



# PPA

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

**DECULTRURAS**

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 Cuelco. 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 Planning). 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.

AVERY. 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 Zuvillaga – (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

## 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 (ORCID) 000-0001-8845-3503

Jorge Palinhos (ORCID) 0000-0003-2255-3151

**RESUMEN** El itinerario seguido por el teatro en el siglo xx tuvo el denominador común con otros campos artísticos de superar las convenciones heredadas y sus límites disciplinares. La intención, profundamente arraigada en la segunda mitad de este siglo, fue ensanchar sus concepciones originarias, lo cual desembocó en estados y adjetivaciones de “expandida” y/o “performativa”, inicialmente rompedores y hoy ya instalados junto con la ortodoxia como paradigmas de las artes actuales. Los debates sobre qué es el teatro, la escenografía o la arquitectura teatral han supuesto avances en el camino seguido, pero hoy son un antiguo corsé, no por ello prescindible, ante el amplio y diverso panorama de prácticas artísticas actuales que tratan reflejar la complejidad del mundo contemporáneo de la era digital. Este texto recapitula sobre la herencia y quiere contribuir al debate actual proponiendo un horizonte de simbiótica colaboración entre las artes, en su estar “más allá de sí mismas”, para trabajar sobre la forma simbólica del siglo xxi.

**PALABRAS CLAVE** teatro; escenografía; arquitectura; tecnología de la imagen; siglo xxi

**SUMMARY** The itinerary followed by the theatre in the 20th century had the common denominator with other artistic fields of overcoming inherited conventions and its disciplinary limits. The intention, deeply rooted in the second half of this century, was to broaden its original conceptions, which led to states and adjectivisations of “expanded” and/or “performative”, initially ground-breaking and today already established along with orthodoxy as paradigms of the current arts. The debates on what theatre, scenography or theatrical architecture are have led to progress on the path followed, but today they are an old constraint, not for that reason dispensable, in the face of the wide and diverse panorama of current artistic practices that try to reflect the complexity of the contemporary world of the digital era. This text reflects on the heritage and aims to contribute to the current debate by proposing a horizon of symbiotic collaboration between the arts, in their being “beyond themselves”, to work on the symbolic form of the 21st century.

**KEYWORDS** theatre; scenography; architecture; image technology; 21st century.

Persona de contacto / Corresponding author: josefina.gonzlezcubero@gmail.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid, España.

La renovación escénica que se produjo a comienzos del siglo xx europeo en la búsqueda de la autenticidad del hecho teatral trató de vincular las nuevas formas de actuación y puesta en escena a las del espacio para lograr la síntesis que directores y escenógrafos demandaban. Por un lado, se empeñó en que la arquitectura también fuera contexto dentro de la escena en vez de solo el marco general de la actividad teatral. Por otro, no olvidó dicho marco y exigió a la arquitectura teatral emprender un camino que secundara este cambio y superara la rémora del teatro a la italiana, trayendo consigo un periodo de intensa investigación arquitectónica. La necesidad de plantear un entorno diferente para la representación y percepción del drama cuestionó la organización del edificio teatral y se buscaron soluciones innovadoras que acogiesen las nuevas experiencias escénicas que se estaban produciendo.

Así, empujados por los iniciadores de la escenografía moderna, los arquitectos coetáneos estudiaron nuevas propuestas para el contenedor teatral y, juntos y de la mano, también las hicieron de los propios espacios de la representación y de la recepción. Todos defendieron la abolición de las fronteras rituales y que existiese una mayor relación entre escenario y sala del público por medio de soluciones variadas en sus formas, posiciones relativas inéditas e interacciones mutuas, que se nutrían de otros referentes geográficos e hibridaciones de diversos tipos de espectáculos. Estos modelos alternativos se quedaron en proyectos sobre el papel, por ser la arquitectura un arte de más lenta transformación, pero dejaron una profunda huella en las nuevas construcciones que continuarían edificándose en la segunda mitad de siglo.

Sin embargo, directores y escenógrafos no pudieron eludir la hegemónica caja negra del escenario, parte constituyente del teatro de proscenio ligado a la primacía absoluta del texto dramático, que eran mayoritariamente los edificios con los que contaban las ciudades. Intentaron indagar en el potencial de la caja escénica para superar sus límites psicológicos, especialmente la teoría de la cuarta pared en la actuación, y los límites físicos, manipulándolos y modificándolos en todas sus dimensiones y direcciones e, incluso, incorporando espacios auxiliares del escenario y la sala. No solo cuestionaron la caja escénica, sino que también lo hicieron de su habitual decorado asociado, lo que motivó el tránsito de la escena pintada en telones a la solución arquitectónica que tenía su precedente en el teatro del Renacimiento. A partir de entonces se centraron en el espacio que valora el cuerpo del actor y la percepción de la escena en tres dimensiones, apostando por un tipo de decorado construido y practicable entre el que se mueve y con el que interactúa el actor. Un decorado cualificado por la luz, defendida por Adolphe Appia en cuanto elemento inmaterial y ente activo del espacio, que abrirá la puerta a la evolución posterior de la escenografía.



En la segunda mitad del siglo y operando en la misma dirección, la insatisfacción ante las edificaciones teatrales existentes también desencadenó la evasión del corsé que suponían y, consecuentemente, la evolución del teatro en cuanto arte escénico se produjo fuera de la arquitectura, rompiéndose de este modo la unidad de compartir el mismo nombre el edificio y el arte que albergaba. Debido a este clima surgieron propuestas y destinos informales o no convencionales para la representación dramática (la ciudad y edificios de otro carácter y/o uso), que se vieron como nuevos proveedores de significados y se convirtieron en catalizadores de entornos creativos abiertos y laboratorios de experimentación de las artes performativas.

En términos generales puede decirse que se invirtieron las prioridades. Se mudó de la adaptación de la obra “al” espacio dado de la caja escénica a la creación “del” espacio inherente a la obra en un determinado emplazamiento elegido, haciéndolo con una gran libertad escenográfica. Dicho de otra forma, se pasó del papel que tenía el lugar de creación dentro de la dramaturgia a la dramaturgia definida en función del lugar de creación, a la génesis de la obra desde el lugar de la actuación teniendo en cuenta la actuación que tendría lugar allí. Se instala un teatro comprometido, contestatario, provocativo y de intervención que favoreció la aparición del trabajo específico del director escénico y la dictadura de su modo narrativo. Se desplazaba así la estrecha vinculación mantenida entre teatro y drama a la búsqueda de un camino propio del teatro como medio, aunque la dimensión verbal nunca llegara a desaparecer realmente.

Desde los años sesenta va a ir surgiendo una notable ampliación del concepto de teatro y sus manifestaciones al mismo tiempo que se volvía a mirar a los artistas, los cuales desdibujaban su campo de acción contribuyendo a los trasvases cruzados: la teatralización del arte y su reincorporación a la escena para trabajar en ella emulando a las primeras vanguardias. Se puso de moda un cierto minimalismo como reacción a lo espectacular de las producciones convencionales, convirtiéndose en una práctica que ha pasado de ser radical a aceptada y luego a definir la situación contemporánea coincidiendo con las formas del denominado *Teatro Posdramático* (1999) de Hans-Thies Lehmann, una forma de hacer teatro que se hizo predominante en la escena europea entre los años ochenta y principios del 2000. Abarca tanto el teatro de situación como el reconocimiento del potencial de la institución teatral, aunque su soporte físico pueda ser cuestionado o abandonado, pero siempre en función del reconocimiento brechtiano de las circunstancias de la realización teatral, incluida la espacial.

El teatro actual del siglo XXI ha integrado nuevas formas surgidas en la segunda mitad del anterior, revelando, por un lado, una integración cada vez mayor del teatro dentro de los mecanismos, medios y modos del arte contemporáneo, y, por otro lado, un entretejido más intenso con el devenir social. Son tantas estas nuevas formas que no es posible restringir el teatro solo a la escenificación del drama, ni la escenografía al trabajo exclusivo del escenógrafo. Anteriormente, el contexto disciplinar de la escenografía había discurrido por territorios de mayor libertad creativa en el teatro de arte, la danza y en algún caso las *performances*, porque, al estar liberadas del texto dramático, en parte o totalmente, confiaban en la capacidad de comunicación a la visualidad y el sonido sin ser excluyentes. La ampliación de las formas teatrales por la asimilación de las prácticas parateatrales, el fin de la centralidad del texto y su imbricación con el propio montaje teatral, la recobrada importancia de la puesta en escena, la progresiva extinción de la cuarta pared, el aumento de la participación del público, la teatralidad compartida, la inter o transmedialidad y

el impresionante desarrollo de las tecnologías, hoy convertidas en omnipresentes con el cambio al siglo, han desdibujado los límites lingüísticos y prácticos que hace que se continúe discutiendo sobre qué es o no la escenografía. Ni que decir tiene que no hay una única respuesta, porque sería insatisfactoria, ni que buscarla sea un objetivo que nos pueda todavía interesar.

Así pues, el desbordamiento de los límites específicos entre las artes en la modernidad y la defensa de los límites difusos en la contemporaneidad han diversificado extraordinariamente las formas heredadas sin que se hayan disuelto sus propias identidades artísticas o territorios, en sentido denotativo y metafórico del término. Hoy en todos los campos conviven y se consideran con el mismo estatus las prácticas artísticas clásicas que las expandidas e híbridas, y continúan tejiendo entre ellas una red de conocimientos, trasvases y colaboraciones que van explorando y construyendo espacios críticos y de reflexión de la sociedad del siglo en curso.

Desde la visión en el campo expandido en "Fundamentals of Exhibition Design" (1940) de Herbert Bayer, resultado de las investigaciones en la Bauhaus, *Expanded Cinema* (1960) de Gene Youngblood, "The Dematerialization of Art" (1968) de Lucy Lippard con John Chandler y "Sculpture in the Expanded Field" (1979) de Rosalind Krauss, hasta las secuelas recientes de Yona Friedman hablando de una arquitectura más allá de la arquitectura (*L'ordre compliqué et autres fragments*, 2008) o Rachel Hann de una escenografía más allá de la escenografía (*Beyond Scenography*, 2019), la teoría disciplinar ha ido confirmando un camino que se estaba trazando de hecho. En este arco temporal todas las artes y prácticas artísticas han adoptado el término "expandida" y/o "performativa" para expresar una tendencia de repensarlas y alimentarlas desde su cambiante exterioridad, atentas a las distintas imágenes del sujeto desde conceptos inclusivos de identidad desde la otredad. Pero cuanto más centrífuga es la tendencia, más indispensable es el punto de anclaje al tronco originario, para que ambas posiciones nos sirvan como paradigmas de comprensión y de actuación social en el presente, que inevitablemente oscila entre ambas.

En el año 1992 Toyo Ito describía en "Architectural landscape of a city wrapped in transparent plastic film" la vida doméstica y urbana en la ciudad de Tokio, en la cual los media se habían infiltrado en la casa para conectar los miembros de la unidad familiar con innumerables redes ramificadas. Además, gran parte de sus relaciones interpersonales transcurrían fuera de ella distribuidas por la ciudad, una ciudad de edificios ocultos tras una cantidad enorme de interfaces, una ciudad genérica y performativa como fenómeno sin tiempo y lugar. Diez años después José Antonio Sánchez en "Dramaturgia en el campo expandido" (2010) aludía a la descripción para preguntarse cuál era la dramaturgia de esa casa expandida, lo mismo que la casa burguesa había generado el drama burgués. Más de dos décadas después, parece que la arquitectura y la escena todavía tendrán que seguir buscando conjuntamente, a través de los medios a su alcance, las imágenes visuales y las narrativas espaciales representativas de la casa y la ciudad de la vida contemporánea. Son cuestiones que, hoy por hoy, nos siguen incumbiendo a todos y obligándonos a repensar constantemente la relación entre las artes escénicas, el lugar donde se desarrollan y la sociedad que las acoge. En definitiva, se aboga por una estrecha y simbiótica colaboración entre las artes en su condición de estar "más allá de sí mismas", para investigar y sintetizar la forma simbólica que, como el reflejo en un espejo, sea la imagen devuelta por la mirada que la sociedad proyecte sobre el arte del presente siglo. ■

## 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 (ORCID) 0000-0001-8845-3503

**RESUMEN** La retícula es el soporte conceptual y formal utilizado como paradigma de la modernidad en las artes plásticas durante el siglo xx, presente *avant la lettre* en la arquitectura, y un elemento de rezagada incorporación a la escenografía en la concepción del espacio escénico, aun nutriéndose de ellas. Ante su escasa y esporádica presencia en la escena en el pasado siglo, el artículo expone el aliento que adquiere en su ocaso y las formas que adopta en el siglo actual, fundamentalmente en la práctica escenográfica clásica en el teatro a la italiana. A través de una sucinta selección de ejemplos, y aplicando una metodología analítica y comparativa, se aporta un examen y taxonomía de cómo la retícula se ha denotado en el espacio escénico y qué ha connotado como sistema signifiicante. El teatro de texto, la ópera y la danza son los territorios artísticos de las artes escénicas que se han recorrido, para desvelar los aspectos funcionales, plásticos y significativos de los paisajes de la abstracción geométrica configurados por la retícula.

**PALABRAS CLAVE** retícula; arquitectura; escenografía; artes escénicas; arte dramático; teatro contemporáneo.

**SUMMARY** The grid is the conceptual and formal support used as a paradigm of modernity in the plastic arts during the twentieth century, present *avant la lettre* in architecture, and an element of late incorporation to scenography in the conception of the scenic space, even though it is nourished by them. Given its scarce and sporadic presence on the stage in the last century, the article exposes the breath it acquires in its decline and the forms it adopts in the current century, mainly in the classical scenographic practice in the Italian-style theatre. Through a succinct selection of examples, and applying an analytical and comparative methodology, an examination and taxonomy of how the grid has been denoted in the scenic space and what it has connoted as a signifying system is provided. Text theatre, opera and dance are the artistic territories of the performing arts that have been explored to reveal the functional, plastic and significant aspects of the landscapes of geometric abstraction configured by the grid.

**KEYWORDS** grid; architecture; scenography; scenic arts; performing arts; contemporary theatre.

Persona de contacto / Corresponding author: josefina.gonzalez.cubero@uva.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid, España

## INTRODUCCIÓN

El espacio escénico<sup>1</sup> con el que se contaba para montar cualquier espectáculo de la institución teatral era la caja de la ilusión, legitimada desde el siglo xvii y pieza clave del espacio arquitectónico del “teatro a la italiana” o de prosce- nio. Constituía un *a priori* que el siglo xx, primero, tuvo la necesidad de superar para, llegando a su término, volver a considerarla de forma positiva<sup>2</sup>, habiendo precedentes que abonaron el terreno y reorientaron las barreras conceptuales. Chesterton<sup>3</sup> y Heidegger<sup>4</sup>, entre otros, nos hablan del valor del límite en la mo-

dernidad. Así mismo, en el espectáculo se cambió la óptica a favor de apreciar que en el condicionamiento que suponía la caja escénica es donde radicaba el comienzo de su esencia y su fértil restricción, volviendo a ser valorada como campo de operaciones que se reorganiza *ex novo* y *ad hoc* cada vez, solo que hoy convertida en uno más entre otros posibles.

Si el afán moderno de la arquitectura venía bebiendo del manantial cartesiano<sup>5</sup> y la sistematización de la retícula de Durand, hay que esperar a los años sesenta a que los artistas descubran el potencial de la retícula y su significado, las ideas de tema y variación en el arte, y los

1 Sintéticamente los tipos de espacios son: *Espacio teatral/arquitectónico/escenográfico* es el ámbito construido que engloba tanto a la representación (escenario) como al público (sala). *Espacio escénico o de la representación* es el lugar de la actuación del actor y está integrado por todos los elementos que configuran una escenificación (escenografía, utilería, iluminación, vestuario y maquillaje). *Espacio lúdico/gestual/performativo* es el que el actor define a través de la gestualidad, movimientos, acciones y relaciones espaciales de su cuerpo. *Espacio dramático/diegético* es el lugar imaginario en el que el personaje se encuentra en la obra. PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro* (1996). Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1998, pp. 175-176.

2 JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema signficante y otras reflexiones en torno del espacio teatral* (1979). Buenos Aires: Leviatán, 2016, p. 87.

3 CHESTERTON, Gilbert Keith. *Orthodoxy*. London: Bodley Head, 1908, p. 57.

4 HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar (Bauen, Wohnen, Denken, 1951). En: Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 114.

5 La matriz recogida en la geometría analítica de René Descartes era la síntesis de varias tendencias matemáticas convergentes y aportaciones de precursores de la Antigüedad clásica. Su *Discurso del método* (*Discours de la méthode*, 1637) informó del significado de la cuadrícula y, en su apéndice “Geometría”, sentó las bases de formulación de las coordenadas y los ejes de la cuadrícula.

1. 1.1. *Elektra* de Richard Strauss. Teatro alla Scala, Milán, 1994. Dirección de Luca Ronconi. Escenografía de Gae Aulenti.
- 1.2. *Otello* de Giuseppe Verdi. Staatstheater Stuttgart, Opernhaus, 2005. Dirección de Martin Kušej. Escenografía de Martin Zehetgruber.
- 1.3. *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach. Opéra de Lausanne, 2019. Dirección, vestuario e iluminación de Stefano Poda.

crecimientos generativos. Autores como John Elderfield<sup>6</sup>, Amy Goldin<sup>7</sup> o Rosalind Krauss destacaron su valor en cuanto instrumento de control y estética<sup>8</sup> y el papel adquirido como “estructura”, matriz que ya tenía la retícula para la arquitectura moderna<sup>9</sup>. Bajo estos presupuestos, los artistas de vanguardia produjeron algunas intervenciones radicales enarbolando la retícula en la escena, puesto que existía una tradición de participación en este medio, pero siguieron teniendo, en general, poco impacto en la evolución de la escenografía y no mostraron una capacidad equivalente a la desarrollada en su arte<sup>10</sup>. Por otra parte, el montaje ya había adquirido el estatus de forma simbólica, con la misma transcendencia que la perspectiva había tenido en el Renacimiento<sup>11</sup>. Su principio estructural de fragmentación y enlace técnico-significativo se instalaba por doquier, sin embargo, hay que tener en cuenta que, antes que en cualquier otro arte<sup>12</sup>, es una propiedad inherente de las artes escénicas, porque desde sus orígenes estas convocan a todos los elementos físicos y simbólicos que intervienen. En particular, históricamente el teatro ha sido propugnado como actitud<sup>13</sup>, estado<sup>14</sup>, acción<sup>15</sup> y situación<sup>16</sup> y, por tanto, su estética debe derivar de estos conceptos básicos en todo montaje escénico.

Con este panorama de partida, va a ser en función de la caja escénica desde donde se aborden los aspectos funcionales y plásticos de la retícula en la escenografía,

y de cómo se exploran sus posibilidades de significar el espacio escénico en la práctica disciplinar clásica del teatro institucionalizado contemporáneo. Establecido el parámetro fijo del lugar de la actuación, no se consideran otros entornos teatrales posibles y formas del escenario, salvo excepciones puntuales, sino que será la escenografía en este marco arquitectónico, en su conformación y unidad espacial, la que es el objeto del presente texto. Como la escenografía interviene en el espacio performativo y tiene una determinada duración, dado que no es una obra autónoma y existe para servir a la dramaturgia, su relación con la concepción del tiempo teatral y del espacio dramático a lo largo de la representación tampoco se podrá acometer en este texto en las exposiciones de los casos.

Una breve y heterodoxa taxonomía de la retícula sobre la escena en sucesión temática, obras en las que la cuadrícula ha tenido un papel compositivo destacado, será el itinerario para detectar la construcción de los paisajes contemporáneos de la abstracción geométrica, no sin antes indicar que esta puede definir la totalidad o una parte de la escenografía, al igual que en la arquitectura; ser explícita o insinuada, o sea, material o inmaterial (luminosa); y permanente o temporal dentro de la obra. Teniendo en cuenta la categorización elemental de los sistemas escenográficos según Bablet

6 ELDERFIELD, John. Grids. En: *Artforum*. New York: Artforum Media, May 1972, n.º 10, pp. 52-59.

7 GOLDIN, Amy. Patterns, Grids, and Painting. En: *Artforum*. New York: Artforum Media, *Special Painting Issue*, Sept. 1975, n.º 14, pp. 50-54.

8 KRAUSS, Rosalind. Grids, October, Summer, 1979, Vol. 9, pp. 50-64. Edición española KRAUSS, Rosalind. Retículas. En: KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 23-37, p. 23.

9 CORTÉS, Juan Antonio. *Historia de la retícula en el siglo XX: De la estructura Domi-no a los comienzos de los años setenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, p. 17.

10 ARONSON, Arnold. Postmodern Design. En: *Theatre Journal*, March 1991, Vol. 43, n.º 1, pp. 1-13, p. 3.

11 CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla. En: *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* [en línea]. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, 2004, n.º 48, pp. 76-101. Disponible en: <https://www.archivos-delafilemoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>.

12 Basta recordar que el sonido en el cine se incorporaría muy posteriormente a la imagen. Lehmann identifica el renovado interés en el espacio y la dimensión auditiva del teatro en general (la voz, el sonido, la palabra hablada) entre las cinco tendencias sintomáticas del comienzo de siglo. LEHMANN, Hans-Thies. Some notes on postdramatic theatre, a decade later. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Murcia: CENDEAC, Centro Párraga, 2010, p. 332.

13 APPIA, Adolphe. El arte es una actitud (1922). En: HORMIGÓN, Juan Antonio, ed. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, pp. 61-66.

14 STEPUN, Fedor [Fyodor]. *El teatro y el cine*. Madrid: Taurus, 1960, p. 160.

15 STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

16 LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013, p. 18.



1.1



1.2



1.3

en escenas sucesivas, escena simultánea y escena arquitectónica fija, las cuales pueden enriquecerse con sus variaciones, combinaciones y metamorfosis<sup>17</sup>, los casos estudiados se sitúan principalmente en las dos primeras para exponer la sintaxis de la retícula, discurriendo por los territorios artísticos de las artes escénicas del teatro de texto, las grandes producciones operísticas y la danza. Con el fin de hacer rápidamente comprensible las referencias de los análisis, aquí se convendrá en designar a las caras visibles de la caja escénica con los términos de la arquitectura por asimilación: pared, suelo y techo, a pesar de que sus laterales y techo sean meras entelequias si no están contruidos por la escenografía.

#### LA RETÍCULA FUNCIONAL, PLÁSTICA Y SIGNIFICADA EN ESPACIO ESCÉNICO

La retícula matemática, en su condición abstracta, es una estructura que sirve para poner orden y proporcionar claridad en el caos de forma eficaz y eficiente, e instrumento para controlar el vacío. En virtud de su condición geométrica multidimensional (de una, dos y tres dimensiones que pueden ser señaladas por puntos, líneas y áreas o volúmenes), sus posibilidades de relación angular y de cualificación de sus componentes, la retícula se ha empleado de soporte conceptual y formal en distintas direcciones, para múltiples propósitos o finalidades y con gran diversidad de manifestaciones. Su

aparente sencillez, por ser bien determinada y definida, y su gran versatilidad han permitido ser fundamento del conocimiento humano (ciencia y arte), aplicación técnica y utilidad tecnológica. Tardíamente la retícula ha permeado la escena del siglo xx para, en adelante, producir conceptos y elementos materiales de la escenografía en función de la situación, implicando la interdependencia recíproca de esta con las dinámicas corporales activas de los actores, característica que se ha instalado en las puestas en escena con vocación de permanencia.

#### 1. Planos expresivos de la retícula bidimensional

##### Verticales

Debido a la naturaleza focal del escenario en el teatro a la italiana, es evidente que cualquier espectáculo tiene una visión privilegiada desde la posición frontal de los espectadores, lo cual ha propiciado que el plano vertical de la caja escénica a cualquier profundidad sea el elegido con preferencia para exhibir el contenido expresivo<sup>18</sup> de la escenografía, en el sentido que atribuye Rudolf Arnheim a la expresión. En su seno la retícula se ha delineado y/o construido con la línea, generando formas reticuladas planas o volumétricas a diferentes escalas, siendo la ópera el territorio propicio para contener la gran escala escenográfica (figura 1). Se aprecia en el montaje de la ópera *Elektra* de Richard

17 BABLET, Denis. *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*, Torino: Einaudi, 1970, p. 68.

18 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 486. "Definimos la expresión como los modos de comportamiento orgánico e inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptuales".

2. 2.1. *Die Nase* de Dimitrij Schostakowitsch. Royal Opera House, London / Opera Australia / Komische Oper, Berlín, 2016. Dirección de Barrie Kosky. Escenografía e iluminación de Klaus Grünberg. Co-escenografía de Anne Kuhn. 2.2. *Don Carlo* de Giuseppe Verdi. Opera Warszawaska, Teatr Wielki, Varsovia, 1964. Dirección de Ladislav Štros. Escenografía de Josef Svoboda. 2.3. *The wedding* de Witold Gombrowicz. Schillertheater, Berlín, 1968. Dirección de Ernst Schröder. Escenografía de Josef Svoboda.



2.1



2.2



2.3

Strauss (Teatro alla Scala, Milán, 1994. Dirección de Luca Ronconi. Escenografía de Gae Aulenti), donde se utilizaba el paralelismo de la violencia con la cadena de producción cárnica para ofrecer frontalmente diversas densidades de cuadrículas a distintas profundidades. La escena I, que ocurría en el patio del palacio real de Micenas, tenía tras el pórtico la sala de despiece con la banda horizontal sanguinolenta del zócalo azulejado de lado a lado, sobre el que pendían las piezas de carne. El intenso rojo del inicio contrastaba con el inhóspito y frío cromatismo atemperado con el pacer de las ficticias reses en la escena IV, cuando la retícula constituía todo el fondo del escenario con una imponente escala y rotundidad de aire industrial, enlazando así la tragedia de Sófocles con las arquitecturas metafísicas de la *Tendeza italiana*.

La interpelación que transmitía al espectador el carácter repulsivo de la escenografía de *Elektra*<sup>19</sup> ha ido perdiendo impacto y se ha amañado. Se ha convertido en condescendencia esteticista hacia el espectáculo decorativo en propuestas recientes de las grandes producciones operísticas institucionales. Distintas soluciones materiales conteniendo la retícula han ido surgiendo con la intención de evitar la literalidad del escenario de época y conferir una monumentalidad actualizada de la dramaturgia del género. Por ejemplo, una retícula rectangular de orientación vertical define el despiece realista de las tres paredes radiantes de un interior arquitectónico en *Otello*

de Giuseppe Verdi (Staatstheater Stuttgart, Opernhaus, 2005. Dirección de Martin Kušej. Escenografía de Martin Zehetgruber); mono y policromática en *Fidelio* de Ludwig van Beethoven (Opera Company of Philadelphia, 2008. Producción de Robert B. Driver. Escenografía y vestuario de Jun Kaneko); saturada de barroquismo decorativo en su ambivalencia de retícula rectangular y cuadrícula en *Les contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach (Opéra de Lausanne, 2019. Dirección, vestuario e iluminación de Stefano Poda); o inserta en una superficie cilíndrica y enmarcada simétricamente por un gran círculo en *Die Nase* de Dmitrij Schostakowitsch (Royal Opera House, London / Opera Australia / Komische Oper, Berlín, 2016. Dirección de Barrie Kosky. Escenografía e iluminación de Klaus Grünberg. Co-escenografía de Anne Kuhn). En esta última, el encuadre de la superficie plana que sirve de marco, también reticulada y monocromática, proporciona un énfasis de la simetría recortando las retículas del fondo curvo en el que se inscriben (figura 2).

El procedimiento de infundir énfasis por medio de un enmarcado de menor tamaño remite a la ópera *Don Carlo* de Giuseppe Verdi (1964) de Josef Svoboda, en la que la cuadrícula monumental era la elegida para reflejar la época del reinado de Felipe II ante sus problemas de sucesión, guerras y religión. Un cuadrado con profundidad, insertado asimétricamente dentro del gran volumen cuadrículado de la escenografía, funcionaba al unísono como marco y edículo permeable, creando una

19 La "contradicción coherente" de la estética estilista definida por Juan Antonio Hormigón. En: MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017, p. 82.

3. 3.1. *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett. Festival Two Worlds, Caio Melisso Theater, Spoleto, 2009. Dirección y escenografía de Robert Wilson. 3.2. *Mauser* de Heiner Müller. Theatre Olympics, Varsovia 2012. Producción de The Grotowski Institute. Dirección, adaptación, instalación e iluminación de Theodoros Terzopoulos. 3.3. *Blackbird* de David Harrower. Teatro Pavón Kamikaze, Madrid, 2017. Dirección de Carlota Ferrer. Escenografía de Monica Boromello.



3.1



3.2



3.3

atmósfera de gran ascetismo religioso secundada por la intensa iluminación superior que se derramaba como revelación divina. De los ocho montajes realizados de *Don Carlo* que el escenógrafo checo realizó a lo largo de su vida, desde 1950 a 1988<sup>20</sup>, los sucesivos desde el mencionado, que sería el cuarto, no variaron sustancialmente de planteamiento y resolución en cuanto a la elección de la cuadrícula del volumen general, si bien desprovistos del edículo.

Aun cuando la matriz reticular fue su opción estética para ambientar el tema de esa serie, en otros casos tenía una razón constructiva debido a condicionantes técnicos y materiales. Es notorio en el dispositivo exclusivamente cinematográfico *Diapolyecran* que montó en la Exposición Mundial de Montreal (1967), sucesor de la citada ópera, que también incluía la cuadrícula para dividir o combinar las imágenes con módulos cinéticos. Era una descomposición geométrica y mecánica de la imagen, derivada de las imágenes flotantes del *Polyekran* concebido para la Exposición Mundial de Bruselas (1958) que, según sus palabras, nacía de un principio teatral<sup>21</sup>. De igual modo, las mamparas de vidrio transparente de *The wedding* de Witold Gombrowicz (Schillertheater, Berlín,

1968. Dirección de Ernst Schröder. Escenografía de Josef Svoboda), dispuestas alternativamente en las dos diagonales del escenario rotatorio, necesitaban de un despiece reticular. El uso de la retícula por Svoboda con gran variedad de trazados y ubicaciones constituyó una línea de experimentación personal; la influencia de estas y las de las artes plásticas coetáneas ya anunciaba la presencia de la retícula en la escena como recurso formal cada vez más asiduo.

En el género dramático la retícula vertical ha recorrido un espectro más variado y arriesgado de soluciones y relaciones con el espacio dramático y performativo, a pesar de ser económicamente más limitado que la ópera. Uno, dos o múltiples personajes dan juego a incorporar la retícula con una elocuente contribución a la dramaturgia dialéctica del espacio. Se puede ilustrar esta tendencia con cuatro producciones en progresión numérica y de distintas procedencias geográficas (figura 3), empezando por la posición frontal del personaje en *Krapp's Last Tape* de Samuel Beckett (Festival Two Worlds, Caio Melisso Theater, Spoleto, 2009. Dirección y escenografía de Robert Wilson). Situado dentro de una biblioteca sonora simétrica, con ambigua caracterización entre ser sótano

20 Montajes de *Don Carlo* de Josef Svoboda: (Státní divadlo, Ostrava, 1950. Dirección de Bohumil Hrdlička), (Divadlo J. K. Tyla, Pilsen, 1952. Dirección de Hanuš Thein) (Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1956. Dirección de Miloš Wasserbauer), (Opera Warszawska, Teatr Wielki, Varsovia, 1964. Dirección de Ladislav Štros), (Bühnen der Stadt Köln, Opernhaus, Colonia, 1974. Dirección de Hans Neugebauer), (Gran Théâtre, Ginebra, 1977. Dirección de Jean-Claude Riber. Reposición en Opernhaus, Zürich, 1979), (OperBonn, Bonn, 1987. Dirección de Jean-Claude Riber) y (Gran Teatre del Liceu Barcelona, 1988. Dirección de Jean-Claude Riber). URSINI URŠIČ, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda* (catálogo de exposición). Madrid: Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte, 2009.

21 BURIAN, Jarka. Joseph Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science. En: *Educational Theatre Journal* [en línea]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, May 1970, vol. 22, n.º 2, p. 123-145, p. 133 [consulta: 05-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/3205717>.





4.1

4.2

4.3

o cárcel, el protagonista se recorta nítidamente sobre la rigurosa delineación repetitiva de los regulares anaqueles del archivo, mientras recapitula sobre sus antiguas opiniones localizadas fortuitamente en una vieja cinta magnetofónica y las reinventa por su actual desacuerdo.

Este tipo de riguroso orden clasificatorio significado por la retícula está expresado en la escenografía bipolar del teatro político de *Mauser* de Heiner Müller (Theatre Olympics, Varsovia 2012. Producción de The Grotowski Institute. Dirección, adaptación, instalación e iluminación de Theodoros Terzopoulos). Obra que lleva por título el nombre del arma de ejecución, debe mucho a las instalaciones expositivas y artísticas reivindicativas que han asumido la *teatralidad* como principio. Partiendo de la guerra civil entre bolcheviques y zaristas, la obra involucra a los personajes en la máquina de producir verdugos y los pone, metafórica y físicamente, ante la violencia primitiva que se desata en una revolución. Una especie de longitudinal ataúd negro practicable, del que emergen algunos intérpretes, agobiado por la inmediatez del público, separa y enfrenta dos polos que se rematan con las caras de individuos dispuestas en retícula. Oscilando entre la dualidad y dicotomía<sup>22</sup> el espacio escénico de *Blackbird* de David Harrower (Teatro Pavón Kamikaze, Madrid, 2017. Dirección de Carlota Ferrer. Escenografía de Monica Boromello) consta de dos escenografías para situarse en dos tiempos dramáticos. La acción transcurre en una sórdida estancia de un área de descanso, definida por

una claustrofóbica caja con sus paredes recubiertas por la dominante cuadrícula del insulso alicatado, a la que se le antepone en un nivel inferior una maqueta arquitectónica de edificaciones semidispersas entre la naturaleza. El reencuentro de la pareja protagonista, de gran diferencia intergeneracional y una antigua relación de pederastia, se mueve entre ambas escalas para viajar en el tiempo y las circunstancias que rodearon los abusos.

El cuarto lugar (figura 4), una escenografía imposible de trasladar a cualquier espacio escénico, porque aprovecha las posibilidades de posición ante el público que ofrece el escenario giratorio del Deutsches Theater. *"Life on earth can be sweet" Donna* (Deutsches Theater, Berlín, 2019. Dirección de René Pollesch. Escenografía de Anna Viebrock) cuenta con una organización múltiple de la escenografía, integrada por endeblel mamparas en forma de cruz desestructurada. Los intersticios delineados por el perímetro cruciforme son los lugares donde todas las narraciones y discusiones se suceden a raíz de la descripción de un accidente de tráfico por un testigo inesperado, breve escena de Bertolt Brecht con la que quería enseñar en 1938 el teatro épico a los estudiantes. La escenografía saca partido al principio heurístico del montaje del dramaturgo o arte de disponer las diferencias de los contenidos y las formas<sup>23</sup>: la evidencia de que algo está construido. Se establece un contraste de opuestos entre la cara urbana de fachadas (revestimientos constructivos de fachadas urbanas con retículas de plaquetas) y el envés de los

22 Dualidad y dicotomía: dos entes que se juntan para producir un tercero o un ente que se divide en dos partes.

23 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008, p. 70. El ojo de la historia, 1.

4. 4.1. "Life on earth can be sweet" Donna. Deutsches Theater, Berlín, 2019. Dirección de René Pollesch. Escenografía de Anna Viebrock. 4.2. *Faust. Der Tragödie Erster Teil* de Goethe. Deutsches Theater, Berlín, 2005. Dirección de Michael Thalheimer. Escenografía de Olaf Altmann. 4.3. *Danse avec les grues* de JR. Festival Terre d'Eaux, Le Havre, 2014.

5. 5.1. *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual. Teatre Lliure, Barcelona, 1976. Dirección de Lluís Pasqual. Escenografía de Fabià Puigserver. 5.2. *Moscow, Cheryomushki* de Dimitrij Schostakowitsch. Staatstheater, Oldenburg, 2006. Dirección de David Hermann. Escenografía de Christof Hetzer. 5.3. *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega. Compañía Teatro Clásico de Sevilla, 2013. Dirección y adaptación de Alfonso Zurro. Escenografía y vestuario de Curt Allen Wilmer.



5.1



5.2



5.3

espacios interiores (desnudos bastidores cuadrículados de madera a modo de bambalinas), y se deconstruye por una ambigua relación entre sí al instalar el elemento disruptivo de la ducha en la intersección de la cruz, junto a los pasos de peatones sin solución de continuidad.

La retícula en disposición vertical se ha marcado bien por la bidimensionalidad de trazado de las líneas o bien por los intersticios modulares, que pueden ser masivos o huecos, con autonomía de movimiento para componer o descomponer la retícula inicial. Este es el caso de *Faust. Der Tragödie Erster Teil* de Goethe (Deutsches Theater, Berlín, 2005. Dirección de Michael Thalheimer. Escenografía de Olaf Altmann), en el que los módulos de la escenografía adoptan varias posiciones, entre la ortodoxa imagen reticulada, la configuración de relieves o la desintegración en partes móviles que deshacen la homogeneidad inicial del trazado unitario. Innumerables resortes escénicos modulares han dado lugar a series de cajas con posibilidad de cambio propio y de ubicación, insertadas dentro de estructuras variadas en la escena para introducir ideas sobre lo múltiple y lo fragmentario avanzadas por el arte; incluso se han producido propuestas instaladas en espacios exteriores a gran escala, como por ejemplo *Danse avec les grues* del "artista" JR (Festival Terre d'Eaux, Le Havre, 2014) mediante la adición y apilamiento de contenedores industriales.

#### Horizontales

Cambiando a los planos perpendiculares a las paredes, el plano horizontal del escenario ha sido utilizado para

denotar la retícula gracias a la definición arquitectónica de suelos construidos, comunes en interiores y vistas urbanas de las pinturas y en toda la tratadística de la perspectiva, véase, por ejemplo, las escenas cómica y trágica del tratado de Serlio<sup>24</sup>. Sin embargo, como el suelo de la escena, en cuanto a su aspecto superficial que no volumétrico, no contaba como parte del decorado de una representación, puesto que el área de movimiento de los actores pertenecía a la infraestructura del teatro, aunque pudiera haber una ficción pictórica por detrás, solo cuando se pudo mostrar la superficie horizontal con mayor autonomía y fuera de la caja escénica pasó a ser casi tan determinante como la frontal (figura 5).

Esta fue la decisión plástica en *Camí de nit, 1854* de Lluís Pasqual (Teatre Lliure de Gràcia, Barcelona, 1976. Dirección de Lluís Pasqual. Escenografía de Fabià Puigserver) para el espacio escénico del montaje sobre los trágicos sucesos acaecidos al líder obrero Josep Barceló durante el Bienio Progresista. Las gradas perimetrales del público rodeaban una serie de plataformas de altura variable que contenían la retícula de losetas rectangulares como único material, sobre el que interpretaban los actores representando al pueblo llano en una total fluidez de ámbitos del espacio teatral. Ya dentro de la caja escénica, el espacio dramático de la opereta *Moscow, Cheryomushki* de Dimitrij Schostakowitsch (Staatstheater, Oldenburg, 2006. Dirección de David Hermann. Escenografía de Christof Hetzer) apela a un tiempo más cercano. La historia aborda una de las preocupaciones acuciantes

24 SERLIO, Sebastiano. *Il primo libro d'Architettura* [...]. *Il Secondo Libro di prospettiva*. Paris: Jehan Barbé, 1545, ff. 67 y 69.



6.1



6.2



6.3

de la década de los años cincuenta en todo el mundo: la escasez de vivienda y las dificultades de asegurarse unas condiciones dignas para vivir; el lugar es el distrito de la capital soviética lleno de edificios de baja calidad construidos en esa década, cuyas viviendas son conocidas por el mismo nombre. Una de las escenas contiene la retícula en el suelo, el cual se pliega levemente en el fondo para subir la línea de horizonte en un efecto de completa desolación del nuevo paisaje urbano construido para las clases populares. En cuanto al protagonismo del suelo como plano abstracto y único construido con la retícula, se ha planteado en producciones nacionales de teatro clásico más recientes, tan escasamente proclives a estas enunciaciones, como *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega (Compañía Teatro Clásico de Sevilla, 2013. Dirección y adaptación de Alfonso Zurro. Escenografía y vestuario de Curt Allen Wilmer). El suelo cuadrículado de módulos de malla metálica, en ocasiones más evidente con la iluminación inferior, crea un soporte compositivo como campo de posibilidades. Es funcional para el espacio dramático y performativo porque abstrae componentes y patrones que generan flexibilidad de referencias históricas y de uso. Mediante el hincado de postes de madera, manipulados por los actores y en función de su disposición, se representan los distintos espacios ficticiales del texto<sup>25</sup> con capacidad de sugestión.

El último plano en tela de juicio es el techo. A diferencia del suelo del escenario, el techo no suele existir

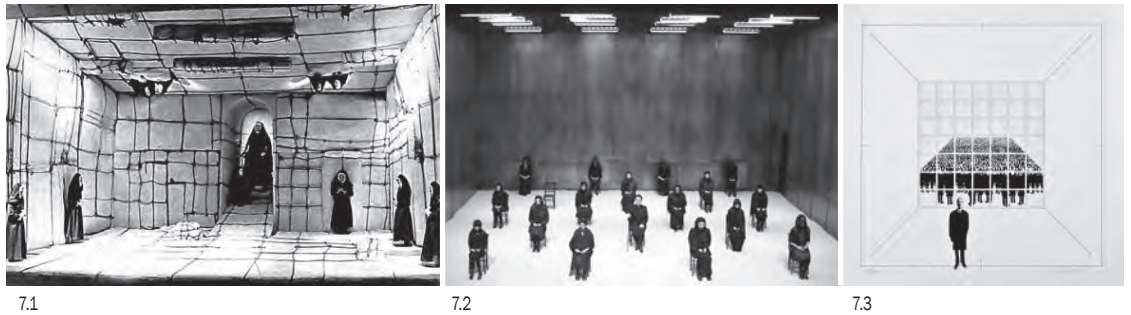
como tal a la vista de los espectadores como le sucedió después al cine. Ha sido un plano poco mostrado en la escenografía arquitectónica por las necesidades del sistema de cuelgue e iluminación de la torre de la tramoya. Se suele insinuar su existencia con elementos colgados, ficciones pictóricas o proyectadas, elementos discontinuos en profundidad, el tipo de iluminación, etc. Cuando existe, porque se quiera hacer constar su presencia, sea en la totalidad de la superficie del escenario o en parte, viene combinado con otros planos, contenido en volúmenes autónomos para acentuar algún aspecto, o tiene una movilidad que adopta varias posiciones, por lo que se tratará entre las siguientes categorías.

## 2. Combinaciones, movimientos y consistencia de la retícula bidimensional

Ciertos argumentos dramáticos propician el empleo de la retícula con mayor frecuencia (figura 6), como ocurre con producciones de las óperas *Turandot* o *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini con la intención de transmitir la abstracción de la arquitectura del lugar, de forma mimética o esencializada. El montaje del Teatro de Basilea para esta última además empleaba equivalente recurso que Svoboda para *Don Carlo*, instalando el edículo dentro de la monumental retícula construida, ahora sin permeabilidad y con el patrón geométrico definiendo las superficies verticales y el techo. Como único elemento que la contenga y ocupe toda la superficie del escenario, se encuentra el

<sup>25</sup> El mismo principio se aplicará en *Una noche sin luna* de Juan Diego Botto (La Rota Producciones, Barco Pirata Producciones y Concha Busto Producción y Distribución, 2020. Dirección de Sergio Peris-Mencheta. Escenografía de Curt Allen Wilmer-DeDos), cuyo suelo del podio de tablilla dibuja una red más realista y menos notoria.

6.1. *Madama Butterfly* de Puccini. Theater, Basilea. 6.2. *Die Götterdämmerung* de Wagner. Staatsoper Hannover / Aalto Theater, Essen, 2010. Dirección de Barrie Kosky. Escenografía e iluminación de Klaus Grünberg. 6.3. *Wastwater* de Simon Stephens. Deutschen Theater, Berlín, 2013. Dirección de Ulrich Matthes. Escenografía de Florian Lösche. 7.1. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Teatro Eslava, Madrid, 1976. Dirección de Ángel Facio. Escenografía de José Rodrigues. 7.2. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. The Belgrade Theatre, Coventry, 2008. Dirección de Gadi Roll. Escenografía y vestuario de Roni Toren. 7.3. *Teorema* de la novela homónima de Pier Paolo Pasolini. Maggio Musicale Fiorentino, Florencia, 1999. Escenografía de Giulio Paolini.



explicito techo dominante de *Götterdämmerung* de Wagner (Staatsoper Hannover / Aalto Theater, Essen, 2010. Dirección de Barrie Kosky. Escenografía e iluminación de Klaus Grünberg), donde adopta diversas inclinaciones y alturas hasta tocar el suelo. Apenas con el recurso del movimiento y utilizando solo la desnuda maquinaria escénica se organiza la *performance Nowhere* de Dimitris Papaioannou (Teatro Nacional de Grecia, Atenas, 2009. Dirección de Dimitris Papaioannou), proyecto específico [*Site-specific Project*] presentado en la reapertura del Teatro Nacional (1895-1901) del arquitecto Ernst Ziller después de la restauración de la caja escénica.

Entre subrayar por medio de la luz incorporada a la superficie o a las líneas de la retícula se encuentran: la unicidad del suelo reticulado y luminoso de *Momentum* de Lot Vekemans (Schauspielhaus Düsseldorf, 2018. Dirección de Roger Vontobel. Escenografía e iluminación de Klaus Grünberg), que traslada al espectador tras las bambalinas del poder y nos ofrece una mirada brutal e íntima de sus protagonistas, y la repetición homotética de suelo y techo reticulados de *Wastwater* de Simon Stephens (Deutschen Theater, Berlín, 2013. Dirección de Ulrich Matthes. Escenografía de Florian Lösche), provocando efectos tranquilos e inquietantes de momentos decisivos de la vida de tres parejas con la desaparición de los límites del espacio de una escenografía de apariencia virtual.

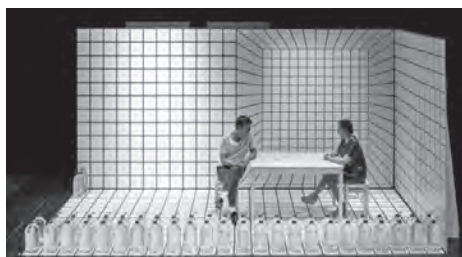
Por haber atribuido a la retícula un significado de falta de libertad de la forma, esta geometría se ha asociado a obras sobre las rígidas estructuras familiares y los

conflictos de sus miembros (figura 7). Dos montajes históricos del drama femenino de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca fiaban su potencia al expresionismo decorativo de la blandura y blancura de todas sus superficies y el atado de la red de cuerdas superpuesta (Teatro Experimental do Porto (TEP), 1972 / Teatro Eslava, Madrid 1976. Dirección de Ángel Facio. Escenografía de José Rodrigues). Así mismo, otras dos versiones actuales de la obra proponen una escenografía esencial con variaciones de retículas: lineales (paredes) y puntos (mujeres y lámparas) sobre un suelo arenoso (The Belgrade Theatre, Coventry, 2008 / Beer Sheba Theatre, Israel, 2014. Dirección de Gadi Roll. Escenografía y vestuario de Roni Toren). Con el mismo sentido el ballet *Teorema* (Maggio Musicale Fiorentino, Florencia, 1999. Escenografía de Giulio Paolini), novela homónima de Pier Paolo Pasolini<sup>26</sup>, refleja una familia burguesa en crisis que pasa una catarsis por la imprevista visita de un joven y enigmático huésped. El escenario está delimitado por las tres paredes con una cuadrícula, siendo la frontal donde se sitúa en toda su superficie la imagen fraccionada de una masa humana de idénticos individuos. Los entrepaños de la cuadrícula frontal se van paulatinamente desprendiendo mientras permanece el esqueleto o bastidor con los cuadrados vacíos; finalmente la estructura se tambalea y cae al suelo, enmarcando los módulos porciones separadas de espacio que aprisionan a los personajes. Vistas en conjunto, esta obra se carga de mayor fuerza semántica cuando la retícula se combina con el movimiento.

26 *Teorema* de Pier Paolo Pasolini nace como una pieza en verso y se transforma en película (1968), mientras se reescribe para publicarse después como novela.

8. 8.1. *Projeto paraíso* de Mala voadora + Third Angel. Concepción de Alexander Kelly, Chris Thorpe, Jorge Andrade, José Capela, Rachael Walton. Escenografía de José Capela. 8.2. *The Greeks* (Electra de Sófocles). NIDA Parade Playhouse, Sídney, 2014. Dirección de John Sheedy. Escenografía de Isabella Andronos. 8.3. *Love and Information* de Caryl Churchill. Royal Court Theater, Londres, 2012. Dirección de James Macdonald. Decorado de Miriam Buether.

9. 9.1. *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Teatre Lliure, Barcelona, 1977. Dirección y escenografía de Fabià Puigserver. 9.2. *O soldado e o general* de Roberto Merino Mercado (TEP Companhia Teatro Experimental do Porto, Teatro António Pedro, Porto, 1975. Escenografía y vestuario de José Rodrigues. Maqueta de Jorge Pinto. 9.3. *Woyzeck* de Georg Büchner. Thalia Theater, Hamburgo, 2010. Adaptación-concepción de Tom Waits, Kathleen Brennan y Robert Wilson. Dirección de Jette Steckel. Escenografía de Florian Lösche.



8.1



8.2



8.3



9.1



9.2



9.3

Experiencias más actuales ponen al espectador ante un espacio matemático y neutro, de asépticas y blancas superficies con negras cuadrículas, incitando a su imaginación a completar la configuración del ambiente sugerido por la utilería y los actores (figura 8). El triedro de la negociación para obtener las reglas esenciales de la convivencia social con la frontalidad y la perspectiva de la cuadrícula en *Projeto paraíso* de Mala voadora + Third Angel (2014. Concepción de Alexander Kelly, Chris Thorpe, Jorge Andrade, José Capela e Rachael Walton. Escenografía de José Capela); Electra de Sófocles en *The Greeks* (NIDA Parade Playhouse, Sídney, 2014. Dirección de John Sheedy. Escenografía de Isabella Andronos) con el choque entre el orden y la sangre proyectada sobre superficies y actores cuando la tragedia se va cumpliendo; y el cubo reticulado para dar marco a las cincuenta y siete obras cortas de los momentos cotidianos de intercambio de información de *Love and Information*, de Caryl Churchill (Royal Court Theater, Londres, 2012. Dirección

de James Macdonald. Decorado de Miriam Buether). Son muestra y buena prueba de un cierto giro hacia lo cotidiano sin desembarazarse del todo de la adscripción negativa de la retícula.

Un grupo de escenografías que se identifican por su identidad material se apoya en la flexibilidad y elasticidad de la red para generar variaciones tridimensionales de la superficie de la retícula en función de la existencia o no del bastidor de tensado, y de su forma y posición (figura 9). Desde las formas blandas y colgantes de la red en *Titus Andronicus* de William Shakespeare (Teatre Lliure, Barcelona, 1977. Dirección y escenografía de Fabià Puigserver) para narrar la extrema violencia sin tregua; la tensa red alabeada, interpuesta entre público y la actuación, en *O soldado e o general* de Roberto Merino Mercado (TEP Companhia Teatro Experimental do Porto, Teatro António Pedro, Porto, 1975. Escenografía y vestuario de José Rodrigues) para recorrer la dictadura y represión; hasta la tensada red en un plano suspendido y móvil en *Woyzeck* de Georg Büchner

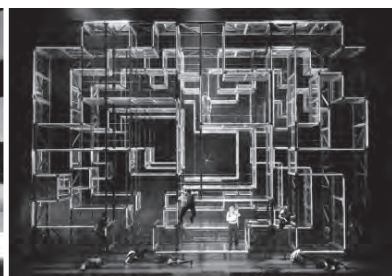
10. 10.1. *Die Walküre* de Richard Wagner. Teatro San Carlo, Nápoles, 2004-2005. Dirección de Federico Tiezzi. Escenografía de Giulio Paolini. 10.2. *Fidelio* de Ludwig van Beethoven. Deutsche Staatoper, Berlín, Chatelet Théâtre París, Jerusalen, 1994. Escenografía de Scandurra Studio. 10.3. *Fidelio* de Ludwig van Beethoven. Bayerische Staatoper, Múnich, 2010. Dirección de Calixto Bieito. Escenografía de Rebecca Ringst.



10.1



10.2



10.3

(Thalia Theater, Hamburgo, 2010. Adaptación-concepción de Tom Waits, Kathleen Brennan y Robert Wilson. Dirección de Jette Steckel. Escenografía de Florian Lösche) para relatar la deshumanización del individuo por agentes externos, comparten el descubrir el lado oscuro del ser humano. La escenografía y el espacio performativo se funden y el resultando de la forma final de la retícula es producto de la acción actoral<sup>27</sup> sobre la infraestructura textil.

### 3. Retículas espaciales materiales e inmateriales

Las retículas tridimensionales han aparecido con la voluntad de despegarse del volumen de la caja escénica con cierta recurrencia y, por paradójico que parezca, expresar la complejidad esencial o, en otros términos, el “orden complicado” de Yona Friedman<sup>28</sup> o la designación “barroco-minimalista” que Catalá Domènech asigna a la arquitectura de Mies van der Rohe<sup>29</sup>. En el terreno operístico se muestran tres montajes (figura 10). La levedad y transparencia de la leve estructura cúbica y su cuadrícula espacial interior de finas barras, entre las que se introducen o cuelgan elementos significantes, en *Die Walküre* de Richard Wagner (Teatro San Carlo, Nápoles, 2004-2005. Dirección de Federico Tiezzi. Escenografía de Giulio Paolini), que, inevitablemente, recuerda el Monumento a los caídos en campos de concentración

del Cementerio Monumental de Milán (1945) del equipo BBPR. Si embargo, es la trama de la prisión en *Fidelio* de Ludwig van Beethoven la que coadyuva a seguir los mismos pasos que *Madama Butterfly* en cuanto a la constancia de la referencia a esta geometría por los escenógrafos. Se ha superado la réplica literal de la reja carcelaria de fondo de escena (Národní -Smetanovo- divadlo, Praga, 1988. Dirección de Evald Schorm. Escenografía de Josef Svoboda) en favor de la retícula espacial cualificada como, por ejemplo, la masiva construcción reticulada con la perspectiva subvertida para despegarse del realismo gravitatorio (Deutsche Staatoper, Berlín, Chatelet Théâtre París, Jerusalen, 1994. Escenografía de Scandurra Studio) o el intrincado itinerario laberíntico en un andamiaje tridimensional prismático (Bayerische Staatsoper, Múnich, 2010. Dirección de Calixto Bieito. Escenografía de Rebecca Ringst), entre otros.

Montajes donde la estructura de líneas de la retícula se distingue del material del relleno de sus áreas, fijas o practicables, dan juego escénico a escenas simultáneas y pueden ser valoradas con iluminaciones sectoriales, sin llegar al aislamiento espacial que pudieran introducir las cajas modulares, por otro lado, más usuales actualmente (figura 11). Con una retícula fija en la obra dedicada a los pacientes y personal del hospital psiquiátrico donde

27 EASTERLING, Keller; GUZMÁN VERRI, V. La acción es la forma: La charla TED de Víctor Hugo. En: *Revistarquis* [en línea]. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2019, vol. 8, n.º 1, p. 43 [consulta: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.15517/ra.v8i1.35796>.

28 FRIEDMAN, Yona. *L'ordre compliqué*. Paris-Tel Aviv: L'Éclat, 2008, p. 29.

29 Catalá Domènech alude a Mies van der Rohe al hablar de la obra cinematográfica de León Elías Siminiani: “*Un aparente minimalismo externo como puerta de entrada a un maximalismo*”. CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani. En: FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa; GABANTXO URIAGEREKA, Miren, comps. *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, p. 81.

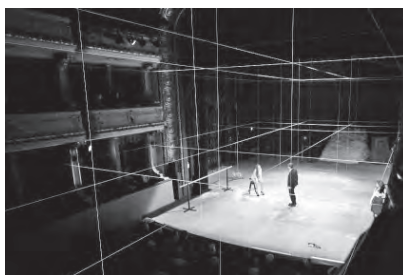
11. 11.1. *Cleansed* de Sarah Kane. Schauspiel, Stuttgart, 1999. Dirección Martin Kušej. Escenografía Martin Zehetgruber. 11.2. *Mephisto, rien qu'un acteur* de Mathieu Bertholet (La Comédie de Genève, 2006. Dirección de Anne Bisang. Escenografía de Anna Popek).  
 12. 12.1. *The Castle* de Franz Kafka. Slovene National Theatre of Drama, Ljubljana, 2015. Dirección de Janusz Kica. Escenografía de NUMEN + Ivana Jonke. 12.2. *Reich des Todes* de Rainald Goetz. Deutsches Theater, Berlín, 2022. Dirección de Stefan Bachmann. Escenografía de Olaf Altmann. 12.3. *Le Grand Macabre* de György Ligeti New National Theatre, Tokio, 2009. Dirección de Yasuki Fujita. Escenografía 'Atmosphere' de Ryuji Nakamura Architects.  
 13.1. *Heilig Abend* de Daniel Kehlmann. Staatstheater, Núremberg, 2019. Dirección de Mirjam Loibl. Escenografía y vestuario de Maximilian Hartinger. 13.2. *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* de Mark Haddon. National Theatre, Londres, 2012. Dirección de Marianne Elliott. Escenografía de Bunny Christie. 13.3. *Inferno*. Teatro Nacional María Guerrero, Madrid 2005. Dirección de Tomaz Pandur. Escenografía de NUMEN / For Use.



11.1



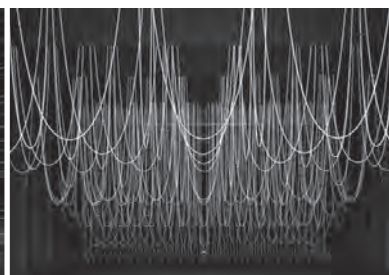
11.2



12.1



12.2



12.3

ingresaba la autora con regularidad por depresión maníaca en *Cleansed* de Sarah Kane (Schauspiel, Stuttgart, 1999. Dirección de Martin Kušej. Escenografía de Martin Zehetgruber), refleja un mundo de extrema crueldad; y con una retícula transformable mediante la expansión modular, haciendo que mecanismos móviles descompongan su volumen general con extensiones cúbicas, en *Mephisto, rien qu'un acteur* de Mathieu Bertholet (La Comédie de Genève, 2006. Dirección de Anne Bisang. Escenografía de Anna Popek) se expresan las siempre complejas relaciones entre el artista y el poder.

