fila 1: Archivo Municipal de Alcalá de Henares. No consta fotógrafo. Fila 2: Fotografías del autor. Fila 3: Fotografías del autor. Fila 4: Archivo Municipal de Alcalá de Henares, fotografía de Fernando Suárez y del autor; página 43, 10. Bibliothèque Nationale, París; página 43, 11. NICOLL, Allardyce. *The Development of the Theatre: A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*. London: Harrap, 1966, p. 71; página 44, 12. SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d’architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545; página 45, 13. Izda.: REVUELTA, Carlos. La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento italiano. *Revista Europea de investigación en Arquitectura* [en línea]. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2018, n.º 10, p. 128 [consulta: 04-05-2023]. Disponible en: http://reia.es/REIA\_10\_ALTA.pdf; Dcha. D’ORAZIO, Dario; NANNINI, Sofia. Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics* [en línea]. Universidad de Bolonia, March 2019, vol. 1, n.º 1, pp. 252-280. DOI: https://doi.org/10.3390/acoustics1010015; página 46, 14. Jacques Caillot, Public domain, via Wikimedia Commons; página 46, 15. Karl Schinkel. Architectural Drawing. Disponible en: https://www.fulltable.com/vts/aoi/s/schinkel/a.html; página 47, 16. Fotografías del autor; página 54, 1. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80; página 57, 2. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 104; página 58, 3. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 84; página 59, 4. Imágenes procedentes de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, pp. 110 y 111; página 59, 5. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 88. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 106; página 60, 6. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 55 (planta) y 56 (imagen). Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 61, 7. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 44. Imagen ibídem, p. 45; página 62, 8. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 113. Imagen ibídem, p. 114; página 63, 9. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 104. Imagen ibídem, p. 104; página 64, 10. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 105. Imagen ibídem, p. 107. Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje: BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 66, 11. Dibujos de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la

página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo). Disponible en: https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies; página 67, 12. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo) Disponible en: https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies. Imagen obtenida de la misma página web; página 72, 1. A la izquierda (plano de la Arena de Verona). Elaboración de los autores, plano base “Pianta Cavea”, Comune di Verona, marzo 2016. A la derecha (vista general del interior). Disponible en: https://www.fotoeweb.it/Foto/Verona/Verona%20Arena.jpg; página 73, 2. NUVOLONI, Giorgio et al. *Arena di Verona 1913-1985. Stagioni Liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Glaxo, 1986; página 73, 3. BOLOGNA, Carlo; DE CESCO, Bruno; MORESCHI, Bruno. *Tra Musica e Cronaca. 50 Stagioni in Arena*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1972; página 75, 4. A la izquierda (*Aida*). MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984. A la derecha (foto de escena de la reconstrucción de 1982). CENNI, Nino; CAVAZZIN, Renato. *Arena di Verona. La sua storia dal 1913 al 1982*. Verona: Banca Popolare di Verona, 1982; página 75, 5. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 76, 6. GAMBATO Giuseppe. *Arena di Verona Cinquanta stagioni liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1973; página 77, 7. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 77, 8. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 78, 9. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 79, 10. MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984; página 80, 11. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 81, 12. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 83, 13. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 84, 14. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 85, 15. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 91, 1. TORRES, Cecilia de, et al. Chronology: Documentary Materials. Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné; página 92, 2. *Homenaje a Torres García*. 10 de junio de 1944. Cortesía de la heredera del artista; página 93, 3. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Centro Fotográfico de Montevideo [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: https://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/0050fmha. Número de registro: 0050FMHA; página 93, 4. *Telón de boca* [fotografía]. Biblioteca Nacional del Uruguay [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/49928. Número de registro: ABN 1524; página 94, 5. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Archivo Nacional de la Imagen y La Palabra. Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos. “Fachada del Sodre de la calle Andes y calle Mercedes antes de la demolición”, julio 1984; página 94, 6. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. *Foto del estreno*. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html; página 95, 7. *Ensayo* [fotografía] En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 27-05-1937, n.º 683, p. 12; página 96, 8. Esquema realizado por la autora; página 97, 9. *La fuga en el espejo* [fotografía]. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. Archivo familiar. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html; página 97, 10. TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10; página 98, 11. Esquema realizado por la autora; página 99, 12. Esquema realizado por la autora; página 100, 13. CASTELLANOS BALPARDA [dibujos]. En: ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1937, pp. 49, 64; página 101, 14. VERNAZZA, Eduardo [dibujos]. En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 03-06-1937, n.º 685, p. 12; página 101, 15. Esquema realizado por la autora; página 107, 1. Elaboración propia; página 108, 2. *Izquierda*: Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library. *Derecha*. Mike Mullen, Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library; página 109, 3. Elaboración propia. (Víctor Cano-Ciborro); página 111, 4. 4.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/ugly-lies-the-bone-nt. 4.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/egg-new-york. 4.3 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/mask-in-motion-copenhagen. 4.4 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/memory-palace-pitzhanger; página 111, 5. 5.1. SMITH, Patrick. *Getty images* [en línea]. Disponible en https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F6%2F2021%2F02%2F08%2Fthe-weeknd63.jpg [consulta 13-04-2023]]; 5.2. Taittowers [en línea]. Disponible en https://www.taittowers.com/portfolio/the-weeknd-after-hours-til-dawn-tour/ [consulta 13-04-2023]]; y 5.3. Fuente desconocida [en línea]. Disponible en: https://www.rioonwatch.org/wp-content/uploads/2016/08/RC\_Abertura-Jogos-Olimpicos-Rio-2016-estadio-Maracana-Rio-de-Janeiro\_03606082016-e1470662269893.jpg [consulta: 13-04-2023]; página 112, 6. 6.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: (https://esdevlin.com/work/wire. 6.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/chimerica. 6.3 https://esdevlin.com/work/don-giovanni. 6.4 KRULWICH, Sara. *The New York Times* [en línea], 18-05-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.nytimes.com/2022/05/18/theater/broadway-season-critics.html; página 113, 7. 7.1 MTV European Music Awards 2019 [fotografía], 2019 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ISPKiBOZc6U. 7.2 Grammy Awards 207 [fotografía], 2017 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ud45UTgoyog; página 114, 8. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Architectural Record*, 17-02-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.architecturalrecord.com/articles/15521-at-the-super-bowl-es-devlin-and-dr-dre-celebrate-the-architectural-culture-of-compton; página 114, 9. Elaboración propia; página 115, 10. Elaboración propia; página 116, 11. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent; página 117, 12. Elaboración propia; página 118, 13. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent; página 119, 14. Elaboración propia (Víctor Cano-Ciborro y Nitya Patel).