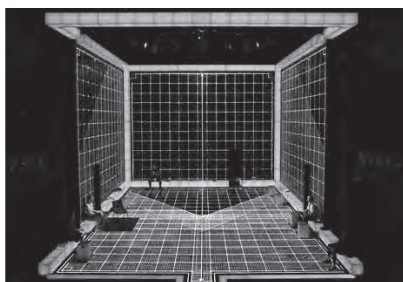
Dentro de las producciones con la construcción de la retícula espacial tres escenografías merecen una mención especial porque eligen la línea construida en sí misma, no "dibujada" sobre un soporte, sino construida mediante hilos flexibles de diferentes materiales (figura 12): *The Castle* de Franz Kafka (Slovene National Theatre of Drama, Ljubljana 2015. Dirección de Janusz Kica. Escenografía de NUMEN + Ivana Jonke); *Reich des Todes* de Rainald Goetz (Deutsches Theater, Berlín, 2022. Dirección de Stefan Bachmann. Escenografía de Olaf Altmann); y la ópera

*Le Grand Macabre* de György Ligeti (New National Theatre, Tokio, 2009. Dirección de Yasuki Fujita. Escenografía 'Atmosphere' de Ryuji Nakamura Architects). La transparencia y carácter etéreo de la retícula es común, sin que desaparezca su engañosa presencia como una especie de tela de araña, tal y como requieren los intrincados argumentos de las obras sobre la opresión y la muerte. En la primera, ocupando escenario e invadiendo la sala del público; en la segunda, disponiendo en el escenario telares de retículas en profundidad; y en la tercera, de concepción y factura excepcional, haciendo un juego muy versátil de movimientos mecanizados, entre peines paralelos y dentro de cada uno, con una retícula de catenarias colgadas.

El histórico vínculo existente entre el teatro y la tecnología se eleva a la mayor potencia con las tecnologías visuales -históricamente Appia a la cabeza con la iluminación artificial-, alterando sustancialmente los paisajes de la escena. Aquellas que interesan destacar aquí son las escenografías de retículas espaciales radiantes de materialización rígida, dibujadas por la luz eléctrica y la electrónica de líneas o de superficies luminosas y paramentos



13.1



13.2



13.3

mediáticos (figura 13). *Heilig Abend* de Daniel Kehlmann (Staatstheater, Núremberg, 2019. Dirección de Mirjam Loibl. Escenografía y vestuario de Maximilian Hartinger) oculta esta característica para soportar solo la información del paso del tiempo como fondo de escena en el duelo entre un investigador y una sospechosa sobre el alcance y la justificación de la vigilancia estatal, y sobre la compatibilidad o no de libertad y la seguridad.

Dentro de ellas se encuentran las que apuestan por la unidad y variación infinita al unísono de la misma condición luminosa. En *The Curious Incident of the Dog in the Night-time, best seller* de Mark Haddon (National Theatre, Londres, 2012. Dirección de Marianne Elliott. Escenografía de Bunny Christie) el juguete escénico se compone de un gran módulo cúbico definido por sus aristas de luz, a su vez descompuesto en retículas superficiales en sus caras, en las que se suceden múltiples cartografías e informaciones de lugares por los que va transitando un adolescente con síndrome de Asperger. En el viaje que emprende se enfrenta a este bombardeo perceptivo, al que es muy sensible, en cambio, no es capaz de comprender las relaciones humanas. *Inferno* (Teatro Nacional María Guerrero, Madrid 2005. Dirección de Tomaz Pandur. Escenografía de NUMEN / For Use<sup>30</sup>), basado en *La Divina Comedia* de Dante, crea a la escala del teatro el efecto del espacio infinito de la cuadrícula espacial con un tema adecuado a una ubicación virtual. El concepto teatral de la cuarta pared de André Antoine<sup>31</sup>, que representa la partición ficticia entre el actor y el público, se construye en un gigantesco cubo negro dentro de la caja escénica. El vidrio frontal del cubo encapsula el escenario y lo separa de la audiencia, de tal modo que los actores no pueden verla ni oír-la, enfrentándose al aislamiento y a su propia imagen multiplicada en

los espejos interiores en las tres direcciones del espacio y a una transmisión sonora indirecta a través de medios tecnológicos.

Por último, y siguiendo con las escenografías radian-tes, se encuadran aquellas en que la luz es la protagonista y, sin perder el aura de la representación, trabajan con retículas fluctuantes o líquidas y presencia actoral. Prácticas artísticas transmedia, inmersivas y participativas en las que las escenografías y/o los cuerpos se someten a diferentes efectos de realidad o “efecto de presencia” sincrónicos o diacrónicos, e interactúan entre sí mediante variadas modalidades o técnicas de virtualización<sup>32</sup>. Alteran el espacio visual en comunión con lo performativo y dotan a las representaciones de gran variedad de efectos espaciales y texturas visuales en sintonía con nuestra percepción actual, la cual está completamente determinada por la *intermedialidad*, según Patrice Pavis<sup>33</sup> (figura 14). Presentan gran complejidad perceptiva las retículas interactivas de la danza *Seventh Sense* (Anarchy Dance Theatre, Taiwan & Ultra Combos, 2011), que utiliza la práctica de *3D projection mapping* para detectar los movimientos de los bailarines y la audiencia con el objetivo de modificar el espacio visual de la sala; las del montaje de danza, tecnología y trabajo de cámara en vivo de *Frame by Frame* (National Ballet of Canada, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, 2018. Dirección de Robert LePage. Coreografía de Guillaume Côté) sobre la obra del cineasta de animación Norman McLaren, que en algunas partes llega a superponer cuatro niveles de realidad; o las deformaciones de retículas de *Icare* de Olivier Kemeid (Théâtre du Nouveau-Monde, 2013-2014. Creación, dirección y concepción visual y multimedia de Michel Lemieux & Victor Pilon / 4D Art & Normal Studio), donde interactúan

30 Colectivo de diseñadores industriales formado por Sven Jonke, Christoph Katzler y Nikola Radeljković que trabaja en los campos del arte conceptual, escenografía y diseño industrial.

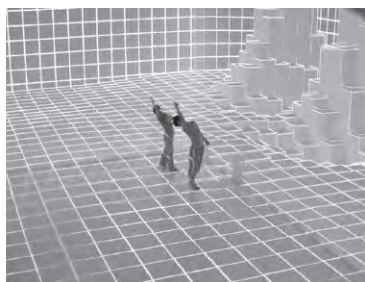
31 André Antoine, considerado el primer director de escena moderno por haber sido el primero en firmar una puesta en escena, enunció la teoría de la cuarta pared para defender una actuación naturalista y verosímil. Los actores debían interpretar como si el público no estuviera presenciando la actuación y existiera un plano virtual entre ambos.

32 Proyecciones, *3D projection mapping*, *video mapping*, realidad aumentada (hologramas), telepresencia, *morphé*, interpolación, incrustación, croma, androides y robots, etc.

33 PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 139.



14.1. *Seventh Sense* (Anarchy Dance Theatre, Taiwan & Ultra Combos, 2011. 14.2. *Frame by Frame*. National Ballet of Canada, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, 2018. Dirección de Robert Lepage. Coreografía de Guillaume Côté. 14.3. *Icare* de Olivier Kemeid. Théâtre du Nouveau-Monde, 2013-2014. Creación, dirección y concepción visual y multimedia de Michel Lemieux & Victor Pilon / 4D Art & Normal Studio.



14.1



14.2



14.3

actores en directo con aquellos otros desmaterializados o espectros de proyecciones de vídeo y hologramas 3D, conformando el escenario de la contemporánea relectura del mito antiguo del hijo de Dédalo, constructor del laberinto de Creta para encerrar al Minotauro.

#### CONCLUSIONES

En definitiva, la retícula ha logrado mantener la vigencia de su utilización en las artes plásticas del siglo xx, porque aún no se ha agotado su prolífica cantera, y se postula con vigor en el siglo actual, interés al que se ha sumado la escenografía teatral después de los escasos precedentes en el siglo anterior. Los ejemplos expuestos, que bien podrían ser otros, no pretenden abarcar la riqueza de presupuestos abordados en la escena, solo examinar líneas de investigación de especial interés. Su exposición descarnada, descontextualizados de la representación, solo ha pretendido ser un instrumento de análisis y comparación desprovisto del aura irreplicable de la representación, sin la que la escenografía no se puede comprender en toda su dimensión.

En cuanto a las técnicas de la dramaturgia visual de la escena, si se comparan con las de otros medios artísticos, se puede decir que, en general, el trazado matemático de

la retícula es menos estable en cuanto a la configuración formal, espacial y material por las necesidades performativas. Tiende a incorporar el cambio, siendo frecuente la búsqueda de su cualificación por medio de movilidad, deformación, menor consistencia material, o total inconsistencia, e interacción con las dinámicas corporales de los intérpretes, siempre dentro de los distintos modos narrativos y elecciones estéticas para resolver el carácter de cada montaje.

A través de la exposición de casos se comprueba que la semiótica de la retícula ha estado cargada de significados predominantemente negativos, trágicos o coercitivos, de los que siempre se ha despegado más la danza que la ópera y el teatro, contribuyendo a desvelar los porqués de la interiorización por parte del público de esta óptica, que se ha trasladado a los *mass media* en su producción de subjetividad colectiva normalizada, aunque los medios tecnológicos visuales se fundamenten técnicamente en este soporte formal geométrico. Sin estar cargada de este sentido constringente en la práctica arquitectónica, ponerlo de manifiesto en las artes escénicas ayuda a comprender ciertas actitudes sociales respecto a ella y a darnos qué pensar en la concepción de actividades creativas en función de los objetivos que se persigan. ■

### Bibliografía citada

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- ARONSON, Arnold. Postmodern Design. En: *Theatre Journal* [en línea]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, March 1991, vol. 43, n.º 1, pp. 1-13 [consulta: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/3207947>.
- BABLET, Denis. *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*. Torino: Einaudi, 1970.
- BURIAN, Jarka. Joseph Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science. En: *Educational Theatre Journal* [en línea]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, May 1970, vol. 22, n.º 2, p. 123-145 [consulta: 05-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/3205717>.
- CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla. En: *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*. Valencia: Institut Valencià de Cultura, 2004, n.º 48, pp. 76-101. ISSN: 0214-6606.
- CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani. En: FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa; GABANTXO URIAGEREKA, Miren, comps. *Territorios y Fronteras: Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, pp. 71-86.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Orthodoxy*. London: Bodley Head, 1908.
- CORTÉS, Juan Antonio. *Historia de la retícula en el siglo XX: De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008. El ojo de la historia, 1.
- EASTERLING, Keller; GUZMÁN VERRI, V. La acción es la forma: La charla TED de Víctor Hugo. En: *Revistarquis* [en línea]. San Pedro: Universidad de Costa Rica, 2019, vol. 8, n.º 1, p. 43 [consulta: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.15517/ra.v8i1.35796>.
- ELDERFIELD, John. Grids. En: *Artforum*. New York: Artforum Media, May 1972, n.º 10, pp. 52-59.
- FRIEDMAN, Yona. *L'ordre compliqué*. Paris-Tel Aviv: L'Éclat, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pp. 107-119.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, ed. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.
- GOLDIN, Amy. Patterns, Grids, and Painting. En: *Artforum*. New York: Artforum Media, *Special Painting Issue*, Sept. 1975, n.º 14, pp. 50-54.
- JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema signficante y otras reflexiones en torno del espacio teatral (1979)*. Buenos Aires: Leviatán, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. Reticulas (1979). En: Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 23-37.
- LEHMANN, Hans-Thies. Some notes on postdramatic theatre, a decade later. En: *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación*. Murcia: CENDEAC, Centro Párraga, 2010, pp. 331-349.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático (1999)*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro (1996)*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014.
- SERLIO, Sebastiano. *Il primo libro d'Architettura [...]. Il Secondo Libro di prospettiva*. Paris: Jehan Barbé, 1545.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. México-Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- STEPUN, Fedor [Fyodor]. *El teatro y el cine*. Madrid: Taurus, 1960.
- URSINI URŠIČ, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda (catálogo de exposición)*. Madrid: Teatro Fernán Gómez. Centro de Arte, 2009.

**Josefina González Cubero** (San Adrián del Valle, León, 1961). Arquitecta (1986) y Doctora en Arquitectura con Premio Extraordinario (1996). Profesora Titular de Universidad (1999) de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid (UVA), España. Ha diseñado edificios e intervenciones en patrimonio arquitectónico y paisajes culturales desde 1986 hasta 2009. Dichos trabajos han sido presentados en congresos nacionales e internacionales, así como en exposiciones; también han sido incluidos en numerosas publicaciones y galardonados con diversas menciones y honores. Su investigación actual se centra en la arquitectura moderna y las relaciones transversales entre la arquitectura y otras artes (Bellas Artes y Artes Visuales). Miembro fundador (2005-2016) y coordinadora (2010-2016) del Grupo de Investigación Arquitectura y Cine de la UVA. Actualmente desarrolla su actividad investigadora dentro de los siguientes grupos y unidades de investigación a los que pertenece como miembro: Instituto Universitario de Urbanística (IUU) de la UVA (España), y CEEA (FCT uRD 4041), Centro de Estudos Arnaldo Araújo (Portugal).

## TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS

THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES

Javier Navarro de Zuillaga (  0009-0003-4709-5836)

**RESUMEN** La estrecha relación entre teatro y ciudad se desarrolla de distintas maneras a lo largo de la historia. En este artículo se presentan tres de sus modalidades que dan nombre a los tres grandes apartados del mismo: “Teatro en la plaza”, “La ciudad como escenario” y “La ciudad en el escenario”. Aparte de los esbozos históricos en cada apartado se muestran las experiencias escenográficas que el autor ha tenido en cada uno de ellos en la década de los ochenta del pasado siglo, excepto la última, que corresponde ya a la primera década de la centuria presente. Una introducción y unas reflexiones finales completan el escrito.

**PALABRAS CLAVE** teatro; ciudad; escenografía; teatro de acción

**SUMMARY** The close relationship between theatre and city has developed in different ways throughout history. This article presents three of its modalities, which give name to the three main sections of the article: “Theatre in the Square”, “The City as a Stage” and “The City on Stage”. Apart from the historical outlines, each section shows the scenographic experiences that the author has had in each of them in the 1980s, except the last one, which corresponds to the first decade of the current century. An introduction and some final reflections complete the paper.

**KEYWORDS** theatre; city; scenography; action theatre

Persona de contacto / Corresponding author: javier.ndez@gmail.com. Universidad Complutense de Madrid. España

## INTRODUCCIÓN

Quisiera tratar algunos de los puntos que se proponen en la convocatoria a partir de mi experiencia como escenógrafo, sin olvidar mi condición de arquitecto y director de escena. Hablaré sobre la concepción espacial en dos de las escalas posibles de intervención: ciudad y escenario.

Decir espacio público es como decir ciudad, igual que decir espectadores es como decir ciudadanos. En cierto modo un teatro es una parte del espacio público y, sin duda, el espacio público puede ser un teatro. Es el gran teatro del mundo.

Como escribí en otro lugar: “*Así como el actor es lugar de personajes, el teatro es el lugar de lugares, de todos los lugares. Es un lugar ficción*”<sup>1</sup>. De todos los lugares el teatro ha tenido predilección por la calle y por la plaza pública, es decir, por la ciudad, como vamos a tener ocasión de comprobar a lo largo de este escrito.

En este artículo me voy a referir primero a dos eventos teatrales poco usuales y muy complejos que han tenido

mucho que ver con la ciudad y en los que he tenido la suerte de poder trabajar como escenógrafo. En ambos la itinerancia apelaba no solo a los espectadores sino también al público. El primero tuvo lugar en la plaza Mayor de Madrid durante cuatro años seguidos, de 1981 a 1984, con dirección de Antonio Guirau. Estaba incluido en la programación cultural del Ayuntamiento de Madrid bajo el nombre genérico de *Veranos de la Villa*. El segundo fue, de algún modo, consecuencia del primero, como veremos más adelante; se trata del llamado *Don Juan en Alcalá* que duró también cuatro años seguidos, de 1984 a 1987. Este fue organizado por la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares, que dirigía José Antonio Muñoz Rivero.

Todos estos espectáculos tenían varias cosas en común: se realizaban al aire libre, contaban con distintos escenarios y, por consiguiente, los espectadores debían trasladarse varias veces de sitio y, en consecuencia, la visión de la arquitectura real por parte del público variaba de un lugar a otro. Así como que, en la primera tanda de

<sup>1</sup> Este texto formaba parte de la memoria de mi Teatro Móvil, proyecto presentado en la *Architectural Association School of Architecture* en Londres en junio de 1971. Posteriormente lo incluí en el artículo: NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. The Disintegration of Theatrical Space. En: *Architectural Association Quarterly*, Londres: Architectural Association, 1976, vol. 8, n.º 4, pp. 24-31.



1



2

espectáculos, las arquitecturas fingidas o escenográficas se ofrecían a la vista de manera diferente según la posición del espectador, teniendo en cuenta que algunos espectadores veían de pie varias partes del espectáculo y otros el espectáculo entero. De algún modo se podría considerar como teatro de acción.

También me referiré a tres escenografías que realicé en las que, utilizando técnicas diferentes, representaba la ciudad en que transcurría la obra: una Berlín, en un espacio acotado, y las otras dos Madrid en sendos teatros.

Empezaré por un recinto situado en una plaza en cuyo interior hay una auténtica ciudad con distintos escenarios y cuyo exterior refleja como un espejo la ciudad verdadera. Seguiré por un espectáculo diseminado por toda la ciudad y terminaré por llevarme la ciudad al escenario.

#### TEATRO EN LA PLAZA

La tradición de hacer representaciones teatrales en las plazas de las ciudades se remonta a la Grecia antigua con las compañías itinerantes que representaban *mimos*, género que heredó Roma en las *atelanas*. En la Edad Media continuó esta tradición y en todos los casos los edificios de la ciudad eran el entorno natural que rodeaba a público y escenario. En algunos casos se hacía sobre escenarios rodantes que, por serlo, se podían trasladar fácilmente de un lugar a otro. Este era el caso de los *pageants* en Inglaterra y de los autos sacramentales en España de los que luego hablaremos. Luego llegó la

comedia del arte que se mantuvo durante mucho tiempo, como lo demuestra el cuadro de Goya de 1793 (figura 1). Aparte de los comediantes del arte, antes y después de ellos hubo todo tipo de compañías ambulantes. Este tipo de representaciones se ha seguido haciendo hasta nuestros días; ejemplo bien conocido fue La Barraca de Lorca (figura 2). Hoy son numerosos los grupos y compañías teatrales ambulantes que pululan por el mundo. En todos estos casos la arquitectura de la ciudad, villa o pueblo tiene una presencia que gravita sobre el espectáculo, salvo cuando se hacía en las afueras.

El director Antonio Guirau, ya fallecido, me llamó para realizar los espacios escénicos, la ambientación y el vestuario de los cuatro espectáculos en la plaza Mayor de Madrid. El primero estuvo dedicado a nuestro teatro barroco y se tituló *La fiesta de los Austrias* (1981), en el que se representó la comedia de Calderón *La dama duende* y un auto sacramental del mismo autor. El segundo tuvo por título *La fiesta del Madrid romántico* (1982) y sus platos fuertes fueron *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y una selección de zarzuelas del siglo XIX o relativas a esa época con orquesta en vivo. El tercero llevó por nombre *Los festivos Años 20* (1983) y tuvo como eventos principales la *Tragicomedia de Don Cristóbal* y *la Señá Rosita* de García Lorca, un espectáculo de cabaret y un pequeño cinematógrafo en el que se proyectaban películas de la época con un pianista tocando en vivo, tal como se hacía entonces. El último de estos espectáculos se denominó

1. Francisco de Goya, *Los cómicos ambulantes*, 1793. Museo del Prado.
2. La Barraca de García Lorca. Montaje de un escenario en Almazán, Soria, 1932. Fotografía anónima, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
3. 3.1. Vista de pájaro del recinto en la plaza Mayor de Madrid durante una representación de *La fiesta de los Austrias* (1981). 3.2. Vista de día desde el exterior del recinto para *La fiesta de los Austrias* (1981).



3.1.



3.2.

*La fiesta del Madrid barroco* (1984) y sus platos fuertes fueron *La discreta enamorada* de Lope de Vega y un observatorio astronómico con un telescopio real por el que los espectadores podían contemplar el firmamento.

Me referiré básicamente al primero de ellos: *La fiesta de los Austrias* (1981), aunque haga ciertas alusiones al resto.

El planteamiento de Guirau para los cuatro espectáculos era muy ambicioso y muy atractivo. Había que acotar un recinto muy grande en la plaza, ya que tenía que alojar un mesón donde el público pudiese cenar y que tuviese vistas a uno o más escenarios en alguno de ellos. Además, había de alojar un teatro para la representación de la comedia. También tenía que haber un mercadillo donde se expendían objetos adecuados a la época, un espacio expositivo en el que se mostraban imágenes alusivas a esa época y algunas cosas más que variaban también según la época, es decir, de un año a otro. En definitiva, era una especie de miniciudad, así que el recinto tendría que contener sobradamente las cuatro grandes farolas de la plaza. Pero en estos espectáculos era inevitable interponer entre los edificios de la plaza y el espacio destinado a la representación y a la audiencia una membrana para crear un recinto cerrado.

Este era el primer problema que se me planteaba: el cerramiento del recinto. Mi criterio fue que esa membrana había de ser a un tiempo separación respecto a la arquitectura real de la plaza y reflejo de la misma. Así diseñé

un cerramiento formado por tableros de aglomerado sujetos a una estructura metálica de tubos Mundus en cuya base sacos de arena hacían de contrapeso en el caso de posibles rachas de viento. En la superficie exterior de los tableros estaban pegadas ampliaciones fotográficas de la unidad de los soportales de la plaza, ajustadas a la altura de aquéllos. En la figura, que corresponde al primer espectáculo en 1981, están apagadas las dos farolas más próximas. Durante el día el cerramiento también conjugaba bien con la arquitectura de la plaza (figura 3). El interior estaba pintado de negro.

La arquitectura de la plaza asomaba por encima del cerramiento y de algún modo se producía un diálogo entre sus edificios y la arquitectura fingida en la escenografía. Obviamente ese diálogo era más de contraste en el espectáculo titulado *Los festivos Años 20*, mientras que en los otros tres espectáculos existía más afinidad entre ambas arquitecturas. Los espectáculos se hacían de noche en los meses de julio y agosto, por lo que al inicio aún había la luz del ocaso, pero luego ese diálogo se producía entre las arquitecturas escenográficas iluminadas por los proyectores de teatro y los edificios de la plaza, unos con iluminación propia y otros sin ella. Yo tenía el privilegio de poder disfrutar de este diálogo/contraste a plena luz del día. Estas dos imágenes (figura 4), tomadas una en plena representación y la otra por la mañana, correspondientes a *La fiesta del Madrid romántico*, muestran dicho contraste.

4. 4.1. Vista del claustro de las Calatravas de Sevilla donde se ve a Doña Inés hablando con la abadesa en una representación de *Don Juan Tenorio* en la *Fiesta del Madrid romántico* (1982). 4.2. Vista de día desde el interior del recinto para *La fiesta del Madrid romántico* (1982).  
 5. 5.1. Vista del escenario del corral de comedias durante una representación de *La dama duende* de Calderón en *La fiesta de los Austrias* (1981). 5.2. Vista de la representación de una escena del auto *La hidalga del valle* de Calderón en una de sus paradas en *La fiesta de los Austrias* (1981). 5.3. Juan de Caramanchel. Proyecto de carro para el Corpus en Madrid (1646).  
 6. Reconstrucción de la representación con carros del auto sacramental *La adúltera perdonada* de Lope en Segovia en 1629.  
 7. Els Comediants, *Viva la Pepa. El duende de la libertad*, Cádiz, 2012.  
 8. Andrea d'Odorico. Boceto de la carroza del Mundo para *Fiesta barroca*. Madrid, 1992.



4.1.



4.2.



5.1.



5.2.



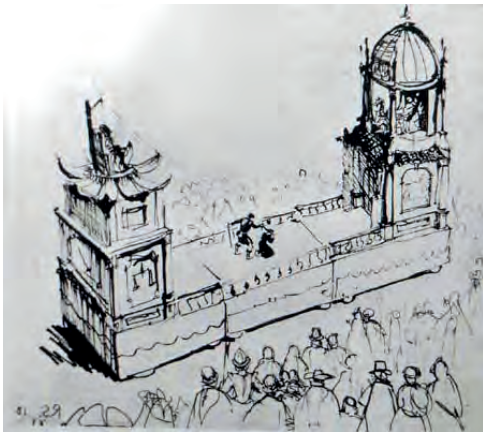
5.3.

En el primer espectáculo, titulado *La fiesta de los Austrias* (véase figura 3), había un mesón con escenario donde se cantaban tonadillas de la época; otro escenario independiente donde una *troupe* de funambulistas hacían sus juegos y un corral de comedias, situado a la espalda de la estatua de Felipe III, donde se representaría *La dama duende* de Calderón. Yo propuse que el auto sacramental *La hidalga del valle*, también de Calderón, se representara mediante dos carros que itineraban y paraban en dos ocasiones para representar las distintas escenas. El diseño de los carros para el auto está inspirado en un dibujo de la época (figura 5). También propuse hacer un

laberinto<sup>2</sup> a base de celosías por donde vagaba un actor recitando el monólogo inicial de *La vida es sueño* y una perspectiva urbana de la época (véase la figura 3, ángulo derecho del recinto).

Como se puede comprender, todas estas cosas estaban ordenadas también en el tiempo: primero la cena con las tonadillas, después los funambulistas, a continuación los carros con el auto y, por último, la comedia. De todo esto se deduce que, para el público, amén de las más de dos horas que duraba todo el espectáculo, era necesario ir cambiando de lugar según lo que se le ofrecía.

2 El laberinto no es visible en la foto.



6



7



8

En los cuatro espectáculos había algunos tiempos de relativo descanso durante los cuales el público podía contemplar el espacio expositivo e incluso adquirir algún objeto en el mercadillo. La arquitectura de la plaza siempre presente.

#### LA CIUDAD COMO ESCENARIO

Como ya hemos visto, las plazas y las calles de las ciudades han sido desde la Antigüedad escenario de distintas manifestaciones teatrales y festivas. Históricamente podemos considerar que tanto los *pageant* ingleses como los autos sacramentales españoles son precedentes de muchas experiencias posteriores. Ambas manifestaciones se realizaban sobre carros que iban recorriendo las calles y parando en determinados lugares. Los autos sacramentales se representaban en España para celebrar la fiesta del Corpus Christi y su temática era alegórica; siguiendo a Calderón eran “*Sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la Sacra Teología*”. Según su complejidad podían utilizar hasta cinco carros. Estos carros solían disponer de la mitad de su longitud como tablado y la otra mitad como una torre de dos plantas. Así, en 1629, se representó en Segovia el auto *La adúltera perdonada*, de Lope de Vega, contando con tres

carros, siendo el central solo tablado y adosándose los otros dos cada uno en un extremo (figura 6). En Madrid los carros solían hacer tres paradas para realizar la representación, dos ante las autoridades (Ayuntamiento y Consejo de Castilla) y otra para el pueblo. Estas representaciones fueron prohibidas por Carlos III en 1765.

Durante los siglos XVIII y XIX se siguieron celebrando procesiones religiosas y profanas, como la de Carnaval, así como representaciones de comedia del arte y otros tipos de teatro ambulante.

En el siglo pasado hubo unas cuantas experiencias en las que partes de la ciudad eran escenario teatral, de las que los desfiles de *Bread and Puppet* en los Estados Unidos, algunas acciones de *The Living Theatre* en diversas ciudades y de *Comediants* en España son ejemplos interesantísimos (figura 7). Otro ejemplo también digno de mención y muy diferente de los ahora citados merece un comentario más extenso por lo que nos atañe. En fecha tan señalada como 1992 se llevó a cabo en Madrid —Capital Europea de la Cultura ese año— por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Miguel Narros y escenografía de Andrea D’Odorico<sup>3</sup>, con el título de *Fiesta Barroca*, un espectáculo que era una recreación y una conmemoración de lo que suponía el teatro y la

3 Hablando de Andrea, suyas eran los nichos y esculturas que ambientaban el panteón de la familia Tenorio, tanto en el montaje de la plaza Mayor como en los cuatro que hicimos en Alcalá de Henares. Fue idea de Guirau el utilizarlos en régimen de alquiler y a mí me pareció bien.



9. Fila 1: La Hostería del Laurel en el patio de la Facultad de Económicas, *Don Juan en Alcalá*, 1984 y en Patio Trilingüe de la Universidad, *Don Juan en Alcalá*, 1986. Fila 2: Celda de Doña Inés situada en un intercolumnio del Patio Trilingüe de la Universidad, *Don Juan en Alcalá*, 1985 y situada en la fachada del Palacio Arzobispal, *Don Juan en Alcalá*, 1987. Fila 3: Aposento de Don Juan Tenorio situado en un lienzo de la muralla, *Don Juan en Alcalá*, 1986 y situado en otro lienzo de la muralla, *Don Juan en Alcalá*, 1987. Fila 4: Panteón de los Tenorio, *Don Juan en Alcalá*, 198 y Panteón de los Tenorio, *Don Juan en Alcalá*, 1987.

fiesta en el siglo XVII, mezcla de lo sacramental y lo litúrgico con otras manifestaciones festivas de lo popular como el carnaval y las romerías. El espectáculo hacía un recorrido desde la catedral de La Almudena hasta la plaza Mayor con tres carros en caravana que serían los que en la plaza Mayor servían de escenario a la representación del auto sacramental de Calderón *El gran mercado del mundo*. D'Odorico diseñó estos carros (figura 8) inspirándose en la documentación gráfica y escrita relativa a las representaciones de los autos sacramentales, tanto de dibujos originales como de las memorias de apariencias publicadas con el texto de dichos autos. El diseño de los *pageants* en Inglaterra era mucho más austero.

Dos últimos ejemplos, ambos en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro: una comedia en la balconada del Ayuntamiento y otra comedia en microteatro ambulante.

La primera tuvo lugar en 2018. El público, de pie ante la fachada del ayuntamiento, contemplaba una representación de *El lindo Don Diego* de Agustín Moreto, dirigida por Valle Hidalgo.

La segunda queda descrita así en la programación del año 2022: "*El Teatro de sus Mercedes nos propone una versión de Ignacio García, motorizada y en automóvil, de la obra de Lope de Vega El perro del hortelano, donde, según el programa oficial del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de 2022, los celos y amores, las contradicciones entre lo socialmente correcto y el libre albedrío, las idas y venidas de esta elegante comedia lopesca, se desarrollan por las blancas y adoquinadas calles de Almagro, de palacio en palacio, con cuatro únicos espectadores a bordo de un Mercedes que surcarán los bellos y fervientes versos de Lope. La condesa Diana, celosa y enamorada de su chófer y el secretario Teodoro al volante, nos mostrarán en 25 minutos la esencia dramática de la obra en este singular espacio escénico móvil y cercano*".

Ahora bien, las producciones de las que voy a hablar ahora planteaban una relación con la ciudad diferente a las que acabamos de describir, aunque la última tiene algo que ver.

José Antonio Muñoz Rivero, director por entonces de la Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares asistió a los espectáculos de la plaza Mayor y, viendo

nuestra *Fiesta del Madrid romántico*, tuvo una genial idea. Nos propuso a Antonio Guirau y a mí que realizáramos un montaje de *Don Juan Tenorio* itinerante a la manera que habíamos escenificado esa obra en la plaza Mayor, pero utilizando edificios de Alcalá, ciudad que posee un gran patrimonio de edificios históricos. A Guirau y a mí nos gustó mucho la idea y nos pusimos manos a la obra. Así realizamos la primera edición de *Don Juan en Alcalá* en 1984.

Tras un recorrido exhaustivo por la ciudad y la visita a los edificios más notables hice a Guirau mi propuesta de los distintos escenarios. Se trataba, pues, de una representación itinerante en la que cada uno de los escenarios planteados por Zorrilla se situaría en un emplazamiento distinto, por lo que tanto los actores como el público tendrían que ir andando de uno a otro. Como es lógico, los emplazamientos se anunciaban mediante carteles para que los espectadores supieran a dónde ir; la seguridad ciudadana, aparte de velar por que no hubiese problemas de seguridad, colaboraba dirigiendo a la gente a cada emplazamiento.

Hubo una diferencia significativa en la representación de 1987 respecto a las tres anteriores, pues ese año situamos la acción en la época romántica, como ya habíamos hecho con esta misma obra en la plaza Mayor de Madrid en 1982.

Cada año elegí un edificio o una parte de él distintos de los otros años para alojar los diferentes escenarios de la obra. Pondré solo algunos ejemplos.

La Hostería del Laurel se situó en el patio de la Facultad de Económicas en 1984 y en el Patio Trilingüe de la Universidad en 1986. La celda de Doña Inés se situó en 1985 en un intercolumnio del Patio Trilingüe de la Universidad y en 1987 en la fachada del Palacio Arzobispal. El aposento de Don Juan Tenorio se situó en 1986 en un lienzo de la muralla y en 1987 en otra zona de la muralla. El panteón de la familia Tenorio se situó en 1985 en las ruinas del ábside de la iglesia de Santa María y en 1987 en una zona de la muralla (figura 9).

La itinerancia llevaba a actores y público de un lado a otro haciéndoles conocer la ciudad y sus edificios. Así la ciudad actuaba como una escenografía grande y múltiple, significando los escenarios de Zorrilla con unos pocos elementos.



10. Escenografía del *Misterio de Valenciennes*, miniatura de Hubert Cailleau, 1547.

11. Ilustración para la comedia *Andria* de Terencio en la edición de Lyon de 1493.

## LA CIUDAD EN EL ESCENARIO

No podía faltar esta otra experiencia tan abundante a lo largo de la historia del teatro. Hemos visto que la ciudad y sus edificios eran el entorno “natural” tanto de los carros que circulaban por las calles y plazas como de los tabladitos fijos que se montaban en unas y otras. Pero ahora me refiero a la representación de la ciudad como escenografía de un espectáculo teatral.

Cuando se estrenó el *Edipo* de Sófocles en el Teatro de Dionisio en Atenas hacia el 429 a. de C. la fachada de la *skené* con los suplicantes a sus puertas representa la ciudad de Tebas azotada por la peste y por una puerta en dicha fachada aparece Edipo, convirtiéndola así en el palacio real. Los *parodoi* o salidas laterales situadas entre la *skené* y el graderío hacían saber al público que los personajes que entraban o salían por ellas provenían de o iban hacia el mar o la Acrópolis, según convención preestablecida, completando así la imagen de Atenas.

El teatro romano, a pesar de sus significativas diferencias con el teatro heleno, mantiene algunas de las convenciones más importantes. Según Vitruvio: “*La scena tendrá esta disposición : la puerta de en medio estará adornada magníficamente como de palacio real. A diestra y siniestra están las de los huéspedes: junto a estas puertas los espacios para las decoraciones (...). Junto a los referidos espacios corren los ángulos por donde se da tránsito a la scaenae, el uno para los que vienen del foro, y el otro para los de otras partes.*”<sup>4</sup>

Las tres puertas citadas permitían a los actores salir a escena; los principales por la puerta central y el resto por las laterales. Aparte de la posible consideración de la fachada escénica como palacio real cuando los actores salían por la puerta central, Vitruvio nos habla de los espacios para las decoraciones, situados junto a las puertas laterales. Estas decoraciones se hacían por medio

de unos prismas triangulares que giraban sobre un eje central —denominados *periaktoi*— y en cuyas caras se pintaban motivos relativos a cada una de las tres escenas que, según Vitruvio, había en el teatro romano:

“*Hay tres clases de escenas: una, la llamada trágica; segunda, la cómica; tercera, la satírica. Sus decorados son diferentes entre sí en esquema. Las escenas trágicas están delimitadas por columnas, frontones, estatuas y otros objetos adecuados para los reyes; las escenas cómicas muestran casas particulares con balcones y vistas que representan hileras de ventanas, a la manera de viviendas corrientes; las escenas satíricas están decoradas con árboles, cavernas, montañas y otros objetos rústicos bosquejados como un paisaje*”<sup>5</sup>.

Obviamente, salvo en la escena satírica, los *periaktoi* representaban edificios urbanos en una de sus tres caras, en definitiva ciudades.

En un estudio realizado sobre el teatro romano de Tarraco leemos:

“*Fotografías realizadas en 1977 (...) permiten distinguir además en la parte posterior del hiposcenio, a ambos lados de una cloaca axial, dos bloques con encajes circulares para postes. Se trataría, creemos, de los soportes para los postes del telón de fondo (siparium) que sabemos servía en ocasiones de decorado para la realización de comedias, convirtiendo la fachada palacial trágica de la scaenae frons en un mercado, un puerto, una calle o un decorado doméstico (...)*”<sup>6</sup>.

Si esto es así y los postes a encajar no eran los ejes verticales de los *periaktoi*, como se ve en otros teatros romanos<sup>7</sup>, la pintura sobre el *siparium* y los *pinake* serviría; en nuestro caso para completar la imagen de la ciudad en el escenario.

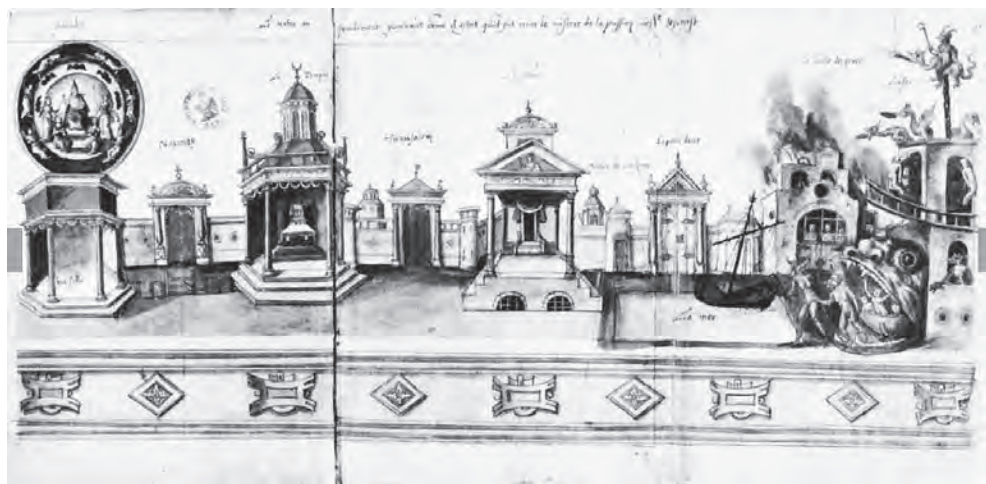
En los dramas litúrgicos, los misterios y los milagros del Medioevo representados primero en el interior de las

4 VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura*, (Ortiz y Sanz, José, 1739-1822, trad. Rodríguez Ruiz, Delfín prologuista). Barcelona: Akal 1987, Libro V, cap. 6.

5 Ídem.

6 MAR MEDINA, Ricardo; RUIZ DE ARBULO, Joaquín; VIVÓ CODINA, David; DOMINGO MAGAÑA, Javier A. y LAMUÑA ESTAÑOL, Marc. La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución. En: RAMALLO ASENSIÓ, Sebastián F.; RÖRING Nicole, dir. congr. *La “scaenae frons” en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, p. 180.

7 Capítulo VI: Elementos estructurales: la scaena en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva. *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 175-176.



10

iglesias, que era su escenario, se habilitaban mansiones para los distintos momentos de la vida de Jesucristo, de la Virgen o de los santos. Estas mansiones constituían una especie de conjunto urbano que en ocasiones correspondía a ciudades como Jerusalén. Es el caso del *Misterio de Villingen* en el que aparecen, aparte del cielo, el infierno, el huerto de Getsemaní, el monte de los olivos y el monte Calvario, los palacios de Herodes y de Pilatos, las casas de Caifás y de Anás, el cenáculo de la última cena y el Santo Sepulcro. En el *Misterio de Valenciennes* (1547), representado en un escenario al exterior las mansiones se disponen de forma longitudinal enfrentadas al espectador, constituyendo una ciudad utópica flanqueada por el Paraíso a la izquierda y el Infierno a la derecha. En esa ciudad hay referencias a Jerusalén con sus murallas y en ellas la Puerta Dorada, pero también a Nazaret y al mar de Galilea (figura 10).

Hubo también teatro profano representado por compañías ambulantes en las plazas y las calles, ya en tablados *ad hoc*, ya sobre carros, y en esas actuaciones la propia arquitectura urbana rodeaba escenario y público con su presencia ineludible.

En la segunda mitad del siglo xv se realizan algunas representaciones de comedias latinas. Cuando se representó *Menaechmi* de Plauto en 1486 al fondo del escenario se situaron cinco casas almenadas con una puerta



11

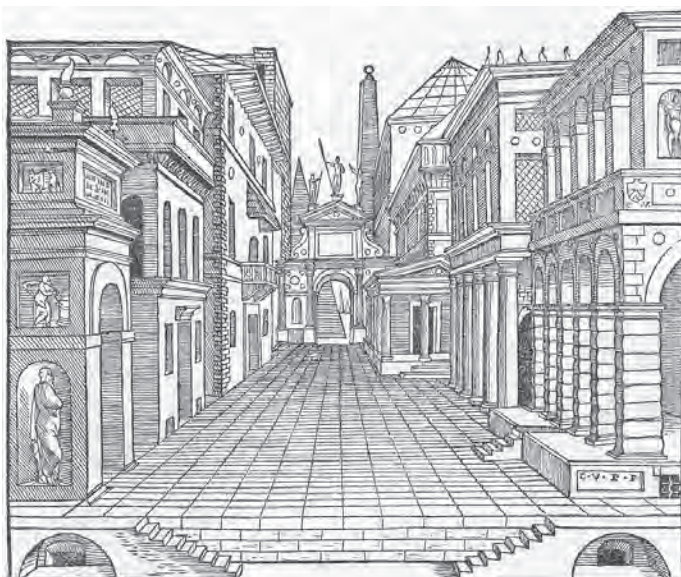
y una ventana cada una. En la edición ilustrada de las comedias de Terencio, que se imprimió en Lyon en 1493, los grabados muestran casas o mansiones encima de cuyas entradas figuran los nombres de los personajes (figura 11). Es lógico pensar que estos grabados tendrían que ver con las escenificaciones de esas obras, lo que

12. 12.1. Sebastiano Serlio, escena cómica. 12.2. Sebastiano Serlio, escena trágica.

13. 13.1. Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, Teatro Olímpico, Vicenza, 1584. 13.2. Vincenzo Scamozzi, Teatro all'Antica de Sabbioneta, 1590.



12.1.



12.2.

supondría una secuela de las mansiones medievales que hemos visto. Es decir, de nuevo la arquitectura ciudadana en el escenario del teatro.

En 1513, en el Palacio Ducal de Urbino se representó *La Calandria* de Bibbiena, la primera obra escrita en italiano vulgar, con una escenografía de Girolamo Genga que reproducía la ciudad no solo en tela sino con algunos relieves (un templo octogonal, un arco triunfal). Interesa destacar que el palco rodeaba el escenario de la misma manera que los fosos circundan las murallas de las ciudades<sup>8</sup>. No hay documentación gráfica al respecto.

Llega el Renacimiento, que poco a poco va transformando las villas y ciudades, sustituyendo la arquitectura medieval por la nueva arquitectura de inspiración

clásica. Los grabados que incluye Serlio en su libro de perspectiva<sup>9</sup> para ilustrar las tres escenas del teatro romano expuestas por Vitruvio<sup>10</sup> muestran claramente este fenómeno al tiempo que identifican escenografía con perspectiva. La escena cómica transmite una imagen de la ciudad que, siguiendo al arquitecto romano, corresponde a las clases sociales populares. Pero también representa una ciudad en evolución, pues, siendo la mayoría de los edificios de estilo gótico, el segundo edificio a la derecha, el más grande de todos, incorpora arcos de medio punto y la portada del templo al fondo es decididamente clasicista. La escena trágica (figura 12) representa una calle de una ciudad con edificios nobles para grandes personajes. Es la imagen de la

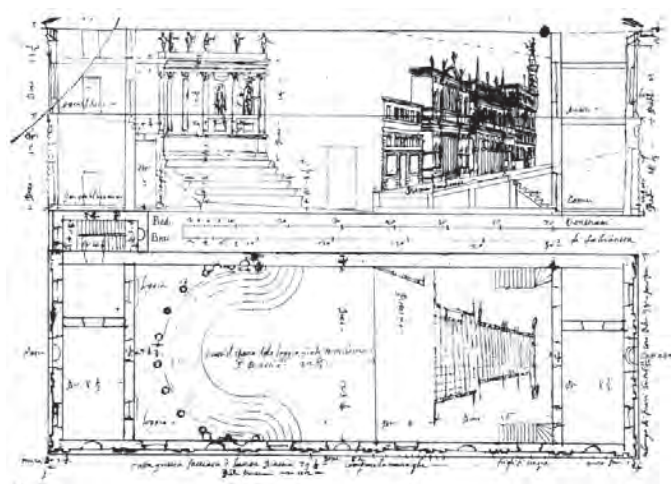
8 MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. En: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea], Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, n.º 3, p. 152 [consulta: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.26>.

9 SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d'architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545.

10 Los *Diez libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio Polión habían sido objeto de varias ediciones: Roma, 1486; Florencia, 1496; Venecia, 1497; y Venecia, 1511, siendo esta última la primera en incluir ilustraciones más completas que diagramas, pero no incluye las relativas a las tres escenas teatrales. Serlio fue el primero en ilustrarlas; años más tarde Daniele Barbaro las ilustra de manera muy similar en POLLIO, Vitruvius; BARBARO, Daniele. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venetia: apresso Francesco de Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.



13.1.



13.2.

“ciudad ideal”, que tanto interesó a los arquitectos y artistas del Renacimiento, en la que todos los edificios son de arquitectura clásica y que incluye un arco triunfal, una torre de sillería romana en ruinas, pirámides y obeliscos. Podemos concluir que la “ciudad ideal” renacentista era clasista y jerarquizada, inspirada en las estructuras sociales de la Antigüedad transmitidas por Vitruvio<sup>11</sup>.

Este vínculo entre escenario teatral y ciudad va a perdurar en los tratados que contemplan la perspectiva teatral llegando hasta el Barroco. Y esto no es solo porque arquitectura y perspectiva estén estrechamente vinculadas desde la Grecia clásica<sup>12</sup>, sino porque el escenario teatral es también un escenario urbano en muchas

ocasiones. Así lo representan los más significativos autores en sus tratados<sup>13</sup>.

En el Renacimiento se siguen representando dramas litúrgicos y comedias y farsas, pues las etapas históricas se solapan, pero ocurren dos cosas muy importantes. La primera es el resurgimiento del edificio teatral y la recuperación de los textos clásicos, que van de la mano, y la otra es el nacimiento de la perspectiva escénica.

Los teatros permanentes y cerrados más importantes de este periodo fueron el Teatro Olímpico de Palladio y Scamozzi en Vicenza (1585) y el Teatro all'Antica de Sabbioneta de Scamozzi (1590) (figura 13). El primero porque funde el frontispicio a la romana con las perspectivas de las calles que se ven a través de los arcos de aquel, lo

11 Trato este tema con mayor extensión en NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela 1996, pp. 338-339 y 349-350.

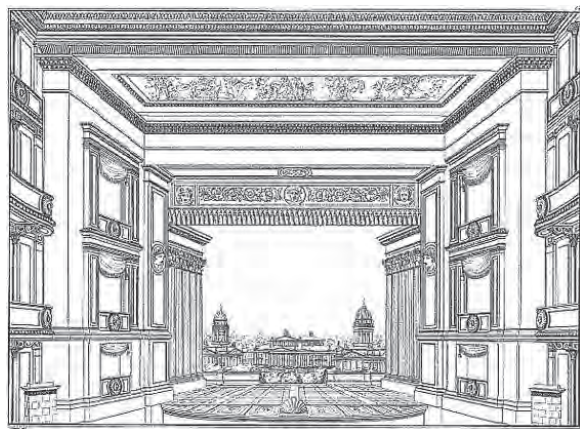
12 *Ibidem*, cap. 5.

13 *Ibidem*, cap. 7. VIGNOLA, Iacomo B.; DANTI, Egnatio, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentari di R.P.M. Egnatio Danti*. Roma: imp. Francesco Zanetti, 1583; MONTE, Guidobaldo. *Perspectivae libri sex*. Pesaro: Apud Hieronymum Concordiam, 1600; SABBATTINI, Nicola. *Pratica di fabricar scene, e machine ne'teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro già architetto del serenissimo duca Francesco Maria Feltrio della Rouere ultimo*. Ravenna: imp. Pietro de Paoli, 1638; DUBREUIL, Jean. *La perspective pratique: nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapisseries, & autres se servans du dessein*, Paris: Melchior Tavernier - François l'Anglois, 1642-1649; CHIARAMONTI, Scipione. *Delle scene e teatri*. Cesena: Verdoni, 1675; GALLI BIBIENA, Ferdinando *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Instituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena...*, In Bologna : Nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1725, etc.

14. Jacques Caillot, Balli di Sfessania, c. 1622. Grabado, col. privada.  
 15. Karl Friedrich Schinkel, telón de fondo para la Schauspielhaus de Berlín (1882).  
 16. Javier Navarro de Zuvillaga. 16.1. Telón para el escenario del cabaret en *Los festivos años 20*, plaza Mayor de Madrid, 1983. 16.2. Escenografía para *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez en el Teatro Español de Madrid, con dirección de José Carlos Plaza (1982). 16.3. Escenografía para *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla en el Corral de Comedias de Almagro con dirección de Victoria Tohajas, 2009.



14



15

que me parece ser una puesta al día del teatro clásico con la idea renacentista de la ciudad ideal mediante la perspectiva. El segundo porque enfrenta una cávea semicircular a la romana con un escenario más profundo que ancho y plantea una perspectiva de un solo punto de vista centrada y simétrica, por lo que creo que se

le puede considerar como ejemplo de la transición del Renacimiento al Barroco<sup>14</sup>. Además, en este teatro la escenografía en perspectiva diseñada por Scamozzi representa la ciudad ideal, quizá la propia Sabbioneta. En ambos casos tenemos la ciudad sobre el escenario.

A mediados del siglo XVI nace, también en Italia, la comedia del arte, heredera por una parte de los ritos carnavalescos y por otra de las comedias griegas y romanas. Es la versión renacentista del teatro popular ambulante. Se solía representar en tablados montados en las calles o plazas y con mucha frecuencia los telones que utilizaban como fondo representaban un paisaje urbano (figura 14).

Manfredo Tafuri desarrolla un discurso muy interesante sobre la relación entre teatro y ciudad. Así lo resume Fernando Quesada:

*“Más allá de las pugnas entre vitruvianos y antivitruvianos, entre defensores del punto de vista democrático y el privilegiado, las ciudades mostradas en perspectiva en las escenografías, fijas o efímeras, de estos nuevos espacios, tenían como misión el establecimiento de una continuidad total entre público y ciudad. Continuidad visiva garantizada por la perspectiva, continuidad emotiva garantizada por la recuperación del drama antiguo y, finalmente, continuidad ideal y política garantizada por los mecanismos ilusorios, cada vez más perfeccionados. De aquí hasta el telón cortafuegos del Schauspielhaus de Berlín de Schinkel de 1822, en el que una panorámica del Gerdammmarkt mostrada en el telón tenía la clara misión política de construir la identidad germánica, en ese momento en proceso de consolidación en Europa, a través del tropo urbano de construcción de la capital imperial”<sup>15</sup>.*

Este es el telón que diseñó el arquitecto y pintor alemán Karl Friedrich Schinkel y que utilizó como telón de fondo en la inauguración del teatro al que se refiere Tafuri (figura 15).

La primera vez que diseñé un telón de fondo que representa una ciudad fue para el espectáculo *Los festivos años 20* en la plaza Mayor de Madrid en 1983.

14 NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, op. cit. supra, nota 11, pp. 19-20.

15 QUESADA LÓPEZ, Fernando. La horma del zapato: la(s) platea(s). En: DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger, coords. *Querido Público. El espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, 2009, pp. 207-208. El texto de Manfredo Tafuri, titulado “Il luogo teatrale dall’Umanesimo a Oggi”, se publicó en TAFURI, Manfredo; SQUARZINA, Luigi. *Teatri e scenografie*. Milano: Touring Club Italiano, 1976, pp. 25-39.



16A



16B



16C

La ciudad representada evocaba el Berlín de los años veinte del siglo pasado, ya que decoraba el escenario del cabaré.

El paisaje urbano madrileño estaba muy presente en la escenografía que realicé para *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez en el Teatro Español de Madrid en 1982, con dirección de José Carlos Plaza. Combiné arquitectura interior con paisaje urbano. En aquella, más de la mitad izquierda del escenario lo ocupaba el piso de la familia acomodada y separada de este por un pasillo con peldaños que llevaba a la escalera de la casa, estaba la modesta vivienda de la portera. Los edificios que constituían el paisaje urbano de uno y otra acentuaban simbólicamente la condición de unos y otros moradores.

Aún tuve otra ocasión de utilizar el paisaje urbano madrileño cuando diseñé la escenografía para *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla, puesta en escena en el Corral de Comedias de Almagro en 2009, con dirección de Victoria Tohajas (figura 16). Esta vez de una forma más abstracta.

Tres maneras diferentes de representar la ciudad en el escenario: un telón pintado, ampliaciones fotográficas de edificios y reproducción ampliada del plano de la ciudad. En los dos primeros casos la imagen de la ciudad permanecía durante todo el espectáculo; solo en la segunda había momentos en los que mediante cambios

de iluminación y escasos movimientos de pequeños elementos escenográficos la imagen urbana desaparecía. En el tercer espectáculo los dos *periaktoi*, en una de cuyas caras había fragmentos del plano de Madrid de Teixeira (1653), componían al juntarse la parte de la ciudad en la que transcurría la comedia, en cuyo texto se aludía a varias de las calles que había en el plano. Estas caras de los *periaktoi* solo se presentaban en las escenas de calle.

#### REFLEXIÓN FINAL

Teatro y ciudad han estado, y siguen estando, muy unidos. En ocasiones la arquitectura real como espacio escénico y en otras las arquitecturas fingidas en el espacio escénico o en el escenario, mediante telones u otros elementos, siempre en diálogo con aquella.

De todo esto ha habido precedentes que pudieron actuar de forma más o menos subconsciente en la concepción de los espacios que realicé como escenógrafo a los que me he referido en este artículo.

Franco Quadri escribió un interesantísimo artículo en el que, entre otras cosas, dice: “*El teatro de los años sesenta se apropia de la acción y la pone en primer término*”<sup>16</sup>.

La mezcla de actores y público que experimentaron el *Living Theatre*, Grotowski, el *Theâtre du soleil*, Luca Ronconi, *Els Comediants* o *La Fura del Baus* creo que fueron

16 QUADRI, Franco. La deverbalizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti. En: *Lotus International*, Milano: Electa, diciembre de 1977, n.º 17, pp.110-129.



influencias más o menos subconscientes en los espectáculos de la plaza Mayor de Madrid y en los de *Don Juan en Alcalá*. Más en concreto, la irrupción de los carros del auto sacramental entre el público —tradición aparte— tuvo algo que ver con las que provocaban el *Theâtre du soleil*, Luca Ronconi, el *Living Theatre* o *La Fura del Baus*.

Creo que también subyacían ecos de Artaud, de Meyerhold y de Brecht.

Ahora me pregunto si todas esas influencias siguen animando a grupos y compañías teatrales. Después de tantas crisis una tras otra los ánimos no pueden ser los mismos de antes. Aunque nunca es tarde.

Pero más allá son otros tiempos y sobre todo las tecnologías avanzan a velocidad de vértigo. Estoy convencido de que la inteligencia artificial será un buen aliado del teatro. ■

**Bibliografía citada**

DUBREUIL, Jean. *La perspective pratique: nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapisseries, & autres se servans du dessein*, Paris: Melchior Tavernier - François l'Anglois, 1642-1649.

CHIARAMONTI, Scipione. *Delle scene e teatri*, Cesena: imp. Verdoni, 1675.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. The Disintegration of Theatrical Space. En: *Architectural Association Quarterly*. Londres: Architectural Association, 1976, vol. 8, n.º 4, pp. 24-31.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela, 1996.

MAR MEDINA, Ricardo; RUIZ DE ARBULO, Joaquín; VIVÓ CODINA, David; DOMINGO MAGAÑA, Javier A.; LAMUÀ ESTAÑOL, Marc. La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución. En: RAMALLO ASENSIO, Sebastián F.; RÖRING Nicole, dir. congr.) *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 173-201.

MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. En: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea]. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, n.º 3, p. 139-172 [consulta: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.26>.

MONTE, Guidobaldo. *Perspectivae libri sex*. Pesaro: Apud Hieronymum Concordiam, 1600.

POLLIO, Vitruvius; BARBARO, Daniele. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Venetia: apresso Francesco de Franceschi Senese, & Giouanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.

QUADRI, Franco. La deverbilizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti. En: *Lotus International*, Milano: Electa, diciembre de 1977, n.º 17, pp. 110-129.

QUESADA LÓPEZ, Fernando. La horma del zapato: la(s) platea(s). En: DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger, coords. *Querido Público. El espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, 2009, pp. 201-222.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva. *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

SABBATTINI, Nicola. *Pratica di fabricar scene, e machine ne'teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro già architetto del serenissimo duca Francesco Maria Feltrio della Rouere ultimo*. Ravena: imp. Pietro de Paoli, 1638.

SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d'architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545.

TAFURI, Manfredo; SQUARZINA, Luigi. *Teatri e scenografie*. Milano: Touring Club Italiano, 1976.

VIGNOLA, Le; DANTI, Egnatio; ZANETTI, Francesco. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentari di R.P.M. Egnatio Danti*. Roma: imp. Francesco Zannetti, 1583.

VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura* (Ortiz y Sanz, José, 1739-1822, trad. Rodríguez Ruiz, Delfín prologuista). Barcelona: Akal, 1987, lib. V, cap. 6.

**Javier Navarro de Zuvillaga** (Madrid, 1942), arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Madrid (1968); A.A. School of Architecture, Londres (1971); doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (1980). Profesor de la ETSAM (1968-1980); catedrático, emérito y honorífico por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (1980-2012). Ha realizado escenografías para A. Guirau, W. Layton, J. L. Alonso y J. C. Plaza. Diseñó el *Teatro Móvil* (1971) y rehabilitó el Teatro Principal de Palencia (1993). Ha publicado en las revistas *Academia* (RABASF) n.º 69 y 86; *Arquitectura* (COAM) n.º 194-195, 199, 200; *A.A.Q.*, vol. 8, n.º 4; *El Paseante* n.º 2; *Acotaciones* (RESAD) n.º 49; *Don Galán* n.º 4; *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* n.º 19; *ADE Teatro* (muchos n.ºs). Entre los libros escritos destaca: *Fundamentos de la perspectiva* (Parramón, 1986); *Imágenes de la perspectiva* (Siruela, 1996); *Mirando a través: la perspectiva en las artes* (Serbal, 2000); *Walter Gropius: teatro total de Walter Gropius* (Rueda, 2004); *Forma y representación: un análisis geométrico* (Akal 2008), *La escalera en el teatro* (Asociación Directores de Escena, ADE 2023).

## EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA

THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA

Juan Deltell Pastor (ORCID) 0000-0003-1714-0176)

Clara Elena Mejía Vallejo (ORCID) 0000-0002-4104-3053)

**RESUMEN** El teatro y el cine son dos formas de expresión artística que, de distintas maneras, promueven una interacción entre el público y la obra y en las que intervienen tanto aspectos visuales, como espaciales y temporales. “La cuarta pared” es uno de los conceptos recurrentes cuando se alude a la interacción entre el público y una obra teatral, también extrapolable al ámbito del cine. Partiendo de este concepto se pretende analizar cómo, independientemente del espacio que acoge una representación, una determinada conceptualización escénica permite matizar la separación existente y es capaz de favorecer la interacción entre el público y una obra teatral. En este artículo se propone abordar una experiencia concreta cuya voluntad es aunar el teatro y las imágenes en movimiento: el trabajo del escenógrafo Josef Svoboda. En primer lugar, se describirán los mecanismos ideados por Svoboda para incorporar las imágenes en movimiento al discurso teatral. A continuación, se analizarán y redibujarán algunas de sus escenografías incidiendo particularmente en sus condiciones espaciales. El objetivo es mostrar cómo, mediante el recurso a un trabajo material sólido apoyado por el movimiento, la luz y las imágenes proyectadas, el espacio psicoplástico propuesto por Svoboda logra fundir espacio y tiempo intentando así desdibujar la “cuarta pared”.

**PALABRAS CLAVE** espacio escénico; teatro; cine; arquitectura; Laterna Magika; cuarta pared.

**SUMMARY** Theatre and cinema are two forms of artistic expression that, in different ways, promote interaction between the audience and the play, involving visual, spatial and temporal aspects. The “fourth wall” is one of the recurring concepts when referring to the interaction between the audience and a play, which can also be extrapolated to the field of cinema. Based on this concept, the aim is to analyse how, regardless of the space that hosts a performance, a certain scenic conceptualisation makes it possible to qualify the existing separation and is capable of favouring the interaction between the audience and a theatrical play. In this article we propose to deal with a specific experience that aims to combine theatre and moving images: the work of the stage designer Josef Svoboda. First of all, the mechanisms devised by Svoboda to incorporate moving images into the theatrical discourse will be described. Next, some of his stage designs will be analysed and redrawn, with particular emphasis on their spatial conditions. The aim is to show how, through the use of solid material work supported by movement, light and projected images, the psycho-plastic space proposed by Svoboda manages to merge space and time, thus attempting to blur the “fourth wall”.

**KEYWORDS** stage space; theatre; cinema; architecture; Laterna Magika; fourth wall.

Persona de contacto / Corresponding author: jdetell@pra.upv.es. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Politècnica de València, España.

## INTRODUCCIÓN

Tanto en teatro como en cine se habla con frecuencia de la *cuarta pared*, entendida como la frontera que separa el acontecimiento del espectador. El término fue avanzado por Denis Diderot en su *Discours sur la poésie dramatique*<sup>1</sup>, proponiendo el concepto de que un muro virtual separaba a los espectadores y los actores en una representación teatral.

Mientras en el caso del cine la pantalla de proyección construye físicamente ese límite, en el teatro dicha frontera es virtual. Cine y teatro comparten también el trabajo con el fuera de campo y el fuera de cuadro<sup>2</sup>, entendidos como el diálogo que el espectador mantiene con aquello que es connatural a las acciones que se desarrollan, pero que no puede ver, o que todavía no puede ver, aunque quizás sí escuchar. En el caso del cine ese fuera de cuadro solo en ciertas ocasiones podrá interactuar con el

espectador, ya que contiene aquella porción de realidad que el realizador decidió ocultar para siempre al gestionar el encuadre<sup>3</sup>. En el caso del teatro el fuera de campo, sin embargo, permanece más abierto, latente, dispuesto a interactuar con un espectador que, además, a diferencia del cine, construye personalmente el encuadre con su mirada dinámica. En ciertas ocasiones cine y teatro han trabajado conjuntamente, reflexionando sobre la definición de estos planos físicos y virtuales que construyen los límites del acontecimiento, y que definen en gran medida la relación que el espectador y los ejecutantes mantienen con el espacio físico de la representación.

Adolf Appia define por primera vez la puesta en escena como “*el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo*”<sup>4</sup>. Aunque la interacción entre un actor teatral y un espectador es muy directa, dada la cercanía física entre ambos,

1 DIDEROT Denis. *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1771, p. 259.

2 Se entiende por *cuadro* el límite físico delimitado por los cuatro bordes de la pantalla o del escenario, denominándose *fuera de cuadro* a cualquier objeto, acción o área que se encuentra fuera del ámbito visual del espectador. El campo se identifica con todo aquello que vemos, escuchamos o intuimos en la pantalla. Contiene, pues, todo lo que el cuadro muestra, pero también excede sus límites.

3 En ocasiones el realizador o el dramaturgo sí que utilizan el fuera de cuadro como herramienta narrativa, haciendo por ejemplo que los actores miren, escuchen o dialoguen con algo que el espectador no puede ver.

4 BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981, p. 12.

sin duda resulta muy difícil escaparse por completo de la artificialidad de un decorado, por muy realista que se haya pretendido construir. El escenario siempre impone una distancia. El espectador vive la trama que se desarrolla frente a sus ojos con mucha intensidad, pero sin olvidar que se encuentra en un recinto cerrado en el que habitualmente -salvo excepciones, por supuesto- se ha construido una porción de espacio que, por sus dimensiones, y por el punto de vista desde el que se observa, escapa a la cualificación de espacio real. La cuarta pared difícilmente desaparece, aunque realmente como tal no exista<sup>5</sup>.

El cine, sin embargo, se aproxima al espectador de una forma diferente, sobre todo, y quizás únicamente, cuando la película se visiona en una sala cinematográfica. Durante la proyección, con la sala a oscuras, el contenedor desaparece, el espectador se introduce por completo en la película, se olvida con mucha facilidad de la existencia física de la cuarta pared. Las localizaciones en las que se desarrolla la trama le parecen reales, aunque puedan ser ficticias. Paradójicamente, se suele encontrar más cerca del actor que cuando lo tiene presente en el teatro, fundamentalmente por el hecho de la posibilidad de aproximarse a su gestualidad.

Susan Sontag afirma a este respecto que el teatro recurre a la artificialidad, mientras el cine se compromete con la realidad<sup>6</sup>. Ambas disciplinas han intentado aprovechar estas características diferenciales para enriquecerse mutuamente: el cine aportando la veracidad de las imágenes en movimiento, el teatro la presencialidad de la actuación en directo.

En el presente artículo se pretende ahondar en algunas experiencias colaborativas entre cine y teatro, tomando como caso de estudio el trabajo del escenógrafo Josef Svoboda.

#### UTILIZACIÓN DE IMÁGENES PROYECTADAS EN TEATRO. PRIMERAS EXPERIENCIAS

El cine, como constructor de imágenes en movimiento, conlleva un campo de procedimientos y significados a los que el teatro no ha permanecido ajeno. La interacción profunda y ambigua entre juego actoral e imágenes dinámicas ha conllevado una conceptualización diferente del espacio del escenario, aportando nuevas lecturas de la *cuarta pared*. El trabajo con la luz, entendida como un soporte material, o la sustitución de los habituales paramentos constructores de espacio por pantallas de proyección o espejos, desvirtúan la fisicidad del escenario y permiten fundir aquello que realmente ocurre en la escena con la geografía de lugares y acontecimientos distantes. El espectador, confundido, asiste en estas representaciones a un trampantojo dinámico, no pudiendo distinguir claramente entre las situaciones que acontecen frente a sus ojos, y aquellas que se proyectan en las pantallas.

Jan Grossman afirma que el jesuita Athanasius Kircher puede considerarse un primer antecedente de este tipo de relaciones entre imágenes proyectadas y teatro<sup>7</sup>. En el siglo XVII experimentó con toscas proyecciones en ciertas representaciones teatrales gracias a un aparato de su invención, descrito en su libro *Ars magna lucis et umbrae*<sup>8</sup>. El dispositivo funcionaba de una forma similar a la tradicional *cámara oscura* descrita por Leonardo da Vinci.

Dos siglos más tarde, Georges Méliès utilizó en sus cortometrajes y medimetrajes procedimientos anclados en el ilusionismo y la prestidigitación, entendiendo el rectángulo de la pantalla en analogía con el proscenio teatral<sup>9</sup>. Mediante trucos muy ingeniosos, tratados como escenas teatrales, se sucedían en planos fijos acciones imposibles en la vida real, como apariciones o desapariciones súbitas de personajes, o el tránsito instantáneo entre escenarios diferentes sin necesidad

5 Muchas experiencias teatrales, en particular a partir de las propuestas de Adolf Appia (1862-1929) y Gordon Craig (1872-1966), han pretendido eliminar esta cuarta pared proponiendo una mayor integración entre el escenario y el patio de butacas, intentando favorecer que el público forme parte activa de la representación.

6 SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, p. 26 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.

7 GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu*. Laterna Magika. Praga: Jirí Hrbas, 1968, p. 38.

8 KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Roma: Sumpptibus Hermanni Sheus, 1646.

9 SONTAG, Susan, op. cit. supra, nota 6, p. 25.

de recurrir a un cambio de plano. Es clara la conexión entre estos procedimientos y la incorporación de proyecciones cinematográficas en la escenografía teatral, al provocar saltos de localizaciones o modificaciones del espacio escénico.

El advenimiento de las vanguardias arquitectónicas y artísticas de principios del siglo xx, estrechamente unido al desarrollo de nuevas tecnologías, posibilitó experiencias novedosas, sin duda de mayor calado. La influencia recíproca entre cine y teatro se hizo patente inicialmente en las vanguardias rusas, como por ejemplo en ciertas producciones de Meyerhold realizadas en la posguerra. Aunque sin duda fue la escuela de la Bauhaus, persiguiendo la ideal y programática unión entre todas las artes, quien definitivamente propuso la primera experiencia realmente colaborativa entre cine y teatro.

En la introducción a un libro dedicado al *Teatro total* de la Bauhaus<sup>10</sup>, Walter Gropius enunciaba que el objetivo principal del proyecto era conseguir una nueva síntesis entre arte y tecnología moderna. En el momento de la redacción del proyecto de *Teatro total*<sup>11</sup> el director y productor teatral Erwin Piscator llevaba tiempo considerando nuevas estructuras y espacios teatrales que pudiesen permitir una simbiosis entre imágenes proyectadas y actuación en el escenario. Walter Gropius, conocedor de estas experiencias, aceptó, por tanto, la propuesta de Piscator de instalar en el *Teatro total* pantallas de proyección translucidas -permitiendo, por tanto, también trabajar con retroproyecciones- no tan solo en el ciclorama curvo de los tres escenarios proyectados, sino en el resto de los paramentos del espacio, incluido el techo. Se situaron para ello doce torres para la fijación de las pantallas y proyectores, pudiéndose incluso proyectar sobre el público. En palabras de Gropius, citadas por el propio

Piscator, “se sustituyó la antigua pantalla de proyección por un espacio de proyección”<sup>12</sup>.

Posteriormente, el escritor, músico, actor y dramaturgo Emil František Burian trabajó en la pieza teatral *Frühlings Erwachen*<sup>13</sup> con una síntesis compleja entre proyecciones cinematográficas y actuaciones escénicas. Aunque desarrollada dentro de los límites de un teatro de proscenio regular, la acción se desarrollaba entre dos pantallas de proyección: la delantera, ocupando todo el frente del escenario, curva y traslúcida, y la posterior, más pequeña y opaca (figura 1). Finalmente, un ciclorama negro terminaba de delimitar el escenario. Su *Theatergraph* contaba con cuatro dispositivos situados en diferentes lugares del teatro, proyectando diapositivas en color o películas en blanco y negro. Las acciones desarrolladas por los actores se yuxtaponían con las imágenes fijas o en movimiento, estableciéndose en ocasiones un diálogo de los propios actores con las imágenes proyectadas de sí mismos. Pese al interés de esta experiencia iniciática, se estaba lejos de conseguir una interacción completa entre las imágenes proyectadas y la puesta en escena de los actores.

Josef Svoboda<sup>14</sup> consiguió aproximarse a esta perfecta armonía entre proyecciones y actores gracias a una serie de técnicas que ideó junto a sus colaboradores. El escenógrafo checo abrió las puertas a una nueva concepción escénica, jugando un papel importante en la renovación de la escenografía teatral, especialmente en lo que se refiere a la creación e implantación de nuevas tecnologías que permitiesen una íntima hibridación entre la representación del cuerpo actoral y una estudiada combinación de proyecciones cinematográficas e imágenes fijas<sup>15</sup>. Estas y otras experiencias coetáneas pretendían liberar al film de la orientación frontal y plana de la pantalla, integrándolo en la totalidad del espacio de actuación<sup>16</sup>.

10 GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S., ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961, p. 7.

11 El término *Teatro total* tiene conexiones con el término de *Obra de arte total* acuñado por Richard Wagner.

12 PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963, p. 128.

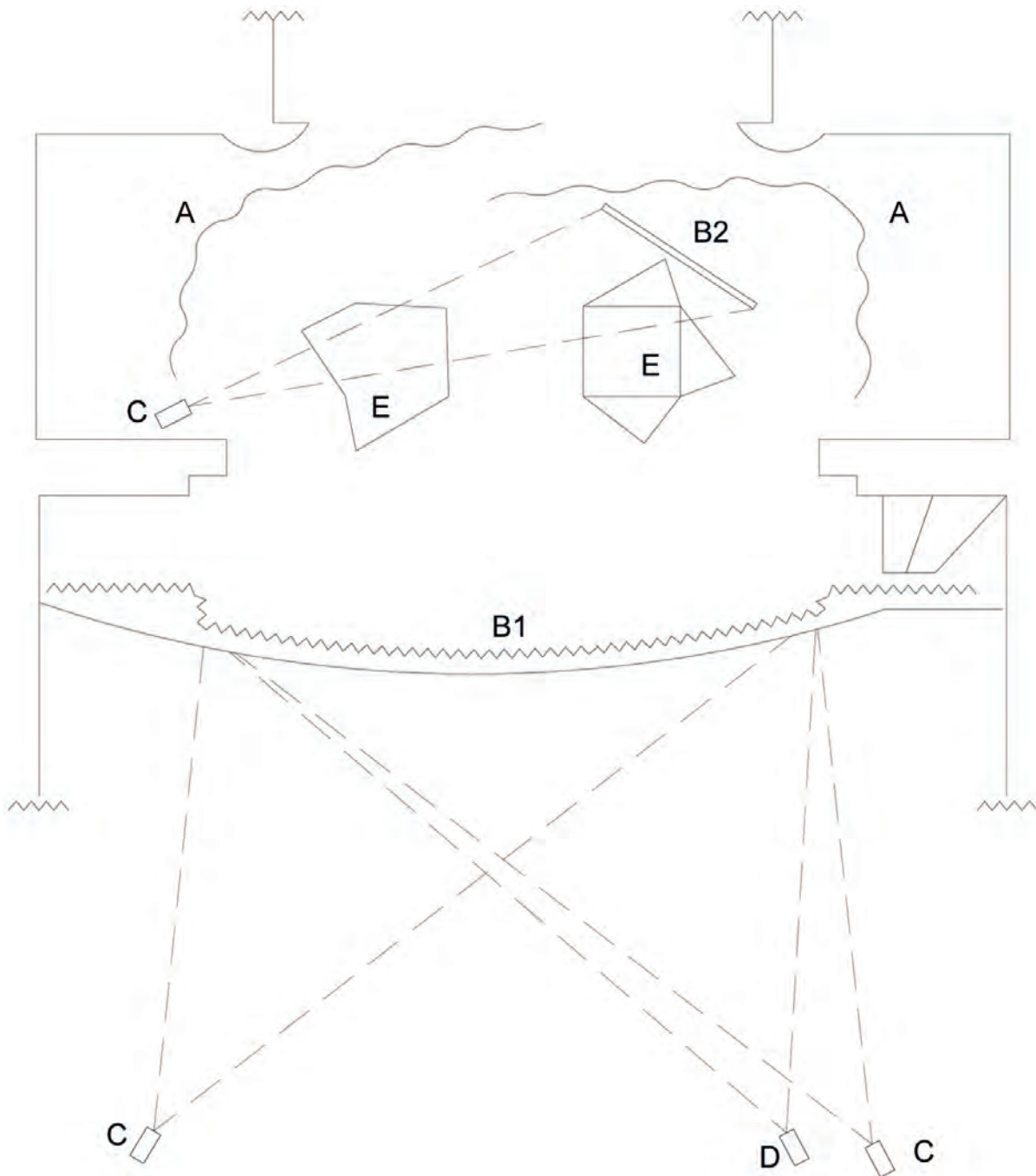
13 WEDEKIND, Frank. *Frühlings Erwachen*. München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst, 1907.

14 Josef Svoboda (Čáslav 1920, Praga 2002) es una figura clave de la escena teatral europea de la segunda mitad del siglo xx.

15 URSINI, G., ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf, 2009.

16 COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 62-67 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.

1. *Theatergraph* E. F. Burian [A. Ciclorama de cortina negra / B1. Pantalla de proyección frontal / B2. Pantalla de proyección opaca / C. Proyector de diapositivas / D. Proyector de películas / E. Plataformas de actuación ligeramente elevadas].



Josef Svoboda afirma en sus memorias que tuvo dos oportunidades en su vida para formular un programa completo para el nuevo tipo de representaciones teatrales en las que creía<sup>17</sup>. La primera de ellas tras la guerra, al ser contratado por el Teatro del 5 de Mayo. Posteriormente, cuando participó en el comité para el proyecto de la ampliación del Teatro Nacional de Praga, la Nová Scéna -considerada como la primera sala multimedia del mundo-, concebida específicamente para llevar al extremo la colaboración entre teatro e imágenes proyectadas<sup>18</sup>.

En 1945 Václav Kašlík, director de la sección de ópera del Teatro del 5 de Mayo, acudió a Svoboda ofreciéndole su primer encargo como escenógrafo<sup>19</sup>, diseñando entre otras la escenografía para la ópera *Kunálový Oci*<sup>20</sup>. Svoboda define esta experiencia como un continuo taller experimental, en el que el diseño de cada producción partía del instinto, y se comprobaba empíricamente, incluso pocos días antes del estreno<sup>21</sup>.

Sus primeras producciones ya fueron extremadamente novedosas debido a la implementación de nuevas tecnologías. Para Svoboda la escenografía, en tanto que disciplina del arte teatral, se encontraba en un proceso de evolución al estar inmersa en la búsqueda de un vocabulario propio. Tradicionalmente la escenografía había recurrido a medios de expresión plásticos clásicos como la arquitectura o la pintura. Svoboda entendió que, para adecuarse a los tiempos, la escenografía debía recurrir a procedimientos nuevos como son la mecánica, la electrónica, la escenografía lumínica, los ordenadores, etc. Estaba persuadido de que, para poder ofrecer una respuesta actual, el escenógrafo debía ampliar sus conocimientos y trabajar con la materia desde nuevas perspectivas<sup>22</sup>.

## LOS SISTEMAS DE JOSEF SVOBODA

Tras sus primeros trabajos, Josef Svoboda continuó su experimentación en el campo de la escenografía en muy diferentes emplazamientos. Cada una de sus representaciones exploraba los límites del espacio clásico de representación. Con el tiempo, resultó evidente que el concepto escenográfico defendido por Josef Svoboda precisaba implementar nuevas condiciones tanto espaciales como técnicas en la concepción del escenario. Fue entonces cuando, en colaboración con el director teatral Alfred Radok, ideó tres sistemas denominados *Polyekran*, *Laterna Magika* y *Diapolyekran*, concebidos para poder ser representados de una manera flexible en ámbitos escénicos muy diferentes.

Los dos primeros fueron creados inicialmente para el pabellón checo de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. El *Polyekran* -literalmente multipantalla- consistía en ocho pantallas de diversa forma y tamaño suspendidas por cables, recibiendo la proyección simultánea y sincronizada de diapositivas y películas procedentes de quince proyectores (figura 2). En una entrevista Svoboda explica que el gran logro de *Polyekran* fue posibilitar que proyecciones reales de personas, objetos y lugares mantuviesen entre ellos relaciones no realistas, trabajando la esencia del *collage* puro y abstracto, tan frecuente en teatro<sup>23</sup>.

*Polyekran* era, esencialmente, una experiencia dinámica basada exclusivamente en la proyección de imágenes fijas y en movimiento, sin tratamientos escénicos ni juego actoral. El gran avance que supuso *Laterna Magika*, el siguiente sistema ideado por Svoboda, consistió en la incorporación en el escenario de actores, bailarines, cantantes y músicos, así como el desarrollo de nuevas técnicas cinematográficas, como el formato panorámico o la

17 SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers, 1993, p. 15.

18 Michael Kirby señala que en este ámbito es imprescindible considerar también experiencias como las de Milton Cohen, quien desarrolló desde 1959 lo que denominó *Space Theater* en colaboración con el grupo ONCE, ciertas actuaciones de John Cage, o determinadas obras de artistas y escenógrafos como Robert Whitman, Roberts Blossom o los arquitectos Charles & Ray Eames. KIRBY, Michael. The uses of film in theatre [en línea]. En: *The Tulane Drama Review*, vol. 11, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.

19 Svoboda fue escenógrafo jefe del Teatro del 5 de Mayo entre 1945 y 1948.

20 *Los ojos de Kunala* de Otakar Ostrčil, representada en el Teatro del 5 de Mayo de Praga, 1945; dirección: Jiří Fiedler.

21 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, nota 17, p. 42.

22 BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulta 12-04-2023]. Disponible en: <https://images.cnrs.fr/video/585>.

23 BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 81.



2. Proyecto inicial *Polyekran*, contando con ocho pantallas de proyección. Prague Music Spring, espectáculo basado en el sistema *Polyekran* perteneciente a la Expo 58 dirigido por Emil Radok.

proyección simultánea en varias pantallas móviles sincronizadas con las acciones desarrolladas por los actores (figuras 3 y 4).

Se inauguraba, pues, una nueva concepción escénica, una nueva forma artística basada en la íntima hibridación entre imágenes dinámicas proyectadas y teatro. Los fragmentos cinematográficos, a diferencia de lo que sucedía en *Polyekran*, se concebían para una producción en concreto. Los actores en el escenario sincronizaban sus acciones con lo que sucedía en la pantalla, provocando en el espectador percepciones engañosas de aquello que pudiera acontecer en el escenario o tener lugar en la proyección. La *Linterna Mágica* es un género teatral específico, entre el cine y el teatro, que conecta de una manera inusual los dos medios y en el que la película no es un mero acompañamiento de imágenes, sino una parte integrante de la acción<sup>24</sup>.

Josef Svoboda añade, en la entrevista anteriormente mencionada, que el juego de los actores no puede existir sin la película, y viceversa, ya que una no es el telón de fondo de la otra<sup>25</sup>. Se persigue, pues, una síntesis y fusión extrema de las proyecciones y los actores, interactuando en ciertas ocasiones estos últimos consigo mismos al aparecer en la pantalla<sup>26</sup>.

El sistema de *Laterna Magika* constaba de ocho pantallas móviles construidas con superficies reflectantes, tres proyectores de películas y dos de diapositivas, sincronizados con un dispositivo que permitía desviar un haz de proyección a cualquier punto del interior del edificio. El escenario estaba provisto de una cinta móvil para que los actores pudieran adaptar sus acciones a lo que sucedía en las pantallas. Todo ello, finalmente, era reforzado por el sonido estereofónico de varios altavoces.

Finalmente, se debe considerar la importancia de un tercer sistema ideado por Svoboda denominado *Diapolyekran*, presentado en la Expo 67 de Montreal con un

montaje de diez minutos. El sistema debe entenderse como una evolución del *Polyekran*, al estar basado en la proyección múltiple y sincronizada en diferentes pantallas, y no incluir representación teatral. Conceptualmente se trataba, sin embargo, de un proyecto muy diferente, infinitamente más complejo desde el punto de vista técnico y visual. El frente del escenario estaba formado por 112 cubos, cada uno de ellos conteniendo dos retroproyectores de diapositivas. Los cubos podían alinearse formando un plano único para proyectar una imagen de gran tamaño, o deslizarse entre ellos, proporcionando una superficie en relieve donde combinar las 30 000 diapositivas preparadas para el espectáculo (figura 5).

Tanto en la *Laterna Magika* como en otros proyectos escenográficos de Svoboda, la complejidad de la sincronización entre actores e imágenes en movimiento conllevaba una gran dificultad. Svoboda reconocía que, debido a la gran antelación con que tenían que ser preparadas las imágenes filmadas, se comprometía en cierta manera de lo más bello del teatro, el hecho de que cada representación pudiese ser diferente, o tener un ritmo distinto<sup>27</sup>.

## LOS ESPACIOS DE SVOBODA

En paralelo a estos dispositivos, adaptables a espacios diversos, Svoboda concibió un número importante de escenografías para salas y obras concretas. En estas, el recurso a los sistemas expuestos en el apartado anterior permitía crear un diálogo extremadamente refinado entre la construcción de espacios físicos y la ilusión de espacios inmateriales.

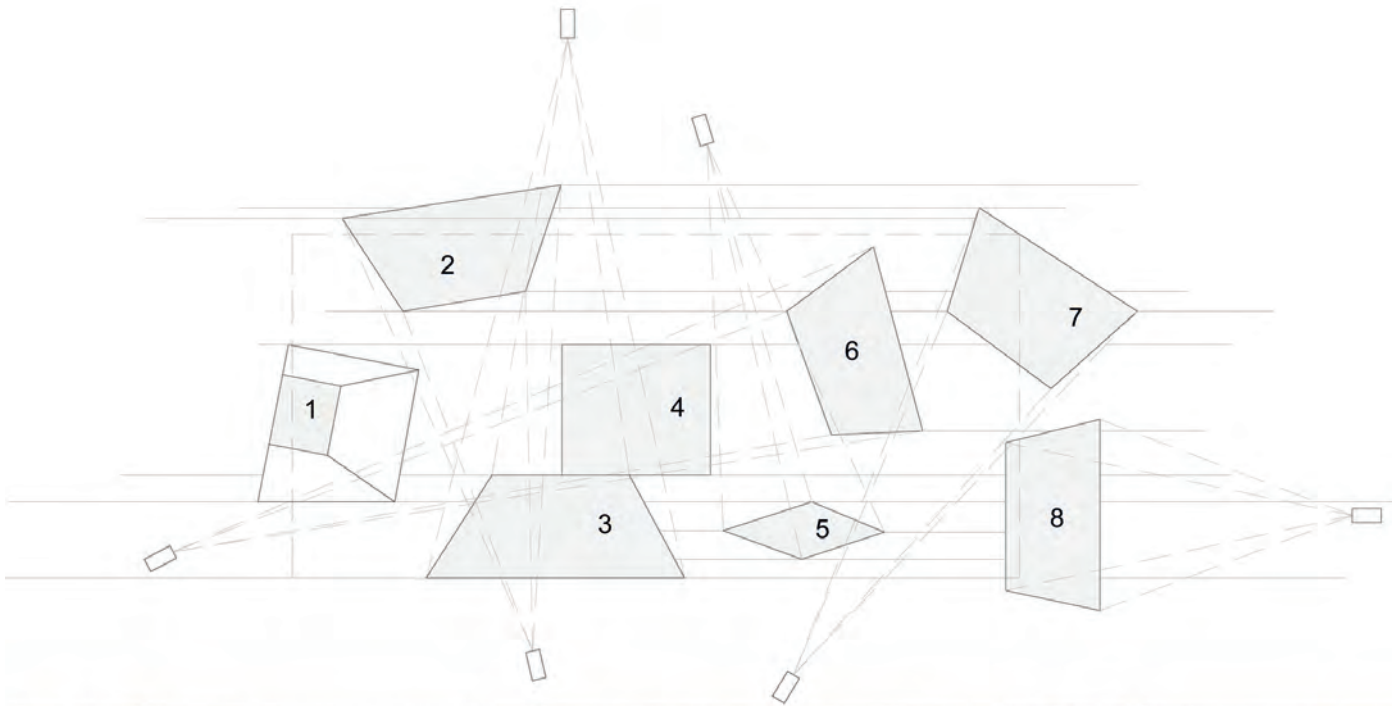
Svoboda concebía las escenografías como espacios eficaces al servicio de la obra. Partía de la convicción de que estas hacen parte integral del arte teatral, y de que es necesario que estén integradas en el flujo de la acción teatral para que jueguen adecuadamente su papel. Desde su punto de vista, cada pieza posee un principio

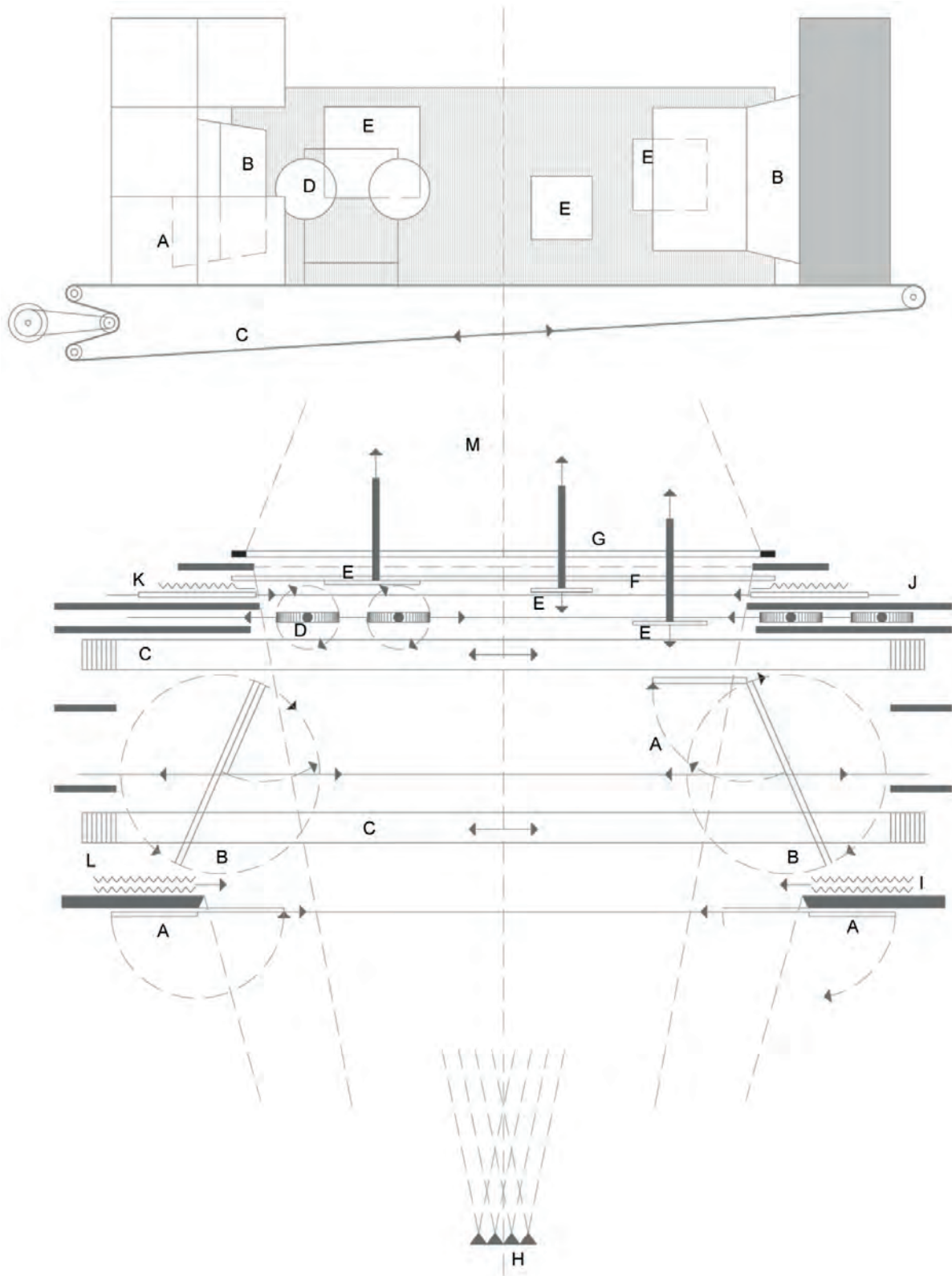
24 BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1 pp. 27-42 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.

25 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 83.

26 NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. En: A. COSTA y R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference*, 2016, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.

27 SVOBODA, Josef. Problémy scéný Laterný magiky. En: *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, p. 103.

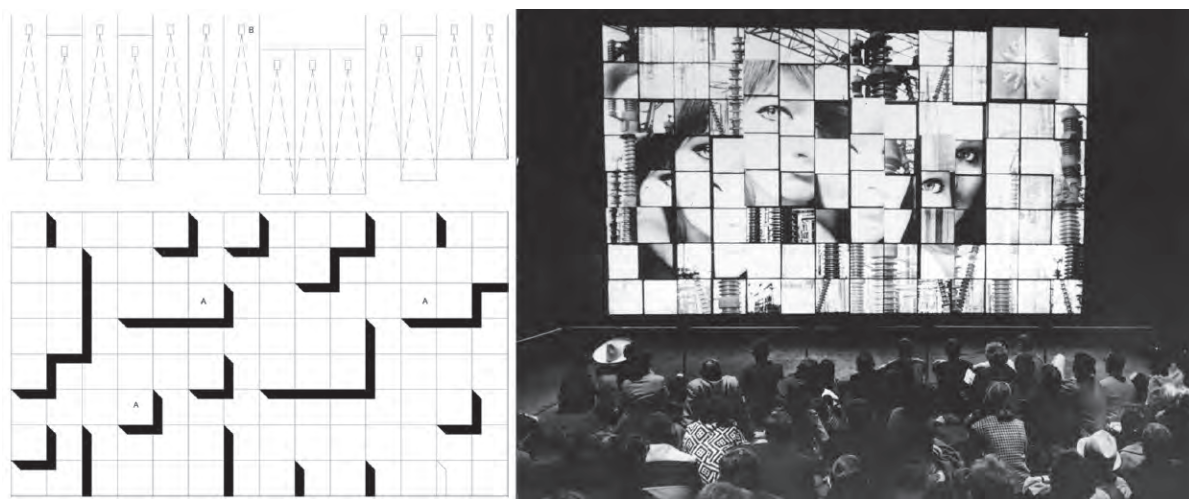




3. *Laterna Magika*. Planta y sección del montaje realizado en la Expo Bruselas 58 [A. Pantallas de proyección articuladas sobre un eje vertical / B. Pantallas de proyección articuladas y giratorias sobre un eje vertical, desplazables lateralmente a lo ancho del escenario / C. Cinta de rodadura / D. Pantallas de proyección circulares giratorias sobre un eje vertical / E. Pantallas de proyección desplazables hacia el fondo del escenario desde la pantalla de Cinemascope / F. Pantalla de Cinemascope para proyección frontal compuesta por cintas verticales elásticas para permitir el paso de actores en directo / G. Pantalla de cinemascope para retroproyección / H. Cabina de proyección con tres proyectores cinematográficos y un proyector de diapositivas, sincronizados con la retroproyección tras las pantallas / I. Telón principal / J. Cortinas traseras / K. Pantallas de proyección, desplazables lateralmente / L. Telón de gasa / M. Retroproyección].
4. *Laterna Magika*. Dos montajes pertenecientes al espectáculo presentado en la Expo Bruselas 58. En el primero de ellos la actriz interactúa con su imagen proyectada.
5. Sistema *Diapolyekran*. Espectáculo dirigido por Alfred Radok presentado en la Expo Montreal 67. Planta y alzado [A. Cubos móviles con pantallas para retroproyección / B. Dos proyectores de diapositivas de 35 mm montados en vertical]. El movimiento de los cubos y las proyecciones se sincronizaba electrónicamente.



4

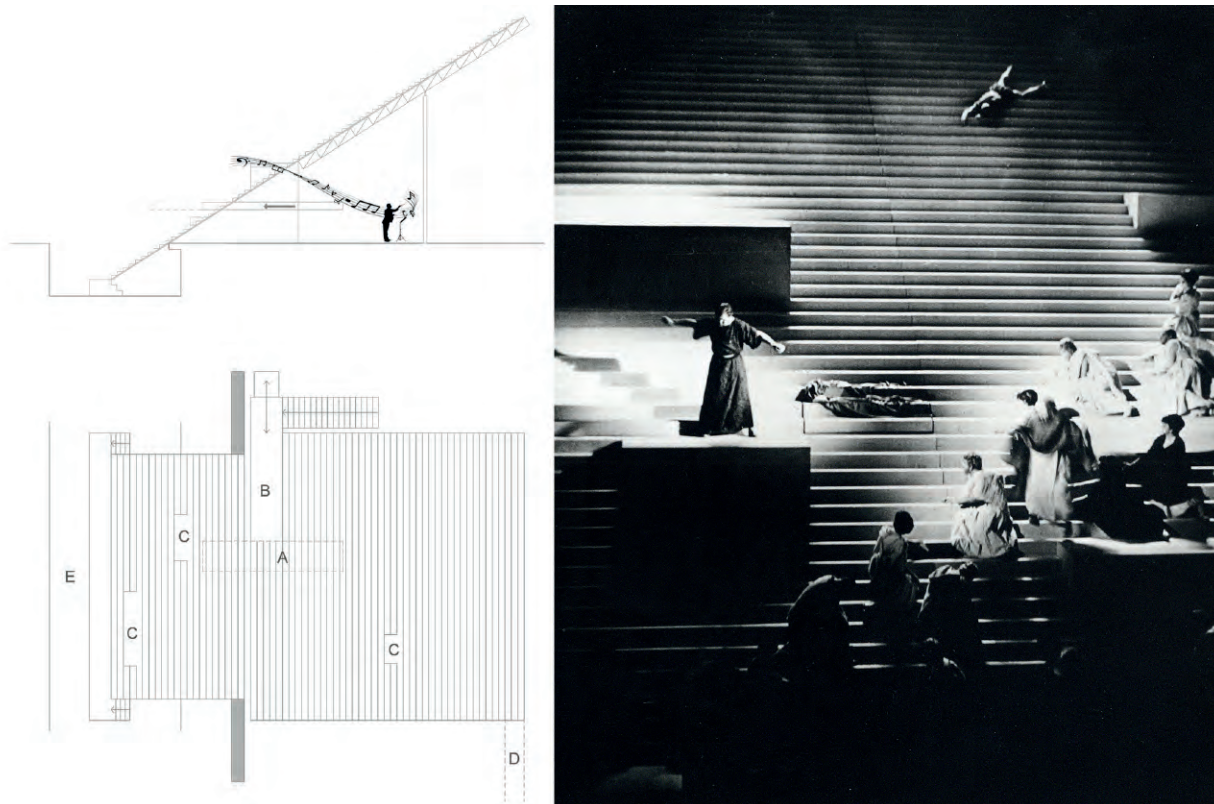


5

propio de puesta en escena que es dependiente del texto y de las intenciones del director. Con este fin, proponía entender la escenografía como un instrumento, como una estructura determinada que evoluciona al hilo de la acción. Al mismo tiempo, afirmaba que el espacio escénico estaba condicionado por las características espaciales de la sala que lo acoge. Entendía la construcción

de una determinada escenografía como una oportunidad para reordenar un espacio adaptándolo a las necesidades concretas de la obra, y favoreciendo una recepción más intensa por parte del espectador<sup>28</sup>. La escenografía, entendida de esta manera, es en sí un espacio que desempeña un papel de mediador entre espacio arquitectónico, intención dramática y espectador.

28 BABLET, Denis, op. cit. supra, nota 22.



6

No obstante, este espacio dentro del espacio, a diferencia del contenedor, no es una realidad inmutable. El dispositivo debe evolucionar con el drama y asegurar una progresión espacial. Resulta, pues, particularmente interesante detenerse en este potencial de narración y de sugerencia con el que Svoboda impelía a sus espacios escenográficos.

Para lograr esta síntesis entre espacio y discurso dramático, Svoboda recurría a un elaborado juego de relaciones visuales y metáforas conseguido mediante un eficiente trabajo plástico. Su trabajo se asienta sobre un preciso conocimiento tanto técnico como sensible de la materia, sea física o inmaterial. Este le permitía recurrir a materiales comunes como la madera que se utiliza para embalajes, el fieltro, o dispositivos de iluminación de bajo voltaje usuales en el mercado y al mismo tiempo tener un gran control sobre aspectos como la luz, la densidad del aire, los efectos

ópticos, etc., entendidos también como materiales<sup>29</sup>. Según Svoboda, solo a partir de este conocimiento profundo es posible alcanzar unos determinados objetivos<sup>30</sup>.

Su novedosa construcción de los espacios escenográficos aunaba un trabajo en torno a espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos<sup>31</sup>.

Entre los múltiples proyectos realizados por Svoboda se han seleccionado cinco ejemplos en los que se pueden observar diferentes estrategias de construcción de este espacio/instrumento al que el escenógrafo checo alude, procediendo a su análisis y redibujo.

#### *Una unidad estructural*

En *Edipo Rey*<sup>32</sup> la totalidad del escenario se ocupa con una estructura única (figura 6). Retomando un tema trabajado por Craig y Appia, Svoboda proyecta una gran escalera que ocupa todo el ancho de la escena y se proyecta desde

29 Svoboda desarrolló una intensa búsqueda de materiales reflectantes. Intencionadamente estos no siempre eran limpios y nítidos puesto que evitaba recurrir a espejos fabricados con vidrio y nitrato de plata, costosos y a la vez pesados.

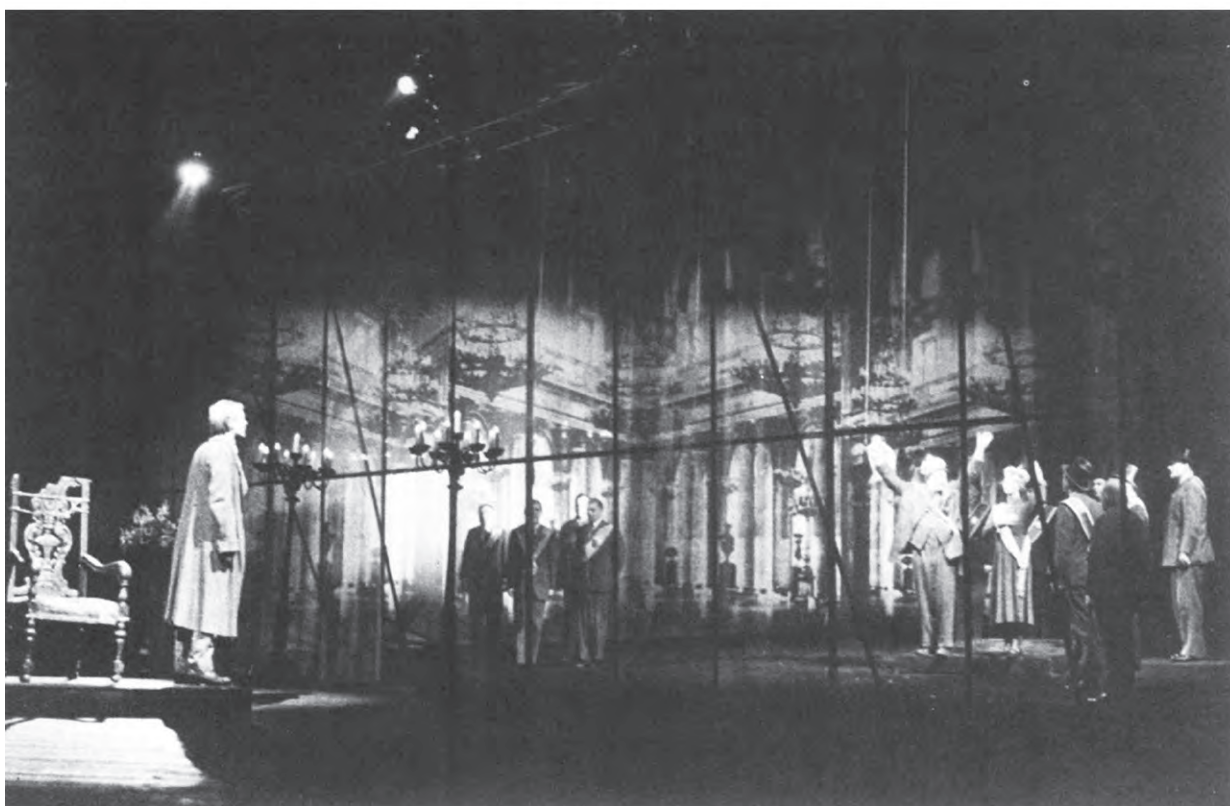
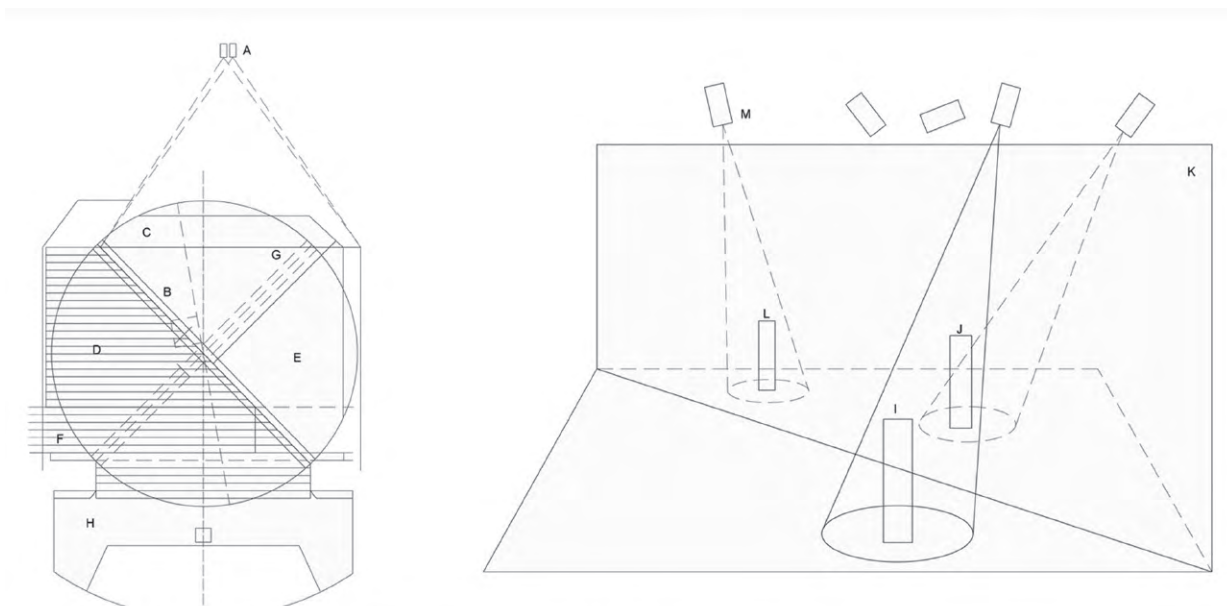
30 BABLET, Denis, op. cit. supra, nota 22.

31 MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. En: *Arquitectura* [en línea]. Madrid: COAM, tercer trimestre 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulta: 12-04-2023]. Disponible en: [https://www.coam.org/media/Default Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf](https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf).

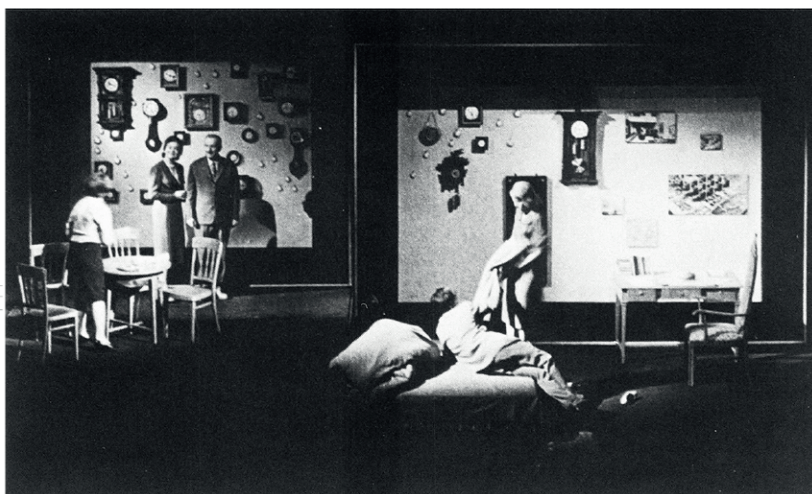
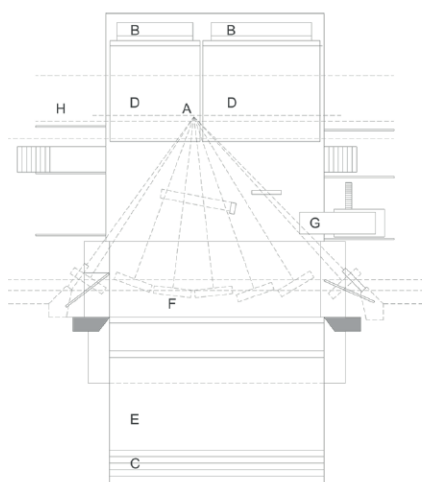
32 *Edipo Rey*, de Sófocles, representada en el Teatro Smetana de Praga en enero de 1963; dirección: M. Macháček.

6. Proyecto escenográfico para *Edipo Rey* (Praga, 1963) [A. Plataforma deslizante bajo la escalera / B. Plataforma con desplazamiento lateral por toda la anchura del escenario / C. Plataformas fijas / D. Acceso superior a la escalera / E. Foso de la orquesta].

7. Proyecto escenográfico para *The Wedding* (Berlín, 1968). Planta [A. Proyector de diapositivas, de 5000 vatios / B. Panel reflectante traslúcido / C. Pantalla de retroproyección / D. Zona de actuación a nivel del escenario / E. Zona de actuación con inclinación de 10° / F. Plataforma deslizante / G. Posición alternativa de la superficie reflectante / H. Escenario]. Esquema frontal [I. Actor frente a la superficie reflectante / J. Reflejo del actor, que puede ser sustituido por otro actor en directo tras la superficie reflectante / K. Superficie reflectante / L. Actor tras la superficie reflectante / M. Puente de iluminación].



7



8

el foso de orquesta hasta el fondo del escenario. Este gigantesco dispositivo en desnivel aúna expresión y función. Mediante este, Svoboda intenta recrear la virtualidad de un espacio sin fin, entre el abismo del infierno y la elevación del cielo, donde se decide el destino de los hombres. La escala de este espacio se pauta gracias a dos plataformas móviles. La primera, dispuesta en paralelo a los escalones, aparece y desaparece, mientras que la segunda, dispuesta en perpendicular, proyecta a los actores hacia la sala. Estas se complementan mediante tres plataformas fijas de menor dimensión que acogen momentos puntuales de la acción.

#### *Un espacio ilusorio dual*

En *The Weeding*<sup>33</sup> el elemento escenográfico principal es un espejo de gran tamaño translúcido, situado en el diámetro de una plataforma giratoria (figura 7). Un actor o un objeto frente a la pantalla reflectante, ubicado diagonalmente con relación al frente del escenario, puede dialogar con su propio reflejo o bien, en ciertos momentos, con la presencia de un actor u objeto al otro lado de la pantalla, simulando su reflejo. Se amplía así el campo de posibilidades expresivas y narrativas de una obra que

narra la historia de un soldado en el frente, atrapado entre la realidad y la ilusión. Gracias a un estudiado contraste lumínico que potencia, matiza o anula la capacidad translúcida de la pantalla giratoria, y a un conjunto diapositivas proyectadas o retroproyectadas sobre esta, el espectador no tenía claro en qué parte del escenario estaban sucediendo las acciones, generando una confusión que acrecentaba la lectura del drama representado.

#### *Una estructura cinética dual*

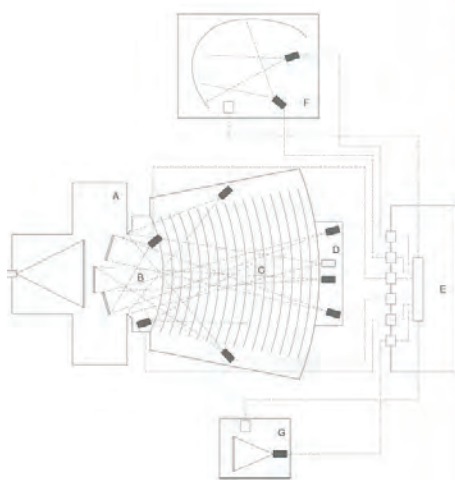
En *Majitelé klíč*<sup>34</sup> el mayor reto consistía en mostrar a la vez la realidad de la vida cotidiana y una suerte de visiones, de momentos en los que la acción se detiene súbitamente, en los que el decorado desaparece y los personajes se encuentran en otra atmósfera que evoca al pasado o al porvenir (figura 8). Las acciones cotidianas se sitúan en dos cajones escénicos asimétricos, que se deslizan sobre una plataforma con una inclinación de 10°. Cuando la acción es real estas estancias se aproximan hacia el público. En los momentos de irrealidad las estancias se alejan y se ocultan con cortinas de terciopelo negro, similares al fieltro que cubre el suelo, buscando un

33 *The Weeding*, de Witold Gombrowicz, representada en el Teatro Schiller de Berlín en enero de 1968; dirección: E. Schröder.

34 *Los dueños de las llaves*, de Milan Kundera, representada en el Teatro Nacional de Praga en abril de 1962; dirección: Otomar Krejča.

8. Proyecto escenográfico para *Majitelé klíčů* (Praga, 1962) [A. Espejo suspendido / B. Persianas traseras / C. Escaleras / D. Cajones escénicos / E. Proscenio / F. Focos dirigidos al espejo / G. Plataforma deslizante / H. Cortinas negras con posibilidad de cubrir los cajones escénicos].

9. Proyecto escenográfico para *Intoleranza* (Boston, 1965) [A. Escenario con pantallas para proyección y retroproyección (en directo y filmadas con anterioridad) / B. Foso de orquesta / C. Auditorio / D. Cabina de proyección / E. Centro de supervisión y control / F. Estudio para el coro / G. Estudio para efectos especiales].



9

efecto de desvanecimiento o alejamiento de la realidad. El movimiento de las estancias se sincroniza con la apertura y el cierre de dichas cortinas, intensificando la ilusión de que los interiores se amplían o reducen.

Krejča solicita a Svoboda crear a su vez la sensación de un espacio vacío que representase la angustia y la soledad del protagonista<sup>35</sup>. Cuando la acción es irreal se produce una inversión de iluminación y los cajones se desplazan hacia el fondo. Gracias a la presencia de un espejo de 60 cm de lado (situado en uno de los cajones), que refleja haces de luz de baja tensión dirigidos desde distintos puntos, se crea una atmósfera luminosa en contraluz. Mediante este dispositivo se genera una suerte de pirámide luminosa invertida hacia el público susceptible de existir o desmaterializarse como un ente vivo. La escenografía se completa con un conjunto de haces luminosos de bajo voltaje creando cortinas de luz -representando el límite entre lo real y lo imaginario.

#### *Un espacio deslocalizado*

En la ópera *Intoleranza*<sup>36</sup> Svoboda tiene la posibilidad de utilizar por vez primera a gran escala técnicas televisivas

-incluyendo, por tanto, la grabación en directo- en lugar de cinematográficas (figura 9). Un conjunto de cámaras de televisión graba acciones paralelas que se desarrollan en el escenario -de actores y de público-, en estudios alejados 5 km del teatro, y en el exterior del edificio, registrando la actitud de protesta de ciertos colectivos ante la obra. Toda esta información está sincronizada, de manera que en cada espacio se puede ver mediante monitores lo que allí estaba ocurriendo, y lo que está sucediendo en el resto de los ámbitos de actuación. Al transmitir las imágenes con un retardo de 30 segundos, los actores deben enfrentarse a una actuación anterior de ellos mismos, mientras que el público mostrado en las múltiples pantallas del teatro forma parte integral de la representación. En esta obra Svoboda también aloja en los laterales del teatro dos bandas de iluminación de bajo voltaje, creando con su lento ascenso en ciertos momentos de la obra unas cortinas de luz que asemejaban una lámina de agua.

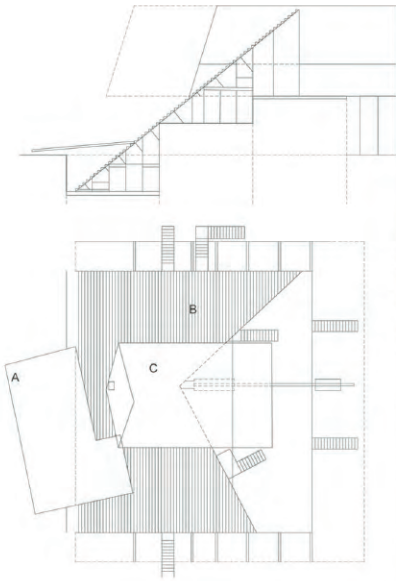
En opinión de Svoboda, tanto esta escenografía como la siguiente derivaban directamente de sus experiencias en *Laterna Magika*<sup>37</sup>.

35 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 114.

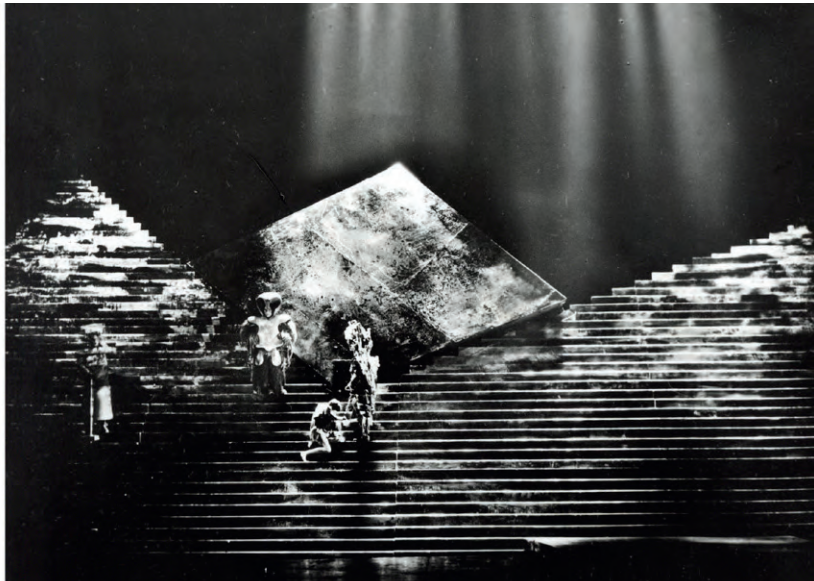
36 *Intoleranza*, de Luigi Nono, representada en The Opera Group of Boston en 1965; dirección: Sarah Caldwell.

37 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 103.





10



### *Una unidad abstracta ilusoria*

En *Prometeo*<sup>38</sup> Svoboda recurre también a circuitos cerrados de proyección simultánea de imágenes en tiempo real y diferido, liberando a los actores de la esclavitud de tener que dialogar con una película fija e inamovible (figura 10). En palabras de Svoboda, cualquier representación de *Prometeo* debía resolver la dificultad de mantener al protagonista encadenado e inmóvil en el escenario durante dos horas y media, sin por ello aburrir al público. Al igual que en *Edipo Rey*, el decorado se resuelve con una gran escalera, en este caso con sus peldaños recubiertos de una chapa metálica oxidada con textura. El dispositivo se construye apoyándose en las infraestructuras de la sala (foso de orquesta y los distintos podios elevables). La gran escalera, con una pendiente mucho más acusada, comienza con un plano ligeramente inclinado avanzando sobre el foso de la orquesta, y está rematada por un complejo dispositivo en forma de paralelepípedo con capacidad para desplazarse en horizontal. Este prisma, cuya cara frontal tiene forma de diamante, es al mismo tiempo una forma abstracta metafórica y la roca en cuya pared se encuentra anclado Prometeo. Su cara frontal se concibe como un espejo que refleja hacia la sala y como una pantalla de proyección de material fílmico. La iluminación instalada, consistente en múltiples unidades de bajo voltaje, va subiendo de intensidad hacia el final de la re-

presentación hasta el punto de cegar al espectador, convirtiendo la plataforma en la que se encontraba Prometeo en una suerte de espejo que representaba la apertura de la puerta celestial del Olimpo permitiéndole regresar.

### *El espacio para los espacios de Svoboda*

Jarka Burian, en su publicación *The Scenography of Joseph Svoboda*, recoge las ideas sobre lo que para Svoboda sería el espacio teatral ideal:

*"I hope to design and construct a theatre in which we can truly create during rehearsals, in which we can improvise the building of dramatic space, and only then, secondarily, worry about constructing the necessary decor. We need a theatre in which we can create psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the entire theatre becomes an instrument on which an artist can play"*<sup>39</sup>.

El teatro idóneo para Svoboda sería aquel que permitiera la creación de un espacio *psicoplástico*. Imagina un espacio único y totalmente flexible, que denomina *espacio de producción*, y que respondería a una configuración transformable, tanto del espacio escénico como de las butacas, según el concepto de producción más apropiado para cada obra.

Svoboda afirma, sin embargo, que un aspecto fundamental para su planteamiento escenográfico es la

38 *Prometeo*, de Carl Orff, representada en el Teatro Nacional de Múnich en agosto de 1968; dirección: August Everding.

39 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 32. "Espero diseñar y construir un teatro en el que realmente podamos crear durante los ensayos, en el que podamos improvisar la construcción del espacio dramático, y solo entonces, en segundo lugar, preocuparnos por construir el decorado necesario. Necesitamos un teatro en el que podamos crear un espacio psicoplástico mediante elementos flexibles; el ideal es que no solo el escenario sino todo el teatro se convierta en un instrumento en el que un artista pueda actuar" [trad. de los autores].

10. Proyecto escenográfico para *Prometeo* (Múnich, 1968) [A. Escenario invadiendo el foso de orquesta / B. Escaleras / C. Plataforma trapezoidal metálica a la que Prometeo está anclado, dotada de émbolo de deslizamiento y que funciona a su vez como pantalla de proyección].

frontalidad del patio de butacas, ya que gran parte de los artificios visuales de sus espectáculos se diseñan pensando en un punto de vista del espectador muy concreto. Reconoce por ello que una tipología de teatro a la italiana, con proscenio y patio de butacas dotados de flexibilidad para abordar ciertos montajes, sería la que más se podría adaptar a sus necesidades. Cuestiona, en este sentido, la tipología de teatro central, o la de tres lados, idealmente mejores por la cercanía del espectador a la representación, pero muy difíciles de gestionar visualmente de acuerdo con sus propósitos:

*"Most of my devices and what I do with pictorial techniques are intended for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and it offends me to do so. The auditorium space and sight lines of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by outmoded theatres"*<sup>40</sup>.

El escenógrafo checo adelanta en este texto unas posibles características geométricas –y funcionales– de lo que denomina el *espacio de producción*<sup>41</sup>. Este espacio de producción se compondría en base a módulos, entendidos como entidades autónomas (incluso en lo que respecta a las fuentes de energía y dispositivos de iluminación), pero interconectadas, capaces de realizar múltiples funciones<sup>42</sup>.

El sistema *Diapolyekran* de alguna manera supuso un ensayo de este proyecto modular, aunque limitado por las características y tamaño del escenario. La idea esencial

que se perseguía con este sistema era facilitar posibles disposiciones entre el escenario y el público, trabajando el contenedor teatral como un inmenso estudio cinematográfico, destinado a filmar una obra de teatro con posibilidades prácticamente infinitas en cuanto a iluminación y proyección, y en el que los espectadores de alguna manera fuesen también actores. La tradicional máquina escénica quedaba, pues, obsoleta, llegando Svoboda a afirmar que podría incluso concebirse un espacio teatral con diversos escenarios, en el que el público se trasladase para asistir a las diferentes escenas.

Tras múltiples tentativas en espacios muy diversos y contando con un inmenso conocimiento de las técnicas que podían posibilitar un nuevo tipo de representaciones escénicas, Svoboda estaba en condiciones de saber qué esperaba de un espacio para el teatro. Su concepción escénica sin duda precisaba de un proyecto arquitectónico integral y novedoso.

En 1980, cuando la obra para la Nová Scéna (el nuevo teatro experimental de Praga) estaba ya en marcha, surgieron voces críticas sobre su diseño y en particular sobre la configuración del edificio principal que albergaría la sala<sup>43</sup>. Uno de los principales detractores del edificio fue Josef Svoboda. El escenógrafo consiguió promover una reconsideración radical del proyecto que tuvo como consecuencia la organización de un nuevo concurso restringido. Se encargaron dos propuestas: la primera a Karel Prager, y la segunda a Zdeněk Kuna, que contaba con Svoboda como asesor.

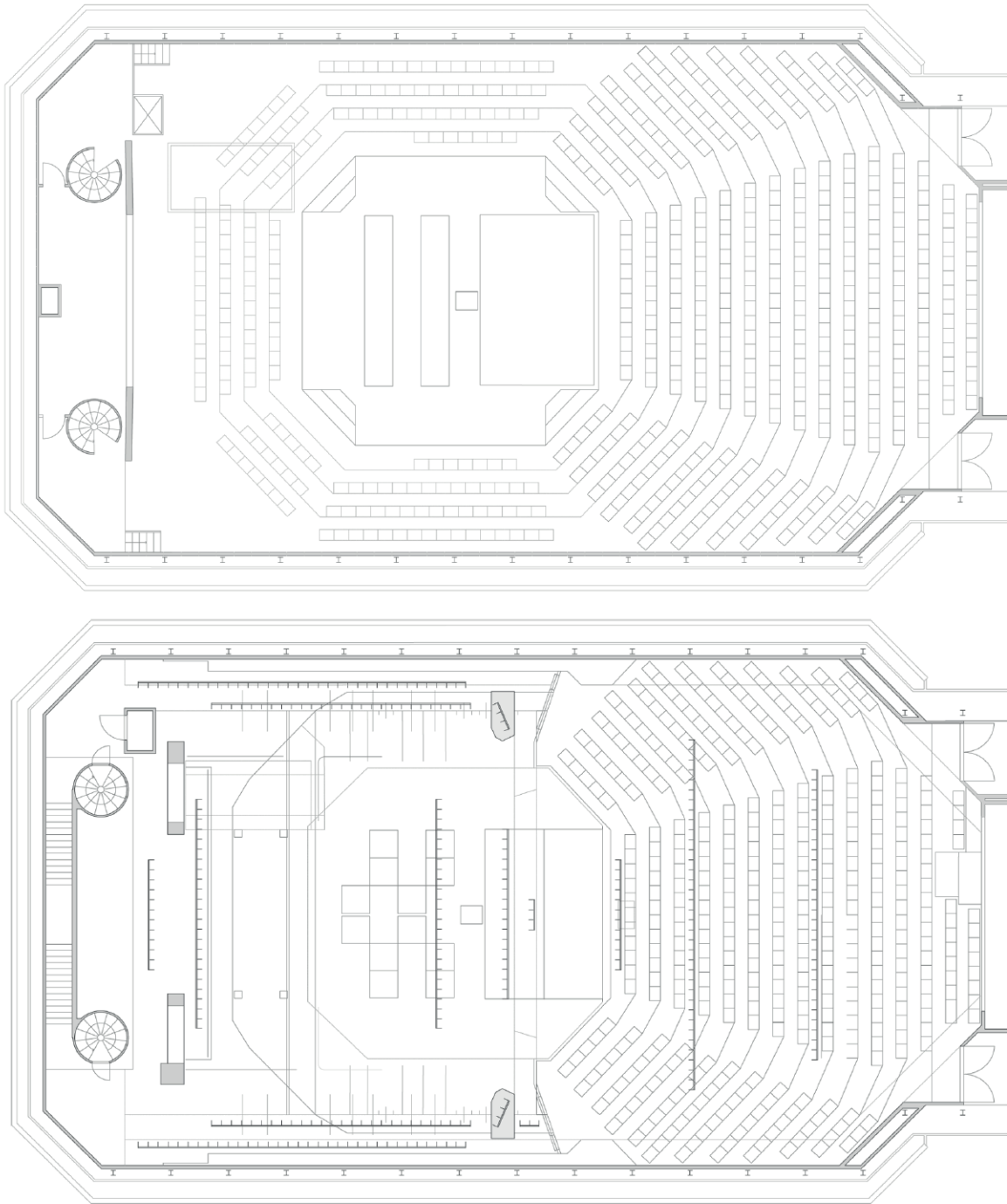
La principal diferencia entre las dos propuestas residía en el carácter del espacio teatral. Kuna y Svoboda

40 Ibídem, p. 33. *"La mayoría de mis dispositivos y lo que hago con las tecnologías gráficas están pensados para lo que espero que sea el teatro del futuro. En la actualidad están todavía lejos de lo que quiero; sigo utilizándolos como decoración en el teatro barroco, de proscenio, y ello me ofende. El espacio del auditorio y las visuales del viejo teatro me arruinan; me obligan a experimentos radicales que a veces resultan en mero espectáculo; son malos y van en contra de mis convicciones. Muchos de ellos son simples improvisaciones forzadas por los teatros anticuados"* [trad. de los autores].

41 Svoboda afirma que el patio de butacas no debería contar con un aforo superior a 500 espectadores, señalando a su vez la necesidad de la existencia de una zona del teatro destinada a resolver la transición entre el mundo real y el espectáculo, una pausa espacial que facilite una transformación de mero observador del edificio a espectador concentrado en la acción dramática.

42 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 34. *"Serían móviles y podrían unirse en varias combinaciones para formar un espacio transformable y psicoplástico. Además, también serían fuentes de energía autosuficientes (eléctricas) y funcionarían como elementos de iluminación. Y tendrían además la capacidad de transportar otros objetos con ellos"*.

43 A partir de 1920 hubo numerosos concursos de arquitectura para las zonas aledañas al Teatro Nacional. El último tuvo lugar a finales de 1950 y fue ganado por Bohuslav Fuchs. A raíz de la muerte de este, y la renuncia por parte de su equipo, los derechos de autor pasaron al Instituto Estatal para la Reconstrucción de Ciudades y Estructuras Históricas. La ejecución se aprobó en 1976 y Pavel Kupka, empleado del SÚRPMO, fue el encargado de finalizar el proyecto.



11

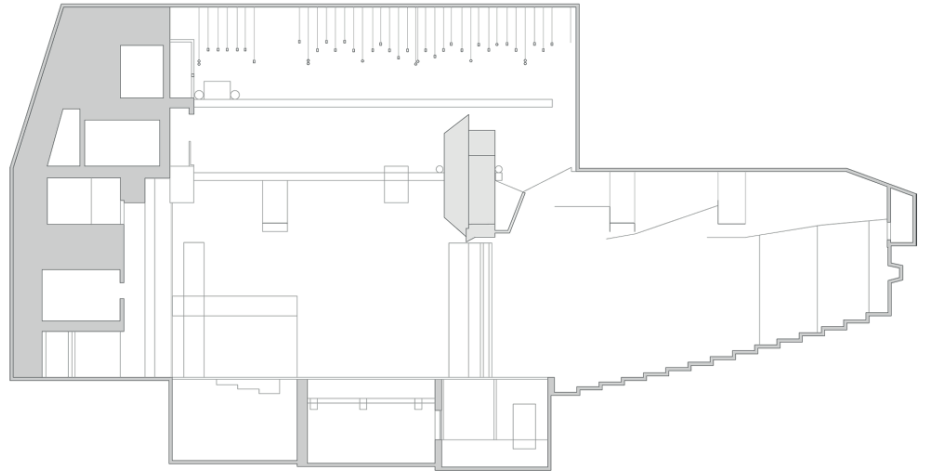
apostaban por una sala concebida con un único fin teatral, mientras que el espacio proyectado por Prager pretendía dar cabida tanto al teatro, como al *ballet* o a la ópera de cámara. La sala de teatro proyectada por este

último contaba con tres posibles variantes de disposición del escenario y el auditorio (figura 11). Por motivos de plazos finalmente fue Prager quien llevó adelante el proyecto (figura 12)<sup>44</sup>.

44 No obstante, las dificultades técnicas que entrañaban las transformaciones para ajustar los distintos tipos de escenarios condujeron a que solo el primero de ellos haya sido consolidado.

11. Sala principal de la Nová Scéna en Praga. Propuesta de Karel Prager y configuración actual de la sala, indicando la ubicación de los sistemas lumínicos y de proyección.

12. Sala principal de la Nová Scéna en Praga. Sección e interior de la sala.



12

Tras la inauguración del edificio, Svoboda consideró que el gran reto escenográfico no se había cumplido<sup>45</sup>. En su opinión no se trataba únicamente de concebir la escenografía como una arquitectura cinética. El auténtico desafío habría sido conseguir que el escenario y la sala fuesen transformables de una forma sencilla. De esta manera, se

habría podido conseguir un *collage* de realidades muy diferentes, siendo todos los materiales presentes en el escenario de alguna manera intercambiables, adaptables a cada momento de la función. De ahí la importancia del sistema modular propuesto teóricamente por Svoboda, construyendo tanto en el escenario como en el patio de butacas.

45 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, nota 17, p. 19.

## CONCLUSIÓN

Mediante la proyección de imágenes sobre un conjunto de pantallas, los primeros sistemas escénicos ideados por Svoboda perseguían desmaterializar mediante la luz el espacio físico de la representación.

Tras consolidar estas experiencias iniciáticas, Josef Svoboda precisó extender su reflexión. La proyección de imágenes pasó de ser la estrategia novedosa que sustentaba la originalidad del espectáculo a convertirse en una herramienta más al servicio de la obra. Paulatinamente fue incorporando otros recursos. La utilización de sistemas mecánicos, de complejidad creciente, hizo posible transformar profundamente los espacios al hilo del desarrollo del argumento. El empleo de técnicas televisivas posibilitó, por otra parte, registrar en distintos tiempos lo

que estaba ocurriendo tanto en la sala como en espacios distantes, extendiendo virtualmente los límites físicos y temporales del espacio.

En paralelo, la voluntad por construir espacios físicos en intenso diálogo con las cualidades intrínsecas de los diferentes contenedores fue cobrando cada vez más fuerza, explorando los límites de los mismos mediante el reconocimiento tridimensional de la totalidad del ámbito de la representación, incluyendo el patio de butacas. La manipulación simultánea del espacio, el tiempo y la luz, así como el hecho de considerar el espacio escénico como un todo, permitieron a Svoboda construir una experiencia inmersiva, en la que el público no solo participaba de la acción, sino que también se convertía en un “material” más a partir del cual concebir la representación. ■

Aportación de cada autor:

Juan Deltell Pastor (JDP) y Clara Elena Mejía Vallejo (CEMV). Conceptualización, metodología, análisis y preparación del escrito (JDP 50% - CEMV 50%). Autoría (JDP 50% - CEMV 50%)

## Bibliografía citada

ANTOINE, André. Causerie sur la mise en scène. En: *La Revue de Paris*. París, 01-04-1903, pp. 596-612. Disponible en: [https://www.colline.fr/sites/default/files/antoine-causerie\\_0.pdf](https://www.colline.fr/sites/default/files/antoine-causerie_0.pdf).

BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981.

BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulta: 12-04-2023]. Disponible en: <https://images.cnrs.fr/video/585>.

BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1, pp. 27-42 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.

BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º1, pp. 62-67 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.

- DIDEROT Denis. *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. París: Chez la veuve Duchesne, 1771.
- GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S, ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961.
- GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu. Laterna Magika*. Praga: Jirí Hrbas, 1968.
- KIRBY, Michael. The uses of film in theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.
- KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Roma: Sumpstibus Hermanni Sheus, 1646.
- MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. En: *Arquitectura* [en línea]. Madrid: COAM, tercer trimestre 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulta: 12-04-2023]. ISSN 0004-2706. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf>.
- NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. En: A. COSTA y R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference*, 2016, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.
- PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963.
- SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 24-37. [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.
- SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Editado y traducido por Jarka Burian. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers, 1993.
- SVOBODA, Josef; MORRIS, Kelly; MUNK, Erika. *Laterna Magika*. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 141-149 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125277>.
- SVOBODA, Josef. Problémy scény Laterny magiky [Problems of the Theatre of the Laterna Magika]. En: *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, pp. 98-105.
- URSINI, G., ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf, 2009.

**Juan Deltell Pastor** (Barcelona, 1962). Arquitecto (1989) por la ETSA de la Universitat Politècnica de València. Becario de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia (1990-1993). Profesor adscrito al Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 1994. Tesis doctoral presentada en 2013 [Cum Laude]. Profesor Titular desde Abril de 2014. Profesor invitado en la ZHAW de Winterthur en los cursos académicos 2011-2012 y 2013-2014. Obra profesional publicada en: TC cuadernos de arquitectura; VIA arquitectura; Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España; Pasajes de Arquitectura; Arquitectura Viva; CON ARQUITECTURA; ARA.C.; Wettbewerbe aktuell, Architecti; Future arquitecturas. Selección de publicaciones de investigación: "El falso retorno. Arqueografías de Ascenseur pour l'échafaud", *L'ATALANTE. Revista de Estudios cinematográficos* n.º 17 [2014] / *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine* [2019] / "La representación del límite en El cielo sobre Berlín de Wim Wenders", *VLC arquitectura* n.º 9 [2022] / *Diccionario analógico. Cine y arquitectura* [2022]. Plataforma profesional y de investigación: [www.filmarqu.com](http://www.filmarqu.com).

**Clara Elena Mejía Vallejo** (Bogotá, 1969). Obtiene el título de Arquitecta en 1999 y el título de Doctora en 2015 en la Universitat Politècnica de València (UPV). Desde 2019 es Profesora Titular de Universidad en el departamento de proyectos arquitectónicos de la UPV. Obtuvo como editora junto a Jorge Torres el premio FAD de "Pensamiento y Crítica" por el libro *Le Corbusier. La recherche patiente 50 años después* (2018). Obtuvo el Premio extraordinario de Doctorado por su tesis "Rogelio Salmons y Le Corbusier. Sobre la permeabilidad del hacer" (2017). Es miembro del grupo de investigación Proyecto Arquitectura (PAR) de la UPV y directora junto con Ricardo Merí de la colección de libros de investigación ART (Architectural Research Tribune). Sus artículos más recientes han sido publicados en las revistas VLC arquitectura, ZARCH, Dearq, PpA.

## 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 Fagioli en la Arena de Verona a lo largo de su dilatada actividad como escenógrafo, entre 1913 y 1950. La postura pragmática y cuidadosa de Fagioli 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 Fagioli's stage designs at the Arena di Verona during his extensive involvement as a scenographer (1913-1950). Fagioli'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.

## 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.

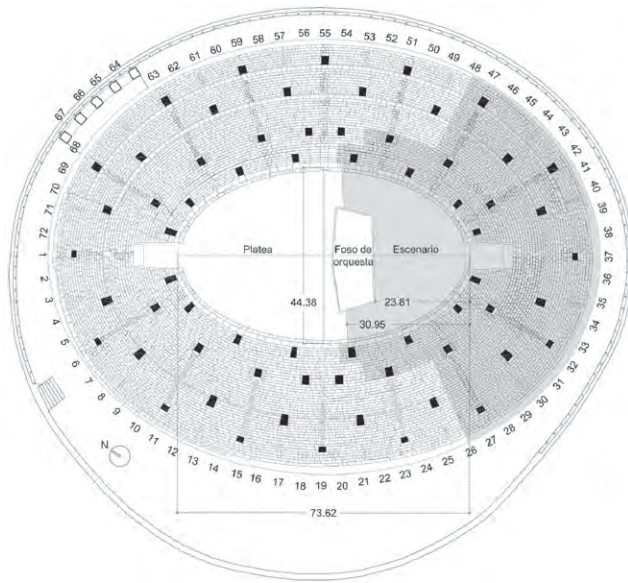
A este afán general de la cultura del siglo xx por volver a dar uso al patrimonio histórico se asocia un aire de renovación en el campo teatral que conlleva, ya

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. Recomposición 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 recompone 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

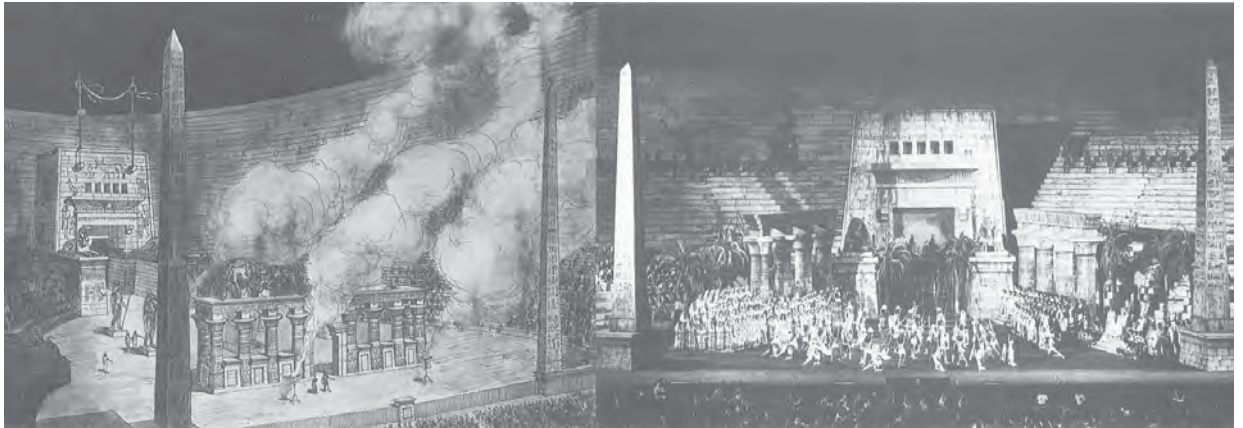
desde un punto de vista lateral y casi trasero. Toda la escenografía se construye volumétricamente y se compone de un número limitado de arquitecturas a través de las cuales se configura el espacio según el dictado del libreto. Se conforma un grupo de elementos permanentes, que se mantiene durante todos 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 enredecido 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.

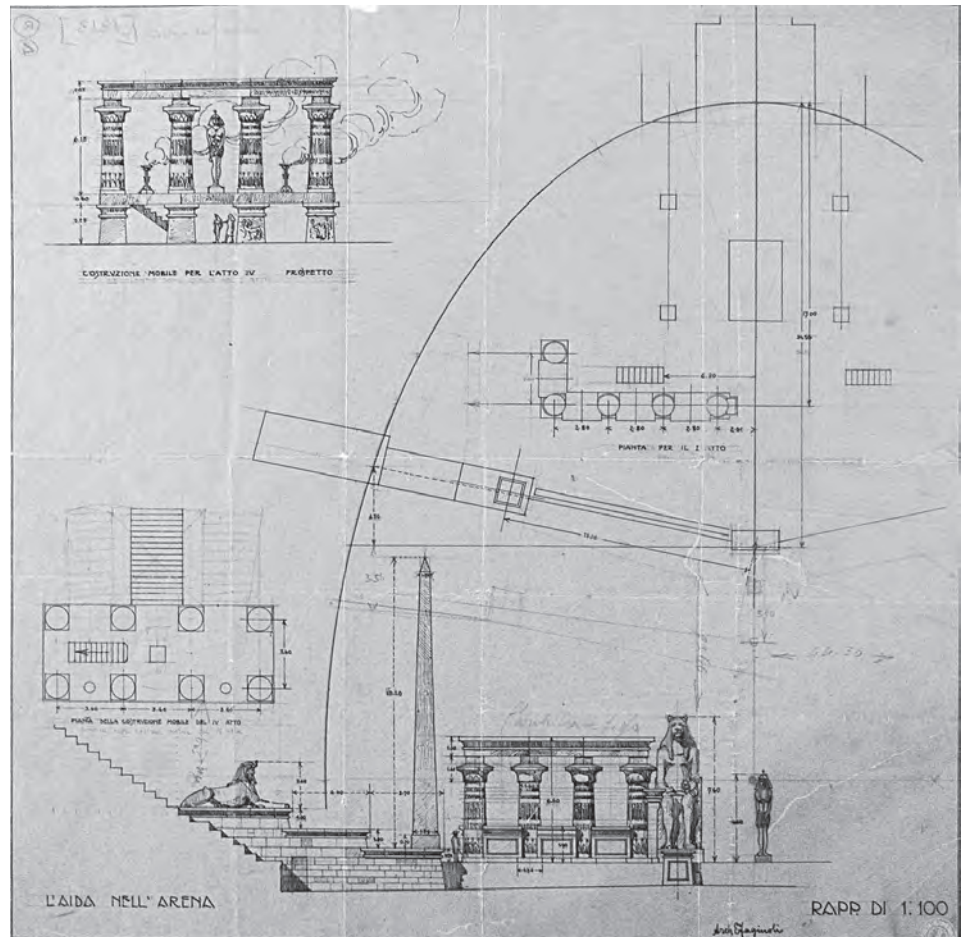
En planta podemos apreciar una composición triangular, formada por tres grupos de elementos: los podios laterales y la puerta de Tebas al fondo (figura 5). Al sucederse los actos, este orden se refuerza con las partes móviles, como las columnas y la utilería, que vienen a confirmar cada vez, con su posicionamiento, 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. 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, p. 89.



4



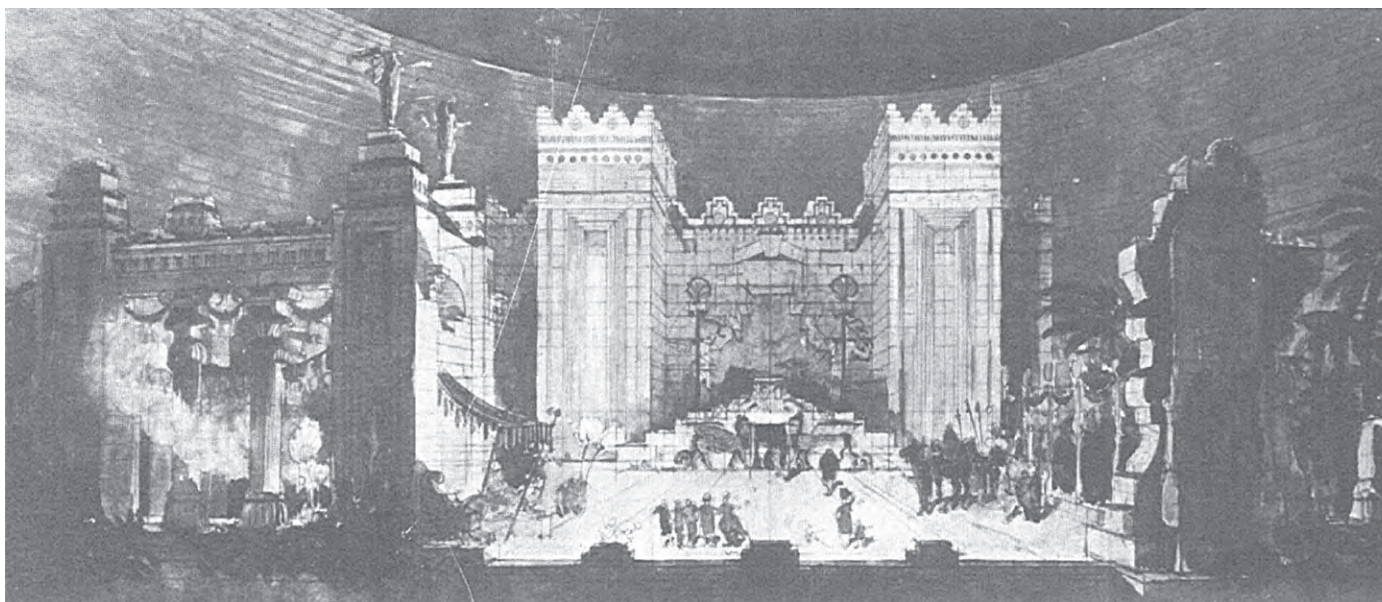
5

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).

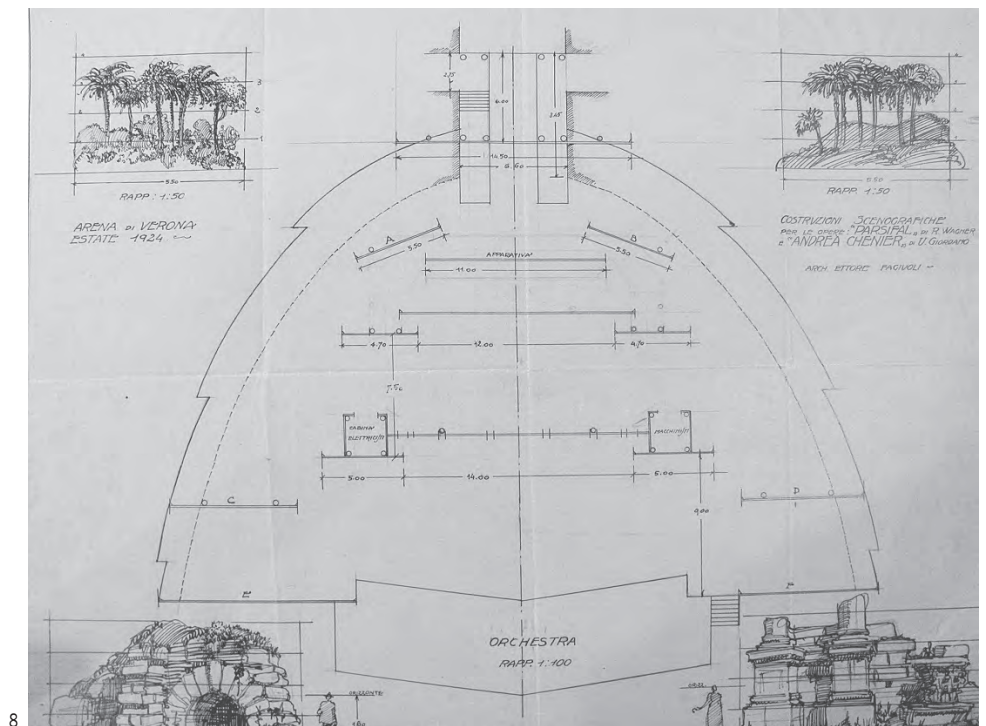
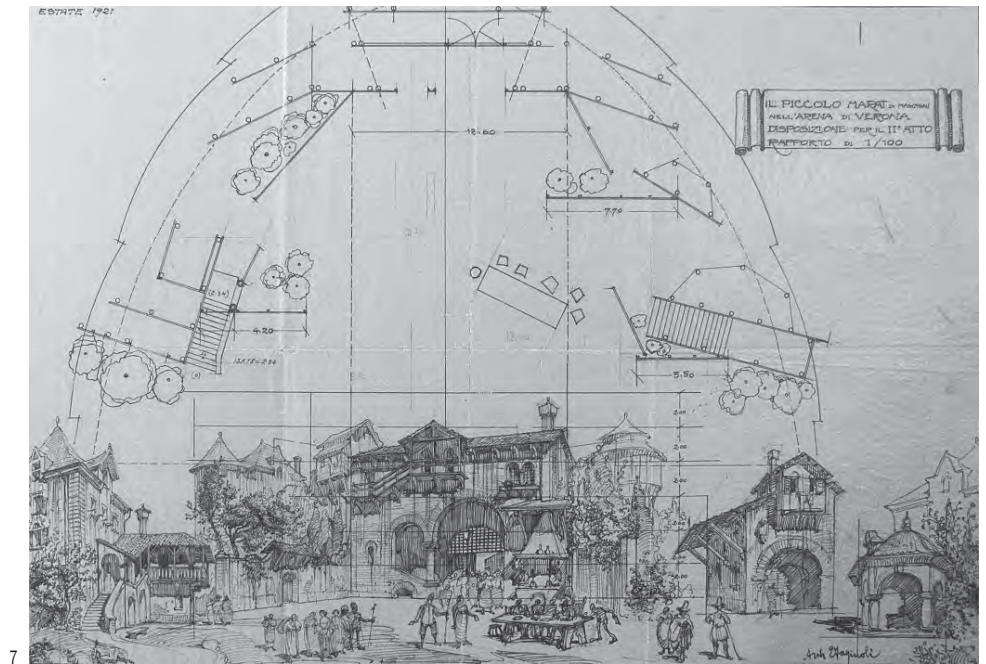
#### NATURALISMO Y TRADICIÓN ESCÉNICA, 1921-1931

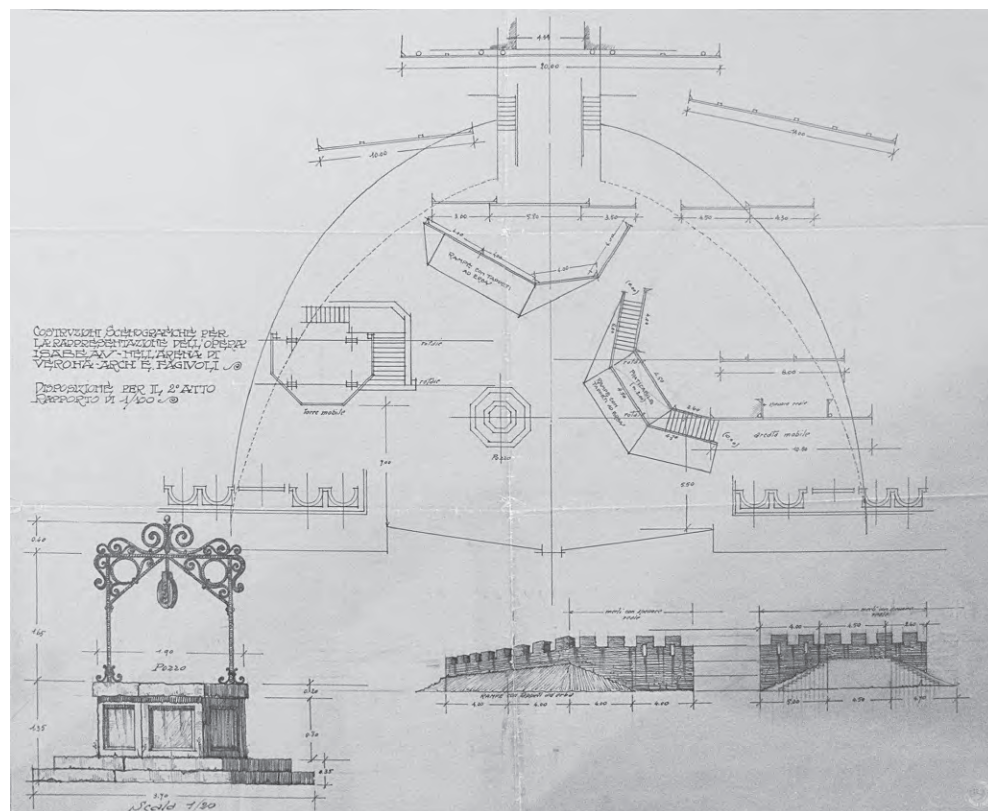
A partir de los años veinte, Fagioli incorpora herramientas tradicionales al diseño de la escena, como son los bastidores y los telones de fondo. El arquitecto codifica una técnica mixta plástico-pictórica para adaptarse a cualquier situación y exigencia por compleja que pudiera ser. De este modo despliega 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





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

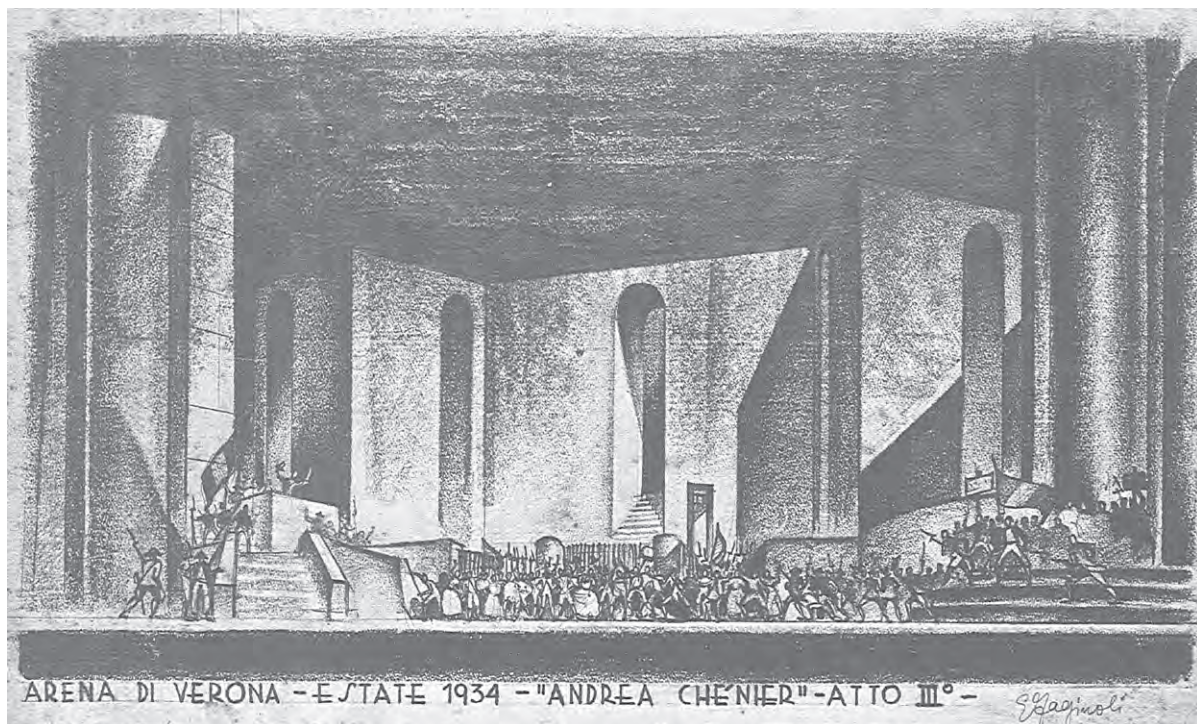
introduciendo un cuadro compuesto por múltiples ejes visuales, aplicando algunos principios de la vanguardia. Esta idea, junto con la disposición anular de *Il Piccolo Marat* (1921), anticipa el experimento de Casarini y Avena del año siguiente, ya mencionado, con el cual se colonizará toda la cávea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

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.

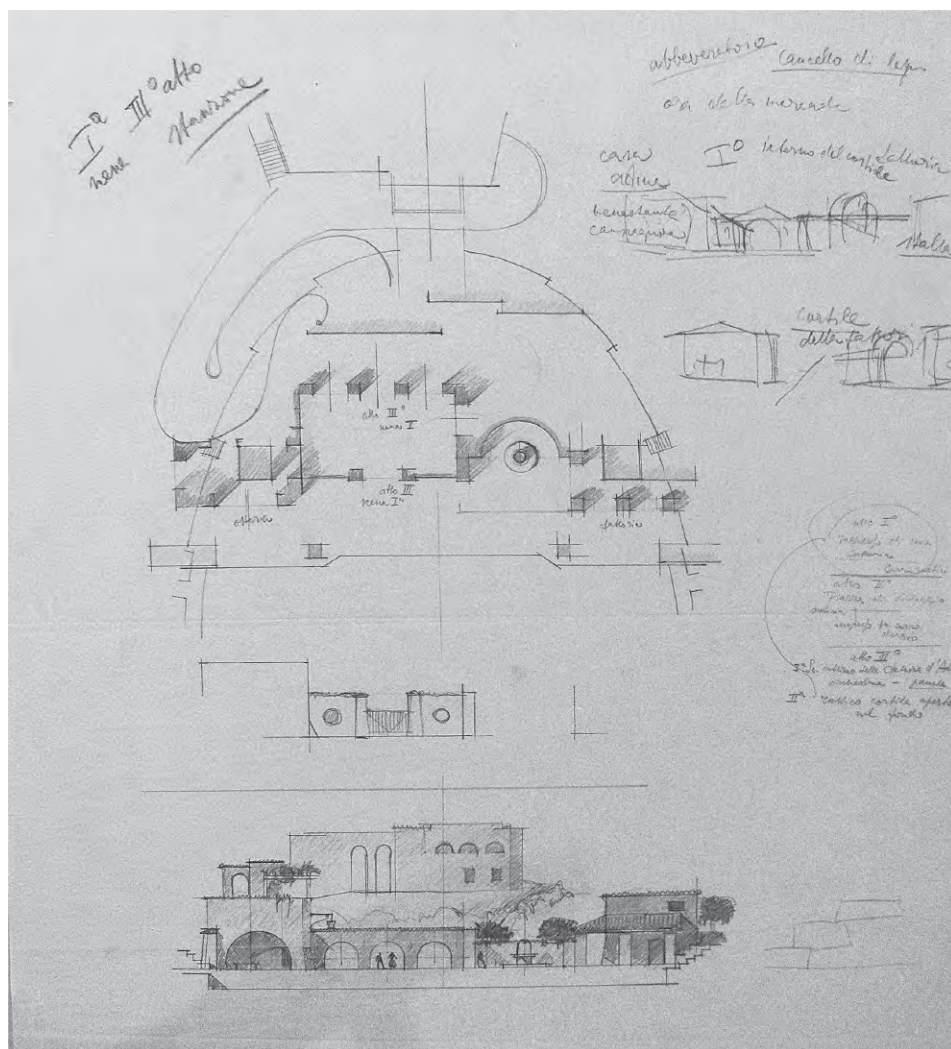
14 "Architettura resa in plastica o tridimensionale, con l'ausilio necessario delle luci colorate. Un'architettura sintetica, lontana da ogni accademismo, libera da fronzoli e dettagli inutili che distolgono il pensiero dal pathos dominante del dramma". FAGIUOLI, Ettore, op. cit. supra, nota 10, p. 88.

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.

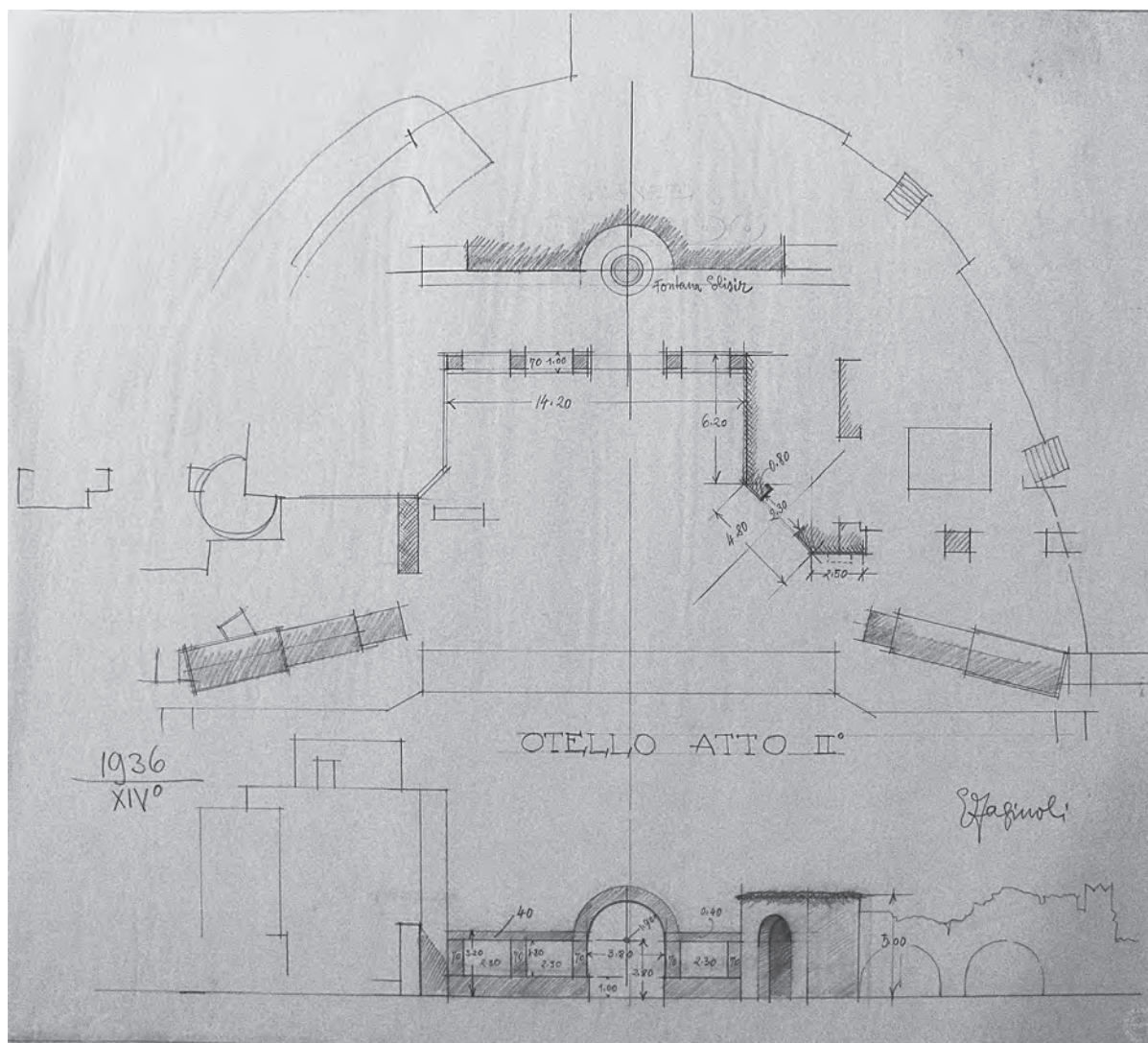


11

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”*. 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.

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.

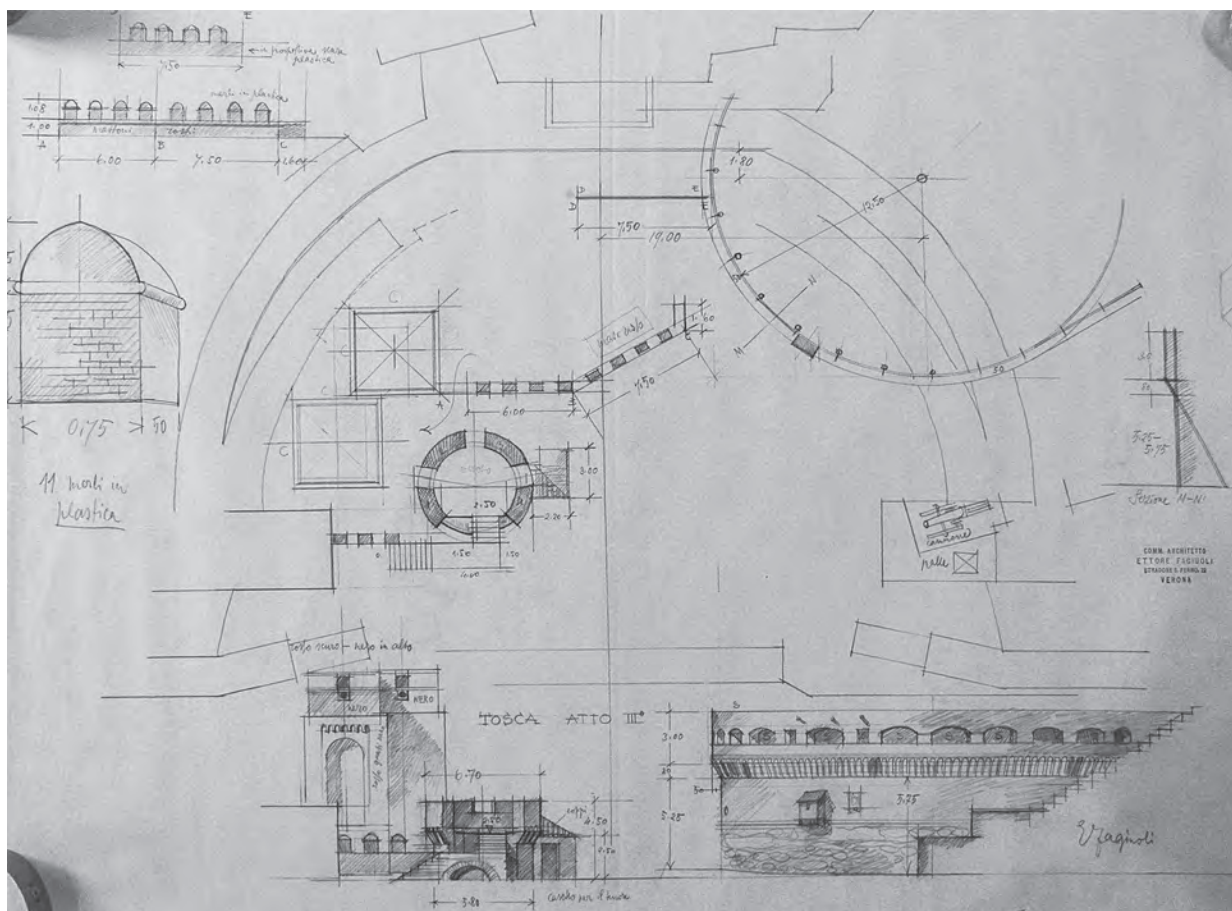
En *Il Barbiere di Siviglia*, de 1948, aparecen algunas variaciones de interés. Su composición desarrolla un modelo utilizado en los años veinte: construye un grupo

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. Véase 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.



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 atmosfera 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,

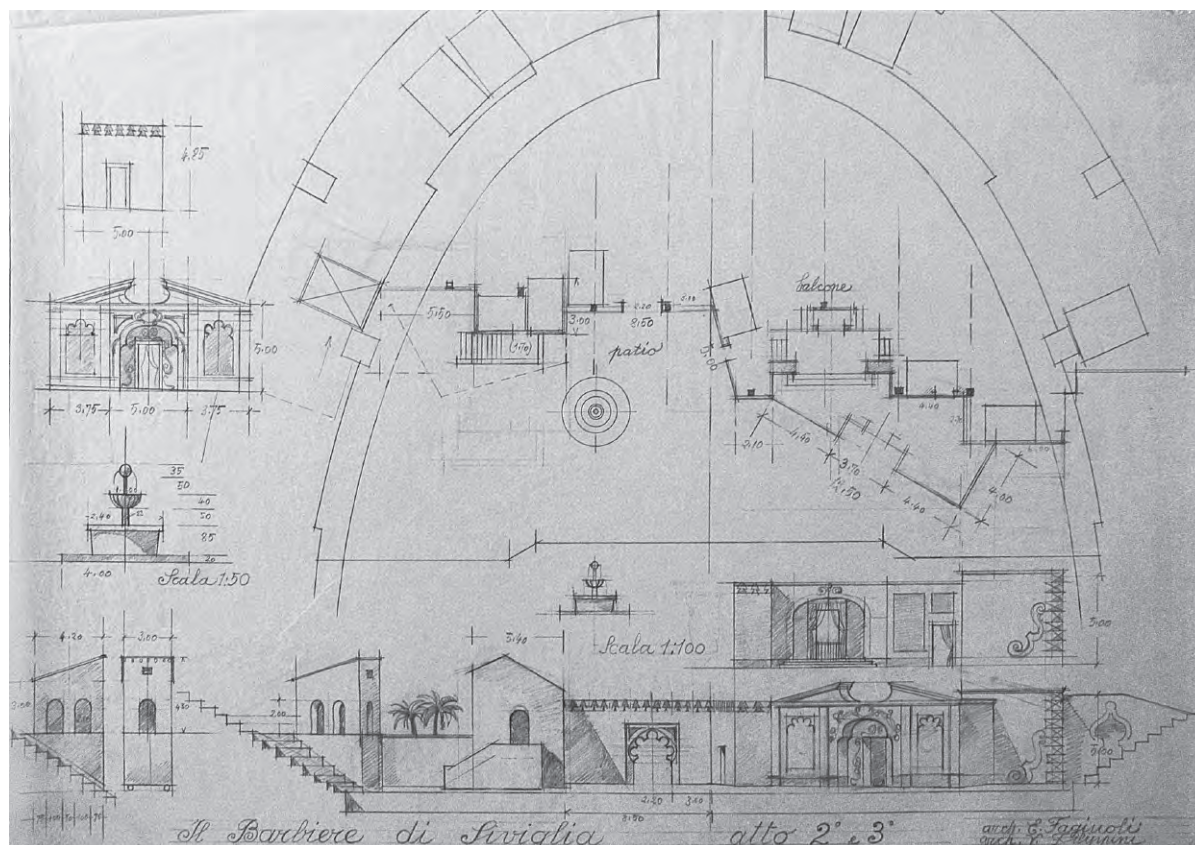
23 MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Comune di Verona-Ente Lirico Arena di Verona, 1984, pp. 70-72.

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

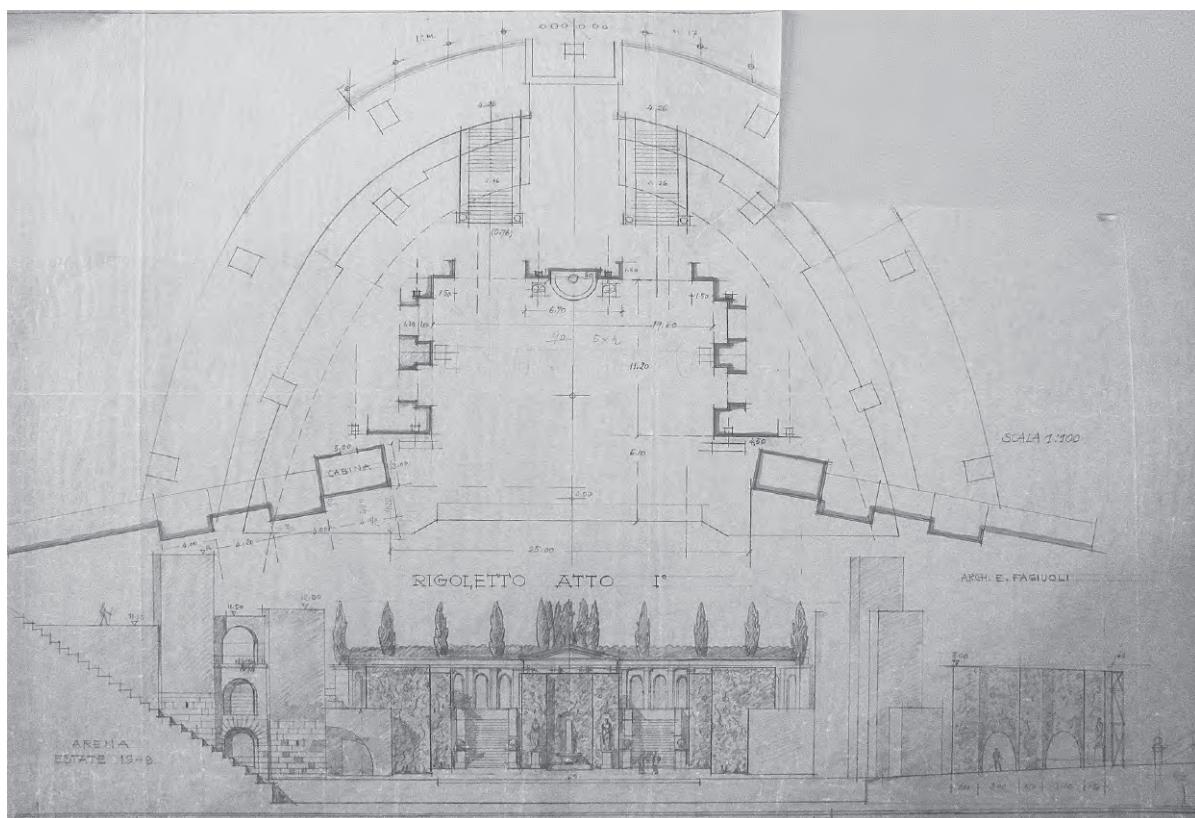
que no se conforma con una pura organización plástico-volumétrica y sigue utilizando, aunque en menor medida respecto del pasado, esos elementos escénicos tradicionales. El arquitecto concluye su carrera con el *Mefistofele* de 1950, un homenaje al lenguaje romántico y al diseño descriptivo atestiguando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

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>.

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

CASARINI, Pino. *Scenotecnica anfiteatrale (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.

FAGIOLI, 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/Febrero, 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/1/164.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.



## 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 (ORCID) 0000-0002-0427-7803

**RESUMEN** Dos personajes, un teatro y una obra polémica y vanguardista. El primero, Joaquín Torres García, logró incorporar las ideas artísticas europeas y traducirlas en un arte propio, ajeno a clasificaciones esquemáticas. Así conformó la Escuela del Sur y le dio vida al Universalismo Constructivo. El segundo, Francisco Paco Espínola, fue uno de los principales narradores uruguayos del siglo xx. En este contexto, el 23 de mayo de 1937, Espínola estrena -en el desaparecido Teatro Urquiza- la obra teatral *La fuga en el espejo*, una pieza vinculada a la vanguardia artística. El objetivo de este artículo es analizar la relación entre las artes del período y su traducción en la puesta en escena de la pieza dramática. Para ello se parte del análisis de Torres García, la Escuela del Sur y Espínola en sus distintas manifestaciones: conferencias, libros, textos y asociaciones artísticas. Se concluye en todos una búsqueda de resolver el difícil pacto entre lo universal y lo local, y trasladarlo a una expresión propia e individual con un gran impulso moral. La materialización en *La fuga en el espejo* juega con lo onírico de los diálogos, la simbología de la escenografía, los tiempos fragmentados, un distanciamiento con el espectador y un final abierto. Marcó el principio y el fin del teatro de vanguardia en el Uruguay de los años treinta.

**PALABRAS CLAVE** arquitectura; Uruguay; vanguardia; teatro; escenografía; artes escénicas.

**SUMMARY** Two artists, a theater, and a controversial avant-garde play. The first one, Joaquín Torres García, managed to incorporate European artistic ideas and translate them into his own art, which was alien to schematic classifications. This is how he shaped the School of the South and gave life to Constructive Universalism. The second one, Francisco Paco Espínola, was one of the main Uruguayan storytellers of the 20<sup>th</sup> century. In this context, on May 23 1937, Espínola premiered the theatrical play *La fuga en el espejo* at the now-vanished Urquiza Theater, a piece linked to artistic vanguard. The purpose of this article is to examine the relationship between the arts of the period and their translation in the staging of the dramatic piece. To this end, the paper goes through the works of Torres García, the School of the South, and Espínola across their various artistic expressions: lectures, books, texts, and art associations. The conclusion is that all of them sought to search a balance between global and local art and translate it into a personal and individual expression with great moral impetus. The materialization of *La fuga en el espejo* plays with the dreamlike quality of the dialogues, the symbology of the scenography, fragmented time, a distance from the audience, and an open ending. It marked the beginning and the end of avant-garde theater in Uruguay in the 1930s.

**KEYWORDS** architecture; Uruguay; avant-garde; theater; scenography; performing arts.

Persona de contacto / Corresponding author: mepuppo@gmail.com. Universidad ORT Uruguay. Montevideo, Uruguay.

## INTRODUCCIÓN

La vanguardia artística tuvo en Montevideo sus claros representantes. Torres García introdujo, a su retorno al Uruguay, una importante inspiración de los principales movimientos artísticos europeos. Como ejemplo destacan los principios formales y geométricos del cubismo; la estructuración y depuración del neoplasticismo; y lo onírico e inconsciente del surrealismo. Sobre estos conceptos, el Taller Torres García va a proponer una mirada individual y regional, que se materializa en un arte monumental. El Universalismo Constructivo va a ser la concreción de estas ideas.

El fervor por una afiliación a las vanguardias se va a contraponer con un rechazo hacia el arte nuevo por parte de un sector de la población relacionado con la cultura y financiación de las artes.

El objetivo de este análisis es mostrar las repercusiones del Taller Torres García en las creaciones artísticas de la vanguardia montevideana. Específicamente, se toma como caso de estudio la obra teatral de Francisco Espínola, *La fuga en el espejo* -estrenada en 1937-, ya que se presenta como una de las pocas piezas dramáticas con valor de vanguardia en nuestro medio.

La metodología se basa, en primer lugar, en el análisis del contexto montevideano donde se genera la obra. Se toma como referencia la *Escuela del Sur*, los escritos de Torres García, las obras escritas de Espínola, la recepción de la obra y su impacto cultural. También se incluye un apartado sobre el Teatro Urquiza como elemento memorial del ámbito arquitectónico donde se desarrolla la obra.

La puesta en escena de *La fuga en el espejo* se analiza a través de los dibujos de Castellanos Balparda en el propio texto, los escritos de Torres García, esquemas propios, las descripciones de Espínola, fotografías de la obra y las referencias a otras piezas dramáticas de la época (tanto nacionales como internacionales).

## TORRES GARCÍA Y LA ESCUELA DEL SUR COMO CONDENSADOR INTELECTUAL

Joaquín Torres García es considerado una de las figuras centrales del arte moderno. Su obra se ha tratado en dos momentos; el primero, desde sus primeras obras en Barcelona hasta 1933; el segundo, desde su llegada a Uruguay hasta su fallecimiento<sup>1</sup>. El primer período se desarrolla inicialmente con la influencia del movimiento

1 PÉREZ-ORAMAS, Luis. Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia [Exposición]. MoMA, Nueva York, 25 de octubre de 2015 al 15 de febrero de 2016.

## 1. Torres García con sus alumnos en el Taller.

modernista catalán. Durante estos años va a formar parte de los primeros movimientos modernos de vanguardia en Europa. Como resultado, comienza a expresarse a partir de nuevas formas de representación, experimenta con el *collage*, la yuxtaposición de planos y figuras y una condensación de la profundidad compositiva.

Durante su estancia en Nueva York desde 1921 a 1929 produce en madera los Juguetes Aladino y explora las capacidades de transformación. Se relaciona con artistas como Joseph Stella, Walter Pach y Max Weber.

La abstracción y el primitivismo se vuelven parte de su repertorio en su estancia en París hasta 1932. Desarrolla sus *Objets Plastiques*, y compone en tres dimensiones. Sus pinturas se caracterizan por su esquematismo, sus tonalidades sencillas y la fusión entre la geometría, las palabras, las letras y figuras. Este estilo se va a definir posteriormente como Universalismo Constructivo. En este periodo se integra completamente con las vanguardias. Posteriormente, fundó la revista *Cercle et Carré*, junto a Piet Mondrian, Hans Arp, Luigi Russolo y Pere Daura. Juntos expusieron en la Galerie 23 con otros artistas como Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Le Corbusier, Enrico Prampolini, Antoine Pevner, Kurt Schwitters y Vasili Kandinsky.

En Madrid va a crear el Grupo de Arte Constructivo y, como resultado, dicta varias conferencias sobre arte. También escribió su obra *La tradición del hombre abstracto* y *Arte Constructivo*, que será la base de su obra *Estructura* publicada en Montevideo. A través del pintor uruguayo Rafael Barradas, Torres García conoce en Madrid al dramaturgo y poeta Federico García Lorca.

En 1934, después de 43 años de ausencia y con setenta años, vuelve a Uruguay. Para los intelectuales

uruguayos de la época como Zum Felde y Julio J. Casal, la llegada de Torres García coincidía con un entusiasmo por el arte de vanguardia europeo y su traducción a formas nacionales. En este ámbito, con ansias progresistas y un continuo mirar hacia Europa, se gesta una cultura vanguardista y promotora de nuevos ideales artísticos, con Torres García y su familia, en el centro. "*La visión de Torres García ha logrado integrar, sin mayores contradicciones, la modernidad europea más vanguardista con el primitivismo aparente de las culturas indoamericanas, sin haber sido condicionado por las estructuras culturales existentes, por revolucionarias que hayan sido*"<sup>2</sup>.

El primer espacio que genera como estudio de arte en 1934, llamado *Estudio 1037*, se va a ubicar en la calle Uruguay. En la puerta, coloca una advertencia: "*No entre quién no sea un geómetra*". Al año siguiente, en mayo, se va a transformar en la sede de la Asociación de Arte Constructivo (AAC)

El taller va a ser el espacio de creación de esta vanguardia, también llamada la Nueva Sensibilidad, y allí coinciden artistas plásticos, poetas, narradores y también artistas de teatro; un verdadero "*condensador cultural e intelectual*"<sup>3 4</sup>.

En una de las conferencias de Torres García, incluida en el libro *La recuperación del objeto* (1965), se vislumbra su intención de formar su escuela de una manera pitagórica, pero sin el hermetismo y disciplina de aquella<sup>5</sup> (figura 1). El fin último es el de ubicar el arte en la universalidad. A través de un proceso heurístico, se alentaba a los discípulos a descubrir su propio proceso y resolución de problemas<sup>6</sup>. "*Porque es intuitivamente que el artista*

2 FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8, p. 14 [consulta: 04-04-2023]. ISSN-e 2301-1513. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>

3 GOÑI, Ana Laura. Lección 151. *El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008, p. 9.

4 MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966, p. 296.

5 TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

6 CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p.14.



1

*aprende; ya que no es traducible en conceptos lo que es esencial al arte*<sup>7</sup>.

La revista *Círculo y Cuadrado* (1936-1943) va a ser una de las formas de difusión principal de la AAC, que continuaba la misma lógica que la revista *Cercle et Carré* (1930-1931) que había fundado en París junto a Michel Seuphor. Todos los textos que allí se publican van a aparecer en francés y español.

Uno de los primeros textos constructivista, *El camino hacia el arte universal* (1935), fue firmado, entre otros, por José Cúneo, Alfredo Cáceres, Nicolás Fusco Sansone, Clotilde Luisa Podestá, Angelica Lussich, Emilio Oribe, Petrona Viera e, inclusive, por Francisco Espínola. Es un manifiesto fragmentado, no lineal, contradictorio y

ambiguo que coincide con su propia forma de representación visual.

El arte constructivo va a buscar una forma inconsciente de creación que supere la objetividad del propio artista. El naturalismo empirista, que dependía de los sentidos y la observación, es suplantado por las ideas de *espacio* y *tiempo*<sup>8</sup>. Los principios que transmiten son, como resultado: las medidas, las leyes de frontalidad, la ortogonalidad y proporción áurea, el símbolo, los tonos, el universalismo y la integración de las artes. La dualidad y ambigüedad son, por lo tanto, rasgos de esta confluencia de ideas. Se atiende a lo particular y a lo individual, subjetivo y objetivo, sensorial e intelectual, irracional y racional, estético y metafísico.

7 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952, p. 7.

8 TANI, Rubén. Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología. En: *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* [en línea], n.º esp., 2019, pp. 79-92 [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/250>

2. Foto de Torres García (centro) y Franciso Espínola (derecha).

3. Fachada del Teatro Urquiza, 1922.

4. Palco escénico del Teatro Urquiza con su telón de boca a la italiana.



2

El paradigma de este arte universal va a impulsarse en 1936 con la aparición del primer número de la revista *Círculo y el Cuadrado*, cuando se publica un dibujo de Torres García del mapa de América del Sur invertido<sup>9</sup>.

En 1944 se publica la obra más extensa, el *Universalismo Constructivo*, donde presenta 150 lecciones sobre el concepto de Arte Constructivo Universal<sup>10</sup>.

El Taller generó un círculo de artistas nacionales e internacionales que se retroalimentan con nuevas ideas. Como ejemplo se puede destacar la visita de Maruja Mallo, con quién Torres García había desarrollado una amistad durante su estancia en Europa. Durante su exilio, Mallo visita Montevideo para dar conferencias en la Escuela del Sur y en la sede de los Amigos del Arte en Montevideo. En abril de 1937, un mes antes del estreno de *La fuga en el espejo*, Mallo da su conferencia "Proceso histórico de la forma en las artes plásticas"<sup>11</sup>.

Federico García Lorca también va a acudir a Montevideo por dieciocho días en 1934 para trabajar en *Yerma* y dar una conferencia en la Asociación Amigos del Arte. Su visita se volvió un éxito literario y social. Las obras teatrales de Lorca en Montevideo fueron introducidas por

Margarita Xirgú en 1937 y 1938. La presencia de Xirgú cumplió un papel decisivo en la formación de intérpretes para la Comedia Nacional.

En este ambiente entusiasta por nuevos planteos, aparecen relacionadas también algunas revistas como *Los Nuevos* (1920), con textos de Apollinaire, Diego y Jules Supervielle; *Pegaso* (1918-1924), con textos de Barradas, Quiroga y Reyles; y *Cartel* (1929-1931), la más vanguardista de todas en materia literaria, con dibujos de Barradas y Cúneo. Es en esta última donde encontramos una gran cantidad de colaboraciones de Espínola. Paco se acercó a los grupos que se reunían en torno a dos cruciales publicaciones de los años veinte: *La cruz del sur (...)* y *Cartel*, llegando a anotar en su diario juvenil: "He escrito unos poemas muy extraños, estoy hecho un ultra o dadá o un súper"<sup>12</sup>. De los dieciséis cuentos de Espínola, los nueve primeros corresponden a *Raza Ciega* y se publicaron originalmente en *La cruz del sur* en 1926.

Este ámbito de convergencias e ideas renovadoras, que propició además el contacto entre artistas, lleva a que el 25 de agosto de 1937, tres meses después del estreno, Espínola lea en la casa de Torres García, *La fuga*

9 TORRES GARCÍA, Joaquín. Conferencia ACJ. Montevideo, febrero 1935.

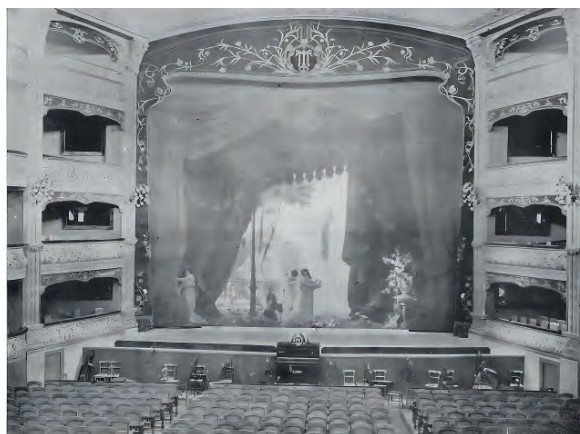
10 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidón, 1944, p. 24.

11 El arte de Mallo logra fusionar metáforas, símbolos y alegorías. Su serie sobre las cloacas logran este fin mediante la deconstrucción de las convenciones habituales y sostienen una no referencia al propio arte.

12 LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. En: *Insomnio*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, n.º 19, 30-04-1994, p. 4.



3



4

en *el espejo*. Se entiende una admiración por parte de Espínola hacia el Taller (figura 2), así como también un reconocimiento de las críticas que se generaron contra Torres García. En agosto de 1949, Paco va a pronunciar una conferencia en la última exposición de Torres García acerca de la importancia del Taller en la vida intelectual de Montevideo<sup>13</sup>.

#### MEMORIA DE UN TEATRO DESAPARECIDO

El Teatro Urquiza, donde se estrena *La fuga en el espejo*, fue la segunda sala más importante de la ciudad, tanto por su arquitectura como por la calidad de los espectáculos que allí se realizaron. Por allí pasaron personajes como Sarah Bernhardt, Enrique Carusso, Luigi Pirandello, Justino Zavala Muñiz, Carlos Gardel o Margarita Xirgu.

Su historia, al igual que la de la obra, tiene fuertes contradicciones. En el momento de su realización, se recurrió a un lenguaje ecléctico con referencias al *art nouveau*, bastante inusual en la expresión de los teatros del momento. La fachada fue proyectada por el arquitecto Horacio Acosta y Lara, y su construcción la llevó a cabo el ingeniero militar Guillermo West (figura 3). Contó con

uno de los telones de boca a la italiana más lujosos de los teatros de Montevideo (figura 4).

Curiosamente, en una época de enseñanza del ecléctico imperante en la disciplina arquitectónica, aparecen estos detalles modernistas que recuerdan obras de Grimaud y Horta. La fachada de dos plantas contaba con una ochava en la esquina de Mercedes y Andes y se coronaba con un frontón sobre dos pilastras y dos columnas al medio. El portón de hierro lucía un diseño naturalista y se cubría por una marquesina con vidrios esmerilados por donde se accedía al foyer.

En 1931, veintiún años previos a *La fuga en el espejo*, el "Urquiza", como se lo conocía, se terminó. El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) tomó posesión del inmueble y lo convirtió en el Estudio Auditorio del Sodre. El teatro se transformó, la ochava historicista se eliminó y se construyó una nueva fachada, un "*parche arquitectónico que permaneció allí a los insultos con el resto del edificio que conserva su viejo estilo*"<sup>14</sup> (figura 5).

El lenguaje del Teatro Urquiza marcó una etapa corta, pero rica en manifestaciones arquitectónicas eclécticas, hasta que la indiferencia lo deformó. Como indica Walter Domingo, no existen referencias que indiquen las razones

13 ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En "Amigos del Arte". En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p. 26.

14 MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988, p. 113.

5. La fachada del teatro luego de su transformación.
6. Paco Espínola con Rosita Rosen y Cirilo Etulain, intérpretes de *La fuga en el espejo*, leyendo la obra.
7. Espínola dando indicaciones a la actriz Rosita Rosen durante los ensayos.



5



6

de utilización de elementos *art nouveau* por parte de los arquitectos nacionales y su lucha contra la ortodoxia de la academia<sup>15</sup>. Fue precisamente el arquitecto Horacio Acosta

y Lara parte de las primeras generaciones de arquitectos educados en el país, donde se impartía una enseñanza trasladada directamente desde Europa. Como resultado, el Teatro Urquiza, presenta ambigüedades propias de una obra que busca una identidad, pero aún no cuenta con las certezas de una discusión sobre la enseñanza arquitectónica nacional. Acosta y Lara llegó a defenderse expresando que “*no pensamos nunca que tuviéramos que insistir sobre la utilidad que representa al arte la libertad...*”<sup>16</sup>.

El fin del teatro llegó en 1971, cuando, a causa de un incendio, se perdió no solamente la sala, el escenario, la tramoya y las dependencias, sino también la mayor parte del archivo.

#### PACO ESPÍNOLA Y SU POLÉMICA OBRA TEATRAL

Paco Espínola (1901-1973) es considerado uno de los más grandes narradores uruguayos. Es recordado como un nacionalista defensor de las tradiciones del país, en gran parte por su participación en la revuelta contra la dictadura de Gabriel Terra en 1935.

15 DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.

16 ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. En: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899, p. 8.

Su forma de concebir el arte partía, ante todo, desde la conciencia y la reflexión, y rehuía de la inspiración delirante o la espontaneidad del inconsciente. El automatismo se suplanta por un constructivismo y una lógica más clásica. Además de sus textos, su prestigio se basaba también en su actividad como crítico de teatro para el diario *El País*.

El texto había sido escrito durante los días 29 de enero, y 1, 2 y 6 de febrero de 1937. Hasta ese momento, Espínola había publicado sus libros más conocidos: una novela, un libro de cuentos y un libro para niños. Se perciben personajes y ambientes que pertenecen al campo, pero su literatura no es gauchesca. Se basa en una composición cuidada y un uso extremadamente controlado de recursos técnicos.

El 22 de mayo de 1937 se estrena en el Teatro Urquiza (de la Compañía Nacional de Teatro del Sodre) *La fuga en el espejo*, también publicado ese mismo año (figura 6). En ese momento, Espínola ya contaba con la consagración de los principales intelectuales de la época como Carlos Reyles, Alberto Zum Felde, Carlos Vaz Ferreira, Juan Carlos Onetti, Luisa Luisi, Roberto Ibañez y varios de los escritores de la generación del 45: Carlos Martínez Moreno, Ángel Rama, Carlos Maggi, Mario Benedetti. Como resultado, el estreno se llenó de expectativas y comentarios positivos que anticipan la aceptación de la obra. Los anuncios ofrecen su respaldo y sus juicios positivos: “uno de los estrenos de mayor interés de la temporada de la Compañía Nacional de Comedias”<sup>17</sup>. Como dato, se adelantaba un cambio en las convenciones teatrales imperantes. Se introduce una estética escénica que rompe con lo habitual, y esto se potencia al incluir un espacio de discusión posterior a la obra. Espínola se adelanta al desconcierto del público y la describe para el diario *El Día* así:

*“Por su composición, la obra puede, va mejor, a sorprender. Pero no existe ningún avieso deseo de ser oscuro (...). Como todo lo que he escrito, La fuga en el espejo -lo que más quiero de cuanto hice- significa la honrada expresión de un sentido de las cosas mediante procedimientos que las vierten con mayor exactitud (...). No hay*



7

*teatro; hay teatros (...), ha de sentirse sorprendida seguramente por La fuga en el espejo. ¿Por qué? Por la falta de costumbre que hay que ir haciendo poco a poco...*<sup>18</sup>.

Hasta ese momento, la tradición dramática se relacionaba con el teatro europeo que era representado por compañías extranjeras. Eran, en su mayoría, dramas románticos y comedias costumbristas y realistas. Zola y Antoine establecen el naturalismo a principios del siglo xx y se continúa en este repertorio el género gauchesco. El diseño escenográfico se presentaba como decorados pintados, espacios domésticos reconocibles con gestos miméticos-naturalistas.

Se pueden identificar algunas propuestas teatrales renovadoras que llegaban a Montevideo, como las representaciones extranjeras de obras de Oscar Wilde, García Lorca o Pirandello. También aparecen textos dramáticos vanguardistas de Jean Cocteau como *La máquina infernal* o *La voz humana*.

Como se puede observar en las imágenes (figura 7), Espínola participó de los ensayos y realizó algunas

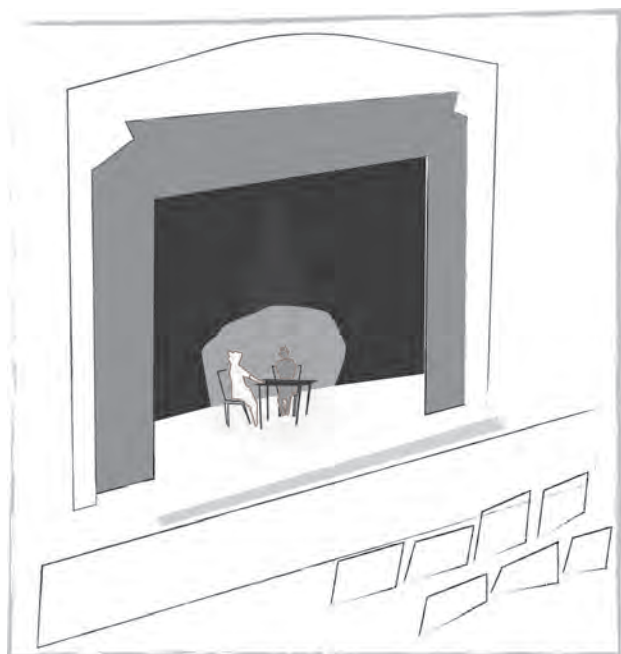
17 *El Día*. Montevideo, 22-05-1937, p. 11.

18 *Ibíd.*, p. 11.



## 8. Esquema del diálogo.

9. Los actores en la noche del estreno. El Hombre de Cabello Gris, la Joven Triste, Espínola y el coreógrafo Alberto Peuyanane. Detrás de ellos se puede ver el decorado simple: las sillas, la escalera y el balcón.



8

indicaciones a los actores. Curiosamente, el nombre del director del espectáculo se omite de los anuncios en el diario, lo que hace que sea la figura de Espínola a quien se alude la responsabilidad del montaje.

La "vigorosa polémica"<sup>19</sup> se generó en dos frentes. El primero, era estético y se refería a la naturaleza teatral de esta pieza. En cambio, el segundo se ocupaba de la temática y su carácter político. Se la juzgó de "no comprometida" con las cuestiones sociales de la época.

Como resultado, algunos jóvenes en el público abuchearon la obra. Los comentarios siguieron durante más tiempo que la función; lo defendieron figuras de mucho prestigio como Juan Carlos Onetti y Luisa Luisi. "Si no

tuviera otros méritos La fuga, ya sería bastante el haber sacudido en esa forma el quietismo glacial de nuestro ambiente"<sup>20</sup>. Luego del estreno, Espínola la defendió a partir de diagramas en un pizarrón desde el palco escénico<sup>21</sup>.

## ANÁLISIS DE LA FUGA EN EL ESPEJO

Esta pieza teatral de cámara está organizada en tres partes: una prosa, un verso y una danza final. Cuenta además con un repertorio gráfico a partir de dibujos de Leonardo Castellanos Balparda (miembro del Taller Torres García) que permiten entender visualmente la escenografía de la obra. A esto Espínola le incorpora anotaciones detalladas acerca de los personajes, la iluminación, sus gestos, expresiones y movimientos. A continuación se detallan las particularidades de cada una de sus partes:

## Primera parte. El diálogo y la simplicidad escénica

"Escenario a oscuras. El proyector deja ver una mesa de color negro junto a la que se hallan sentados la Joven Triste (vestida de blanco, en tela brillante, para que refleje mejor la luz), y el Hombre de Cabello Gris. No debe haber otro mueble ni nada sobre la mesa, que está solo para servir de apoyo"<sup>22</sup> (figura 8).

De esta manera se le da inicio a la pieza dramática. Se nos adelanta el fin de una relación amorosa entre dos personas. Ambos se hallan sentados en las sillas y proceden a tener un diálogo -consigo mismos más que con el otro-. En la descripción del vestuario se acentúa el dramatismo. En ella, su juventud se resalta con la blancura. En él, su realismo, experiencia y desencanto lo visten de gris, como su cabello.

La escenografía mínima está reducida a una mesa y dos sillas, mostrando la predominancia del diálogo por sobre los objetos<sup>23</sup>. Los elementos quedan simplificados a su función más esencial, de color negro, para acentuar

19 IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. En: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*, Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 11.

20 *El Día*, Montevideo, 28-05-1937, p. 12.

21 *La Tribuna Popular*. Montevideo, 28-05-1937, p. 5.

22 ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 43.

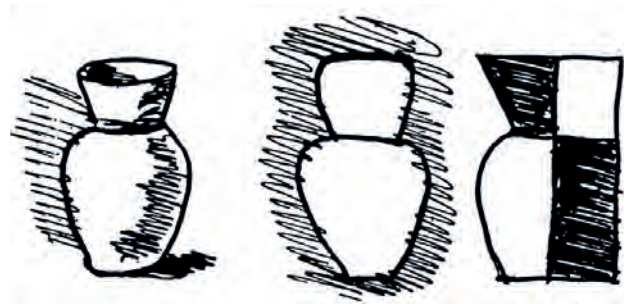
23 MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. En: Osvaldo PELLETTIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 131.



9

su mera utilidad de la escena y oscurecer su presencia (figura 9).

El fin del realismo a finales del siglo XIX significó un cambio fundamental en la creación del teatro de vanguardia<sup>24</sup>. Se observa en muchas obras la necesidad de alejar al espectador de la composición dramática para que no se genere una confusión en la verdadera naturaleza de la representación. “*Un tipo de representación escénica que no confunda realidad y fantasía*”<sup>25</sup>, conocido como “distanciamiento escénico”. En las anotaciones iniciales de *La fuga en el espejo*, Espínola explica que “*salvo en ciertos momentos, es preciso quitar al diálogo todo carácter de ‘tete a tete’ pues los personajes no están totalmente desposeídos, aún, del ensueño en que vivieron*”<sup>26</sup>. Se hace alusión a su encuentro amoroso, pero más allá de eso, no se revela nada sobre los personajes, sino que se hablan a sí mismos con un lenguaje de alegorías, metafórico y provocativo. Su vocabulario es exquisito y delicado,



10

y esencialmente dramático. No hay dudas de su naturaleza artificial. Se acentúa de esta manera el corte con la escena y se confirma la existencia de un espacio ideal<sup>27</sup>.

El Hombre de Cabello Gris se lleva el recuerdo de su cabellera y el traje azul (que la Joven Triste quemó para immortalizar), sus dedos y las tardes en la bahía. Ella guarda el recuerdo de la luna de cartón, la serpiente entristecida, la paloma, el laborioso escarabajo, las golondrinas, la flor y la luz. Símbolos que luego se manifiestan en la escenografía posterior, pero que sobrepasan lo material por sus connotaciones alusivas a lo sentimental.

De manera similar, en 1935, Torres García escribió su texto *Estructura*, idea que se va a plasmar no solo en sus pinturas, sino que se extrapola a otras artes visuales como el teatro. En el siguiente esquema (figura 10) explica las tres fases: la composición naturalista imitativa, la composición animista fetichista, y el ordenamiento frontal, abstracto y geométrico<sup>28</sup>.

24 REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

25 *Ibid.*, p. 45

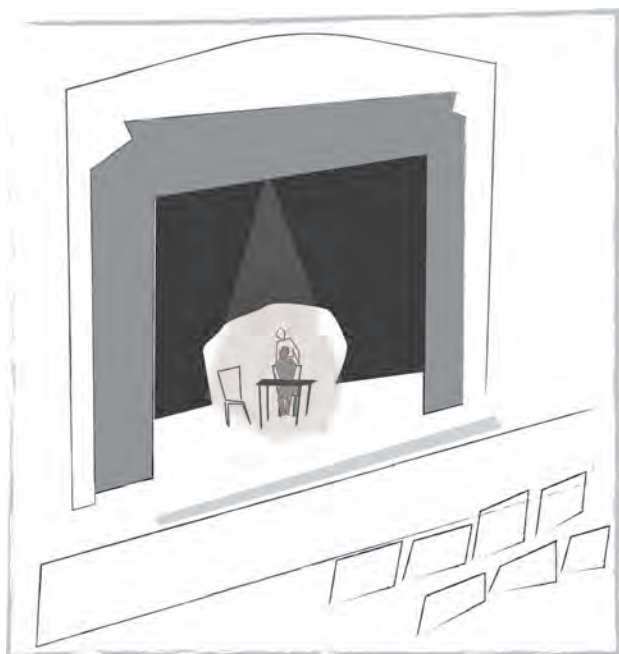
26 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 43

27 FREGOSI, Pablo. *Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea*. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2 [consulta: 06-04-2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>.

28 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10.

10. Esquemas de Torres García en *Estructura*.

11. Esquema de la lírica.



11

Esta primera parte podría relacionarse con la segunda fase de *Estructura*, donde el diálogo le otorga a los objetos inanimados cualidades biológicas: el sombrerito de la Joven oculta su pelo, ya que representa la libertad; la serpiente entristecida que quería su traje y su sombrero, los celos; la noche es el abismo y el fin de la relación; y la luna de cartón son los intentos de mantenerla viva de manera ficticia.

Por otro lado, hay una intención declarada de que el actor interprete a su personaje, pero que no se vuelva nunca este. Espínola se apoya en el espacio interior del personaje y en el lenguaje. Al ver los pictogramas en la obra de Torres García, esto también queda aparente. Los objetos son representaciones de la realidad, pero no quieren ser copias de los objetos.

Existe además una fragmentación temporal y espacial en la puesta en escena que se acentúa con el efecto

del espacio de ensoñación al que pertenecen los personajes. Se enmarca en el contexto del teatro surrealista, como indica Zum Felde<sup>29</sup>, donde se cortan las referencias habituales, los lenguajes convencionales, los sueños se entremezclan con la realidad, el mundo interior y exterior de los personajes eclosiona en una realidad diferente y poética. Como referencia, se destacan los textos del poeta montevideano Comte de Lautréamont -Isidore Ducasse-, una de las figuras más influyentes del surrealismo.

#### *Segunda parte. La lírica y la expresividad objetual*

El diálogo termina con un anuncio, "Noche en el desván del titiritero". La escena comienza a llenarse de los elementos de los que hablan sus recuerdos mientras el Hombre de Cabello Gris deja de explicarse y traduce sus ideas en verso (figura 11). De igual manera, se puede referenciar esta escena con las obras de García Lorca con sus símbolos, el lirismo y la canción.

*"Breve pausa. Gacha la cabeza, el cuerpo hacia adelante, de frente al público, él, como consigo mismo, inicia el poema. La joven, atraída por la voz que le está adelantando su futuro, se incorpora lentamente, aproximándose hasta situarse junto y detrás de él, bien erguida, los brazos caídos, fijos los ojos en el espectador"*<sup>30</sup>.

Aparecen así el balcón y la luna de cartón, plasmados con una planeidad acentuada que pueden encontrarse en la tercera fase de la estructura de Torres García, objetos geométricos y frontales, que al perder su profundidad, complementan la idea del fragmento de recuerdo. Ya no son más solamente objetos, sino que son dinámicos en su concepción de signo, algo "viviente", donde la figura "gráfica" es parte del conjunto<sup>31</sup>.

La escena representa el sueño del Hombre Triste, un mago en este caso, que nos da cuenta de este mundo de recuerdos. Se relata la luna, el cofre de lágrimas, las cajas y el espejo roto, el frío cuchillo, los tejados inclinados y las sillas en tres patas; y aparece su referencia en escena a través de dichos objetos. Todos estos elementos

29 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.

30 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 65.

31 TORRES GARCÍA, Joaquín, op. cit. supra, nota 28, pp. 145-148.

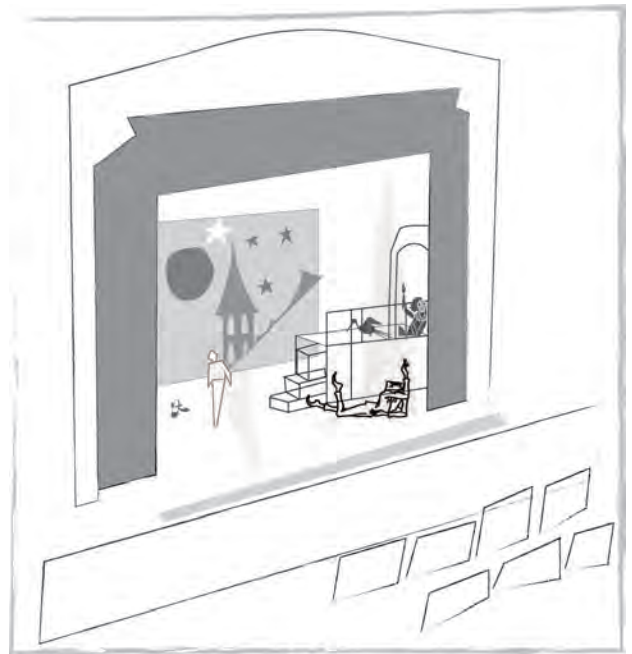
-símbolos- se entienden en un lenguaje codiciado, como el utilizado por Torres García.

*Tercera parte. La pantomima; la danza*

*“El proyector ilumina solo a la Joven, ahora, la cual contempla el extremo de la escena, que se ilumina en momentos en que un absurdo personaje -cubierto el rostro con una máscara, esmirriado, sombrero alicaído, saco corto y mangas cortas, pantalones ajustados y también cortos, zapatos largos y estrechos-, con su pañuelo trata de alejar la caricia (una tenue ala celeste), repitiendo la situación del poema, que va a continuar, desde este instante, plásticamente”<sup>32</sup>. (figura 12)*

A partir de los dos únicos elementos gráficos de la obra escrita, de Castellanos Balparda<sup>33</sup>, famoso por sus xilografías, podemos entender la representación de la pantomima, la introducción del personaje de mimo y su interés en recomponer los objetos de la escena. De estos dibujos (figura 13), se observa un espacio maravilloso, lo que Onetti describe como un lugar de *“imágenes fragmentadas, con pedazos de recuerdos, los asomos de ideas, deseos y sentimientos que bullen incesantes dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño (...) en la zona de misterio donde el alma humana comunica con el gran enigma del universo, solo puede ser tocado con las manos de la poesía y el símbolo”<sup>34</sup>*. Se observa la muñeca en el balcón, el titiritero a la merced de los objetos, la luna, la silla y el gato sobre el tejado (figura 13).

Este misticismo en la escena se expresa en el texto *La tradición del hombre abstracto*, donde Torres García pasa *“de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrustada en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol”<sup>35</sup>*.



12

Este es el único momento de la pieza teatral donde existe una verdadera acción, en este caso la danza. Durante esta, los recuerdos llegan a su fin (metafórico y literal), los objetos están mutilados y las formas olvidadas: la muñeca ha perdido los ojos y pierde luego la mejilla; el pájaro, el pico; la actriz, su cabellera libre. Aparecen objetos del pasado, devenidos al presente e imaginados a futuro.

*“Recoge y abandona brazos, los zapaticos, manos, cabelleras. Alza la frente fosforescente de la muñeca preferida (...). Como el haz de luz del proyector es fino y lo sigue constantemente, por momentos el tinglado queda en una*

32 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 70.

33 Una de las particularidades de la obra de Castellanos es la universalidad que se logra a través de temas locales. Atahualpa del Cioppo, crítico de arte y director teatral, lo destaca como una de las manifestaciones más nobles y puras de las artes plásticas en Montevideo. Va a formar parte del Taller Torres García y de las exposiciones de este, como la de *“Pintura y arte nuevo del Uruguay”*, donde se une a otros artistas de obras constructivas y arte aplicado. Sus grabados, de angustias, protestas y sueños, se caracterizan por sus iconos reconocibles y un alto grado de religiosidad.

34 ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. En: *El País*. Montevideo, 01-06-1937, p. 11.

35 TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, p. 25.

12. Esquema de la pantomima.

13. Ilustraciones de Castellanos Balparda en *La fuga en el espejo*.

14. El mimo con máscara y sombrero en pleno movimiento. Ilustración de Eduardo Vernazza en la revista *Mundo Uruguayo*, 3 de junio de 1937.

15. Esquema de la escena final.



13

*suave penumbra, iluminada solo por la fosforescencia de las lágrimas, de las cuales, la más reciente, arde, pura*<sup>36</sup>.

En este sentido, la pantomima en *La fuga en el espejo*, invita a la reflexión con el personaje del titiritero, “*absurdo personaje, cubierto el rostro con una máscara...*”<sup>37</sup>, que rehúye de los primeros planos para acentuar la monotonía de las complejidades cotidianas (figura 14). El personaje mimo-bailarín impredecible, y la ausencia de trama se formaliza con la no referencialidad de la escena. Comienza la música y el mimo comienza a bailar “*una danza absurda, torpemente, transportado y dichosísimo*”<sup>38</sup>. Este teatro físico recuerda la biomecánica de Vsévolod Meyerhold y su uso de los movimientos para reemplazar al lenguaje. De igual manera, el traje simplificado ayuda al constructivismo del espacio y la facilidad de la danza.

La relación con Torres García y sus juguetes transformables, en este sentido, se ve no solo en el uso de la máscara, sino en la idea del titiritero y la muñeca. El actor se vuelve un juguete en el escenario. Estas ideas también inspiraron a Maruja Mallo en sus diseños escenográficos, por ejemplo, en las maquetas para *Clavileño* en 1936<sup>39</sup>. La introducción de la máscara es quizás el elemento más disruptivo que se puede relacionar con el primitivismo. Esta relación entre el arte primitivo y la realidad aparece también en el arte constructivo.

#### Final

En la escena final, el diván desaparece, tanto el Hombre de Cabello Gris como la Joven Triste abandonan la escena. “*La escena abandonada se ilumina a toda luz. Vuelve*

36 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 73.

37 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 68.

38 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 76.

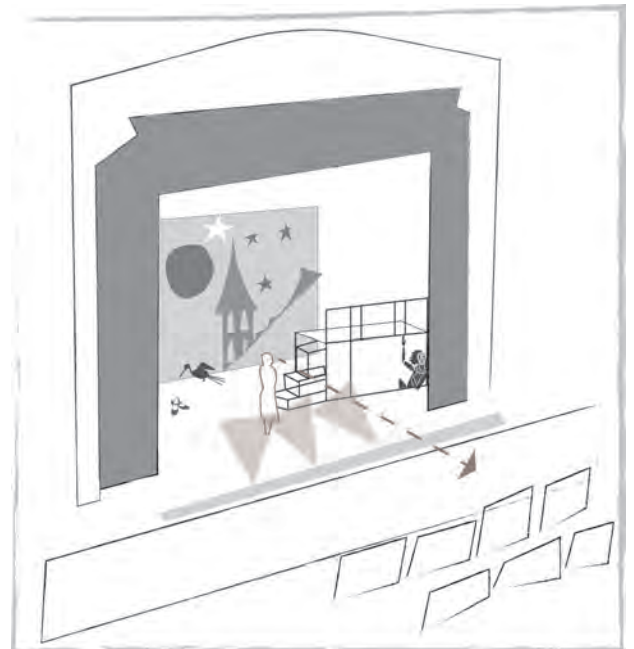
39 GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. En: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEA, 2014, pp. 203-220.



14

a entrar *La Joven Triste*. Da unos pasos, como sonámbula, hacia el tinglado destartado. Luego, lentamente, se adelanta hacia los candillejos, la cabeza baja, y queda así, inmóvil<sup>40</sup>. La iluminación hace hincapié en la joven y la coloca en el centro de la escenografía que se va oscureciendo, los objetos desaparecen de la visión.

"Hasta que alza la mirada, con angustia, y la fija, interrogante, sobre los espectadores. Telón rápido"<sup>41</sup> (figura 15). No hay desenlace, solo una solicitud de acción hacia el espectador. Se rompe de esta manera la cuarta barrera y se le plantea al público la interpretación final.



15

## CONCLUSIONES

La identidad latinoamericana es un tema de fondo que se vislumbra en las obras analizadas. Hay una búsqueda de resignificación de lo europeo y un cuestionamiento sobre su aplicación en lo nacional, pero su validez es universal<sup>42</sup>. Esta "voz propia" requirió un tomar y dejar elementos para generar nuevos signos y funciones<sup>43</sup>.

Torres García parte de las vanguardias, pero culmina en una Escuela del Sur y un arte que experimenta y se forja en un ámbito de cambios sociales, políticos y

40 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 77

41 Ibíd.

42 IBÁÑEZ, Roberto, op cit. supra, nota 19, p. 40.

43 RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. En: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.

económicos que lo retroalimentan. Así nace el Universalismo Constructivo.

El Teatro Urquiza es la memoria construida de un mundo que ya no existe, donde Espínola y tantos otros realizaron sus obras y cuyos cambios a nivel edilicio produjeron un decaimiento de su identidad hasta su posterior desaparición tras el incendio.

Espínola por su parte, con su "*tradicionalismo parsimonioso*"<sup>44</sup>, crea un mundo de personajes ensimismados que viven problemas complejos, con una conciencia reflexiva y una tendencia a la ensoñación. *La fuga en el espejo*, si bien su única pieza dramática, presenta elementos que se complementan con la organicidad y sensibilidad de su obra.

El diálogo inicial, con su escenografía simple y austera, potencia el mundo interior de los personajes y se

acerca a la composición animista de la que habla Torres García.

La lírica del poema y la aparición del diván del titiritero refuerzan los recuerdos de los mismos con materializaciones a partir de objetos rotos y en decaimiento. Estos objetos son esquemáticos, de una planeidad acentuada, similar al ordenamiento frontal abstracto y geométrico del Universalismo Constructivo.

La pantomima del titiritero y su intento inútil de recuperar los artefactos en un tinglado polvoriento culmina con una danza trágica que traduce la comunicación al baile y elimina el lenguaje. El final, abierto, le devuelve la interrogante al espectador. La pregunta final debería ser qué se fugó en el espejo, la vanguardia, la búsqueda de una identidad o la memoria de una época que sentó las bases para experimentaciones posteriores<sup>45</sup>. ■.

44 OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.

45 La poeta, crítica y profesora de literatura Tatiana Oroño expresó que "*de alguna manera fue un adelantado del performance que constituyeron a partir de los cincuenta, la vanguardia, o una de las vanguardias del arte del siglo pasado*". En: OROÑO, Tatiana. Francisco "Paco" Espínola. En: Dossier "Los libros y el viento" [en línea]. Tevé Ciudad, junio 2014. [consulta: 10-04-2023] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=El20E6WBj2U>.

**Bibliografía citada**

- ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. En: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899.
- CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27.
- DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.
- ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1937.
- ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En “Amigos del Arte”, en el mes de agosto de 1949. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27.
- FREGOSI, Pablo. Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2, pp. 7-24 [consulta: 06-03-2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>
- FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>
- GOÑI, Ana Laura. *Lección 151. El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008.
- GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. En: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEEA, 2014. Disponible en: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/10423>
- IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. En: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973.
- LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. En: *Insomnia*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, 30-04-1994, n.º 19.
- MICHELLI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966.
- MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. En: Osvaldo PELLETTIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.
- ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. En: *El País*. Montevideo, 01-06-1937.
- OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.
- OROÑO, Tatiana. Francisco “Paco” Espínola. En: Dossier “Los libros y el viento” [en línea]. *Tevé Ciudad*, junio 2014 [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=El20E6WBJ2U>
- RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. En: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.
- REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidón, 1944.
- ZUM FELDE, Alberto. Entre dos fuegos. Nuestra actitud ante la literatura de vanguardia. En: *El Ideal - El Día*, 19-01-1928.
- ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo: Claridad, 1941.

**María Eugenia Puppo** (Montevideo, 1987) Arquitecta (Universidad ORT Uruguay, Montevideo, 2012), Máster en Investigación en Arquitectura (2014) por la Universidad de Valladolid (España) Beca Santander Iberoamérica+Asia. Trabaja como Senior Project Architect en Slantiss. Es editora asociada en la revista *Anales de Investigación en Arquitectura* de la Universidad ORT Uruguay. Es profesora titular desde 2016 en la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura. Ha desarrollado artículos de investigación relacionados a la vivienda, el habitar, el urbanismo y la arquitectura en Uruguay. Artículos publicados en “Ciudades”, “Módulo CUC” y “Anales de Investigación en Arquitectura”.



## 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 (  0000-0002-2199-4273)

**RESUMEN** El 13 de febrero de 2022, en el SoFi Stadium de Los Ángeles, se celebró la LVI edición de la final de la Super Bowl, siendo vista por 208 millones de personas. Durante el tiempo de descanso (*half-time*) se celebró una actuación musical de quince minutos donde el protagonista pasaba a ser uno de los territorios más estigmatizados en la historia de los Estados Unidos, la ciudad angelina de Compton. Por primera vez en una final de la Super Bowl, un lugar estigmatizado, sus arquitecturas, sus calles y sus raperos eran, de la mano de la artista y escenógrafa Es Devlin, visibilizados y mostrados al mundo. El objetivo de la investigación es revelar las estrategias escénicas diseñadas e implementadas por el estudio de Es Devlin para trasladar la particular atmósfera y complejas dinámicas espaciales de Compton al escenario. Para ello se realizará tanto un estudio comparado de los trabajos de Devlin como una serie de mapas, dibujos y cartografías analíticas en torno a la escenografía construida para la Super Bowl 2022.

**PALABRAS CLAVE** escenografía; Los Ángeles; Dr. Dre; Kendrick Lamar; rap; cartografía; atmósfera.

**SUMMARY** On February 13<sup>th</sup>, 2022, at SoFi Stadium in Los Angeles, Super Bowl LVI took place and was watched by 208 million people. During halftime, a fifteen-minute musical performance was held in which the protagonist was one of the most stigmatized territories in the history of the United States: the city of Compton, Los Angeles County. For the first time in a Super Bowl, a stigmatized place, its architecture, its streets, and its rappers were made visible and shown to the world thanks to the artist and set designer Es Devlin. The objective of this research was to reveal the scenographic strategies designed and implemented by Es Devlin's studio to transfer Compton's idiosyncratic atmosphere and complex spatial dynamics to the stage. This was performed through both a comparative study of Devlin's work and a series of maps, drawings, and analytical cartographies regarding the scenography built for the Super Bowl 2022.

**KEYWORDS** scenography; Los Angeles; Dr. Dre; Kendrick Lamar; rap; cartography; atmosphere.

Persona de contacto / Corresponding author: vm.cano@upm.es Universidad Politécnica de Madrid. España.

#### LA SUPER BOWL 2022: CIUDAD, ARQUITECTURA Y ESCENA

La Super Bowl es el evento deportivo más visto del planeta. Desde 1967, entre enero y febrero, dos equipos estadounidenses de fútbol americano juegan esta final para decidir quién es el campeón nacional. En 2022, año del caso de estudio desarrollado en este artículo, la Super Bowl LVI llegó a ser vista por más de 208 millones de personas en todo el planeta y la CNN, cadena de televisión propietaria de sus derechos, llegó a percibir entre 6,5 y 7 millones de dólares por cada 30 segundos de anuncio publicitario. En este contexto, surge el conocido como *half-time*. Una actuación musical que se desarrolla en el descanso del partido y que, anualmente, va creciendo en interés, acaparando ya no solo la

atención de los espectadores, sino de artistas y académicos<sup>1</sup>, pues tal y como indica Michael R. Real, la Super Bowl “*revela los valores tan propios como específicos de la ideología e instituciones norteamericanas*”<sup>2</sup>.

En 2022, la final tuvo lugar en Los Ángeles (LA), el protagonista fue el rapero y *dj* Dr. Dre<sup>3</sup> y la temática giró en torno a la ciudad angelina de Compton, conocida por ser uno de los territorios más estigmatizados de los Estados Unidos, pero también por ser el lugar de nacimiento de muchos de los raperos que dominan la escena norteamericana e internacional en la actualidad. El *half-time* contó con la presencia del propio Dr. Dre, Snoop Doog, 50 Cent, Mary J. Blige, Kendrick Lamar y Eminem, quienes se fueron moviendo por una serie de construcciones -propias de Compton y vinculadas a la historia del

1 A modo de evidencia, se destaca el interés que despertó en el mundo académico la actuación de Shakira y Jennifer Lopez en la Super Bowl 2020, abriendo el debate sobre la conexión entre la identidad latina (latinidad) y Estados Unidos; véase: BAUWEL, Sofie van; KRIJNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. En: *Media and Communication* [en línea]. Lisboa: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, n.º 3, pp. 209-217 [consulta: 13-04-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.

2 REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. En: *Journal of Communication* [en línea]. Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 25, n.º 1, p. 31 [consulta: 13-04-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.

Traducción del autor. A partir de ahora, si no se indica lo contrario, las citas han sido traducidas por el autor.

3 La decisión sobre qué artista(s) actuarán en el descanso de la Super Bowl no viene determinada por la liga de fútbol americano, sino por la ciudad anfitriona del evento.

## 1. Mapa de Los Ángeles indicando la situación de Compton y del SoFi Stadium.

rap- situadas sobre una inmensa imagen nocturna iluminada del barrio. Diseñado por la artista y escenógrafa británica Es Devlin, el *half-time* de 2022 en el SoFi Stadium de Los Ángeles no solo fue una actuación musical, sino una *performance* en la que se combinaron, a muy diferentes escalas, las nociones de ciudad, arquitectura y escena a través de Compton; una *no-go zone*<sup>4</sup> definida por su muy particular y conflictiva espacialidad y sus cuerpos rebeldes en forma de raperos. Fue la primera vez en la historia de la Super Bowl en que la escenografía -y lo que representaba, en este caso una ciudad y sus habitantes- pasaba a ser tan o más importante que las propias estrellas invitadas.

Este artículo abordará esta construcción efímera con un objetivo muy directo: delimitar y analizar espacialmente las diversas estrategias escenográficas utilizadas por Es Devlin con el fin de introducir a la audiencia -tanto a la presente como a la remota a través de dispositivos digitales- la muy particular atmósfera de la ciudad angelina de Compton. Se busca evidenciar cómo la implementación de un barrio o ciudad en una escenografía no es únicamente la mera reproducción del espacio físico y su estética superficial, sino que requiere de dimensiones espaciales y estrategias sensibles a los cuerpos, movimientos, memorias y relaciones intangibles construidas en torno a él.

Primeramente, se realizará un acercamiento historiográfico con la intención de contextualizar Compton; a continuación se seleccionarán y ejemplificarán cinco estrategias espaciales [EE] desarrolladas por Es Devlin en trabajos previos para, finalmente, identificar y analizar gráficamente -mediante rigurosos mapas, dibujos y cartografías- dichas estrategias en la obra construida para la Super Bowl 2022.

EL CONTENIDO DE LA ESCENA:  
EL BARRIO DE COMPTON*De barrio modelo a barrio prohibido*

El espacio dramático construido para el *half-time* de la Super Bowl en el SoFi Stadium sería difícilmente entendible sin una aproximación a Compton, ya que su historia es uno de los ejemplos más elocuentes del proceso de segregación racial sufrida por la población afroamericana en los Estados Unidos (figura 1).

Compton, situada en el corazón sur de LA, se convirtió de 1920 a 1950 en el modelo ideal de ciudad californiana donde la clase trabajadora gozaba de una calidad de vida nunca vista hasta la fecha. En 1952 fue galardonada con el "All-American Cities Award" por parte de la National Civic League<sup>5</sup>, reconociéndola como una de las once ciudades más cívicas, comprometidas e inclusivas de los Estados Unidos. Supuestos valores que enmascaraban una ciudad segregada racialmente<sup>6</sup>, ya que la imposibilidad de acceso a la vivienda por parte de la comunidad afroamericana se había normalizado y celebrado. Un eslogan bastante común en Compton era: "*Keep the Negroes North of 130th Street*", una clara referencia a los bordes raciales que se habían establecido.

La situación comenzó a cambiar cuando entre 1948 y 1953 el tribunal supremo derogó las restricciones raciales en el tema de la vivienda. Esto fue entendido por los habitantes blancos de Compton como una auténtica amenaza, por lo que comenzaron a vender sus propiedades. Si en 1950 la población afroamericana en la zona era del 5%, en 1960 alcanzó el 40%<sup>7</sup>. En 1965, las famosas revueltas del estigmatizado barrio de Watts -límite al norte de Compton, con casi un 100% de población afroamericana y niveles de pobreza, delincuencia y crimen

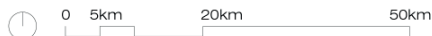
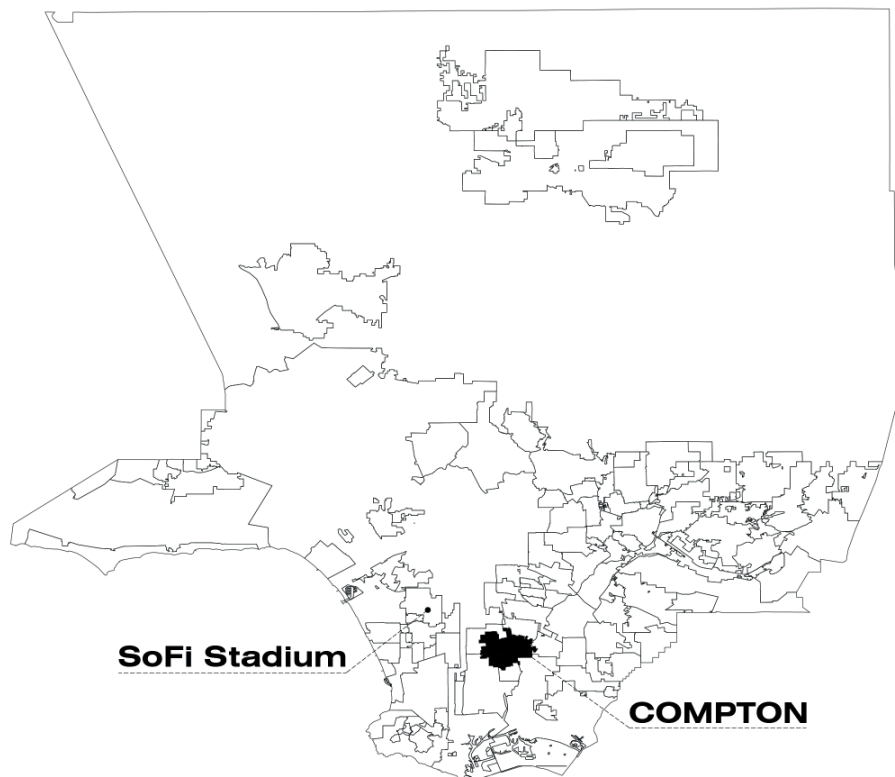
4 En los EE.UU. son designados de esta manera los barrios con altas tasas de criminalidad, advirtiendo, como su propio nombre indica, que no deben ser visitados.

5 SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. En: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, septiembre 2004, vol. 56, n.º 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp. 584-585. ISSN: 0003-0678.

6 Para una detallada descripción sobre la segregación racial en las ciudades norteamericanas, véase: ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.

7 SIDES, Josh, op. cit. supra, nota 5, p. 588. Asimismo, indicar que en Compton "*los Negros no se movilizaron (como en la mayoría de los EEUU) a barrios marginales, sino que por primera vez llegaron a hogares dignos*", lo que dio lugar a una generación de familias que fue capaz de enviar a sus hijos a universidades tan prestigiosas como Berkeley o UCLA.

# LOS ANGELES



1

extremos- hicieron que los pocos blancos que aún permanecían en el barrio abandonaran sus hogares. Esto, unido a la desindustrialización de Los Ángeles, hizo que más de un tercio de los residentes de Compton estuviera desempleado a principios de 1970<sup>8</sup>, visibilizándose un proceso de total abandono en calles y comercios locales. Los jóvenes, faltos de oportunidades, comenzaron a enrolarse en diferentes bandas callejeras<sup>9</sup>. Solo en Compton

existían más pandilleros que en el resto de ciudades del condado de Los Ángeles. En 1973, *Los Angeles Times* llegó a definir el barrio como “un gueto de pobreza, crimen, pandillas, violencia, desempleo y maldición”<sup>10</sup> (figura 2).

*Dr. Dre y Kendrick Lamar*

En 1988, el grupo NWA (Niggas With Attitude)<sup>11</sup>, formado por cinco jóvenes nacidos y criados en Compton, Dr. Dre,

8 *Ibíd.*, p. 593.

9 Entre todas las pandillas destacaban los *Crips* y los *Bloods*, quienes luchaban por hacerse con el control de la venta de cocaína (*crack*) en los años ochenta.

10 MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. En: *Los Angeles Times*, 23-09-1973, sec. 10, 1, 18.

11 Sin intentar hacer una traducción fidedigna del nombre del grupo, ya que existen múltiples matices en estas palabras, entendemos que el grupo se refiere a “negros con actitudes inapropiadas”, reforzando la idea del conocido como *gangsta rap*, donde se busca ensalzar ese tipo de comportamientos.

2. Izquierda: Calle de Compton en 1954. Derecha: El bulevar de Compton abandonado en 1982.

3. Mapa de Compton situando los lugares representados en la Super Bowl 2022, además de la posición de las casas familiares de Kendrick Lamar y Dr. Dre.



2

Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella y MC Ren<sup>12</sup>, lanza su álbum *Straight Outta Compton*. El disco fue rápidamente prohibido en radios y en la cadena de televisión MTV -única que por aquella época divulgaba rap-, ya que sus letras describían de una manera muy cruda y sin filtro alguno lo que sucedía en el barrio. El rap, ante la agonizante situación que se vivía, surgió y se consolidó como un medio de expresión accesible capaz de vehicular y visibilizar la dura realidad que los jóvenes experimentaban en las calles. Nuevos grupos y raperos fueron saliendo de Compton, conquistando ya no solo la escena musical, sino audiovisual<sup>13</sup>. En este contexto de cuerpos rebeldes, emerge Kendrick Lamar, considerado tanto por la crítica

especializada como por el gran público el mejor rapero del momento.

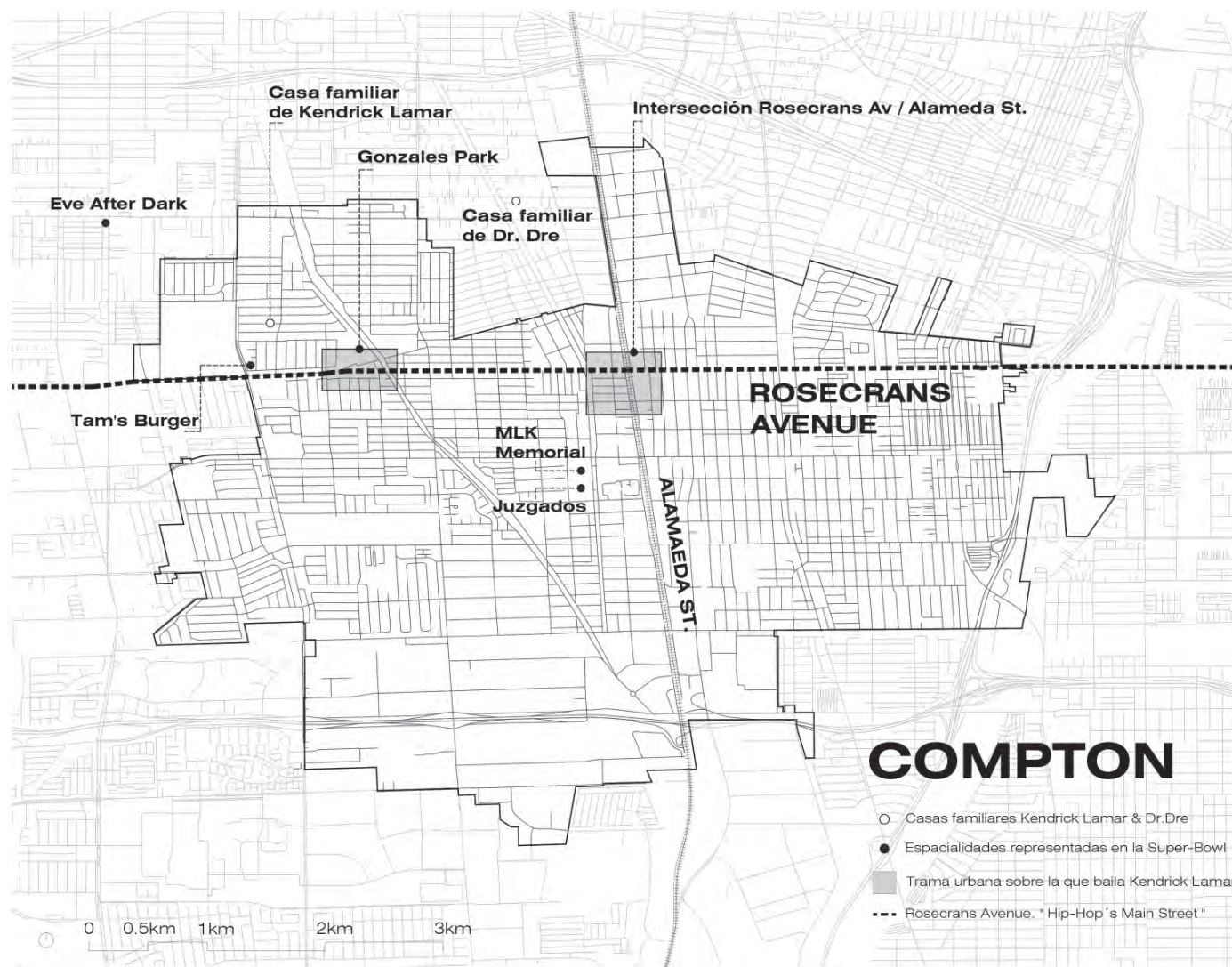
En 2018 Lamar fue el primer cantante de rap en ganar el premio Pulitzer por ofrecer en su disco *DAMN* “una colección de canciones virtuosas unificadas por su autenticidad vernácula y su dinamismo rítmico, que ofrecen historias conmovedoras que capturan la complejidad de la vida afroamericana moderna”<sup>14</sup>. Kendrick nació y creció en la calle 137 del conflictivo suburbio angelino, a menos de 10 minutos andando de Tam’s Burguers y Rosecrans Avenue -o gran avenida del Hip-Hop<sup>15</sup>-, dos de los espacios más destacados en la escenografía de la Super Bowl (figura 3). En 2012 lanzó su primer gran álbum, *Good Kid*,

12 El grupo estaba formado por cinco integrantes: Eazy-E, un antiguo traficante de drogas, perteneciente a los *Crips* y fundador de la discográfica Ruthless; Ice Cube, principal vocalista del grupo que cursó estudios de arquitectura; MC Ren, miembro de los *Crips* y amigo de la infancia de Eazy-E; DJ Yella, quien desarrolló su carrera como *dj* en el local *Eve After Dark*; y Dr. Dre, amigo de Eazy-E, que también comenzó a pinchar en *Eve After Dark*. Dre acabaría convirtiéndose en el rapero y productor más respetado de Los Ángeles, llegando a ser la Super Bowl, en parte, un homenaje a su persona.

13 Hollywood, muy consciente de la pasión y sentimientos encontrados que podían suscitar estas historias tanto en la población blanca como en la afroamericana, produjo diversas películas en torno al tema. Destacamos dos de ellas: *Boyz n the Hood* (1991), que fue nominada a los Oscar en 1991 y toma su nombre de una canción de Eazy-E considerada uno de los primeros rap de la historia; y la más reciente, *Straight Outta Compton* (2015), donde se narra la vida el grupo NWA.

14 LAMAR, Kendrick. *DAMN*. En: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.

15 En 1987 apareció la primera canción de rap que nombraba a Rosecrans Avenue. Se trataba del rapero King Tee en “Ya Better Bring a Gun”. La canción, tras hacer un recorrido por todas las miserias del barrio y advertir de que se llevara un arma si se pasaba por allí, terminaba preguntándose: “Who blew up that McDonald’s on Rosecrans and Central, dude”; véase: ROBERTS, Randal. Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop’s Main Street. En: *Orlando Sentinel* [en línea]. Orlando: Tribune Company, enero 2018 [consulta 13-04-2003]. Disponible en: <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118-htmistory.html>.



MAAD City, en la discográfica de Dr. Dre. Un título, en clara referencia a la ciudad de Compton, que unía a sus dos artistas más ilustres.

#### ES DEVLIN: CINCO ESTRATEGIAS ESCÉNICAS PARA CONSTRUIR EL AMBIENTE DE LA CIUDAD

Una vez explicitada muy someramente la complejidad de Compton -el principal elemento a visibilizar en la escena- y de Dr. Dre y Kendrick Lamar -dos de sus más destacados habitantes y *performers* en el evento-, nos

desplazamos hacia Es Devlin, quien diseñó y materializó dicho espacio del drama y es considerada la escenógrafa más mediática de la última década, al haber proyectado escenarios para celebridades como Kanye West, U2, Lady Gaga o Adele. Devlin asegura que "*una escenografía no es un fondo, es un ambiente*"<sup>16</sup> con un dinamismo intrínseco<sup>17</sup>, por lo tanto, sus construcciones no buscan reproducir a la perfección el contexto físico-material, sino crear las condiciones espaciales y atmosféricas óptimas para que la audiencia sea capaz de recibir la información

16 O'HAGAN, Andrew. Imaginary Spaces. Es Devlin and the psychology of the stage. En: *The New Yorker* [en línea]. Nueva York: Nast Publications, marzo de 2016 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.

17 A este respecto, véase PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*. Porto: CEA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.

4. 4.1. *Ugly Lies The Bone*, 2016; 4.2. *EGG*, 2018; 4.3. *Mask*, 2018; y 4.4. *Memory Palace: A re-imagined model city map of the world*, 2019.

5. 5.1. "Super Bowl 2021", The Weekend; 5.2. "After Hours til Dawn Stadium Tour", The Weekend, 2022; y 5.3. Ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016.

que los artistas desean comunicar. Así lo manifestaba cuando le sugirieron la posibilidad de una escenografía que consistiese únicamente en la mera reproducción o calco de un espacio: "*Inglaterra está llena de gente que creará exactamente esa sala, o ejecutará el detalle, mucho mejor que yo. En cambio, mi obsesión es poner al público en el estado de ánimo adecuado para recibir la obra*"<sup>18</sup>. Ahora bien, ¿qué estrategias escénicas [EE] son diseñadas e implementadas para la construcción de estas atmósferas? El análisis de su obra evidencia una vasta colección de recursos, pero para esta investigación se han seleccionado únicamente cinco estrategias eminentemente arquitectónicas, urbanas y corpóreas en relación al diseño para la Super Bowl. Primeramente, se explicitarán y vincularán dichas estrategias en otras obras de la artista para, en el siguiente epígrafe, particularizarlas y analizarlas gráficamente en nuestro caso de estudio.

#### [EE.1] Modelos y mapas urbanos

Es Devlin utiliza la escala urbana para contextualizar y argumentar algunas de sus producciones. En la obra de teatro *Ugly Lies The Bone* (2016) proyecta en una superficie curva, que sirve de fondo escénico, un mapa de Titusville (Florida), ciudad donde uno de los protagonistas vuelve tras ejercer como soldado en Afganistán. En *EGG* (2018) Devlin realiza una instalación artística donde extruye una parte de Manhattan sobre una semiesfera elíptica cóncava que se torna envolvente al reflejarse sobre un espejo. El objetivo de la misma es publicitar dos torres de uso mixto, conocidas como *The XI*, diseñadas por Bjarke Ingels y Witkoff Group. En *Mask* (2018) es la ciudad de Londres, con su inconfundible río Támesis en el centro de un ovoide cóncavo iluminado, la que sirve de base para una narrativa antropocénica. Finalmente, destacar la instalación exhibida en la Pitzhanger Gallery de Londres *Memory Palace: A re-imagined model city map of the world* (2019), en la que Devlin moldea una ciudad imaginaria en torno a aquellos espacios y situaciones que considera cruciales

para entender y tensionar el mundo contemporáneo, mostrándose desde las cuevas sudafricanas origen del *Homo sapiens*, al parlamento sueco, lugar donde Greta Thunberg comenzaba su batalla contra el calentamiento global (figura 4). Esta utópica ciudad de color blanco impoluto que recorría la historia de la humanidad fue, por encima de otros *shows* musicales, la que más interesó a Dr. Dre en sus primeras conversaciones con Es Devlin<sup>19</sup>.

#### [EE.2] La ciudad como figuración y abstracción

Desde una escala intermedia entre el mapa (territorio) y el cubo (domesticidad), Devlin utiliza abstracciones simbólicas para presentarnos una urbe cercana al cliché. En los conciertos protagonizados por The Weekend existe toda una imaginería de ciudades a través de *skylines*. En la Super Bowl de 2021, donde, bajo el mandato de Bruce Rodgers, Devlin estuvo implicada en el proceso creativo, se creó una ciudad de rascacielos que podría ser el *downtown* de cualquier ciudad estadounidense. De un modo similar, en su gira *After Hours til Dawn Stadium Tour* (2022), se vuelve a crear un *skyline*, pero esta vez basado tanto en construcciones de ficción cinematográficas como de edificios reales de ciudades americanas. A estas representaciones planas, a modo de fondo escénico, se le deben añadir aquellas escenografías donde la volumetría de sus famosos cubos conforma la propia ciudad. Destacamos la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro en 2016, donde las cajas simulan una de las múltiples *favelas* existentes en las laderas de la ciudad (figura 5).

#### [EE.3] El cubo: Atomizar la escena, enmarcar al protagonista y presentar la identidad

Devlin comienza a trabajar con cubos cuando le encargan en 2003 su primera escenografía para un concierto, el de la banda de punk británico Wire. En ella, cada uno de los cuatro integrantes permanece dentro de su propio cubo -abierto al público-, mientras se proyectan diferentes partes de sus cuerpos, lo que provoca tanto una ato-

18 O'HAGAN, Andrew, op. cit. supra, nota 16.

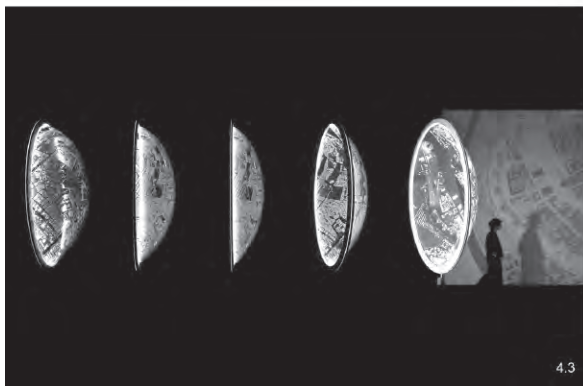
19 Nótese que en todos estos modelos hay una relación extremadamente simbólica con la ciudad, algo totalmente opuesto a la precisión espacial existente entre Compton y la escenografía construida.



4.1



4.2



4.3



4.4

4



5.1



5.2



5.3

5

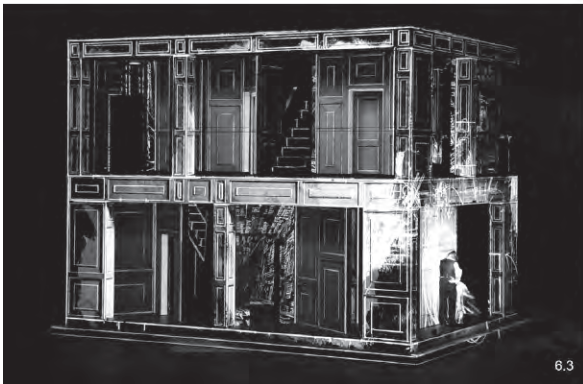
mización de la escena como una mayor relevancia del individuo frente al grupo. El cubo se ha convertido en la seña de identidad de los diseños de Devlin, especialmente aquellos donde pasa a ser una caja de efectos especiales y superficiales que se habita desde la exterioridad. Sin embargo, la investigación se interesará por aquellos cubos que se abren al espectador, se habitan desde la interioridad y adquieren una dimensión doméstica, algo que ocurre con gran claridad en la obra teatral *Chimerica* (2013). Aquí Devlin utiliza un cubo giratorio que va desvelando distintos escenarios tan mínimos como ínti-

mos y lacónicos que son habitados por los actores. En la obra teatral *Don Giovanni* (2014) se usa la proyección de video para crear un cubo virtual en torno a la domesticidad laberíntica de ventanas, puertas y escaleras. En *Lehman Trilogy* (2018) una caja de vidrio, al más puro estilo modernista, sirve de escenario para narrar la crisis de Lehman Brothers desde una de las oficinas del banco con vistas a Manhattan. Este gusto por la interioridad del cubo, sus detalles, por una búsqueda de la identidad a partir de lo que aparece o se proyecta, volverá a aparecer en la Super Bowl.



6. 6.1. *Wire*, 2003; 6.2. *Chimera*, 2013; 6.3. *Don Giovanni*, 2014; y 6.4. *Lehman Trilogy*, 2018.

7. / 7.1. Dua Lipa en MTV Europe Music Awards de 2019. 7.2. Katy Perry en los premios Grammy de 2017.



6

[EE.4] *Dinámicas corporales: Armonía o subversión en la escena*

Las escenografías de las actuaciones musicales no solo se focalizan en la materialidad construida, sino que, junto con los coreógrafos, también son proyectadas las dinámicas corporales de los artistas. El escenario es habitado por un cuerpo múltiple, donde la multiplicidad indica la relación entre las partes, pero también reivindica la individualidad y autonomía de las mismas. Este cuerpo múltiple permanece y se desplaza tanto fuera como dentro

de los cubos, generándose unas geometrías inestables que van dando forma al proyecto<sup>20</sup>. Devlin quiere que sus formas entren en acción, o siguiendo a la arquitecta estadounidense Keller Easterling, que la forma sea la acción<sup>21</sup>. Así, encontraremos dos patrones o geometrías principales entre bailarines, artistas y espacio escénico: geometrías armónicas y/o geometrías de subversión.

La actuación de Dua Lipa en los MTV Europe Music Awards de 2019 comienza con la cantante, vestida de negro, enmarcada en el centro de un cuadrado de color

20 BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2021, p. 49 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.

21 EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscú: Strelka Press, 2012.



7

amarillo, escoltada por treinta y cuatro bailarinas -también de amarillo- que se mimetizan con el fondo. Todas bailan con la artista londinense de una manera armónica. Radikalmente distinta es la actuación de Katy Perry para los premios Grammy de 2017. Devlin creó una escenografía para la canción *Chained to the Rhythm*, cuya temática es una crítica a la sociedad americana por la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos. Perry emerge de un cubo -en forma de casa- que se rodea de una valla que va creciendo en altura -como si de un muro se tratase- mientras la letra de la canción advierte que los estadounidenses viven en su propia burbuja. De repente, un cuerpo múltiple de bailarines emerge de la casa y la desmantelan, creándose un auténtico caos de cuerpos y fragmentos de la casa en movimiento (figura 7). Una geometría de la subversión que será replicada por Kendrick Lamar en la Super Bowl.

[EE.5] *La presencia en el lugar vs la retransmisión en directo para llegar a un público de masas*

Es Devlin es muy consciente de que los eventos que diseña no son únicamente para la audiencia que permanece físicamente en el recinto, sino que en el mundo contemporáneo toda situación acaba siendo retransmitida al exterior de una manera u otra<sup>22</sup>. Por un lado, nos encontramos que la mayoría de sus eventos son retransmitidos por televisión y plataformas digitales, pero, por el otro, Devlin destaca que la audiencia no parará de grabar a través de sus teléfonos móviles, asegurando que el teléfono pasa a ser un factor de diseño y que, si bien no se diseña para ellos, es una de las *especies* que componen la audiencia contemporánea<sup>23</sup>. De este modo, nos encontramos ante tres tipos de audiencia: la física, la digital y

la híbrida, naciendo esta última de la audiencia física con sus dispositivos móviles. Esta consideración no es baladí, pues desde esta triple condición se generan los diseños de Devlin vinculados a conciertos televisados, siendo su ejemplo más representativo la Super Bowl 2022.

#### SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA ESCÉNICA DEL EVENTO

Explicitadas las cinco estrategias escénicas [EE] de mayor pertinencia para nuestro caso de estudio, nos desplazamos al descanso de la Super Bowl 2022 con la intención de examinarlas meticulosamente. Se seguirá cronológicamente el desarrollo del evento para mostrar mapas, dibujos y cartografías que analicen espacialmente esas estrategias cuyo fin es presentar, tanto a la audiencia física como a la virtual, la particular atmósfera de Compton.

*Ensamblaje visible para la audiencia física*

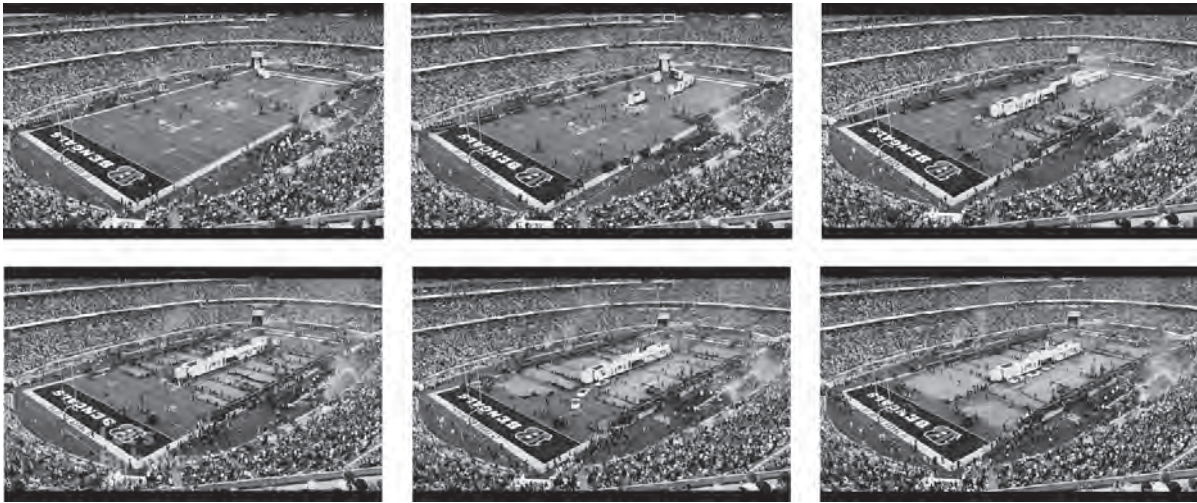
Una vez terminada la primera parte del encuentro, se dispone únicamente de 8 minutos para ensamblar el escenario sobre un césped que debía permanecer perfecto para la segunda parte, lo que muestra la magnitud humana, técnica y de coordinación del proyecto (figura 8). Los asistentes al estadio son los únicos testigos de este proceso, pues el resto del planeta está viendo los anuncios más caros del año.

*Presentación del escenario: Dr. Dre, el mapa y la escala urbana de Compton*

El espectáculo está patrocinado por Pepsi, por lo que, tras publicitarse, vemos una imagen satelital de la Tierra para, rápidamente, desplazarnos hacia Compton (*zoom*

22 SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Directora: Laura Sánchez Carrasco [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento Composición Arquitectónica, 2022 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://oa.upm.es/70718/>.

23 BARBA LOZANO, Candela, op. cit. supra, nota 20, p. 65.



8



9

in). Tras mostrarse en un par de segundos la vida en sus calles, se vuelve a cambiar de escala (*zoom out*) y la trama urbana del suburbio angelino aparece proyectada en la mano de Dr. Dre. Una grabación, con una clara referencia a la obra *Power of Ten* de Charles y Ray Eames, que da comienzo a la señal en directo desde el estadio. Dr. Dre aparece sentado de espaldas ante una inmensa mesa de mezclas en la que todo es de color blanco. La plataforma donde está se va elevando y cuando llega a su tope se levanta de la silla y saluda al público. De fondo suena la base de la canción *The next episode*. El plano de la cámara se abre y aparece por primera vez la totalidad de la escenografía. Siete volúmenes de color blanco -cinco cubos flanqueados por dos monumentos de los que irán emergiendo los seis cantantes (figura 9)- se alinean

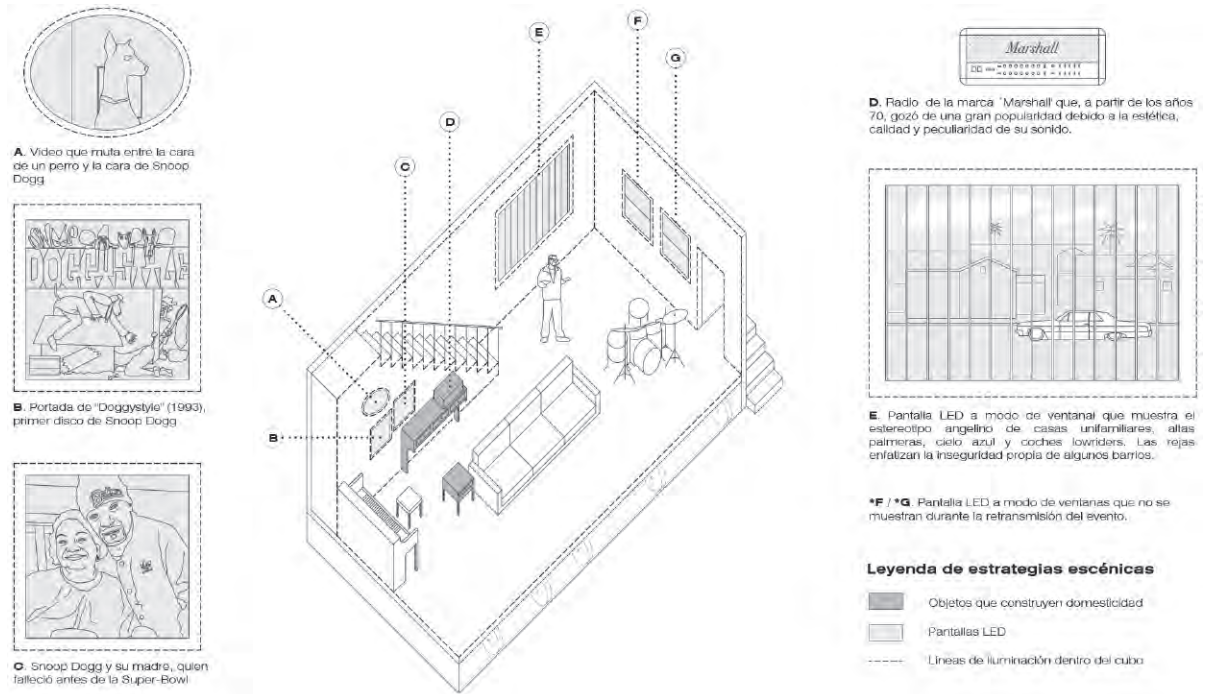
sobre una lona con la imagen aérea de Compton iluminado en la noche.

En estos primeros segundos televisados ya se muestran las estrategias escénicas vinculadas a los planos televisivos [EE.5], los mapas urbanos [EE.1] y a la ciudad como construcción abstracta y figurativa [EE.2], pues los cubos de poca altura enfatizan esa condición urbana -*sprawl*- tan propia de Los Ángeles y, por ende, de Compton.

#### *La escala doméstica y afectiva del cubo: Snoop Dogg*

Tras esta vista general, nos adentramos en la estrategia escénica vinculada a la interioridad doméstica del cubo [EE.3] de la mano de Snoop Dogg. El rapero, tras cantar unas barras de rap en la cubierta del volumen opuesto al de Dr. Dre, baja por unas escaleras hacia la recreación

8. Fotogramas del montaje del escenario en el SoFi Stadium en un lapso de 8 minutos.
9. Diagrama explicitando los volúmenes, el orden de aparición de los raperos y otros detalles.
10. Vista axonométrica y detalles de la casa-cubo de Snoop Dogg.



10

del salón de su casa. ¿Cómo se materializa esta domesticidad en la escenografía? Se sitúa un retrato suyo -que se transforma a los pocos segundos en un perro (de ahí su apodo, *dog*)<sup>24</sup>, una fotografía con su madre -fallecida unos meses antes-, la portada de su primer disco -*Doggystyle*-, y un sutil detalle arquitectónico: una ventana con rejas que advierte sobre la inseguridad de la zona. Tras la reja, una pantalla proyecta la típica escena urbana de Los Ángeles: palmeras, atardecer y coches tipo *lowrider* (que también aparecen en la escenografía), asociados a la cultura hip-hop desde los años setenta (figura 10).

*Eve After Dark: El cubo que cuenta los orígenes de Dr. Dre*  
Tras acabar de cantar, tanto Snoop Dog como Dr. Dre siguen caminando<sup>25</sup> y se encuentran en el volumen cen-

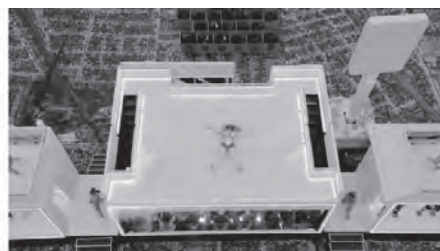
tral. Suben a la cubierta y se ve un cartel con el nombre "Eve After Dark". Nuevamente la estrategia escénica del cubo [EE.3], pero esta vez un cubo repleto de memoria al narrar los orígenes musicales de Dr. Dre. En 1979 este club abre en las afueras del condado de Los Ángeles -en la periferia de Compton-. Al gozar de una legalidad diferente, permanecía abierto hasta las 5 de la mañana, llegando a ser uno de los lugares más visitados por la clase alta angelina. Sin embargo, los fines de semana se convertía en el punto de reunión más destacado para la cultura hip-hop. Allí comenzó a rapear Ice Cube -quien, curiosamente, estudió arquitectura en Arizona- y a pinchar el joven Andre "Dr. Dre" Young. Con el tiempo, el local pasó a tener un estudio de grabación donde Dre, junto a raperos como Eazy-E

24 Nótese que dicho retrato *dinámico* es una reproducción tomada de su videoclip *What's My Name*.

25 Nótese que Dre pasa por uno de los cubos que es una barbería. El tema de las barberías en las ciudades americanas, especialmente en Los Ángeles y Nueva York, es algo a destacar, ya que están abiertas hasta altas horas de la madrugada y son entendidos como espacios comunitarios por muchos habitantes.

11. *Izquierda:* Snoop Dogg y Dr. Dre rapeando sobre la cubierta del volumen *Eve After Dark*. *Centro:* 50 Cent cantando dentro del *Eve After Dark*. *Derecha:* Mary J. Blige tras tirarse al suelo de la cubierta del *Eve After Dark*.

12. Cartografías de la actuación de Kendrick Lamar acompañado de veintinueve bailarines.



11

y el propio Ice-Cube, dieron luz al género *gangsta rap* en la costa oeste<sup>26</sup>.

Tras ellos, aparece el rapero 50 Cent colgado boca-bajo del techo del *Eve After Dark* cantando *In da club*. El interior del cubo, cuyas superficies se tornan pantallas y los cuerpos danzantes bailan con cierta anarquía [EE.4], adquiere la atmósfera de lo que habría sido esa discoteca, con paredes de ladrillo visto, durante los años ochenta. La siguiente actuación vuelve a la cubierta, donde la cantante de R&B Mary J. Blige termina su *performance* desplomándose al suelo tras cantar *No more drama* y escucharse un sonido muy similar a un disparo. Una clara alusión a la violencia racial y policial existente en los EE.UU. (figura 11).

*Kendrick Lamar y Compton: La malla urbana vs los cuerpos rebeldes*

Acompañado del sonido de un helicóptero, se nos muestra un plano picado donde treinta cajas de cartón, distribuidas en cinco filas, se superponen sobre la dura trama urbana de Compton. “Una retícula de cajas de cartón en las calles es una acertada evocación del urbanismo de Los Ángeles en 2022”<sup>27</sup>. De la caja central emerge Kendrick Lamar, quien comenzará a cantar junto con veintinueve bailarines vestidos de color negro.

Se trata de la única actuación sobre la inmensa lona serigrafiada<sup>28</sup> que conecta varias zonas de Compton. En el cuadrado donde Lamar desarrolla su actuación aparece la calle más icónica de Compton: la Rosecrans Avenue o gran avenida del Hip-Hop. Lamar nombra múltiples veces en sus canciones la Rosecrans Avenue. En su álbum *Good kid, m.A.A.d. city*, la canción “Compton”, que firma junto con Dr. Dre, tiene el siguiente estribillo: “*Compton, Compton, no hay ninguna ciudad como la mía*”. “*Ven a ver el chirrido de neumáticos, a la ambulancia, a la policía / ¿No quieres pasar un fin de semana en Rosecrans, negro? / el caqui (pantalón) se arruga, el crimen aumenta en Rosecrans*”<sup>29</sup>.

Kendrick Lamar pasó su infancia y adolescencia en Compton, a diez minutos a pie de un Tam’s Burguers que, situado en 1904, West Rosecrans, es uno de los siete volúmenes representados. Esta hamburguesería también aparece en algunas de sus canciones -*Element*- y es un lugar muy vinculado al rapero. Allí, a la edad de 8 años, fue testigo por segunda vez de un asesinato, y en su cubierta presentó en 2015 su línea de zapatillas para la marca Reebok.

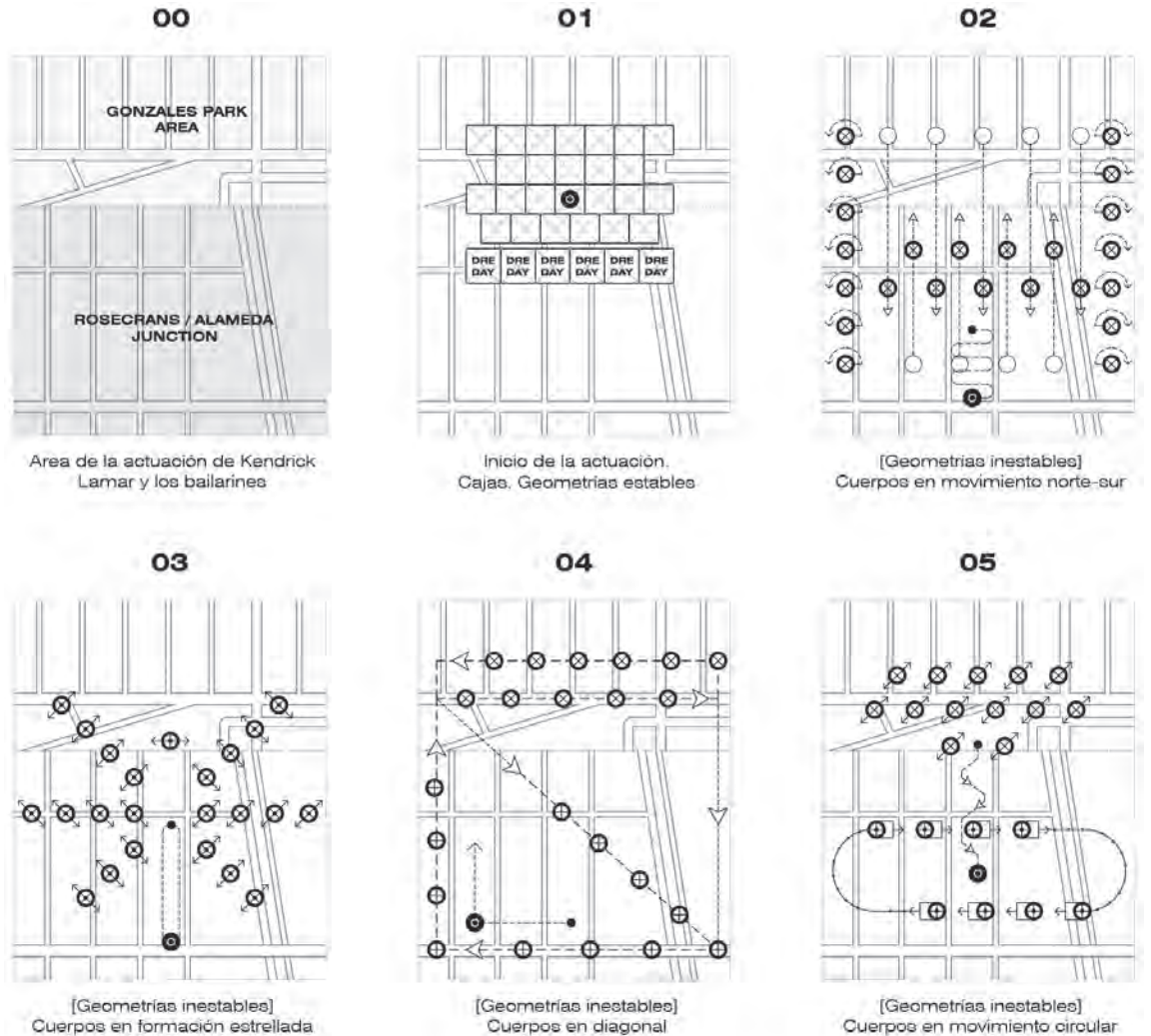
Kendrick Lamar, en contraposición a la blancura del montaje, se viste de negro y lleva un guante de ese mismo color en su mano derecha mientras canta “All right”.

26 Allí se grabó la canción *Boyz-N-the-Hood* que, denominada por Jeff Chang como el himno de toda una generación de jóvenes del barrio, contaba la cotidianidad de un gánster de Compton. Véase: CHANG, Jeff. *Can’t stop. Won’t stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin’s Press, 2005, p. 303.

27 DEVLIN, Es. Superbowl Half Time Show 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>.

28 Para una mayor definición de la lona, se alquiló un helicóptero y se tomaron imágenes aéreas.

29 La letra original: “*Compton, Compton, ain’t city quite like mine*”. “*Come and visit the tire-screaching, ambulance, policeman / Won’t you spend a weekend on Rosecrans, nigga / khaki creasing, crime increasing on Rosecrans*”.



### Legenda

#### Cuerpos

- Kendrick Lamar
- Kendrick Lamar al iniciar la escena
- ⊗ Bailarines
- Bailarines al iniciar la escena

#### Movimientos (del cuerpo en sitio fijo)

- ⊗ Vueltas
- ⊗ Bailar
- ⊗ Levantarse del suelo y bailar
- ⊕ Arrastrarse, levantarse y bailar

#### Desplazamientos

- ← Desplazamiento individual
- ← Desplazamiento colectivo
- ↪ Cojear
- Arrastrase en el suelo

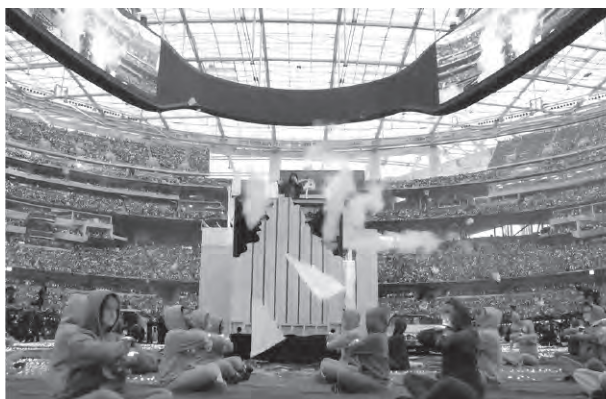
12

Esta canción forma parte de su álbum de 2015 *To Pimp a Butterfly* y se ha convertido en un himno a recitar en todas las manifestaciones de los Estados Unidos por casos de homicidio y violencia policial hacia afroamericanos. Cuando Kendrick rapea “*Wanna kill us dead in the street for sure*” [Seguro que nos quieren matar en las calles],

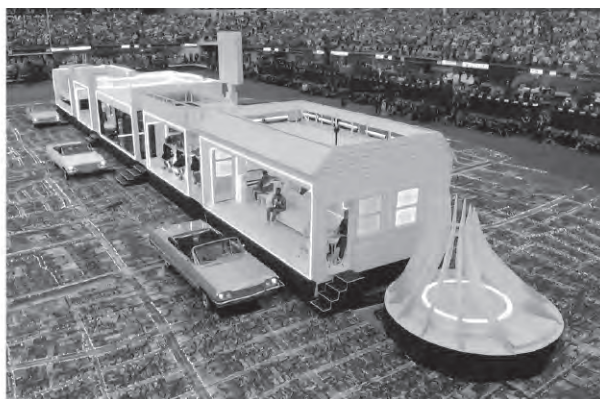
la coreografía deja de seguir la trama perpendicular de Compton y hace una diagonal que no respeta el trazado regular y regulador de la ciudad, situación que la retransmisión en vivo recoge a la perfección, ya que la cámara va mostrando constantemente planos picados casi perpendiculares al suelo. La cartografía de esta coreografía

13. *Izquierda:* Eminem apareciendo en el “Juzgado” tras explotar su fachada. *Izquierda:* Vista general en la que destaca el monumento a MLK de Harold Williams.

14. Cartografía de los planos televisivos.



13



hace visible cómo los bailarines comienzan en armonía con la trama de la ciudad para, finalmente, profanarla [EE.4] (figura 12).

#### *Eminem y Harold Williams. Los Juzgados y el Memorial de Martin Luther King*

Tras Kendrick, emerge la voz de Eminem, el rapero que, descubierto por Dr. Dre, se convirtió en un icono cultural durante los primeros años del siglo *xxi*. Eminem está encerrado en un cubo que representa a los Juzgados de Compton. Desde allí empieza a recitar algunas barras de la canción *Forgot About Dre* para, de repente, y tras hacer estallar la fachada del cubo en mil pedazos, aparecer en la cubierta del mismo<sup>30</sup>. Acción que nuevamente enfatiza la constante lucha de los cuerpos rebeldes de Compton contra lo normado.

Tanto los Juzgados como el monumento a Martin Luther King (MLK) -en el extremo opuesto de la escena (figura 13)- fueron diseñados por Harold Louis Williams, el noveno arquitecto afroamericano con licencia en California en 1958. Williams, consciente del racismo imperante, fundó y presidió durante la década de los sesenta la Asociación Minoritaria de Arquitectos y Planeadores

del Sur de California (MAP)<sup>31</sup>, con la intención de luchar contra las políticas discriminatorias que limitaban, cuando no impedían, la participación de arquitectos de minorías raciales en la profesión. Asimismo, el monumento a MLK fue construido en 1977 por el propio Williams y el escultor canadiense Gerald Gladstone. La forma intenta emular una montaña en honor a la famosa frase que MLK dijo en Memphis en su profético discurso del 3 de abril de 1968: “*Nos esperan días difíciles. Pero a mí ya me da igual, porque he estado en la cima de la montaña, he visto la Tierra Prometida. Puede que no llegue allí con vosotros*”. Al día siguiente fue asesinado. En la base de la escultura aparece escrito: “*La injusticia en cualquier lugar es una amenaza para la justicia en cualquier lugar*”. Estos dos monumentos hacen que la escenografía no se quede en el cliché o la figuración [EE.2], sino que se desplace a la extrema realidad de Compton.

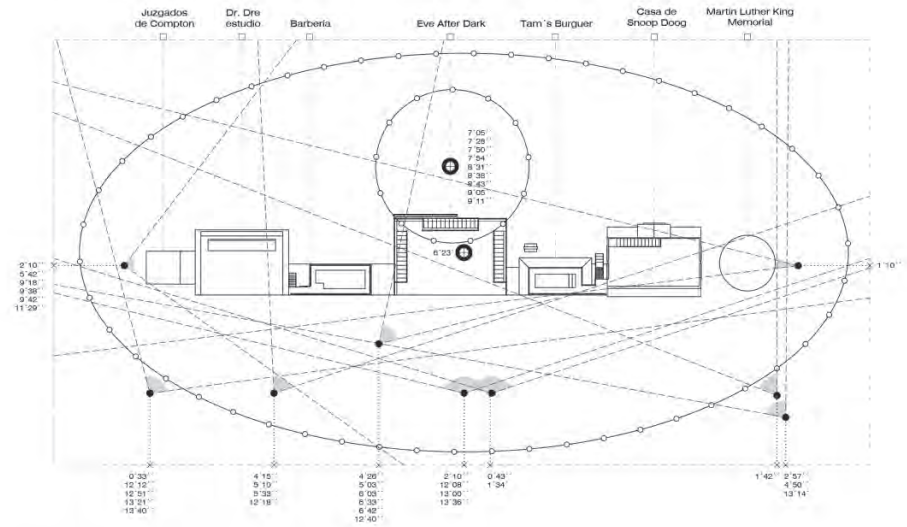
#### *El fin del show: Cartografía de planos televisivos*

Para poner final al espectáculo, todos los artistas van hacia la cubierta del cubo central, el *Eve After Dark*. Tras inmortalizar las cámaras ese momento, finaliza la emisión en directo y el *show* televisivo se cierra con un montaje de

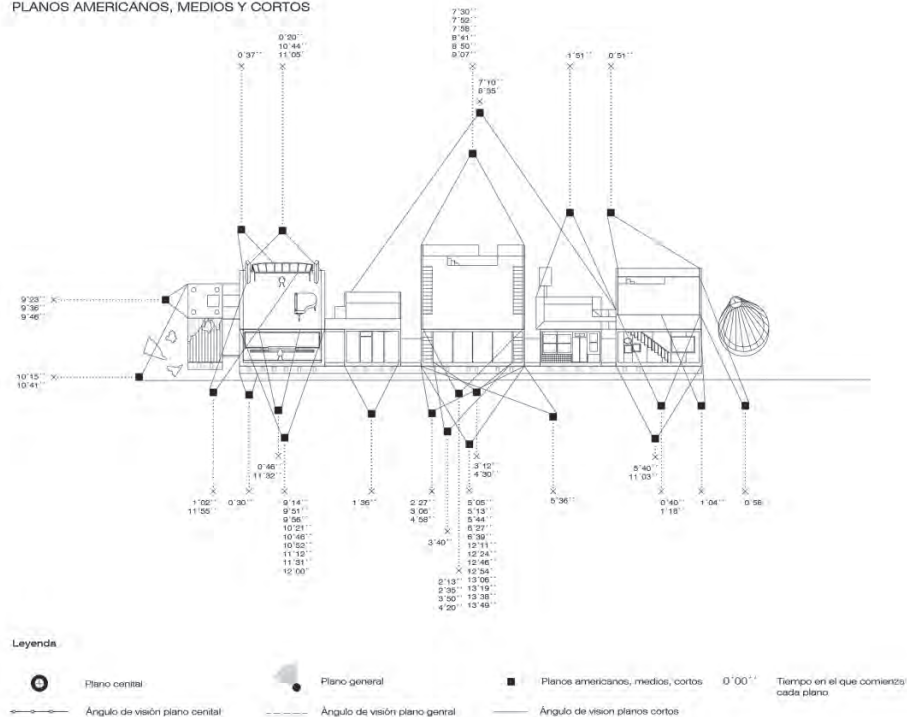
30 A continuación, Eminem comienza a cantar *Lose Yourself*, la primera canción de rap en conseguir un premio Oscar a la mejor banda sonora original en 2002.

31 Además de MAP, Williams, junto con otros arquitectos afroamericanos, fundó The National Organization of Minority Architects (NOMA) en 1971, la cual sigue vigente en los EE.UU.

PLANOS GENERALES Y CENITALES



PLANOS AMERICANOS, MEDIOS Y CORTOS



14

Dr. Dre, sobre la cubierta del Sofi Stadium, admirando la ciudad de Los Ángeles rendida a sus pies.

En última instancia, la investigación quiere visibilizar la relevancia de la retransmisión televisada, pues la gran particularidad de este evento es que fue visto en directo por 208 millones de personas. Esto hace que una de las principales estrategias espaciales implementadas por

Devlin sea la selección de planos y su precisa concatenación para el producto televisado, ya que no solo es la audiencia física, sino la virtual, la que ha de disfrutar del evento intensamente [EE.5]. Con la intención de visibilizar esta situación, se ha realizado una cartografía de los planos utilizados por las cámaras, distinguiendo su temporalidad, posición y ángulo de visión (figura 14).



En la cartografía superior se han localizado los planos cenitales (existiendo dos con diferente alcance) y generales, que solo se sitúan en el lado del escenario correspondiente a la apertura de los cubos. En la cartografía inferior se han posicionado los planos americanos, medios y cortos, existentes alrededor de todo el escenario. Cabe destacar cómo el cubo del Eve After Dark, el del estudio de Dr. Dre y el de la casa de Snoop Dogg son los que más planos acogen, mientras que el memorial MLK no tiene ninguno, y tanto Tam's Burguer como la barbería pasan ciertamente desapercibidos con una sola toma. Esta cartografía enfatiza una dimensión propia y compleja de las escenografías contemporáneas, pues ya no es solo el diseño de la escena, sino de qué manera y qué fragmentos de la misma se muestran a un público de masas.

#### CONCLUSIONES

A través del espacio dramático construido en el descanso de la final de la Super Bowl del año 2022, este artículo ha evidenciado las estrategias escénicas diseñadas e implementadas por Es Devlin con el fin de trasladar las complejas dinámicas de la ciudad de Compton al escenario y, en consecuencia, a la audiencia tanto física como virtual que siguió el evento. El trabajo ha presentado la evolución de Compton -de modelo ideal a ciudad prohibida que encontró en el hip-hop su medio de expresión crítica- con el fin de encuadrar tanto la novedad como la pertinencia de su presencia en un espectáculo dirigido a un público masivo.

#### Financiación:

Este artículo es resultado del programa postdoctoral "Margarita Salas-UPM" del Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU [UP2021-035].

La investigación ha revelado cinco estrategias escénicas habituales en los diseños de Es Devlin, considerándolas capitales en la escenografía para la Super Bowl. Se han analizado la implementación de modelos y mapas urbanos, una concepción figurativa y abstracta de la ciudad, la función íntima e identitaria de los cubos, las dinámicas corporales que fluctúan entre la armonía y la subversión, y las particularidades que supone la retransmisión televisada en este tipo de eventos. Para dicho análisis se han realizado mapas, dibujos y cartografías que han detallado cómo, más allá de las construcciones físicas y materiales, la ciudad de Compton se construye desde una espacialidad derivada de la memoria y las relaciones tanto personales como grupales en torno al conflicto que los raperos explicitan en las letras de sus canciones. No es casual que toda la superficie escénica, incluso altavoces o instrumentos, sea blanca. Es la ocupación por parte de la población afroamericana de todas aquellas espacialidades que les habían sido prohibidas. Una conquista del color que es una estética, pero también la metáfora de una política de segregación racial.

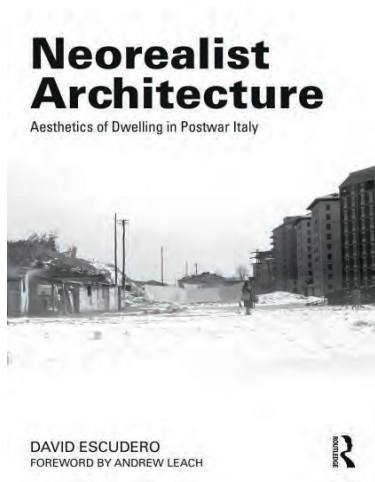
Finalmente, cabe enfatizar cómo esta escenografía nos puede hacer reflexionar sobre la importancia, ya no solo de la superficie con sus formas y estéticas, muchas veces banales, sino del contexto, a través de los cuerpos rebeldes y sus historias mediante medios subversivos como el rap, a la hora de narrar, criticar o proyectar la espacialidad contemporánea, ya sea desde la escenografía, la arquitectura o el urbanismo. ■

### Bibliografía citada

- BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2021 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.
- BAUWEL, Sofie van; KRIJNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. En: *Media and Communication* [en línea]. Lisboa: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, n.º 3, pp. 209-217 [consulta: 14-04-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.
- CHANG, Jeff. *Can't stop. Won't stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press, 2005.
- DEVLIN, Es. *Superbowl Half Time Show 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>.
- EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscú: Strelka Press, 2012.
- O'HAGAN, Andrew. Imaginary Spaces. Es Devlin and the psychology of the stage. En: *The New Yorker* [en línea]. Nueva York: Nast Publications, marzo de 2016 [consulta 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.
- MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. En: *Los Angeles Times*, 23-09-1973, sec. 10, 1, 18.
- PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*, Porto: CEEA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.
- LAMAR, Kendrick. DAMN. En: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.
- REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. En: *Journal of Communication* [en línea], Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 11 25, n.º 251, p. 31 [consulta: 13-04-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.
- ROBERTS, Randal. *Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop's Main Street* [en línea]. En: *Orlando Sentinel* [en línea]. Orlando: Tribune Company, enero 2018 [consulta 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118-htmistory.html>.
- ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
- SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Directora: Laura Sánchez Carrasco [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento Composición Arquitectónica, 2022 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://oa.upm.es/70718/>.
- SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. En: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, septiembre 2004, vol. 56, n.º 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp. 583-605. ISSN: 0003-0678.

**Víctor Cano-Ciborro** (Madrid, 1987). Arquitecto, Máster y Doctor (sobresaliente *cum laude* y Premio Extraordinario 2020/21) por la ETSAM, UPM. Ha impartido docencia en Architectural Association -AA-, Londres, CEPT-University, Ahmedabad (India) y Universidad de las Américas, Quito (Ecuador). Asimismo, ha sido investigador visitante pre-doctoral en la universidad de California, Berkeley, y actualmente investigador post-doctoral en The New School, Nueva York, gracias a su contrato Margarita Salas con la UPM. Su línea de investigación se focaliza en el análisis cartográfico de aquellos territorios conflictivos y situaciones disidentes protagonizadas por cuerpos usualmente ignorados en los procesos arquitectónicos y urbanos. Es cofundador del colectivo Arquitectura Subalterna, cuyos proyectos han sido exhibidos en el Pabellón español de la Bienal de Venecia de Arquitectura 2016 y 2018, Future Architecture Platform 2017 o XX Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2017.





### *reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS*

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura. El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.

Cada tiempo, y el nuestro también, decide qué arquitectos y cuáles textos y obras han de ser rescatados y recalificados como clásicos.

Mediante el diálogo con ellos, los arquitectos actuales nos alinearemos en la tradición arquitectónica de la que, hoy, de manera perentoria, no es posible ni razonable prescindir.

**PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA** destina esta sección a realizar un repaso propositivo y abierto a esos textos.

## DAVID ESCUDERO: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY

Abingdon, Oxon: Routledge, 2023, 222 páginas, 17,5 x 24,5 cm. ISBN: 978-1-032-3-23507-3

Javier Navarro-de-Pablos (ORCID 0000-0002-1315-3087)

Doctor en Arquitectura. Profesor Sustituto Interino. Universidad de Sevilla, España

Persona de contacto: fnavarro@us.es

David Escudero inaugura en *Neorealist Architecture: Aesthetic Dwelling in Postwar Italy* un camino inexplorado en la historia de la crítica arquitectónica, presentando ciertas obras de la edificación italiana del *dopoguerra*, imbricadas indiscutiblemente en el cine, como un movimiento difuso pero reconocible, propio y consciente. La capacidad narrativa de Escudero, investigador y docente entre las Escuelas de Arquitectura de Madrid, la UC Berkeley y la ETH Zürich, permite desvelar los hilos que unen escena, soporte y actores —tectónica, urbanismo y usuarios— hasta conformar un movimiento arquitectónico propio.

Esta presentación se hace a través de un ritmo cinematográfico en el que pasar páginas se convierte en una experiencia análoga a visualizar una secuencia de fotogramas. La heterodoxia de un movimiento *bicéfalo* —con difusas fronteras entre ambas disciplinas—, con arquitectos y cineastas provenientes de disparejas familias artísticas, políticas y culturales, permite que ese *neorealismo híbrido considere la arquitectura* como un instrumento al servicio del progreso pero que, sin traicionarse, se nutra de valores vernáculos. Serán los márgenes *no ordinarios* de la arquitectura los que consentirán la aparición de una celebrada “espontaneidad” y diversidad proyectual, renegando de conceptos asentados en la cultura italiana hasta el momento como la *tipología* o el *monumento*. Siguiendo esas analogías entre pantalla y ladrillo, el libro se divide en tres partes, construyendo primero los cimientos contextuales para desgranar más tarde su estructura ósea y su imaginario.

El primer capítulo, “Towards a Concept: Neorealist Architecture”, es un brillante recorrido histórico que adentra al lector en las particularidades de la Italia de *dopoguerra*, razonando ese carácter rupturista y vernáculo al mismo tiempo: mientras el país debe buscar un nuevo rumbo político y una nueva identidad cultural, la arquitectura y el cine abren una “tercera vía”, medida y equilibrada, como respuesta a la devastación de la segunda guerra mundial y a la inercia de los procesos de reconstrucción. La necesidad de encontrar esa nueva identidad nacional, enfrentada necesariamente al fascismo derrotado, conduce a una reformulación del *habitar* y el *construir* con escasos recursos. Escudero dibuja las condiciones que permiten tanto su éxito político como su incapacidad para consolidarse como un movimiento autónomo y emancipado. Uno de los aspectos clave introducidos en este primer marco histórico es la autopercepción de los *neorealistas* como agentes del cambio social, a pesar de renegar de su carácter gremial, utilizando su trabajo para crear un nuevo orden social. Esta conciencia y consciencia de transformar la arquitectura, el país y sus artes, incluyendo el cine, se hace particularmente evidente en la obra del arquitecto Giuseppe Terragni y los principios del Partido Comunista Italiano que, como esporas, impregnan las atmósferas de creación de toda la península.

Si esa atmósfera cultural estará presente intermitentemente en las corrientes intelectuales progresistas, en la arquitectura se canalizará, como explica Escudero, a través de un sólido y ambicioso programa estatal de construcción de vivienda social, el conocido INA-CASA. En “A Neorealist Making in Architecture”, segundo bloque de los narrados por el autor, se dibuja un detallado escenario cultural, político y social que argumenta las razones que permiten ejecutar uno de los programas de vivienda social más exitosos de Europa: en primera instancia, un compromiso social generalizado —con la colaboración indispensable del Estado y de las primeras estructuras democráticas de segundo nivel— y una alto grado de conocimiento estructural, constructivo y compositivo de los arquitectos, formados en un modelo híbrido entre las academias decimonónicas y las escuelas del movimiento moderno. Como explica Escudero, estas dos premisas permiten desarrollar el programa, repartido en dos septenios (1949-1956 y 1956-1963). La inversión de capital económico y humano, apoyado con financiación externa, lleva a construir 350.000 viviendas, con una participación casi 700 arquitectos coordinados por Adalberto Libera, designado por orden ministerial.

En este punto del libro, las directrices proyectuales lanzadas por el INA-CASA y el relato de Escudero parecen fusionarse: ambos están marcados por lo sugestivo, por un lenguaje abierto y libre. En el caso de los manuales de Libera, la imposición de escasos condicionantes de proyecto conduce a un panorama heterogéneo de soluciones, unidas por el *savoir faire* de arquitectos y constructores, un interés por adaptarse al terreno y el paisaje y la motivación por ofrecer a una población castigada viviendas y espacios vecinales dignos. Para explicar esa riqueza de respuestas proyectuales, Escudero presenta una cadena de imágenes alrededor de siete proyectos clave de la arquitectura *neorrealista*, aportando un material inédito y valiosísimo para el reconocimiento de un “modo de hacer” común e involuntariamente colectivo: las Torres de Viale Etiopia (1949-1954, Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl); el Quartiere Tiburtino (1950-1956, Ludovico Quaroni y Mario Ridolfi); el Villaggio La Martella (Ludovico Quaroni, 1951-1954); el Quartiere en Cerignola (Ridolfi y Wolfgang Frankl, 1950-1951); el Quartiere San Basilio (Mario Fiorentino, 1949-1955); el Quartiere en Cesate (Gianni Albrici, Ignazio Gardella, Franco Albini y BBPR, 1951-1957); y el Quartiere Tuscolano II (Mario de Renzi y Saverio Muratori, 1950-1954).

Si las obras de Terragni, Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni o Adalberto Libera configuran un imaginario exquisito de arquitectura del *dopoguerra*, Escudero expone la teoría de que, sin esos soportes arquitectónicos, los ritmos, atmósferas y modos de pensar de las películas de Vittorio de Sica o Roberto Rossellini no habrían sido posibles. Tanto las intervenciones de los arquitectos como la nutrida colección de cine neorrealista son, como explica el autor, herederas de un contexto propicio para la experimentación artística. Son precisamente esos puentes de herencias y préstamos entre arquitecturas y películas las que encofrán el tercer y último capítulo, “Neorealist Imagen of Architecture”, en el que Escudero expone magistralmente cómo la manera de proyectar la arquitectura influye, como si de un *storyboard* involuntario se tratase, en las películas de Pasolini, De Sica o Rosellini.

El final del libro, dedicado a fotografías de las intervenciones urbanas habitadas, a la fotografía cinematográfica y a los bocetos y dibujos proyectuales, construye una colección inédita en la que es difícil reconocer si algunas escenas corresponden a películas o si pertenecen a imágenes reales de la cruda vida de la periferia italiana. En esa secuencia aparece recurrentemente un tema central: la infancia. El niño carente de futuro, huérfano y analfabeto, arquetipo del cine neorrealista, aparece indistintamente en el reportaje fotográfico de las torres de Viale Etiopia (1955) de Ridolfi, en los fotogramas de *Case per il Popolo* de Damiano Damiani (1953), en los paseos fotográficos de Italo Insolera por el Campo Nomentano (1956), en las imágenes de niños jugando en el Quartiere INA-Casa en Cerignola (1954), o en las plácidas imágenes de balcones habitados por jóvenes del proyecto de Federico Gorio en el Quartiere Tiburtino (1955). Todas estas imágenes, fotogramas o fotografías, tienen como protagonistas a infantes, representantes del futuro de un país por construir, pero en cuyos rostros y acciones no se esconde la crudeza del contexto social del *dopoguerra*. La brillantez del relato de Escudero resurge cuando, veladamente, demuestra las similitudes entre los bocetos de Quaroni para la Martella (1950) o los de Libera para el Quartiere Tuscolano III (1950) y las escenas documentales de *Ai margini della città* de Giorgio Ferroni (1954) o de la *Mamma Roma* de Pasolini (1962): el espacio arquitectónico y la escena cinematográfica se comprometen a pensar en cómo van a ser habitados esos espacios, representando actividades cotidianas en las que los niños son los protagonistas. A través de la videocinta, del lápiz o de la fotografía, la arquitectura influye y queda influenciada por ese movimiento neorrealista convenido de cambiar Italia a través de un imaginario propio.

El libro, publicado en inglés por la prestigiosa editorial Routledge, y prologado por Andrew Leach, abre un camino motivador de futuras investigaciones que deberán recoger con responsabilidad el testigo de una lectura heterodoxa, minuciosa e inédita de una redescubierta arquitectura. ■

## JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN

Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2022, 3.ª ed., 240 páginas, 17 x 24 cm. ISBN: 978-84-8427-203-8.

Pablo López Santana (  0009-0006-1666-3724

Doctor arquitecto. Grupo de Investigación HUM-632. Universidad de Sevilla, España. ([https://investigacion.us.es/sisius/sis\\_showpub.php?idpers=13462](https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=13462))

Persona de contacto: [lopezsantanap@gmail.com](mailto:lopezsantanap@gmail.com)

Es posible establecer, con carácter general, diversos gérmenes que promueven la edición de un libro: la divulgación, la propaganda, lo estrictamente mercantil, el altruismo, la solidaridad, el nepotismo y sus cadenas de favores... y así podríamos seguir enumerando un sinfín de razones de tirada, entre las que, siendo plenamente sinceros, costaría llegar a esos poquísimos libros cuya pretensión es la del conocimiento sin más. En este sentido, sin duda, uno de los motivos que atañe directamente en lo que se refiere al contexto editorial en la que se enmarca esta reseña es el ámbito científico: el libro como resultado de una investigación. Y, lamentablemente, no siempre ese motivo editor del libro reúne en un mismo encuentro al conocimiento y a la investigación. Este es el caso de *Dramaturgias de la imagen*, un auténtico oasis de los estantes.

Sin embargo, el extremo de su interés no viene únicamente delimitado por sus intenciones de origen, ni tan siquiera por su pertinencia a colación de la temática del presente número publicado de la revista. El primer motivo por el que se debe destacar el texto de José Antonio Sánchez es por la honestidad de su trabajo. Justamente por eso, se reseña aquí la tercera edición del mismo, diez años posterior a su primer lanzamiento. La publicación de 2002 ha sido significativamente glosada con nuevas entradas respecto a sus antecesoras, incluso con la revisión de algunos de los postulados establecidos en ellas. No es fruto únicamente de una rutinaria revisión de erratas, o de una nueva impresión por cuestiones estrictamente industriales. La tercera edición es fruto del compromiso intelectual, del incesante y honrado trabajo de un autor que no se ha reservado esas glosas para otras publicaciones que robustezcan su *currículum*, sino que se las ha regalado al lector que haya tenido por bueno abrir sus páginas, facilitando con ello la circulación del conocimiento al compendiarlo —en la medida de lo posible— en una única publicación. Y esto resulta tan extraño como admirable en el ámbito científico. Sirvan estas líneas meramente introductorias para agradecerse.

*Dramaturgias de la imagen* supone la persecución de la memoria de algo más de un siglo de creación escénica con el objeto de disponer al lector críticamente en el presente. Y este es un ejercicio que esconde varios niveles de dificultad intrínsecos. En primer lugar, lo marginal en algunos aspectos de la temática, ya que cualquier reconstrucción de la historia de la dramaturgia contemporánea desde un terreno distinto al literario o al de la escena comercial reduce el campo de fuentes drásticamente. Esto se produce al tratar de afrontar la asunción continuamente impedida de una herencia escénica desarrollada en el siglo xx, es decir, tratar de estudiar lo alternativo, *lo otro*. A fuerza de romper con la tradición dramática, muy del gusto de la burguesía y otras clases acomodadas de la sociedad, los ejercicios escénicos contemporáneos han encontrado en la práctica un alcance limitado y, por tanto, una recepción altamente restringida. Lo cual se corresponde con la lastimosa acusación: *esto no es teatro*, a la que se han enfrentado numerosas creaciones a lo largo de este siglo pasado. Un segundo nivel de dificultad reside en la propia naturaleza de la experiencia. Cómo estudiar una creación escénica que en infinidad de ocasiones contó con una única representación, o que de tener varias fueron completamente distintas por diversos motivos, o que, en cualquier caso, se sitúan fuera del ámbito temporal y/o contextual del investigador. Y este esfuerzo de intelectualizar la escena por parte del autor lo posiciona frente a otro obstáculo, que vendrá en definitivo a lo largo de todo el texto. El conflicto existente a superar en la idea de la escenografía

como un arte: la identificación ineludible que algunos sienten con la equiparación de la experiencia trágica a la contemplación estética. Dicho de otro modo, la sumisión inconscientemente creada en la tradición de lo escénico a lo poético. Pero igualmente en el extremo opuesto surge una reducción de lo escénico a lo meramente formal. El propio autor reconoce este peligro dual: “*El dramaturgo ve en la declamación el origen estético del acto teatral, mientras que el arquitecto reduce a la escena su visión del mundo. Ambas son visiones mutilantes del gesto creador*”.

En este sentido último, en todo el *corpus* teórico de las distintas creaciones contemporáneas analizadas se identifica un esfuerzo intelectual por establecer los distintos métodos de hibridación de las disciplinas confluyentes en la escena. Estableciendo las tentativas románticas de Wagner a través de la *Gesamtkunstwerk* —u “obra de arte total”— como la génesis por apresar los diversos lenguajes artísticos intervinientes en la escena, es decir, los primeros reconocimientos de un arte escénico más allá de la exclusividad de un texto dramático originario, el ensayo de José Antonio Sánchez se dedica a descubrir la atomización que progresivamente irá sufriendo la creación escénica en cada una de esas disciplinas convergentes en la misma. Inicialmente como una partitura integradora, en un “arte de representar” que desembocará en unas vanguardias que desarrollarán un movimiento orgánico y, paralelamente, otro mecanicista del “montaje como construcción”, para terminar desembocando en el “teatro vivo” del *collage*. Este encontrará una salida en el periodo de postguerra en la escena neoyorquina a través del recurso de la yuxtaposición. Los *happenings* supondrán así una superposición anárquica de medios y lenguajes sin una especial intencionalidad artística, en la que se ponen todas las cosas juntas, para que la gente pueda oír y ver, suponiendo una liberación total de la tensión de la forma escénica. Sin el optimismo de la vanguardia histórica, la segunda mitad del siglo xx en Europa el autor la presenta como un periodo de búsqueda de otros medios de comunicación, no vistos como nuevos lenguajes, sino como instrumentos contruidos por la contaminación y mezcla de los viejos medios. Será así como los *happenings* den paso a los *encuentros* del parateatro o “teatro de la participación” en el que se reivindica la inmediatez de la creación sobre la escena. Finalmente, esta segunda mitad de siglo se cerrará aventurándose en la formulación utópica de la igualdad del arte a la vida y lo que el propio ensayo denomina como “teatro polifónico”: la teatralización de la acción artística. Si las obras anteriores podían ser repensadas desde la idea de compresión de medios, estas últimas lo serán desde el concepto de dispersión, haciendo propias a las nuevas tecnologías y medios, en los que se mezclan y contaminan recíprocamente lo fictivo y lo real. Es decir, el concepto final de fragmentario, de lo definitivamente atómico, de lo abierto, queda vinculado a la forma de articular las relaciones entre los distintos materiales provocando un extrañamiento. Y en este contexto será el principio asociativo del espectador el que conduzca el avance de la acción y no el seguimiento de esquemas causales lógicos.

No obstante a lo que pueda parecer, *Dramaturgias de la imagen* no es un libro de historia, es un ensayo, con toda la pujanza que los análisis de las distintas obras que presenta establece. Supone un esfuerzo valiente por llegar a la escena de los propios años noventa, es decir, sin eludir lo más mínimo la difícil tarea del análisis del presente, aunque visto hoy, ya del ayer. Y todo ello sin tratar de establecer barreras o categorizaciones rígidas, sino líneas de tensión o campos de fuerza en los que poder situar la creación escénica contemporánea. ■



## ADOLPHE APPIA: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE

Traducción: Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2000, 458 páginas, 15,5 x 22,5 cm. ISBN: 84-87591-91-4. Serie: Teoría y práctica del teatro, 14.

Juan Ruesga Navarro (ORCID) 0009-0000-6239-7136

Arquitecto y escenógrafo. ([www.juanruesga.com](http://www.juanruesga.com))

Persona de contacto: [juanruesga@juanruesga.com](mailto:juanruesga@juanruesga.com)

“El hombre es la medida de todas las cosas”. Protágoras.

Con esta frase del filósofo griego comienza Adolphe Appia su libro *La obra de arte viviente*, publicada en 1921 como declaración de principios del arte teatral y, por tanto, de la escenografía. Cuanto más conozco de teatro más he podido confirmar la importancia de la obra de Appia para el teatro contemporáneo y principalmente para el desarrollo del espacio escénico. Su pensamiento está sólidamente asentado en un concepto esencial de espacio y luz. Uno solo de sus dibujos ha influido más en el desarrollo de la escenografía contemporánea que centenares de puestas en escena. En los templos griegos de Sicilia o en los espacios rituales de Guiza, al pie de las pirámides, uno encuentra una y otra vez los *espacios rítmicos* que Appia dibujó para indicarnos el camino de lo esencial.

Este libro es la principal llave que un arquitecto tiene para introducirse en el mundo del diseño escénico. Debo manifestar la importancia de la obra de Appia en mi pensamiento, tanto en los inicios, en los que como estudiante de Arquitectura encontré en Appia una complicidad reconfortante, como a lo largo de todos estos años de trabajo profesional y docente, en los que siempre he hallado en sus diseños y escritos las claves del rigor poético, que en definitiva es la clave del diseño.

Es Richard Wagner el que alienta la idea de una nueva dramaturgia, que surge de la íntima unión de la música, la palabra y subsidiariamente, la imagen. “Wagner da un giro importante en la elaboración de una nueva dramaturgia que sirve de nexo hacia el experimentalismo del siglo xx” (José A. Sánchez. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 1999. Colección Monografías). Es aquí cuando surge con fuerza la figura de Adolph Appia que en 1895 realiza un cuaderno de diseños para las operas wagnerianas en el que anticipa los grandes conceptos de la escenografía contemporánea, que pasa a ser el espacio escénico que se amplía hasta englobar las relaciones espectador-espectáculo, y convertirse en la entidad en la que se dispone el lugar de la acción escénica y unas determinadas relaciones con los espectadores que la contemplan. El espacio escénico es algo más que el polígono determinado por la línea de implantación escenográfica y pasa a ser una totalidad técnico-teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo.

A finales del siglo XIX la estética dominante en teatro eran las tendencias asentadas durante la segunda mitad del siglo que a partir del Romanticismo habían revolucionado la sensibilidad general con el rigor histórico, los hallazgos arqueológicos y el naturalismo en la escena. Sin embargo, alrededor del cambio de siglo se produce un movimiento general de cuestionamiento de esa línea expresiva, en consonancia con todos los cambios que se estaban produciendo en la vanguardia artística, tanto en pintura como en arquitectura y con la aparición del cinematógrafo.

El encuentro de un joven diseñador suizo, Adolphe Appia (1862-1928), que tenía veinte años, con la obra de Richard Wagner (1813-1883), en concreto con *Parsifal* (1882), supuso el principio de la aventura que conocemos como *espacio escénico*. El compositor alemán revolucionó los conceptos de la ópera, planteando la opción de la *obra de arte total*, concepto en el que el escenógrafo suizo vislumbra una nueva era escénica que adelanta en sus dibujos: en el escenario no se deben incluir elementos reales de la vida cotidiana sino espacios que nos hagan sentir el espectáculo dramáticamente. El espacio escénico será un elemento activo más al servicio de la dramaturgia del espectáculo, igual que Wagner elevó la música al máximo rango dramático.

Appia pensaba que a la fuerte innovación que suponía para las artes escénicas la obra de Wagner debía corresponder una nueva concepción del espacio en el escenario, basada en la figura humana, las tres di-

mension del escenario (anchura, profundidad y altura) y la iluminación escénica, con la luz eléctrica como gran innovación expresiva. Propone una economía de medios y elementos, que nos remite a los inicios del movimiento moderno en arquitectura. Ya nada volverá a ser lo mismo en las artes escénicas. No aceptadas sus ideas en principio, Appia gana el pulso a la historia al anticipar que el escenario no puede simplemente reflejar la realidad, para eso ya está el cinematógrafo que lo hace mucho mejor. El escenario debe ser una propuesta poética. Appia se convierte así en el gran precursor del espacio escénico del siglo xx y sus planteamientos aún siguen vigentes. El abrió para el diseño escénico la gran puerta que el genio de Wagner había abierto para la música escénica. Por ella han transitado los creadores plásticos escénicos: escenógrafos, diseñadores de vestuario, iluminadores, diseñadores audiovisuales, etc., hasta nuestros días.

Afortunadamente para él y para todos nosotros se produce un encuentro providencial hacia 1910, entre A. Appia y Jacques Dalcroze (1865-1950), músico y pedagogo que experimenta con el sentido musical de los movimientos. Inmediatamente el escenógrafo aprecia que las propuestas de movimiento corporal de Dalcroze, basadas en el ritmo, son muy complementarias con su idea y concepto del espacio y la luz. En 1912 desarrollan juntos un espectáculo trascendente en la historia de las artes escénicas del siglo xx, la ópera *Orfeo y Eurídice* de C. W. Gluck (1714-1787) propuesto por Dalcroze y con escenografía de Appia. Esta puesta en escena tiene lugar en la sala del *Instituto Dalcroze* en Hellerau, pequeña ciudad jardín para alojamiento de obreros recién construida al norte de Dresde.

Como una tirada de dados de los dioses, el edificio conocido como *Casa de Festivales* (1911), es diseño de Heinrich Tessenow (1876-1950), uno de los arquitectos más brillantes de la República de Weimar alemana y firme defensor de las ideas reformistas que alentaron todo el proyecto de Hellerau. El edificio, concebido como gran espacio de actividades comunes de la ciudad, fue ocupado por el *Instituto Dalcroze* hasta la primera guerra mundial. Después pasó por varios destinos, como cuartel de la Gestapo y comisaría de la policía de la República Democrática Alemana. En la actualidad es de nuevo un lugar de actividades culturales de la zona.

Su diseño recuerda muchas de las salas de mediano formato que utilizamos en la actualidad. El espacio principal es un lugar rectangular en el que se alojaban los espectadores, la pequeña orquesta y el escenario. Appia plantea que la visión y la acústica homogéneas de los espectadores deben primar en los diseños de arquitectura teatral, prescindiendo del arco de proscenio al que obligó la perspectiva cónica. En las paredes de la sala se colocaron tiras de bombillas y se recubrió todo con piezas de tela blanca encerada según proyecto del ingeniero Alexander von Salzmann, con lo que se consiguió una sala blanca con paredes iluminadas. Allí se instaló la escenografía fija diseñada por Appia para el *Orfeo*, espectáculo del que nos han llegado algunas imágenes que dan testimonio de lo vanguardista de la propuesta escénica. Dando la razón a la conocida frase de Tessenow: "*La forma más simple no es siempre la mejor, pero lo mejor siempre es lo más simple*", que parece aplicada al trabajo de Appia. Pocas veces se produce la confluencia de varios creadores de primera línea en su actividad, arquitectura, escenografía y música-movimiento. Esto ocurrió en el espacio creativo que supuso Hellerau (Alemania) alrededor de 1910. De esa experiencia surge sin duda la obra de Adolphe Appia que hoy comentamos y que el escenógrafo comienza a redactar en 1918. *La obra de arte viviente* es considerado su testamento ideológico y plástico. Esa puerta la hemos cruzado todos los que hemos dedicado nuestra vida profesional al diseño escénico. Les invito a traspasarla. ■

BIBLIOTECA TEXTOS VIVOS



**PPA N04:** Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et al: LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA

**PPA N05:** Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Johnston: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET

**PPA N06:** Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMOBIDIED WISDOM IN ARCHITECTURE – Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORIGÉNES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Reyner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO

**PPA N07:** Carlos Martí Arís: CABOS SUELTOS

**PPA N08:** Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: LEARNING FROM LAS VEGAS – Serena Mafioletti: ARCHITTETURA, MISURA E GRANDEZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930–1969

**PPA N09:** R. D. Martienssen: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA

**PPA N10:** Rem Koolhaas: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA–LARGE – Rem Koolhaas: DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN



**PPA N11:** G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: ACCEPTERA

**PPA N12:** Manuel Trillo de Leyva: LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA: LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE SEVILLA – Manuel Trillo de Leyva: CONSTRU- YENDO LONDRES; DIBUJANDO EUROPA

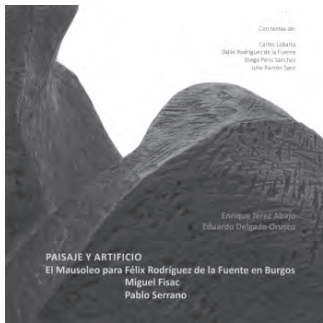
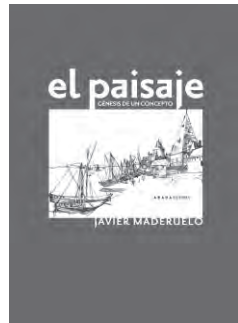
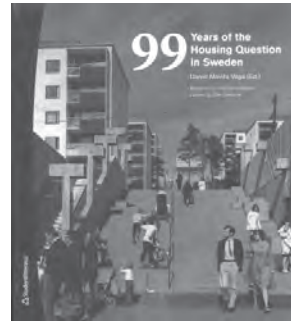
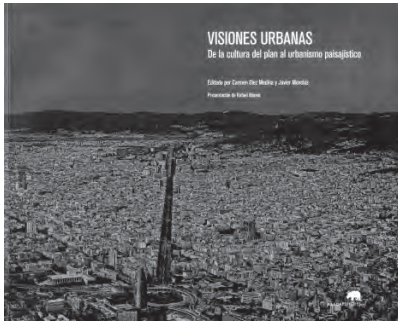
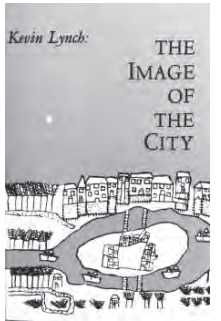
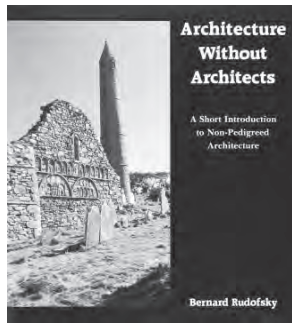
**PPA N13:** Antonio Armesto (Ed. y Pro.): ESCRITOS FUNDAMENTALES DE GOTTFRIED SEMPER. EL FUEGO Y SU PROTECCIÓN – Daniel García-Escudero y Berta Bardí i milà (Comps.): JOSÉ MARÍA SOSTRES. CENTENARIO – Jorge Torres Cueco (Trad.): LE CORBUSIER. MISE AU POINT

**PPA N14:** Gilles Clément: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJEERA – Marta Llorente Díaz: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO

**PPA N15:** Federico López Silvestre: MICROLOGÍAS O BREVE HISTORIA DE ARTES MÍNIMAS

**PPA N16:** Begoña Serrano Lanzarote; Carolina Mateo Cecilia; Alberto Rubio Garrido (ED.): GÉNERO Y POLÍTICA URBANA. ARQUITECTURA Y URBANIS- MODESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO – Caroline Maniaque-Benton with Merodith Gaglio (EDS.) WHOLE EARTH FIELD GUIDE

**PPA N17:** Rosa María Añón Abajas: LA ARQUITECTURA DE LAS ESCUELAS PRIMARIAS MUNICIPALES DE SEVILLA HASTA 1937 – Alfred Roth: THE NEW SCHOOL – PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMEN I) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS RURALES Y VIVIENDAS DE MAESTROS. PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMNE II) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS GRADUADAS



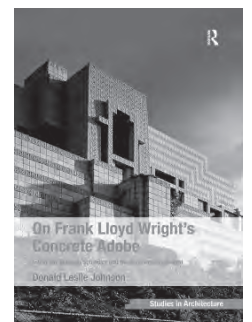
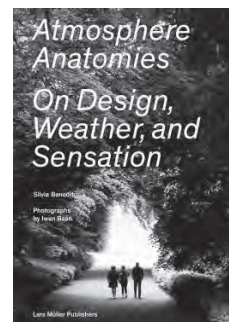
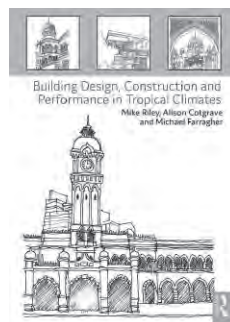
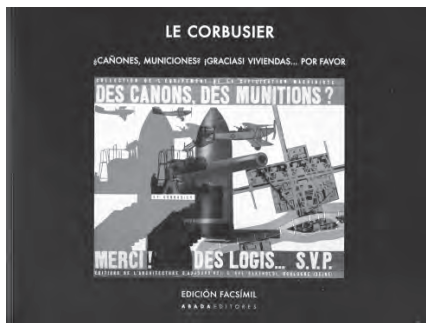
**PPA N18:** Caroline Maniaque: GO WEST! DES ARCHITECTES AU PAYS DE LA CONTRE-CULTURE – Bernard Rudofsky: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS. A SHORT INTRODUCTION TO NON-PEDIGREED ARCHITECTURE – Iria Candela: SOMBRES DE CIUDAD. ARTE Y TRANSFORMACIÓN URBANA EN NUEVA YORK 1970-1990

**PPA N19:** John Hejduk: VÍCTIMAS – Kevin Lynch: THE IMAGE OF THE CITY – Carmen Díez Medina; Javier Monclús Fraga (eds): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO

**PPA N20:** Daniel Movilla VEGA (Ed): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN – Frank Lloyd Wright: EL FUTURO DE ARQUITECTURA

**PPA N21:** Rodrigo Almonacid Canseco: EL PAISAJE CODIFICADO EN LA ARQUITECTURA DE ARNE JACOBSEN – Javier Maderuelo: EL PAISAJE. GÉNESIS DE UN CONCEPTO – Georg Simmel: FILOSOFÍA DEL PAISAJE

**PPA N22:** Klaus Biesenbach and Betina Funcke (ed.): MOMA PS1. A HISTORY – Enrique Jerez Abajo and Eduardo Delgado Orusco: PAISAJE Y ARTIFICIO. EL MAUSOLEO PARA FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA FUENTE EN BURGOS. MIGUEL FISAC, PABLO SERRANO – Tomás García García: CARTOGRAFÍAS DEL ESPACIO OCULTO. WELBECK ESTATE EN INGLATERRA Y OTROS ESPACIOS

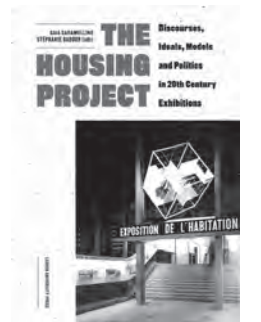


**PPA N23:** Mario Algarrin Comino: ARQUITECTURAS EXCAVADAS: EL PROYECTO FRENTE A LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO – Christian Norberg–Schulz: GENIUS LOCI: PAESAGGIO, AMBIENTE, ARCHITETTURA – Vittorio Gregotti: IL TERRITORIO DELL'ARCHITETTURA

**PPA N24:** Rafael Moneo Vallés: LA VIDA DE LOS EDIFICIOS. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA, LA LONJA DE SEVILLA Y UN CARMEN EN GRANADA – Francisco de Gracia: CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO. LA ARQUITECTURA COMO MODIFICACIÓN – Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal: PLUS. LA VIVIENDA COLECTIVA. TERRITORIO DE EXCEPCIÓN.

**PPA N25:** Iñaki Ábalos: PALACIOS COMUNALES ATEMPORALES. GENEALOGÍA Y ANATOMÍA – Le Corbusier: ¿CAÑONES, MUNICIONES? ¡GRACIAS! VIVIENDAS... POR FAVOR / Jorge Torres Cueco Juan Calatrava: UNA EXPOSICIÓN, UN PABELLÓN Y UN LIBRO: LE CORBUSIER, 1937–1938 – Victoriano Sainz Gutiérrez: ALDO ROSSI Y SEVILLA. EL SIGNIFICADO DE UNOS VIAJE.

**PPA N26:** Mike Riley, Alison Cotgrave And Michael Farragher (Eds.): BUILDING DESIGN, CONSTRUCTION AND PERFORMANCE IN TROPICAL CLIMATES – Silvia Bénédicto: ATMOSPHERE ANATOMIES: ON DESIGN, WEATHER AND SENSATION – Donald Leslie Johnson: ON FRANK LLOYD WRIGHT'S CONCRETE ADOBE IRVING GILL, RUDOLPH SCHINDLER AND THE AMERICAN SOUTHWEST



**PPA N27:** Gaia Caramelino; STÉPHANIE DADOUR (A CURA DI). THE HOUSING PROJECT: DISCOURSES, IDEALS, MODELS, AND POLITICS IN 20TH-CENTURY EXHIBITIONS – Gabriel Bascones de la Cruz: FRANCESCO VENEZIA, JOHN HEJDUK Y EL ARTE DE LA MEMORIA – Sarah Williams Goldhagen; Réjean Legault: ANXIOUS MODERNISMS. EXPERIMENTATION IN POSTWAR ARCHITECTURAL CULTURE.

**PPA N28:** David Escudero: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY – S.José Antonio Sánchez Martínez: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN – Adolphe Appia: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE



PpA N01



PpA N02



PpA N03



PpA N04

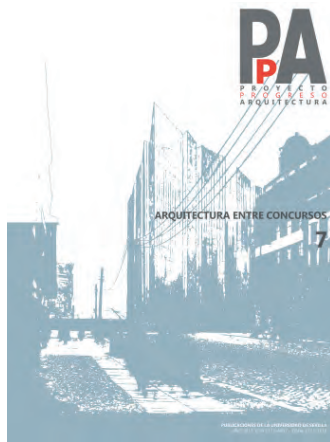


PPA N05

N01. EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA (mayo, 2010) / N02. SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO (mayo 2010) / N03. VIAJES Y TRASLACIONES (noviembre 2010) / N04. PERMANENCIA Y ALTERACIÓN (mayo 2011) / N05. VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO (noviembre 2011)



PpA N06



PpA N07



PpA N08



PpA N09

N06. MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN (mayo, 2012) / N07. ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS (noviembre 2012) / N08. FORMA Y CONSTRUCCIÓN EN ARQUITECTURA (mayo 2013) / N09. HÁBITAT Y HABITAR (noviembre 2013)



PpA N10



PpA N11



PpA N12



PpA N13

N10. GRAN ESCALA (mayo 2014) / N11. ARQUITECTURAS EN COMÚN (noviembre 2014) / N12. ARQUITECTOS Y PROFESORES (mayo 2015) / N13. ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA (noviembre 2015)





PpA N14



PpA N15



PpA N16



PpA N17

N14. CIUDADES PARALELAS (mayo, 2016) / N15. MAQUETAS (noviembre 2016) / N16. PRÁCTICAS DOMÉSTICAS CONTEMPORÁNEAS (mayo 2017) / N17. ARQUITECTURA ESCOLAR Y EDUCACIÓN (noviembre 2017)



PpA N18



PpA N19



PpA N20



PpA N21

N18. ARQUITECTURAS AL MARGEN (mayo, 2018) / N19. ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE (noviembre, 2019) / N20. MAS QUE ARQUITECTURA (mayo, 2019) / N21. PAISAJE DE BANCALES (noviembre 2019)



PpA N22



PpA N23



PpA N24



PpA N25

N22. ARQUITECTURA E INVESTIGACIÓN APLICADA. VISIONES HETEROGÉNEAS (mayo, 2020) / N23. LÍNEA DE TIERRA (noviembre 2020) / N24. ARQUITECTURAS AMPLIADAS (mayo 2021) / N25. EMERGENCIAS DEL ESPACIO COMÚN (noviembre 2021)



PpA N26



PpA N27

N26. ARQUITECTURAS PARA TIEMPOS CÁLIDOS (mayo, 2022) /

N27. PROCESOS DISRUPTIVOS: ARQUITECTURAS DESDE LOS SESENTA (noviembre 2022)/



PpA N28

N28. ESPACIOS DEL DRAMA (mayo, 2023)

## 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 (ORCID) 000-0001-8845-3503)

Jorge Palinhos (ORCID) 0000-0003-2255-3151)

**p.15** The theatrical renovation that took place at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Europe in the search for the authenticity of the theatrical event tried to link the new forms of acting and staging to those of the space in order to achieve the synthesis that directors and scenographers demanded. On the one hand, it was insisted that the architecture should also be a context within the scene instead of just the general framework of the theatrical activity. On the other hand, this framework was not forgotten, and it was demanded that theatrical architecture take a path that would support this change and overcome the hindrance of Italian-style theatre, bringing with it a period of intense architectural research. The need to create a different environment for the representation and perception of drama questioned the organisation of the theatre building and innovative solutions were sought to accommodate the new stage experiences that were taking place.

Thus, driven by the initiators of modern scenography, contemporary architects studied new proposals for the theatrical venue, and together and hand in hand, they also made them for the performance and reception spaces themselves. They all advocated the abolition of ritual boundaries and a greater relationship between stage and audience areas through varied solutions in their forms, unprecedented relative positions and mutual interactions, which were nourished by other geographical references and hybridisations of different types of shows. These alternative models remained projects on paper, since architecture is an art of slower transformation, but they left a deep mark on the new constructions that would continue to be built in the second half of the century.

However, directors and set designers could not avoid the hegemonic black box of the stage, a constituent part of the proscenium theatre linked to the absolute primacy of the dramatic text, which were mostly the buildings that the cities had. They tried to explore the potential of the stage box to overcome its psychological limits, especially the theory of the fourth wall in acting, and the physical limits, manipulating and modifying them in all their dimensions and directions, and even incorporating auxiliary spaces of the stage and the room. Not only did they question the scenic box, but they also questioned its usual associated scenery, which led to the transition from the scene painted on curtains to the architectural solution that had its precedent in the theatre of the Renaissance. From then on, they focused on the space that values the actor's body and the perception of the scene in three dimensions, opting for a type of constructed and practicable set that the actor moves through and interacts with. This decor qualified by light was defended by Adolphe Appia as an immaterial element and active entity of space, which would open the door to the subsequent evolution of scenography.

**p.16** In the second half of the century and operating in the same direction, the dissatisfaction with the existing theatrical buildings also triggered the evasion of the constraint that they entailed, and consequently the evolution of the theatre as a performing art took place outside the architecture, thus breaking the unity of the building and the art it housed sharing the same name. Due to this climate, informal or unconventional proposals and destinations for dramatic performance emerged (the city and buildings of other natures and/or uses), which were seen as new providers of meanings and became catalysts for open creative environments and laboratories for experimentation in the performative arts.

In general terms, it can be said that priorities were reversed. There was a shift from the adaptation of the work "to" the given space of the stage box to the creation "of" the space inherent to the work in a specific chosen location, doing so with great scenographic freedom. In other words, the role of the place of creation within the dramaturgy became the dramaturgy being defined according to the place of creation, to the genesis of the work from the place of performance, taking into account the performance that would take place there. A committed, non-conformist, provocative and interventionist theatre was established, which favoured the appearance of the specific work of the stage director and the dictatorship of its narrative mode. The close link between theatre and drama was thus shifted to the search for a path of theatre as a medium, although the verbal dimension never really disappeared.

From the sixties onwards, a notable expansion of the concept of theatre and its manifestations would emerge, while at the same time artists were again looked at, who blurred their field of action and contributed to the crossed transfers: the theatricalization of art and its reincorporation to the stage to work on it, emulating the first avant-garde movements. A certain minimalism became fashionable as a reaction to the spectacular of conventional productions, becoming a practice that has gone from being radical to accepted and then to defining the contemporary situation coinciding with the forms of the so-called *Postdramatic Theatre* (1999) by Hans-Thies Lehmann, a way of making theatre that became predominant on the European scene between the 1980s and early 2000s. It encompasses both situational theatre and the recognition of the potential of the theatrical institution, even though its physical medium may be questioned or abandoned, but always in accordance with the Brechtian recognition of the circumstances of theatrical realisation, including the spatial.

The current theatre of the 21<sup>st</sup> century has integrated new forms that emerged in the second half of the previous century, revealing, firstly, an ever-greater integration of theatre within the mechanisms, means and modes of contemporary art, and, secondly, a more intense interweaving with the social evolution. There are so many of these new forms that it is no longer possible to restrict theatre to the staging of drama, nor scenography to the exclusive

work of the set designer. Previously, the disciplinary context of scenography had been in territories of greater creative freedom in art theatre, dance and, in some cases, performances, because being partly or totally freed from the dramatic text, they relied on the communication capacity of visuality and sound without being mutually exclusive. The expansion of theatrical forms through the assimilation of para-theatrical practices, the end of the centrality of the text and its interweaving with the theatrical staging itself, the regained importance of staging, the progressive extinction of the fourth wall, the increase in audience participation, shared theatricality, inter- or transmediality and the impressive development of technologies, which have become ubiquitous with the turn of the century, have blurred linguistic and practical boundaries, which has led to a continuing debate on what scenography is and what it is not. It goes without saying that there is no single answer, because it would be unsatisfactory, nor is the search for it an objective that would still be of interest to us.

Thus, the overflowing of the specific boundaries between the arts in modernity and the defence of the blurred boundaries in contemporary times have extraordinarily diversified the inherited forms without dissolving their own artistic identities or territories, in the denotative and metaphorical sense of the term. Today, in all fields, classical artistic practices coexist and are considered with the same status as expanded and hybrid ones and continue to weave between them a network of knowledge, transfers and collaborations that explore and build critical and reflective spaces of the society of the current century.

From the vision in the expanded field in "Fundamentals of Exhibition Design" (1940) by Herbert Bayer, the result of research at the Bauhaus, Gene Youngblood's *Expanded Cinema* (1960), Lucy Lippard with John Chandler's "The Dematerialization of Art" (1968) and "Sculpture in the Expanded Field" (1979) by Rosalind Krauss, to the recent aftermath of Yona Friedman speaking of an architecture beyond architecture (*L'ordre compliqué et autres fragments*, 2008) or Rachel Hann of a scenography beyond scenography (*Beyond Scenography*, 2019), disciplinary theory has been confirming a path that was in fact being charted. In this temporal arc all the arts and artistic practices have adopted the term "expanded" and/or "performative" to express a tendency to rethink and nurture them from their changing exteriority, attentive to the different images of the subject from inclusive concepts of identity from otherness. However, the more centrifugal the tendency, the more indispensable is the anchoring point to the original trunk, so that both positions can serve as paradigms of understanding and social action in the present, which inevitably oscillates between the two.

In 1992 Toyo Ito described in "Architectural landscape of a city wrapped in transparent plastic film" domestic and urban life in the city of Tokyo, in which the media had infiltrated the house to connect the members of the family unit with countless branched networks. Furthermore, a large part of her interpersonal relationships took place outside of it, spread throughout the city, a city of buildings hidden behind an enormous number of interfaces, a generic and performative city as a phenomenon without time and place. Ten years later, in "Dramaturgia en el campo expandido" (Dramaturgy in the expanded field) (2010), José Antonio Sánchez alluded to the description to ask what the dramaturgy of that expanded house was, just as the bourgeois house had generated the bourgeois drama. More than two decades later, it seems that architecture and the scene will still have to continue to search together, through the means at their disposal, for visual images and spatial narratives representative of the house and the city of contemporary life. These are questions that, today, continue to concern us all and force us to constantly rethink the relationship between the performing arts, the place where they are developed and the society that accommodates them. In short, the case is made for a close and symbiotic collaboration between the arts in their condition of being "beyond themselves", to investigate and synthesise the symbolic form, which, like the reflection in a mirror, will be the image returned by the gaze that society projects on the art of the current century.

## 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 (ORCID) 0000-0001-8845-3503

### p.19 INTRODUCTION

The stage space<sup>1</sup> that was available to stage any show of the theatrical institution was the box of illusion, legitimised since the seventeenth century and a key part of the architectural space of the "Italian-style theatre" or proscenium. It constituted an *a priori* that the twentieth century first had the need to overcome in order, coming to its end, to consider it positively again<sup>2</sup>, there being precedents that paved the way and reoriented the conceptual barriers. Chesterton<sup>3</sup> and Heidegger<sup>4</sup>, among others, tell us about the value of the limit in modernity. Likewise, in the show, the perspective was changed in favour of appreciating that in the conditioning that the scenic box implied is where the beginning of its essence and its fertile restriction lay, it again being valued as a field of operations that is reorganised *ex novo* and *ad hoc* every time, only today converted into one more among other possible ones.

### p.20

If the modern zeal of architecture drank from the Cartesian spring<sup>5</sup> and Durand's systematisation of the grid, we must wait until the 1960s for artists to discover the potential of the grid and its meaning, the ideas of theme and variation in art, and generative growths. Authors such as John Elderfield<sup>6</sup>, Amy Goldin<sup>7</sup> and Rosalind Krauss emphasised its value as an instrument of control and aesthetics<sup>8</sup> and the role acquired as a "structure", a matrix that the grid already had for modern architecture<sup>9</sup>. Under these assumptions, *avant-garde* artists produced some radical interventions by hoisting the grid on the stage, since there was a tradition of participation in this medium, but they continued, in general, to have little impact on the evolution of scenography and did not show a capacity equivalent to that developed in their art<sup>10</sup>. On the other hand, the staging had already acquired the status of a symbolic form, with the same transcendence that perspective had had in the Renaissance<sup>11</sup>. Its structural principle of fragmentation and technical-meaningful linking was installed everywhere, however, it must be taken into account that, before any other art<sup>12</sup>, it is an inherent property of the performing arts, because from their origins they summon all the physical and symbolic elements involved. In particular, historically theatre has been advocated as attitude<sup>13</sup>, state<sup>14</sup>, action<sup>15</sup> and situation<sup>16</sup> and, therefore, its aesthetics must derive from these basic concepts in all stage staging.

With this starting point, the functional and plastic aspects of the grid in scenography will be addressed in terms of the scenic box, and the way in which to explore its possibilities of signifying the scenic space in the classical disciplinary practice of contemporary institutionalised theatre will also be established. Having defined the fixed parameter of the place of the performance, other possible theatrical environments and forms of the stage are not considered, except for specific exceptions, but it will be the scenography in this architectural framework, in its conformation and spatial unity, which is the object of the present text. As the scenography intervenes in the performative space and has a certain duration, given that it is not an autonomous work and exists to serve the dramaturgy, its relation to the conception of theatrical time and dramatic space throughout the performance also cannot be undertaken in this text in the presentations of the cases.

### p.21

A brief and heterodox taxonomy of the grid on the scene in thematic succession, works in which the square grid has played a prominent compositional role, will be the itinerary to detect the construction of contemporary landscapes of geometric abstraction, not without first indicating that this can define all or part of the scenography, as in architecture; being explicit or insinuated, that is, material or immaterial (luminous); and permanent or temporary within the work. Taking into account the fundamental categorisation of scenographic systems according to Bablet in successive scenes, simultaneous scene and fixed architectural scene, which can be enriched with their variations, combinations and metamorphoses<sup>17</sup>, the cases studied are placed mainly in the first two to expose the syntax of the grid, running through the artistic territories of the performing arts of the text theatre, the great operatic productions and dance. In order to make the references of the analyses quickly understandable, it will be agreed here to designate the visible faces of the scenic box with the terms of architecture by assimilation: wall, floor and ceiling, even though its sides and ceiling are mere entelechies if they are not built by the scenography.

### THE FUNCTIONAL, PLASTIC AND MEANINGFUL GRID IN A SCENIC SPACE

The mathematical grid, in its abstract condition, is a structure that serves to effectively and efficiently bring order and provide clarity in chaos and is an instrument for controlling emptiness. By virtue of its multidimensional geometric condition (of one, two and three dimensions that can be indicated by points, lines and areas or volumes), its possibilities of angular relationship and qualification of its components, the grid has been used as a conceptual and formal support in different directions, for multiple purposes or ends and with great diversity of manifestations. Its apparent simplicity, because it is well determined and defined, and its great versatility have allowed it to be the foundation of human knowledge (science and art), technical application and technological utility. The grid has belatedly permeated the scene of the twentieth century, to henceforth produce concepts and material elements of the scenography according to the situation, implying its reciprocal interdependence with the active body dynamics of the actors, a characteristic that has been installed in the stagings with a vocation of permanence.

### 1. Two-dimensional grid expressive planes

#### Vertical

Due to the focal nature of the stage in the Italian style theatre, it is evident that any show has a privileged view from the frontal position of the spectators, which has propitiated that the vertical plane of the scenic box at any depth is the one chosen with preference to exhibit the expressive content<sup>18</sup> of the scenography, in the sense attributed by Rudolf Arnheim to the expression. At its core, the grid has been delineated and/or constructed with the line, generating flat or volumetric reticulated forms at different scales, the opera being the propitious territory for containing the large scenographic scale (Figure 1). This is seen in the staging of the opera *Elektra* by Richard Strauss (Teatro alla Scala, Milan, 1994. Directed by Luca Ronconi. Scenography by Gae Aulenti), where the parallelism of violence with the meat production chain was used to frontally offer various densities of square grids at different depths. Scene I, which ran in the courtyard of the royal palace of Mycenae, behind the portico had the cutting room with the bloody horizontal band of the tiled plinth from side to side, on which the pieces of meat hung. The intense red of the beginning contrasted with the inhospitable and cold chromatism tempered with the grazing of the fictitious cattle in scene IV, when the grid constituted the entire background of the stage with an imposing scale and rotundity of industrial air, thus linking the tragedy of Sophocles with the metaphysical architectures of the *Italian Tendeza*.

p.22

The interpellation that was transmitted to the spectator by the repulsive character of the scenography of *Elektra*<sup>19</sup> has been losing impact and has become tame. It has become aestheticized condescension towards decorative spectacle in recent approaches by major institutional opera productions. Different material solutions containing the grid have been emerging with the intention of avoiding the literalness of the period stage and conferring an updated monumentality to the dramaturgy of the genre. For example, a vertically oriented rectangular grid defines the realistic quartering of the three radiating walls of an architectural interior in *Otello* by Giuseppe Verdi (Staatstheater Stuttgart, Opernhaus, 2005. Directed by Martin Kušej. Set design by Martin Zehetgruber); mono and polychromatic in *Fidelio* by Ludwig van Beethoven (Opera Company of Philadelphia, 2008. Produced by Robert B. Driver. Scenography and costumes by Jun Kaneko); saturated with decorative baroque in its ambivalence of rectangular grid and square grid in Jacques Offenbach's *Les contes d'Hoffmann* (Opéra de Lausanne, 2019. Directed, costumes and lighting by Stefano Poda); or inserted into a cylindrical surface and framed symmetrically by a large circle in *Die Nase* by Dmitriy Schostakowitsch (Royal Opera House, London / Opera Australia / Komische Oper, Berlin, 2016. Directed by Barrie Kosky. Set and lighting design by Klaus Grünberg. Co-scenography by Anne Kuhn). In the latter, the framing of the flat surface that serves as a frame, also reticulated and monochromatic, provides an emphasis of symmetry by cutting out the grids from the curved background in which they are inscribed (figure 2).

The procedure of infusing emphasis by means of a smaller framing is associated with Josef Svoboda's opera *Don Carlo* by Giuseppe Verdi (1964), in which the monumental square grid was chosen to reflect the period of Philip II's reign in the face of his problems of succession, wars and religion. A square with depth, inserted asymmetrically within the large grid volume of the scenography, functioned in unison as a frame and permeable edicule, creating an atmosphere of great religious asceticism seconded by the intense overhead lighting that poured as divine revelation. Of the eight stagings of *Don Carlo* that the Czech set designer made during his lifetime, from 1950 to 1988<sup>20</sup>, the successive ones since the aforementioned, which would be the fourth, did not vary substantially in approach and resolution in terms of the choice of the square grid of the general volume, although devoid of the edicule.

p.23

Even though the reticular matrix was his aesthetic choice to set the theme of that series, in other cases it had a constructive reason due to technical and material conditioning factors. It is notorious in the exclusively cinematographic device *Diapolyecran* that he staged at the Montreal World Exposition (1967), successor to the aforementioned opera, which also included the square grid to divide or combine images with kinetic modules. It was a geometric and mechanical decomposition of the image, derived from the floating images of the *Polyekran* conceived for the Brussels World Exhibition (1958) which, in his words, was born from a theatrical principle<sup>21</sup>. Similarly, the transparent glass partitions in Witold Gombrowicz's *The Wedding* (Schillertheater, Berlin, 1968. Directed by Ernst Schröder. Scenography by Josef Svoboda), arranged alternately on the two diagonals of the rotating stage, required a reticular breakdown. Svoboda's use of the grid with a great variety of layouts and locations constituted a line of personal experimentation; the influence of these and those of contemporary plastic arts already announced the presence of the grid in the scene as an increasingly assiduous formal resource.

In the dramatic genre, the vertical grid has covered a more varied and riskier spectrum of solutions and relationships with the dramatic and performative space, despite being economically more limited than opera. One, two or multiple characters give play to incorporate the grid with an eloquent contribution to the dialectic dramaturgy of space. One can illustrate this trend with four productions in numerical progression and from different geographical origins (Figure 3), starting with the frontal position of the character in *Krapp's Last Tape* by Samuel Beckett (Festival Two Worlds, Caio

p.24 Melisso Theatre, Spoleto, 2009. Directed and scenography by Robert Wilson). Placed inside a symmetrical sound library, with ambiguous characterisation between being a basement or a prison, the protagonist clearly stands out on the rigorous repetitive delineation of the regular shelves of the archive, while he reflects on his old opinions fortuitously located on an old tape recorder and reinvents them for his current disagreement.

This kind of rigorous classificatory order signified by the grid is expressed in the bipolar scenography of the political theatre of Heiner Müller's *Mausier* (Theatre Olympics, Warsaw 2012. Produced by The Grotowski Institute. Directed, adaptation, installation and lighting by Theodoros Terzopoulos). The work, named after the weapon of execution, owes much to the exhibition and artistic installations that have assumed *theatricality* as a principle. Starting from the civil war between Bolsheviks and Tsarists, the play involves the characters in the machine of producing executioners and puts them, metaphorically and physically, before the primitive violence that is unleashed in a revolution. A sort of longitudinal, black, practicable coffin, from which some performers emerge, overwhelmed by the immediacy of the public, separates and confronts two poles that are topped with the faces of individuals arranged in a grid. Oscillating between duality and dichotomy<sup>22</sup> the stage space of *Blackbird* by David Harrower (Teatro Pavón Kamikaze, Madrid, 2017. Directed by Carlota Ferrer. Scenography by Monica Boromello) consists of two scenographies to be placed in two dramatic times. The action takes place in a sordid room of a rest area, defined by a claustrophobic box with its walls covered by the dominant square grid of bland tiling, to which is placed on a lower level an architectural model of semi-dispersed buildings in the middle of nature. The reunion of the protagonist couple, of great intergenerational difference and a former relationship of pederasty, moves between both scales to travel through the time and circumstances surrounding the abuses.

The fourth place (Figure 4), a scenography impossible to transfer to any stage space, because it takes advantage of the possibilities of position in front of the audience offered by the revolving stage of the Deutsches Theatre. *"Life on earth can be sweet" Donna* (Deutsches Theatre, Berlin, 2019. Directed by René Pollesch. Scenography by Anna Viebrock) has a multiple organisation of the scenery, made up of flimsy partitions in the shape of an unstructured cross. The interstices delineated by the cruciform perimeter are the places where all the narratives and discussions follow one another following the description of a traffic accident by an unexpected witness, a brief scene by Bertolt Brecht with which he wanted to teach epic theatre to students in 1938. Scenography takes advantage of the heuristic principle of the playwright's staging or art of arranging the differences of contents and forms<sup>23</sup>: the evidence that something is constructed. A contrast of opposites is established between the urban face of the facades (constructive cladding of urban facades with grids of platelets) and the underside of the interior spaces (bare wooden grid frames as scenery) and is deconstructed by an ambiguous relationship between them by installing the disruptive element of the shower at the intersection of the cross, next to the crosswalks without solution of continuity.

p.25 The vertical grid is marked either by the two-dimensionality of the lines or by the modular interstices, which can be massive or hollow, with autonomy of movement to compose or decompose the initial grid. Such is the case of *Faust. Der Tragödie Erster Teil* by Goethe (Deutsches Theatre, Berlin, 2005. Directed by Michael Thalheimer. Scenography by Olaf Altmann), in which the modules of the scenography adopt various positions, between the orthodox reticulated image, the configuration of reliefs or the disintegration into mobile parts that undo the initial homogeneity of the unitary layout. Innumerable modular scenic influences have given rise to series of boxes with the possibility of self-change and location, inserted within varied structures on the stage to introduce ideas about the multiple and the fragmentary advanced by art; even proposals installed in large-scale outdoor spaces have been produced, such as *Danse avec les grues* by "artist" JR (Festival Terre d'Eaux, Le Havre, 2014) by adding and stacking industrial containers.

#### Horizontal

Switching to planes perpendicular to the walls, the horizontal plane of the stage has been used to denote the grid thanks to the architectural definition of built-up floors, common in interiors and urban views of the paintings and throughout the treatise on perspective; see, for example, the comic and tragic scenes of Serlio's treatise<sup>24</sup>. However, as the stage floor, in terms of its superficial but not volumetric aspect, did not count as part of the set of a performance, since the area of movement of the actors belonged to the infrastructure of the theatre, even though there might be a pictorial fiction behind it, only when the horizontal surface could be shown with greater autonomy and outside the stage box did it become almost as decisive as the front (Figure 5).

This was the plastic decision in *Camí de nit, 1854* by Lluís Pasqual (Teatre Lliure de Gràcia, Barcelona, 1976. Directed by Lluís Pasqual. Set design by Fabià Puigserver) for the scenic space of the staging about the tragic events that happened to the labour leader Josep Barceló during the Progressive Biennium. The perimeter bleachers of the audience surrounded a series of platforms of variable height that contained the grid of rectangular tiles as the only material, on which the actors performed representing the common people in a total fluidity of areas of the theatrical space. Now inside the stage box, the dramatic space of the operetta *Moscow, Cheryomushki* by Dmitriy Schostakowitsch (Staatstheater, Oldenburg, 2006. Directed by David Hermann. Scenography by Christof Hetzer)

p.26 appeals to a closer time. The story addresses one of the pressing concerns of the 1950s worldwide: the housing shortage and the difficulties of securing decent living conditions; the setting is the district of the Soviet capital full of substandard buildings constructed in that decade, whose dwellings are known by the same name. One of the scenes contains the grid on the ground, which folds slightly in the background to raise the horizon line in an effect of complete desolation of the new urban landscape built for the working classes. As for the protagonism of the floor as an abstract

and unique plane constructed with the grid, it has been raised in more recent national productions of classical theatre, so scarcely prone to these enunciations, such as *La estrella de Sevilla* by Lope de Vega (Compañía Teatro Clásico de Sevilla, 2013. Directed and adapted by Alfonso Zurro. Set and costume design by Curt Allen Wilmer). The gridded floor of wire mesh modules, sometimes more evident with the lower lighting, creates a compositional support as a field of possibilities. It is functional for dramatic and performative space because it abstracts components and patterns that generate flexibility of historical references and usage. Through the driving of wooden poles, manipulated by the actors and according to their arrangement, the different fictional spaces of the text<sup>25</sup> are represented with the capacity of suggestion.

The last plane in question is the ceiling. Unlike the stage floor, the ceiling does not usually exist as such in view of the spectators, as later happened to the cinema. It has been a plane little shown in the architectural scenography due to the needs of the hanging and lighting system of the tower of the stage. Their existence is often hinted at by hanging elements, pictorial or projected fictions, discontinuous elements in depth, the type of lighting, etc. When it exists, because it is desired to make its presence known, either on the entire surface of the stage or in part, it is combined with other planes, contained in autonomous volumes to accentuate some aspect, or it has a mobility that adopts several positions, so it will be treated among the following categories.

## 2. Combinations, movements and consistency of the two-dimensional grid

Certain dramatic plots favour the use of the grid more frequently (Figure 6), as occurs with productions of the operas *Turandot* or *Madama Butterfly* by Giacomo Puccini with the intention of conveying the abstraction of the architecture of the place, in a mimetic or essentialised form. The Basel Theatre's staging for the latter also employed the equivalent resource as Svoboda for *Don Carlo*, installing the edicule within the monumental built grid, now without permeability and with the geometric pattern defining the vertical surfaces and the roof. As the only element containing it and occupying the entire stage surface, there is the explicit dominant ceiling of Wagner's *Götterdämmerung* (Staatsoper Hannover / Aalto Theatre, Essen, 2010. Directed by Barrie Kosky. Scenography and lighting by Klaus Grünberg), where it adopts different inclinations and heights until it touches the ground. The performance *Nowhere* by Dimitris Papaioannou (National Theatre of Greece, Athens, 2009. Directed by Dimitris Papaioannou) is organised with the resource of movement and using only the bare stage machinery, a site-specific project presented at the reopening of the National Theatre (1895-1901) by the architect Ernst Ziller after the restoration of the stage box.

p.27

Among underlining by means of light incorporated into the surface or grid lines are the uniqueness of the reticulated, luminous floor of *Momentum* by Lot Vekemans (Schauspielhaus Düsseldorf, 2018. Directed by Roger Vontobel. Set and lighting design by Klaus Grünberg), which transports the spectator behind the scenes of power and gives us a brutal and intimate look at its protagonists, and the homothetic repetition of reticulated floor and ceiling of *Wastwater* by Simon Stephens (Deutschen Theatre, Berlin, 2013. Directed by Ulrich Matthes. Scenography by Florian Lösche), provoking quiet and disturbing effects of decisive moments in the lives of three couples with the disappearance of the limits of the space of a virtual-looking scenography.

Having attributed to the grid a meaning of lack of freedom of form, this geometry has been associated with works about rigid family structures and the conflicts of its members (Figure 7). The power of two historical stagings of the female drama of *La casa de Bernarda Alba* by Federico García Lorca relied on the decorative expressionism of the softness and whiteness of all its surfaces and the tying of the superimposed rope net (Teatro Experimental do Porto (TEP), 1972 / Teatro Eslava, Madrid 1976. Directed by Ángel Facio. Scenography by José Rodrigues). Likewise, two other current versions of the play propose an essential scenography with variations of grids: linear (walls) and dots (women and lamps) on a sandy floor (The Belgrade Theatre, Coventry, 2008 / Beer Sheba Theatre, Israel, 2014. Directed by Gadi Roll. Scenography and costumes by Roni Toren). With the same sense the ballet *Teorema* (Maggio Musicale Fiorentino, Florence, 1999. Scenography by Giulio Paolini), a homonymous novel by Pier Paolo Pasolini<sup>26</sup>, reflects a bourgeois family in crisis that undergoes a catharsis due to the unexpected visit of a young and enigmatic guest. The stage is delimited by the three walls with a square grid, being the front one where the fractioned image of a human mass of identical individuals is placed on its entire surface. The panels of the front square grid gradually fall away while the skeleton or frame with the empty squares remains; finally, the structure wobbles and falls to the ground, framing the modules with separate portions of space that imprison the characters. Seen as a whole, this work is charged with greater semantic force when the grid is combined with movement.

More current experiences place the spectator before a mathematical and neutral space, of aseptic, white surfaces with black square grid, inciting his imagination to complete the configuration of the environment suggested by the props and actors (Figure 8). The trihedron of negotiation to obtain the essential rules of social coexistence with the frontality and perspective of the square grid in *Projeto paraíso* by Mala voadora + Third Angel (2014. Concepción by Alexander Kelly, Chris Thorpe, Jorge Andrade, José Capela and Rachael Walton. Set design by José Capela); Sophocles' *Electra* in *The Greeks* (NIDA Parade Playhouse, Sydney, 2014. Directed by John Sheedy. Set design by Isabella Andronos) with the clash between order and blood projected onto surfaces and actors as the tragedy unfolds; and the latticed cube to frame the fifty-seven short plays of everyday moments of information exchange from *Love and Information*, by Caryl Churchill (Royal Court Theatre, London, 2012. Directed by James Macdonald. Decorated by Miriam Buether). They are a sample and good proof of a certain turn towards the everyday without completely getting rid of the negative adscription of the grid.

p.28



A group of scenographies identified by their material identity relies on the flexibility and elasticity of the net to generate three-dimensional variations of the grid surface depending on the existence or non-existence of the tensioning frame, and its shape and position (Figure 9). From the soft, dangling forms of the net in *Titus Andronicus* by William Shakespeare (Teatre Lliure, Barcelona, 1977. Directed and scenography by Fabià Puigserver) to narrate the extreme violence without truce; the tense warped net, interposed between audience and performance, in *O soldado e o general* by Roberto Merino Mercado (TEP Companhia Teatro Experimental do Porto, Teatro António Pedro, Porto, 1975. Scenography and costumes by José Rodrigues) to go through the dictatorship and repression; to the taut net in a suspended and mobile plane in *Woyzeck* by Georg Büchner (Thalia Theatre, Hamburg, 2010. Adaptation-conception by Tom Waits, Kathleen Brennan and Robert Wilson. Directed by Jette Steckel. Scenography by Florian Lösche) to tell the story of the dehumanisation of the individual by external agents, they share the discovery of the dark side of the human being. The scenography and the performative space merge and the resulting final form of the grid is the product of the acting action<sup>27</sup> on the textile infrastructure.

p.29

### 3. MATERIAL AND IMMATERIAL SPATIAL GRIDS

Three-dimensional grids have appeared with the will to detach themselves from the volume of the scenic box with a certain recurrence and, paradoxical as it may seem, express the essential complexity or, in other terms, the "complicated order" of Yona Friedman<sup>28</sup> or the "baroque-minimalist" designation that Catalá Domènech assigns to the architecture of Mies van der Rohe<sup>29</sup>. In the operatic field, three stagings (Figure 10) are shown. The lightness and transparency of the slight cubic structure and its interior spatial square grid of fine bars, between which significant elements are inserted or hung, in Richard Wagner's *Die Walküre* (Teatro San Carlo, Naples, 2004-2005. Directed by Federico Tiezzi. Scenography by Giulio Paolini), which inevitably recalls the Monument to the Fallen in Concentration Camps in the Monumental Cemetery of Milan (1945) of the BBPR team. However, it is the prison plot in Ludwig van Beethoven's *Fidelio* that coaxes the same steps as *Madama Butterfly* in terms of the constancy of the reference to this geometry by the scenographers. The literal replica of the prison bars in the background has been overcome (Národní—Smetanovo—divadlo, Prague, 1988. Directed by Evald Schorm. Scenography by Josef Svoboda) in favour of the qualified spatial grid as, for example, the massive, reticulated construction with subverted perspective to detach itself from gravitational realism (Deutsche Staatoper, Berlin, Chatelet Théâtre Paris, Jerusalem, 1994. Scenography by Scandurra Studio) or the intricate labyrinthine itinerary in a three-dimensional prismatic scaffolding (Bayerische Staatsoper, Munich, 2010. Directed by Calixto Bieito. Scenography by Rebecca Ringst), among others.

Stagings where the line structure of the grid is distinguished from the filling material of its areas, fixed or practicable, give scenic play to simultaneous scenes and can be valued with sectorial illuminations, without reaching the spatial isolation that could introduce the modular boxes, on the other hand, more usual nowadays (Figure 11). With a fixed grid in the work dedicated to the patients and staff of the psychiatric hospital where the author was regularly admitted for manic depression in *Cleanse* by Sarah Kane (Schauspiel, Stuttgart, 1999. Directed by Martin Kušej. Scenography by Martin Zehetgruber), a world of extreme cruelty is reflected; and with a transformable grid through modular expansion, making mobile mechanisms decompose its general volume with cubic extensions, in *Mephisto, rien qu'un acteur* by Mathieu Bertholet (La Comédie de Genève, 2006. Directed by Anne Bisang. Scenography by Anna Popek) the always complex relationships between artist and power are expressed.

p.30

Within the productions with the construction of the spatial grid three scenographies deserve a special mention because they choose the line constructed in itself, not "drawn" on a support, but constructed by means of flexible threads of different materials (Figure 12): *The Castle* by Franz Kafka (Slovene National Theatre of Drama, Ljubljana 2015. Directed by Janusz Kica. Set design by NUMEN Ivana Jonke); *Reich des Todes* by Rainald Goetz (Deutsches Theatre, Berlin, 2022. Directed by Stefan Bachmann. Set design by Olaf Altmann); and the opera *Le Grand Macabre* by György Ligeti (New National Theatre, Tokyo, 2009. Directed by Yasuki Fujita. Scenography 'Atmosphere' by Ryuji Nakamura Architects). The transparency and ethereal character of the grid is common, without losing its deceptive presence as a kind of spider's web, as required by the intricate plots of the works on oppression and death. In the first, occupying the stage and invading the public room; in the second, arranging on the stage looms of grids in depth; and in the third, of exceptional conception and execution, making a very versatile game of mechanised movements, between parallel combs and inside each one, with a grid of catenaries hanging.

The historical link between theatre and technology is elevated to the highest power with visual technologies - historically Appia at the forefront with artificial lighting - substantially altering the scenery of the stage. Those of interest to highlight here are the scenographies of radiant spatial grids of rigid materialisation, drawn by electric light and electronics of lines or of luminous surfaces and media paraments (Figure 13). *Heilig Abend*, by Daniel Kehlmann (Staatstheater, Nuremberg, 2019. Directed by Mirjam Loibl. Scenography and costumes by Maximilian Hartinger), conceals this feature to support only the information of the passage of time as a backdrop for the duel between an investigator and a suspect about the scope and justification of state surveillance, and about the compatibility or not of freedom and security.

p.31

Among them are those that bet on the unity and infinite variation in unison of the same luminous condition. In *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, best seller by Mark Haddon (National Theatre, London, 2012. Directed by Marianne Elliott. Scenography by Bunny Christie) the scenic toy consists of a large cubic module defined by its edges of light, in turn decomposed into superficial grids on its faces, in which there are multiple cartographies and

information of places through which a teenager with Asperger's syndrome is passing. In the journey he undertakes, he is confronted with this perceptual bombardment, to which he is very sensitive, yet he is unable to understand human relationships. *Inferno* (María Guerrero National Theatre, Madrid 2005. Directed by Tomaz Pandur. Scenography by NUMEN / For Use<sup>30</sup>), based on *The Divine Comedy* by Dante, creates at the scale of the theatre the effect of the infinite space of the spatial square grid with a theme appropriate to a virtual location. André Antoine's theatrical concept of the fourth wall<sup>31</sup>, which represents the fictitious partition between the actor and the audience, is constructed in a gigantic black cube inside the stage box. The front glass of the cube encapsulates the stage and separates it from the audience, so that the actors cannot see or hear it, facing isolation and their own image multiplied in the interior mirrors in the three directions of the space and an indirect sound transmission through technological means.

Finally, and continuing with the radiant scenographies, there are those in which light is the protagonist and, without losing the aura of the representation, they work with fluctuating or liquid grids and acting presence. These are transmedia, immersive and participatory artistic practices in which scenographies and/or bodies are subjected to different synchronous or diachronic reality effects or "presence effect", and they interact with each other through various modalities or virtualisation techniques<sup>32</sup>. They alter the visual space in communion with the performative and endow the representations with a great variety of spatial effects and visual textures in tune with our current perception, which is completely determined by *intermediality*, according to Patrice Pavis<sup>33</sup> (Figure 14). The interactive grids of the dance *Seventh Sense* (Anarchy Dance Theatre, Taiwan & Ultra Combos, 2011), which uses 3D projection mapping to detect the movements of the dancers and the audience in order to modify the visual space of the hall, and those of the staging of dance, technology and live camera work of *Frame by Frame* (National Ballet of Canada, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, 2018. Directed by Robert Lepage. Choreography by Guillaume Côté) present great perceptual complexity on the work of animation filmmaker Norman McLaren, which in some parts goes so far as to superimpose four levels of reality. A similar case is the grid deformations of *Icare* by Olivier Kemeid (Théâtre du Nouveau-Monde, 2013-2014. Created, directed and visual and multimedia conception by Michel Lemieux & Victor Pilon / 4D Art & Normal Studio), where live actors interact with dematerialised actors or spectra of video projections and 3D holograms, forming the scenario of the contemporary re-reading of the ancient myth of the son of Daedalus, builder of the labyrinth of Crete to enclose the Minotaur.

p.32

## CONCLUSIONS

In short, the grid has managed to maintain the validity of its use in the plastic arts of the twentieth century, because its prolific quarry has not yet been exhausted, and it is vigorously postulated in the current century, an interest to which theatrical scenography has been added after the few precedents in the previous century. The examples given, which could well be others, are not intended to cover the wealth of presuppositions addressed in the scene, but only to examine lines of research of special interest. Their stark exposition, decontextualised from the representation, has only been intended as an instrument of analysis and comparison devoid of the unrepeatable aura of the representation, without which the scenography cannot be understood to its fullest extent.

Regarding the techniques of the visual dramaturgy of the scene, if compared to those of other artistic media, it can be said that, in general, the mathematical layout of the grid is less stable in terms of formal, spatial and material configuration because of performative needs. It tends to incorporate change, frequently seeking its qualification through mobility, deformation, less material consistency or total inconsistency, and interaction with the body dynamics of the performers, always within the different narrative modes and aesthetic choices to resolve the character of each staging.

Through the presentation of cases it is verified that the semiotics of the grid has been loaded with predominantly negative, tragic or coercive meanings, from which dance has always detached itself more than opera and theatre, contributing to unveil the whys and wherefores of the internalisation by the public of this optic, which has been transferred to the *mass media* in its production of normalised collective subjectivity, even though the visual technological media are technically based on this geometric formal support. Without being loaded with this restrictive meaning in architectural practice, bringing it out in the performing arts helps to understand certain social attitudes towards it and to give us food for thought in the conception of creative activities according to the objectives pursued.

- 1 In summary, the types of spaces are: Theatrical/architectural/scenographic space is the built environment that encompasses both the performance (stage) and the audience (hall). Scenic or performance space is the place of the actor's performance and is composed of all the elements that make up a staging (scenery, props, lighting, costumes and make-up). Playful/gestural/performative space is what the actor defines through gestures, movements, actions and spatial relations of their body. Dramatic/diegetic space is the imaginary place where the character is in the play. PAVIS, Patrice. *Dictionary of the theatre* (1996). Barcelona-Buenos Aires-Mexico: Paidós, 1998, pp. 175-176.
- 2 JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema significante y otras reflexiones en torno del espacio teatral* (1979). Buenos Aires: Leviatán, 2016, p. 87.
- 3 CHESTERTON, Gilbert Keith. *Orthodoxy*. London: Bodley Head, 1908, p. 57.
- 4 HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar* (Bauen, Wohnen, Denken, 1951). In: Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 114.
- 5 The matrix collected in the analytical geometry of René Descartes was the synthesis of several converging mathematical trends and contributions of precursors of classical antiquity. His *Discours de la méthode* (*Discours de la méthode*, 1637) reported the meaning of the grid and, in its appendix "Geometry", laid the basis for formulating grid coordinates and axes.
- 6 ELDERFIELD, John. *Grids*. In: *Artforum*. New York: Artforum Media, May 1972, n.º 10, pp. 52-59.
- 7 GOLDIN, Amy. *Patterns, Grids, and Painting*. In: *Artforum*. New York: Artforum Media, *Special Painting Issue*, Sept. 1975, n.º 14, pp. 50-54.
- 8 KRAUSS, Rosalind. *Grids*, October, Summer, 1979, Vol. 9, pp. 50-64. Spanish edition KRAUSS, Rosalind. *Retículas*. In: KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 23-37, p. 23.
- 9 CORTÉS, Juan Antonio. *Historia de la retícula en el siglo XX: De la estructura Domi-no a los comienzos de los años setenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, p. 17.
- 10 ARONSON, Arnold. *Postmodern Design*. In: *Theatre Journal*, March 1991, Vol. 43, n.º 1, pp. 1-13, p. 3.
- 11 CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. *Formas de la visión compleja. Genealogía, historia y estética de la multipantalla*. In: *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen* [on line]. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía, 2004, n.º 48, pp. 76-101. Available in: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>.
- 12 It must be remembered that sound in cinema would be incorporated much later than image. Lehmann identifies the renewed interest in space and the auditory dimension of theatre in general (voice, sound, spoken word) among the five symptomatic trends of the turn of the century. LEHMANN, Hans-Thies. *Some notes on postdramatic theatre, a decade later*. In: *Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*. Murcia: CENDEAC, Centro Párraga, 2010, p. 332.
- 13 APPIA, Adolphe. *El arte es una actitud* (1922). In: HORMIGÓN, Juan Antonio, ed. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, pp. 61-66.
- 14 STEPUN, Fedor [Fyodor]. *El teatro y el cine*. Madrid: Taurus, 1960, p. 160.
- 15 STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- 16 LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013, p. 18.
- 17 BABLET, Denis. *La scena e l'immagine. Saggio su Josef Svoboda*. Torino: Einaudi, 1970, p. 68.
- 18 ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception*. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 486. "We define expression as the modes of organic and inorganic behaviour evidenced in the dynamic aspect of perceptual objects or events".
- 19 The "coherent contradiction" of the stylist aesthetics defined by Juan Antonio Hormigón. In: MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Scenic space manual. Terminology, fundamentals and creative process*. Granada: Tragacanto, 2017, p. 82.
- 20 Stagings of Don Carlo by Josef Svoboda: (Státní divadlo, Ostrava, 1950. Directed by Bohumil Hrdlička), (Divadlo J. K. Tyla, Pilsen, 1952. Directed by Hanuš Thein) (Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1956. Directed by Miloš Wasserbauer), (Opera Warszawska, Teatr Wielki, Warsaw, 1964. Directed by Ladislav Štros), (Bühnen der Stadt Köln, Opernhaus, Cologne, 1974. Directed by Hans Neugebauer), (Grand Théâtre, Geneva, 1977. Directed by Jean-Claude Riber. Revival at Opernhaus, Zurich, 1979), (OperBonn, Bonn, 1987. Directed by Jean Claude-Riber) and (Gran Teatre del Liceu Barcelona, 1988. Directed by Jean-Claude Riber). URSINI URŠIČ, Giorgio, ed. *The world in a mirror. Josef Svoboda* (exhibition catalogue). Madrid: Fernán Gómez Theatre. Art Centre, 2009.
- 21 BURIAN, Jarka. *Joseph Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science*. In: *Educational Theatre Journal* [online]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, May 1970, vol. 22, no. 2, p. 123-145, p. 133 [consulted: 05-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/3205717>.
- 22 Duality and dichotomy: two entities coming together to produce a third or one entity splitting into two parts.
- 23 DIDI-HUBERMAN, Georges. *When images take position*. Madrid: Machado Libros, 2008, p. 70. *The eye of history*, 1.
- 24 SERLIO, Sebastiano. *Il primo libro d'Architettura [...]. Il Secondo Libro di prospettiva*. Paris: Jehan Barbé, 1545, ff. 67 y 69.
- 25 The same principle will be applied in *Una noche sin luna* by Juan Diego Botto (La Rota Producciones, Barco Pirata Producciones and Concha Busto Producción y Distribución, 2020. Directed by Sergio Peris-Mencheta. Set design by Curt Allen Wilmer-DeDoss), whose slatted podium floor draws a more realistic and less noticeable net.
- 26 *Teorema* by Pier Paolo Pasolini was born as a verse piece and transformed into a film (1968), while it was rewritten to be published later as a novel.
- 27 EASTERLING, Keller; GUZMÁN VERRI, V. *The action is the form: Victor Hugo's TED Talk*. In: *Revistarquis* [online]. San Pedro: University of Costa Rica, 2019, vol. 8, no. 1, p. 43 [consulted: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.15517/ra.v8i1.35796>.
- 28 FRIEDMAN, Yona. *L'ordre compliqué*. Paris-Tel Aviv: L'Éclat, 2008, p. 29.
- 29 Catalá Domènech alludes to Mies van der Rohe when talking about the cinematographic work of León Elías Siminiani: "An apparent external minimalism as a gateway to maximalism". CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. *Guide for the perplexed. The impossible cinema of León Siminiani*. In: FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa; GABANTXO URIAGEREKA, Miren, comps. *Territories and Borders: Contemporary documentary experiences*. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, p. 81.
- 30 Collective of industrial designers formed by Sven Jonke, Christoph Katzler and Nikola Radeljković working in the fields of conceptual art, scenography and industrial design.
- 31 André Antoine, considered the first modern stage director because he was the first to sign a staging, enunciated the theory of the fourth wall to defend naturalistic and plausible acting. The actors had to perform as if the audience was not watching the performance and there was a virtual plane between them.
- 32 Projections, 3D projection mapping, video mapping, augmented reality (holograms), telepresence, morphé, interpolation, embedding, chroma key, androids and robots, etc.
- 33 PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris: Armand Colin, 2014, p. 139.



## TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES

Javier Navarro de Zuvillaga (ORCID: 0009-0003-4709-5836)

### p.35 INTRODUCTION

I would like to address some of the points proposed in the call based on my experience as a set designer, not forgetting my status as an architect and stage director. I will discuss the spatial conception in two of the possible scales of intervention: city and stage.

To say “public space” is like saying “city”, just as saying “spectators” is like saying “citizens”. In a way, a theatre is a part of the public space, and without doubt, the public space can be a theatre. It is the great theatre of the world.

As I wrote elsewhere: “*Just as the actor is the place of characters, the theatre is the place of places, of all places. It is a fictional place*”<sup>1</sup>. Of all places, the theatre has had a predilection for the street and the public square; that is, for the city, as we will have the opportunity to see throughout this paper.

In this article, I will first refer to two unusual and very complex theatrical events that have had a lot to do with the city and in which I have had the good fortune to work as a set designer. In both cases, the itinerancy appealed not only to the spectators but also to the public. The first took place in Madrid’s Plaza Mayor for four consecutive years, from 1981 to 1984, directed by Antonio Guirau. It was included in the cultural programming of Madrid City Council under the generic name of *Veranos de la Villa*. The second was, in a way, a consequence of the first, as we will see later; it is the renowned *Don Juan en Alcalá* which also lasted four consecutive years, from 1984 to 1987. This was organised by the Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares, directed by José Antonio Muñoz Rivero.

### p.36

All these shows had several things in common: they were held outdoors, had different stages, and thus the spectators had to move from one place to another several times, and as a result the audience’s view of the real architecture varied from one place to another. Additionally, in the first batch of shows, the fake or scenographic architectures were offered to the view in a different way according to the position of the spectator, taking into account that some spectators viewed several parts of the show and others the whole show while standing. In a way, it could be considered as action theatre.

I will also refer to three scenographies I created in which, using different techniques, I represented the city in which the play took place: one in Berlin, in an enclosed space, and the other two in Madrid, in two theatres.

I will start with an enclosure located in a square in whose interior there is a real city with different scenarios and whose exterior reflects the real city like a mirror. I will continue with a show scattered all over the city and end up taking the city to the stage.

### THEATRE IN THE SQUARE

The tradition of staging theatrical performances in city squares dates back to Ancient Greece with the travelling troupes that performed mimes, a genre inherited by Rome in the Atellan Farces. In the Middle Ages this tradition continued and, in all cases, the city buildings were the natural environment surrounding the audience and stage. In some cases, it was performed on mobile stages which, because they were mobile, could be easily moved from one place to another. This was the case of the pageants in England and the *autos sacramentales* in Spain, which we will discuss later. Then came the *commedia dell’arte* that lasted for a long time, as evidenced by Goya’s painting of 1793 (Figure 1). Apart from the art comedians, before and after them there were all kinds of travelling troupes. This type of representation has continued to this day; a well-known example is La Barraca de Lorca (Figure 2). Today, there are numerous travelling theatrical groups and companies all over the world. In all these cases, the architecture of the city, town or village has a presence that gravitates over the show, except when it was carried out in the outskirts.

The director Antonio Guirau, now deceased, called me to create the scenic spaces, the setting and costumes for the four shows in Madrid’s Plaza Mayor. The first was dedicated to our baroque theatre and was entitled *La fiesta de los Austrias* (1981), in which Calderón’s comedy *La dama duende* and a sacramental play by the same author were performed. The second was entitled *La fiesta del Madrid romántico* (1982) and its highlights were *Don Juan Tenorio* by Zorrilla and a selection of zarzuelas from the 19<sup>th</sup> century, OR RELATED TO THAT ERA, with live orchestra. The third one was called *Los festivos Años 20* (1983) and had as main events the *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* by García Lorca, a cabaret show and a small cinematograph with which films of the time were projected with a pianist playing live, as it was done in that period. The last of these shows was called *La fiesta del Madrid barroco* (1984) and its highlights were *La discreta enamorada* by Lope de Vega and an astronomical observatory with a real telescope through which spectators could contemplate the sky.

### p.37

I will refer essentially to the first of them: *La fiesta de los Austrias* (1981), although it makes certain allusions to the rest.

Guirau’s approach for the four shows was very ambitious and very attractive. A very large venue had to be enclosed in the square, since it had to house a restaurant where the public could dine and overlook one or more stages on one of them. In addition, it was to house a theatre for the representation of the comedy. There also had to be a flea market where objects appropriate to the period were sold, an exhibition space where images alluding to that

period were shown and some other things that also varied according to the period, that is, from one year to another. In short, it was a kind of mini-city, so the venue would have to have ample space to contain the four large streetlamps in the square. However, in these shows it was inevitable to interpose a membrane between the buildings of the square and the space destined for the performance and the audience to create an enclosed area.

This was the first problem I faced: the enclosure of the venue. My criterion was that this membrane had to be at the same time a separation from the real architecture of the square and a reflection of it. I therefore designed an enclosure made of chipboard panels attached to a metal structure of Mundus tubes, with sandbags at the base acting as a counterweight in case of possible gusts of wind. Photographic enlargements of the arcade unit of the square, adjusted to the height of the panels, were glued to the outer surface of the panels. In the image, which corresponds to the first show in 1981, the two nearest streetlights are off. During the day, the enclosure also blended well with the architecture of the square (Figure 3). The interior was painted black.

The architecture of the square peeked over the enclosure and somehow there was a dialogue between its buildings and the architecture feigned in the scenography. Obviously that dialogue was more of a contrast in the show titled *Los festivos Años 20*, while in the other three shows there was more affinity between the two architectures. The shows took place at night in July and August, so at the beginning there was still the light of the sunset, but then that dialogue took place between the scenographic architectures illuminated by the theatre projectors and the buildings of the square, some with their own lighting and others without it. I had the privilege of being able to enjoy this dialogue/contrast in broad daylight. These two images (Figure 4), one taken in the middle of the performance and the other in the morning, corresponding to *La fiesta del Madrid romántico*, show this contrast.

In the first show, entitled *La fiesta de los Austrias* (see Figure 3), there was a restaurant with a stage where Tonadillas of the period were sung; another separate stage where a troupe of tightrope walkers did their routines, and a *corral de comedias*, located behind the statue of Felipe III, where the *La dama duende* by Calderón would be performed. I proposed that *La hidalga del valle*, an *auto sacramental* also by Calderón, should be represented by two carriages that roamed and stopped twice to perform the different scenes. The design of the carriages for the *auto* is inspired by a drawing from the period (Figure 5). I also proposed to make a labyrinth<sup>2</sup> based on lattices through which an actor wandered reciting the opening monologue of *La vida es sueño* and an urban perspective of the period (see Figure 3, right corner of the venue).

As can be understood, all these things were also ordered in time: first the dinner with the Tonadillas, then the tightrope walkers, then the chariots with the *auto*, and finally, the comedy. From all this it is clear that, for the audience, in addition to the more than two hours that the whole show lasted, it was necessary to change places according to what was offered.

In the four shows there were some times of relative rest during which the public could contemplate the exhibition space and even buy some objects at the flea market. The architecture of the square is always present.

#### THE CITY AS A STAGE

As we have already seen, the squares and streets of the cities have been the setting of different theatrical and festive events since ancient times. Historically, we can consider that both the English pageant and the Spanish *autos sacramentales* are precedents of many later experiences. Both demonstrations were carried out on carriages that went through the streets and stopped at certain places. The *autos sacramentales* were performed in Spain to celebrate the feast of Corpus Christi and their subject matter was allegorical; following Calderón they were "*Sermons / put in verse, in idea / representable questions / of Sacred Theology*". Depending on their complexity, they could use up to five carriages. These carriages used to have half of their length as a platform and the other half as a two-story tower. Thus, in 1629, the play *La adúltera perdonada*, by Lope de Vega, was performed in Segovia, with three carriages, the central one being a single stage and the other two attached at one end (Figure 6). In Madrid the carriages used to make three stops to carry out the performance, two before the authorities (City Hall and Council of Castile) and one for the people. These performances were banned by Charles III in 1765.

During the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, religious and secular processions, such as Carnival, continued to be held, as well as performances of *commedia dell'arte* and other types of travelling theatre.

In the last century there were a few experiences in which parts of the city were theatrical stages, of which the parades of *Bread and Puppet* in the United States, some actions of *The Living Theatre* in various cities and of *Comediants* in Spain are very interesting examples (Figure 7). Another example, also worthy of mention and very different from those mentioned above, deserves a more extensive commentary for what concerns us. On an important date in 1992, a show was performed in Madrid (European Capital of Culture that year) by the Compañía Nacional de Teatro Clásico, directed by Miguel Narros and with scenography by Andrea D'Odorico<sup>3</sup>, with the title of *Fiesta Barroca*. The show was a recreation and a commemoration of the significance of the theatre and the festivals in the 17<sup>th</sup> century; a mixture of

p.38

p.39

p.40

the sacramental and the liturgical with other popular festive manifestations such as the carnival and the pilgrimages. The show made a route from the Almudena Cathedral to the Plaza Mayor with three carriages in caravan, which in the Plaza Mayor would serve as a stage for the performance of *The great market of the world*, an *auto sacramental* by Calderon. D'Odorico designed these carriages (Figure 8) inspired by the graphic and written documentation related to the representations of the *autos sacramentales*, both from original drawings and from the memoirs of appearances published with the text of these *autos sacramentales*. The design of the *pageants* in England was much more austere.

Two last examples, both at the Almagro International Classical Theatre Festival: a comedy on the balcony of the Town Hall and another comedy in a travelling micro-theatre.

The first took place in 2018. The public, standing in front of the façade of the town hall, watched a performance of *El lindo Don Diego* by Agustín Moreto, directed by Valle Hidalgo.

The second is described as follows in the 2022 schedule: "*El Teatro de sus Mercedes offers us a version by Ignacio García, motorised and by car, of Lope de Vega's play El perro del hortelano, where, according to the official programme of the International Classical Theatre Festival of Almagro of 2022, jealousy and love, the contradictions between social correctness and free will, the comings and goings of this elegant Lopean comedy, are developed through the white and cobbled streets of Almagro, from palace to palace, with only four spectators aboard a Mercedes that will traverse the beautiful and fervent verses of Lope. The Countess Diana, jealous and in love with her chauffeur and the secretary Teodoro at the wheel, will show us in 25 minutes the dramatic essence of the play in this singular mobile and close stage space.*"

However, the productions I am going to discuss now posed a different relationship with the city than the ones we have just described, although the last one is somewhat related to it.

José Antonio Muñoz Rivero, then director of the Foundation Colegio del Rey de Alcalá de Henares attended the shows in the Plaza Mayor and, seeing our *Fiesta del Madrid romántico*, he had a great idea. He proposed that Antonio Guirau and I stage a travelling production of *Don Juan Tenorio* in the same way we had staged that play in the Plaza Mayor, but using buildings in Alcalá, a city with a great heritage of historic buildings. Guirau and I really liked the idea and got to work. This is how we produced the first edition of *Don Juan en Alcalá* in 1984.

After an exhaustive tour of the city and a visit to the most notable buildings, I gave Guirau my proposal for the different settings. It was therefore an itinerant representation in which each of the settings proposed by Zorrilla would be located in a different place, so that both the actors and the audience would have to walk from one to another. Logically, the sites were indicated with signs so that spectators would know where to go; public security forces, apart from ensuring that there were no security problems, collaborated by directing people to each site.

There was a significant difference in the 1987 performance with respect to the three previous ones, since that year we set the action in the Romantic period, as we had already done with this same play in Madrid's Plaza Mayor in 1982.

Each year I chose a different building or part of it from the other years to house the different settings of the play. I will give just a few examples.

The Hostería del Laurel was located in the courtyard of the Faculty of Economics in 1984, and in the Trilingual Courtyard of the University in 1986. In 1985, the cell of Doña Inés was placed in an intercolumniation of the Trilingual Courtyard of the University, and in 1987, on the façade of the Archbishop's Palace. In 1986, the room of Don Juan Tenorio was placed on a wall canvas, and in 1987, another area of the wall. In 1985, the pantheon of the Tenorio family was located in the ruins of the apse of the church of Santa María, and in 1987, an area of the wall (Figure 9).

The itinerancy took the actors and audience from one place to another, introducing them to the city and its buildings. Thus, the city acted as a large and multiple scenography, signifying Zorrilla's settings with a few elements.

#### p.42 THE CITY ON STAGE

This other experience, so abundant throughout the history of theatre, could not be missing. We have seen that the city and its buildings were the "natural" environment for the carriages that circulated through the streets and squares as well as for the fixed stages that were set up in them. I am now, however, referring to the representation of the city as the scenography of a theatrical spectacle.

When Sophocles' *Oedipus* was first performed at the Theatre of Dionysus in Athens around 429 B.C., the façade of the *skene* with the supplicants at its gates represents the plague-stricken city of Thebes and through a door in that façade Oedipus appears, thus making it the royal palace. The *parodoi* or side exits located between the *skene* and the grandstand let the public know that the characters entering or leaving through them were coming from or going towards the sea or the Acropolis, according to pre-established convention, thus completing the image of Athens.

The Roman theatre, despite its significant differences with the Hellenic theatre, maintains some of the most important conventions. According to Vitruvius: "*The scena will have this layout: the middle door will be magnificently adorned as of a royal palace. To the right and left are those of the guests: next to these doors are the spaces for decorations (...). Next to the aforementioned spaces run the angles through which transit is given to the scaenae, one for those coming from the forum, and the other for those from other parts.*"<sup>41</sup>

The three doors mentioned above allowed the actors to go on stage; the main actors through the central door and the rest through the side doors. Apart from the possible consideration of the scenic façade as a royal palace when the actors exited through the central door, Vitruvius tells us about the spaces for the decorations, located next to the side doors. These decorations were made by means of triangular prisms that rotated around a central axis (called *periaktói*)

and on whose faces were painted motifs relating to each of the three scenes that, according to Vitruvius, there were in the Roman theatre:

*"There are three kinds of scenes: one, the tragic one; second, the comic one; third, the satirical one. Their decorations are different from each other in outline. The tragic scenes are delimited by columns, pediments, statues and other objects suitable for kings; the comic scenes show private houses with balconies and views representing rows of windows, in the manner of ordinary dwellings; the satirical scenes are decorated with trees, caves, mountains and other rustic objects sketched like a landscape."*<sup>5</sup>

Obviously, except in the satirical scene, the *periaktoi* depicted urban buildings on one of their three sides, in short, cities.

In a study carried out on the Roman theatre of Tarraco, we read:

*"Photographs taken in 1977 (...) also show two blocks with circular post sockets at the back of the hypostyle, on both sides of an axial sewer. These, we believe, would be the supports for the backdrop poles (siparium) that we know served on occasion as a set for the staging of comedies, turning the tragic palatial façade of the scaenae frons into a marketplace, a port, a street or a domestic set (...)"*<sup>6</sup>

If this is so and the poles to be fitted were not the vertical axes of the *periaktoi*, as seen in other Roman theatres<sup>7</sup>, the painting over the *siparium* and the *pinake* would serve; in our case to complete the image of the city on the stage.

In the liturgical dramas, mysteries and miracles of the Middle Ages, first performed inside the churches, which were their stage, mansions were set up for the different moments in the life of Jesus Christ, the Virgin or the saints. These mansions constituted a kind of urban ensemble that sometimes corresponded to cities such as Jerusalem. This is the case of the *Mystery of Villingen* in which appear, apart from heaven, hell, the Garden of Gethsemane, the Mount of Olives and Mount Calvary, the palaces of Herod and Pilate, the houses of Caiaphas and Annas, the Cenacle of the Last Supper and the Holy Sepulchre. In the *Mystery of Valenciennes* (1547), depicted on an outdoor stage, the mansions are arranged longitudinally facing the viewer, forming a utopian city flanked by Paradise on the left and Hell on the right. In that city there are references to Jerusalem with its walls and the Golden Gate, but also to Nazareth and the Sea of Galilee (Figure 10).

There was also profane theatre performed by travelling companies in the squares and streets, either on stages *ad hoc*, or on carriages, and in these performances the urban architecture itself surrounded stage and audience with its inescapable presence.

In the second half of the 15<sup>th</sup> CENTURY some performances of Latin comedies took place. When Plautus' *Menaechmi* was performed in 1486, at the back of the stage were five crenellated houses with one door and one window each. In the illustrated edition of the comedies of Terence, which was printed in Lyon in 1493, the engravings show houses or mansions above whose entrances the names of the characters appear (Figure 11). It is logical to think that these engravings would have to do with the stagings of these works, which would be a sequel to the medieval mansions we have seen. In other words, citizen architecture appeared on the theatre stage once again.

In 1513, Bibbiena's *La Calandria*, the first play written in vulgar Italian, was performed at the Ducal Palace of Urbino, with a scenography by Girolamo Genga that reproduced the city not only on canvas but also with some reliefs (an octagonal temple, a triumphal arch). It is interesting to note that the box surrounded the stage in the same way that moats surround city walls<sup>8</sup>. There is no graphic documentation in this regard.

The Renaissance arrives, which gradually transforms villas and cities, replacing medieval architecture with the new classically inspired architecture. The engravings included by Serlio in his book on perspective<sup>9</sup> to illustrate the three scenes of the Roman theatre exposed by Vitruvius<sup>10</sup> clearly show this phenomenon while identifying scenography with perspective. The comic scene conveys an image of the city that, following the Roman architect, corresponds to the popular social classes. However, it also represents a city in evolution, because while most of the buildings are Gothic in style, the second building on the right, the largest of all, incorporates round arches and the front of the temple in the background is decidedly classicist. The tragic scene (Figure 12) represents a city street with noble buildings for major characters. It is the image of the "ideal city" that so interested Renaissance architects and artists, in which all the buildings are of classical architecture and include a triumphal arch, a ruined Roman ashlar tower, pyramids and obelisks. We can conclude that the Renaissance "ideal city" was classicist and hierarchical, inspired by the social structures of Antiquity as communicated by Vitruvius<sup>11</sup>.

This link between the theatrical stage and the city will endure in the treatises that contemplate the theatrical perspective up to the Baroque era. This is not only because architecture and perspective have been closely linked since classical Greece<sup>12</sup>, but because the theatrical stage is also an urban stage on many occasions. This is how it is represented by the most significant authors in their treatises<sup>13</sup>.

In the Renaissance, liturgical dramas and comedies and farces continue to be performed, as the historical stages overlap, but two very important things happen. The first is the revival of the theatrical building and the recovery of classical texts, which go hand in hand; and the other is the birth of the scenic perspective.

The most important permanent and enclosed theatres of this period were Palladio and Scamozzi's Teatro Olimpico in Vicenza (1585) and Scamozzi's Teatro all'Antica in Sabbioneta (1590) (Figure 13). The first because it merges the Roman-style frontispiece with the perspectives of the streets seen through the arches of the latter, which seems to me to be an updating of classical theatre with the Renaissance idea of the ideal city through perspective. The second because it faces a semi-circular, Roman-style vault with a stage that is deeper than it is wide and poses

p.43

p.44

p.45

p.46



a single-point perspective that is centred and symmetrical, which is why I believe it can be considered an example of the transition from Renaissance to Baroque<sup>14</sup>. Moreover, in this theatre the perspective scenography designed by Scamozzi represents the ideal city, perhaps Sabbioneta itself. In both cases, we have the city on stage.

In the middle of the 16<sup>th</sup> century, also in Italy, the *commedia dell'arte* was born, heir, on the one hand, of the carnival rites, and on the other hand of the Greek and Roman comedies. It is the Renaissance version of the popular travelling theatre. It was usually performed on stages set up in the streets or squares and very often the backdrops used as backgrounds represented an urban landscape (Figure 14).

Manfredo Tafuri develops a very interesting discourse on the relationship between theatre and city. This is how Fernando Quesada sums it up:

*"Beyond the struggles between Vitruvians and anti-Vitruvians, between defenders of the democratic and privileged points of view, the cities shown in perspective in the scenographies, fixed or ephemeral, of these new spaces, had as their mission the establishment of a total continuity between the public and the city. Visual continuity guaranteed by the perspective, emotional continuity guaranteed by the recovery of the ancient drama and, finally, ideal and political continuity guaranteed by the illusory mechanisms, more and more perfected. From here to the firewall curtain of Schinkel's Berlin Schauspielhaus of 1822, in which a panorama of the Gerdammemark shown in the curtain had the clear political mission of constructing the Germanic identity, at that time in the process of consolidation in Europe, through the urban trope of building the imperial capital."*<sup>15</sup>

This is the curtain designed by the German architect and painter Karl Friedrich Schinkel and used as a backdrop for the inauguration of the theatre referred to by Tafuri (Figure 15).

**p.47** The first time I designed a backdrop depicting a city was for the show *Los festivos Años 20* in Madrid's Plaza Mayor in 1983. The city represented evoked the Berlin of the twenties of the last century, as it decorated the stage of the cabaret.

The urban landscape of Madrid was very present in the scenography I made for *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán Gómez at the Teatro Español in Madrid in 1982, directed by José Carlos Plaza. I combined interior architecture with urban landscape. In that one, more than half of the stage left was occupied by the apartment of the wealthy family, and separated from it by a hallway with steps leading to the staircase of the house was the modest dwelling of the concierge. The buildings that made up the urban landscape of one and the other symbolically accentuated the condition of each inhabitant.

I had yet another occasion to use the urban landscape of Madrid when I did the set design for *Abre el ojo* by Rojas Zorrilla, staged at the Corral de Comedias de Almagro in 2009, directed by Victoria Tohajas (Figure 16). This time it was in a more abstract way.

Three different ways of representing the city on stage: a painted backdrop, photographic enlargements of buildings and enlarged reproduction of the city map. In the first two cases, the image of the city remained throughout the show; only in the second were there moments in which the urban image disappeared through lighting changes and small movements of small scenographic elements. In the third show, the two *periaktoi*, on one side of which there were fragments of Teixeira's map of Madrid (1653), made up the part of the city in which the comedy took place, whose text alluded to several of the streets on the map. These faces of the *periaktoi* only appeared in street scenes.

#### FINAL THOUGHTS

Theatre and city have been, and continue to be, closely linked. Sometimes this is through the real architecture as a scenic space and at other times the fake architectures in the scenic space or on the stage, by means of curtains or other elements, always in dialogue with it.

Of all this there have been precedents that may have acted more or less subconsciously in the conception of the spaces that I created as a set designer, to which I have referred in this article.

Franco Quadri wrote a very interesting article in which, among other things, he says: "*The theatre of the 1960s appropriates the action and puts it in the foreground.*"<sup>16</sup>

**p.48** The mix of actors and audience experienced by *Living Theatre*, Grotowski, the *Théâtre du soleil*, Luca Ronconi, *Els Comediants* or *La Fura del Baus* I think were more or less subconscious influences on the shows at the Plaza Mayor in Madrid and those of *Don Juan en Alcalá*. More specifically, the appearance of the *auto sacramental* among the public (tradition aside) had something to do with those provoked by *Théâtre du soleil*, Luca Ronconi, the *Living Theatre* or *La Fura del Baus*.

I believe there were also underlying echoes of Artaud, Meyerhold and Brecht.

Now I wonder if all these influences continue to encourage theatre groups and companies. After so many crises one after another, the mood cannot be the same as before. Although it is never too late.

Beyond that, however, times are different and above all technologies are advancing at breakneck speed. I am convinced that artificial intelligence will be a good ally of the theatre.

- 1 This text was part of the memoir of my Mobile Theatre, a project presented at the *Architectural Association School of Architecture* in London in June 1971. I subsequently included it in the article: NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. The Disintegration of Theatrical Space. In: *Architectural Association Quarterly*, London: Architectural Association, 1976, vol. 8, no. 4, pp. 24-31.
- 2 The labyrinth is not visible in the photo.
- 3 Speaking of Andrea, his were the niches and sculptures that decorated the pantheon of the Tenoria family, both in the assembly of the Plaza Mayor and in the four we carried out in Alcalá de Henares. It was Guirau's idea to use them on a rental basis and I was fine with that.
- 4 VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. (Ortiz y Sanz, José, 1739-1822, trans. Rodríguez Ruiz, Delfín prologue). Barcelona: Akal 1987, Book V, chap. 6.
- 5 *Idem*.
- 6 MAR MEDINA, Ricardo; RUIZ DE ARBULO, Joaquín; VIVÓ CODINA, David; DOMINGO MAGAÑA, Javier A. and LAMUÀ ESTAÑOL, Marc. La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución. In: RAMALLO ASENSIO, Sebastián F.RÖRING Nicole, dir. congr. *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana*. Murcia: University of Murcia, 2010, p. 180.
- 7 Capítulo VI: Elementos estructurales: la scaena en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva. *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Publishing Service of the Autonomous University of Madrid, 2004, pp. 175-176.
- 8 MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. In: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea]. Barcelona: Autonomous University of Barcelona, 2009, no. 3, p. 152 [accessed: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.26>.
- 9 SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d'architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545.
- 10 The *Ten Books on Architecture* by Marcus Vitruvius Pollio had been the subject of several editions: Rome, 1486; Florence, 1496; Venice, 1497; and Venice, 1511, the latter being the first to include illustrations more complete than diagrams, but it does not include those relating to the three theatrical settings. Serlio was the first to illustrate them; years later Daniele Barbaro illustrated them in a very similar way in POLLIO, Vitruvius; BARBARO, Daniele. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venetia: apresso Francesco de Franceschi Senese, & Gioianni Chrieger Alemano Compagni, 1567.
- 11 I deal with this subject at greater length in NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela 1996, pp. 338-339 and 349-350.
- 12 *Ibidem*, chap. 5.
- 13 *Ibidem*, chap. 7. VIGNOLA, Le; DANTI, Egnatio; ZANETTI, Francesco. *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i comentari di R.P.M. Egnatio Danti*. Rome: imp. Francesco Zanetti, 1583; MONTE, Guidobaldo. *Perspectivae libri sex*. Pesaro: Apud Hieronymum Concordiam, 1600; SABBATTINI, Nicola. *Pratica di fabricar scene, e machine ne teatri di Nicola Sabbattini da Pesaro già architetto del serenissimo duca Francesco Maria Feltrio della Rouere ultimo*. Ravenna: imp. Pietro de Paoli, 1638; DUBREUIL, Jean. *La perspective pratique: nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapisseries, & autres se servans du dessein*, Paris: Melchior Tavernier - François l'Anglois, 1642-1649; CHIARAMONTI, Scipione. *Delle scene e teatri*. Cesena: Verdoni, 1675; GALLI BIBIENA, Ferdinando *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'architettura istruzione a' giovani studenti di pittura, e architettura nell'Accademia Clementina dell'Istituto delle scienze, raccolte da Ferdinando Galli Bibiena...*, In Bologna: Nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1725, etc.
- 14 NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, op. cit, supra, note 11, pp. 19-20.
- 15 QUESADA LÓPEZ, Fernando. La horma del zapato: la(s) platea(s). In: DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger, coords. *Querido Público. El espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, 2009, pp. 207-208. The text by Manfredo Tafuri, entitled "Il luogo teatrale dall'Umanesimo a Oggi", was published in TAFURI, Manfredo; SQUARZINA, Luigi. *Teatri e scenografie*. Milan: Touring Club Italiano, 1976, pp. 25-39.
- 16 QUADRI, Franco. La deverbizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti. In: *Lotus International*, Milan: Electa, December 1977, no. 17, pp. 110-129.

## EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA

### THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA

Juan Deltell Pastor (ORCID 0000-0003-1714-0176)

Clara Elena Mejía Vallejo (ORCID 0000-0002-4104-3053)

#### p.51 INTRODUCTION

In both theatre and film, the fourth wall is often referred to as the boundary that separates the event from the spectator. The term was coined by Denis Diderot in his *Discours sur la poésie dramatique*<sup>1</sup>, proposing the concept of a virtual wall separating the spectators and the actors in a theatrical performance.

While in the case of cinema the projection screen physically constructs this boundary, in theatre this boundary is virtual. Cinema and theatre also share the work with the offstage and the out-of-frame<sup>2</sup>, understood as the dialogue that the spectator maintains with that which is connatural to the actions taking place, but which they cannot see, or which they cannot yet see, although perhaps they can hear. In the case of cinema, this offstage can only interact with the spectator on certain occasions, since it contains that portion of reality that the filmmaker decided to hide forever by managing the frame<sup>3</sup>. In the case of theatre, however, the offstage remains more open, latent, ready to interact with a spectator who, in addition, unlike in cinema, personally constructs the frame with his or her dynamic gaze. On certain occasions, cinema and theatre have worked together, reflecting on the definition of these physical and virtual planes that construct the limits of the event, and which to a large extent define the relationship that the spectator and the performers maintain with the physical space of the performance.

Adolf Appia first defined staging as "*the art of projecting in space what the playwright has only been able to project in time*"<sup>4</sup>. Although the interaction between a theatre actor and a spectator is very direct, given the physical proximity

p.52 between the two, it is certainly very difficult to escape completely from the artificiality of a set, however realistic it is intended to be. The stage always imposes a distance. The spectator experiences the events unfolding before their eyes with great intensity, but without forgetting that they are in an enclosed space in which usually -of course, with exceptions- a portion of space has been constructed which, because of its dimensions and the point of view from which it is observed, escapes the qualification of real space. The fourth wall hardly disappears, even if it does not really exist as such<sup>5</sup>.

Cinema, however, approaches the spectator in a different way, especially, and perhaps only, when the film is shown in a cinema. During the projection, with the cinema in darkness, the container disappears, the spectator is completely immersed in the film, and it is very easy to forget about the physical existence of the fourth wall. The locations in which the plot unfolds seem real to them, even though they may be fictitious. Paradoxically, they are often closer to the actor than when they are actually present in the theatre, mainly because of the possibility of approaching their gestures.

Susan Sontag states in this regard that theatre resorts to artificiality, while film engages with reality<sup>6</sup>. Both disciplines have tried to take advantage of these differential characteristics to mutually enrich each other: film by providing the veracity of moving images, theatre by providing the presence of live performance.

This article aims to explore some of the collaborative experiences between film and theatre, taking as a case study the work of set designer Josef Svoboda.

#### THE USE OF PROJECTED IMAGES IN THEATRE. FIRST EXPERIMENTS

Cinema, as a constructor of moving images, brings with it a field of procedures and meanings to which theatre has not remained oblivious. The profound and ambiguous interaction between acting and dynamic images has led to a different conceptualisation of the stage space, providing new interpretations of the *fourth wall*. The work with light, understood as a material support, or the substitution of the usual space-constructing walls with projection screens or mirrors, distort the physicality of the stage and make it possible to merge what is really happening on stage with the geography of distant places and events. The spectator, confused, witnesses in these representations a dynamic *trompe l'oeil*, unable to distinguish clearly between the situations happening in front of their eyes and those projected on the screens.

Jan Grossman argues that the Jesuit Athanasius Kircher can be considered an early forerunner of this kind of relationship between projected images and theatre<sup>7</sup>. In the 17th century he experimented with crude projections in certain theatrical performances thanks to an apparatus of his own invention, described in his book *Ars magna lucis et umbrae*<sup>8</sup>. The device worked in a similar way to the traditional *camera obscura* described by Leonardo da Vinci.

Two centuries later, Georges Méliès used in his short and medium-length films procedures rooted in illusionism and prestidigitation, understanding the rectangle of the screen in analogy with the theatrical proscenium<sup>9</sup>. By means of very ingenious tricks, treated as theatrical scenes, actions impossible in real life, such as sudden appearances or disappearances of characters, or the instantaneous transition between different scenes without the need to resort to a change of shot, were performed in fixed shots. There is a clear connection between these procedures and the incorporation of cinematographic projections in theatrical scenography, causing jumps of locations or modifications

p.53 of the scenic space.

The advent of the architectural and artistic avant-gardes at the beginning of the 20th century, closely linked to the development of new technologies, made possible novel and undoubtedly more far-reaching experiences. The reciprocal influence between cinema and theatre was initially evident in the Russian avant-garde, as for example in certain post-war productions by Meyerhold. Nevertheless, it was undoubtedly the Bauhaus school, pursuing the ideal and programmatic union between all the arts, who definitively proposed the first truly collaborative experience between film and theatre.

In the introduction to a book dedicated to the *Total Theatre* of the Bauhaus<sup>10</sup>, Walter Gropius stated that the main aim of the project was to achieve a new synthesis between art and modern technology. At the time of the drafting of the *Total Theatre* project<sup>11</sup> theatre director and producer Erwin Piscator had long been considering new theatrical structures and spaces that could allow for a symbiosis between projected images and stage performance. Walter Gropius, who was familiar with these experiences, therefore accepted Piscator's proposal to install translucent projection screens in the *Total Theatre* - thus also allowing work with rear projections - not only on the curved cyclorama of the three projected stages, but also on the rest of the walls of the space, including the ceiling. Twelve towers were erected for this purpose to hold the screens and projectors, even making it possible to project onto the audience. In the words of Gropius, quoted by Piscator himself, "the old projection screen was replaced by a projection space"<sup>12</sup>.

Subsequently, the writer, musician, actor and playwright Emil František Burian worked on the play *Frühlings Erwachen*<sup>13</sup> with a complex synthesis of film projections and stage performances. Although developed within the confines of a regular proscenium theatre, the action took place between two projection screens: The front one, occupying the entire front of the stage, curved and translucent, and the rear one, smaller and opaque (figure 1). Finally, a black cyclorama completed the stage. His *Theatergraph* had four devices located in different parts of the theatre, projecting colour slides or black-and-white films. The actors' actions were juxtaposed with the still or moving images, sometimes establishing a dialogue between the actors themselves and the projected images of themselves. Despite the interest of this initiatory experience, a complete interaction between the projected images and the actors' staging was far from being achieved.

Josef Svoboda<sup>14</sup> managed to approach this perfect harmony between projections and actors thanks to a series of techniques that he devised together with his collaborators. The Czech stage designer opened the doors to a new stage conception, playing an important role in the renewal of theatrical scenography, especially with regard to the creation and implementation of new technologies that allowed for an intimate hybridisation between the representation of the acting body and a studied combination of film projections and still images<sup>15</sup>. These and other contemporary experiences aimed to free the film from the frontal and flat orientation of the screen, integrating it into the totality of the performance space<sup>16</sup>.

Josef Svoboda states in his memoirs that he had two opportunities in his life to formulate a complete programme for the new type of theatrical performances in which he believed<sup>17</sup>. The first of these was after the war, when he was hired by the 5 May Theatre. Later, when he participated in the committee for the project for the extension of the National Theatre in Prague, the *Nová Scéna* - considered to be the first multimedia hall in the world - specifically conceived to take the collaboration between theatre and projected images to the extreme<sup>18</sup>.

In 1945 Václav Kašík, director of the opera department of the 5 May Theatre, approached Svoboda and offered him his first commission as a set designer<sup>19</sup>, designing, among others, the set design for the opera *Kunaloxy Oci*<sup>20</sup>. Svoboda defines this experience as a continuous experimental workshop, in which the design of each production was based on instinct and tested empirically, even a few days before the opening night<sup>21</sup>.

His first productions were already extremely innovative due to the implementation of new technologies. For Svoboda, scenography, as a discipline of theatrical art, was in a process of evolution as it was immersed in the search for its own vocabulary. Traditionally, scenography had resorted to classical plastic means of expression such as architecture and painting. Svoboda understood that, in order to keep up with the times, stage design had to make use of new procedures such as mechanics, electronics, lighting design, computers, etc. He was convinced that, in order to be able to offer a contemporary response, the stage designer had to broaden his knowledge and work with the material from new perspectives<sup>22</sup>.

#### THE SYSTEMS OF JOSEF SVOBODA

After his first projects, Josef Svoboda continued his experimentation in the field of scenography in many different locations. Each of his performances explored the limits of the classical performance space. Over time, it became clear that the scenographic concept advocated by Josef Svoboda required the implementation of new spatial and technical conditions in the conception of the stage. It was then that, in collaboration with the theatre director Alfred Radok, he devised three systems called *Polyekran*, *Laterna Magika* and *Diapolyekran*, designed to be performed in a flexible way in very different scenic environments.

p.55

The first two were initially created for the Czech pavilion at the 1958 World Exhibition in Brussels. The *Polyekran* - literally multi-screen - consisted of eight screens of various shapes and sizes suspended by cables, receiving the simultaneous and synchronised projection of slides and films from fifteen projectors (figure 2). In an interview Svoboda explains that the *Polyekran's* great achievement was to enable real projections of people, objects and places to maintain non-realistic relationships with each other, working on the essence of pure, abstract collage, so common in theatre<sup>23</sup>.

**p.56** *Polyekran* was essentially a dynamic experience based exclusively on the projection of still and moving images, with no scenic treatments or acting. The breakthrough *Laterna Magika*, the next system devised by Svoboda, consisted of incorporating actors, dancers, singers and musicians on stage, as well as the development of new cinematographic techniques, such as the panoramic format or the simultaneous projection on several mobile screens synchronised with the actors' actions (figures 3 y 4).

A new scenic conception was thus inaugurated, a new artistic form based on the intimate hybridisation of dynamic projected images and theatre. The film fragments, unlike the *Polyekran*, were conceived for a specific production. The actors on stage synchronised their actions with what was happening on the screen, provoking in the spectator misleading perceptions of what might be happening on stage or taking place in the projection. The Magic Lantern is a specific theatrical genre, between cinema and theatre, which connects the two media in an unusual way and in which the film is not a mere accompaniment to the images, but an integral part of the action<sup>24</sup>.

Josef Svoboda adds, in the aforementioned interview, that the actors' play cannot exist without the film, and vice versa, as one is not the backdrop for the other<sup>25</sup>. An extreme synthesis and fusion of the projections and the actors is pursued, with the latter sometimes interacting with themselves as they appear on the screen<sup>26</sup>.

The *Laterna Magika* system consisted of eight movable screens made of reflective surfaces, three film projectors and two slide projectors, synchronised with a device that allowed a projection beam to be deflected anywhere inside the building. The stage was equipped with a moving belt so that the actors could adapt their actions to what was happening on the screens. All this was finally reinforced by the stereophonic sound of several loudspeakers.

Finally, we should consider the importance of a third system devised by Svoboda called the *Diapolyekran*, presented at Expo 67 in Montreal with a ten-minute montage. The system should be understood as an evolution of the *Polyekran*, as it is based on multiple and synchronised projection on different screens, and does not include theatrical representation. Conceptually, however, it was a very different project, infinitely more complex from a technical and visual point of view. The front of the stage was made up of 112 cubes, each containing two overhead slide projectors. The cubes could be aligned to form a single plane to project a large image, or slide between them, providing a raised surface on which to combine the 30,000 slides prepared for the show (figure 5).

In both the *Laterna Magika* and in Svoboda's other scenographic projects, the complexity of the synchronisation between actors and moving images was a great difficulty. Svoboda recognised that because the filmed images had to be prepared so far in advance, it compromised in a way what is most beautiful in theatre, the fact that each performance could be different, or have a different rhythm<sup>27</sup>.

#### SVOBODA'S SPACES

In parallel to these devices, which could be adapted to different spaces, Svoboda conceived a large number of stage designs for specific stages and works. In these, the use of the systems described in the previous section made it possible to create an extremely refined dialogue between the construction of physical spaces and the illusion of intangible spaces.

**p.59** Svoboda conceived set designs as effective spaces at the service of the play. He was convinced that they are an integral part of theatrical art, and that they need to be integrated into the flow of the theatrical action in order to play their proper role. From his point of view, each piece has its own principle of staging which is dependent on the text and the director's intentions. With this aim in mind, he proposed understanding stage design as an instrument, as a specific structure that evolves in line with the action. At the same time, he affirmed that the scenic space was conditioned by the spatial characteristics of the venue. He understood the construction of a specific scenography as an opportunity to rearrange a space, adapting it to the specific needs of the play, and favouring a more intense reception by the spectator<sup>28</sup>. Scenography, understood in this way, is itself a space that plays the role of mediator between architectural space, dramatic intention and spectator.

**p.60** However, this space within space, unlike the container, is not an immutable reality. The device must evolve with the drama and ensure a spatial progression. It is therefore particularly interesting to dwell on this potential for narration and suggestion with which Svoboda impelled his scenographic spaces.

To achieve this synthesis between space and dramatic discourse, Svoboda resorted to an elaborate interplay of visual relations and metaphors achieved through efficient plastic work. His work is based on a precise technical and sensitive knowledge of matter, both physical and immaterial. This allowed him to use common materials such as wood used for packaging, felt, or low voltage lighting devices commonly found on the market, and at the same time to have great control over aspects such as light, air density, and optical effects, also considered as materials<sup>29</sup>. According to Svoboda, it was only possible to achieve certain objectives through this in-depth knowledge<sup>30</sup>.

His innovative construction of scenographic spaces combined a work on space, time, movement and light as dramatic factors<sup>31</sup>.

Among the many projects carried out by Svoboda, five examples have been selected in which different strategies for the construction of this space/instrument to which the Czech stage designer refers can be observed, then analysing and redrawing them.

*A structural Unit*

In *Oedipus Rex*<sup>32</sup> the entire stage is occupied by a single structure (figure 6). Taking up a theme explored by Craig and Appia, Svoboda designed a grand staircase that occupies the entire width of the stage and projects from the orchestra pit to the back of the stage. This gigantic device on an uneven level combines expression and function. Through it, Svoboda tries to recreate the virtuality of an endless space, between the abyss of hell and the elevation of heaven, where the destiny of mankind is decided. The scale of this space is defined by two mobile platforms. The first, arranged parallel to the steps, appears and disappears, while the second, arranged perpendicularly, projects the actors into the stalls. These are complemented by three fixed platforms of smaller dimensions that host key moments in the action.

p.62

*A dual illusory space*

In *The Wedding*<sup>33</sup> the main scenographic element is a large translucent mirror, placed on the diameter of a turntable (figure 7). An actor or an object in front of the reflecting screen, positioned diagonally in relation to the front of the stage, can dialogue with their own reflection or, at certain moments, with the presence of an actor or object on the other side of the screen, simulating their reflection. This broadens the field of expressive and narrative possibilities of a play that tells the story of a soldier at the front, trapped between reality and illusion. Thanks to a studied contrast of light that enhances, qualifies or cancels out the translucent capacity of the rotating screen, and to a set of slides projected or rear-projected on it, the spectator was not clear on which part of the stage the actions were taking place, generating a confusion that accentuated the interpretation of the drama being represented.

*A dual kinetic structure*

In *Majitelé klíčů*<sup>34</sup> the greatest challenge consisted in showing both the reality of everyday life and a sort of visions, moments when the action suddenly stops, when the set disappears and the characters find themselves in another atmosphere that evokes the past or the future (figure 8). The everyday actions are set in two asymmetrical stage boxes, which slide on a platform tilted at a 10° angle (figure 8). When the action is real, these rooms are brought closer to the audience. In the moments of unreality, the rooms are distanced and hidden with black velvet curtains, similar to the felt that covers the floor, seeking an effect of fading or distancing from reality. The movement of the rooms is synchronised with the opening and closing of the curtains, intensifying the illusion that the interiors grow bigger or smaller.

p.63

Krejča asked Svoboda to create in turn the feeling of an empty space representing the protagonist's anguish and loneliness<sup>35</sup>. When the action is unreal, the lighting is inverted and the stage boxes move towards the back. Thanks to the presence of a 60 cm mirror (located in one of the stage boxes which reflects low-voltage light beams directed from different points, a backlit atmosphere is created. By means of this device, a kind of inverted luminous pyramid is generated towards the audience, capable of existing or dematerialising as a living entity. The scenography is completed with a set of low-voltage light beams creating curtains of light -representing the limit between the real and the imaginary.

*A de-localised space*

In the opera *Intoleranza*<sup>36</sup> Svoboda was able to use television techniques for the first time on a large scale - including live recording - instead of cinematographic techniques (Figure 9). A number of television cameras record parallel actions taking place on the stage -by the actors and the audience - in studios some 5 km from the theatre, and outside the building, recording the protests by certain groups against the piece. All this information is synchronised, so that in each space you can see on monitors what was happening there, and what is happening in the other areas of the performance. By transmitting the images with a 30-second delay, the actors are confronted with a previous performance of their own, while the audience shown on the theatre's multiple screens is an integral part of the performance. In this piece, Svoboda also installed two low-voltage lighting strips on the sides of the theatre, creating curtains of light that resembled a sheet of water as they slowly rose at certain points in the play.

In Svoboda's opinion, both this and the following scenography derived directly from his experiences in *Laterna Magika*<sup>37</sup>.

*An illusory abstract unity*

In *Prometheus*<sup>38</sup> Svoboda also uses closed-circuit simultaneous projection of images in real and deferred time, freeing the actors from the slavery of having to dialogue with a fixed and immovable film (figure 10). In Svoboda's words, any performance of Prometheus had to solve the difficulty of keeping the protagonist chained and motionless on stage for two and a half hours without boring the audience. As in *Oedipus Rex*, the set is resolved by a large staircase, in this case with its steps covered in textured rusty sheet metal. The device is built on the infrastructures of the hall (the orchestra pit and the various raisable podiums). The grand staircase, with a much steeper slope, starts with a slightly

p.64

**p.64** inclined plane advancing over the orchestra pit, and is topped by a complex device in the form of a parallelepiped with the ability to move horizontally. This prism, whose front face is shaped like a diamond, is both a metaphorical abstract form and the rock on whose wall Prometheus is chained. Its front face is conceived as a mirror reflecting into the room and as a projection screen for film material. The installed lighting, consisting of multiple low-voltage units, increases in intensity towards the end of the performance to the point of blinding the spectator, turning the platform on which Prometheus was standing into a kind of mirror representing the opening of the celestial door to Olympus, allowing him to return.

#### *The space for Svoboda's spaces*

Jarka Burian, in his book *The Scenography of Joseph Svoboda*, refers to Svoboda's ideas about what he considers to be the ideal theatre space:

*"I hope to design and construct a theatre in which we can truly create during rehearsals, in which we can improvise the building of dramatic space, and only then, secondarily, worry about constructing the necessary decor. We need a theatre in which we can create psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the entire theatre becomes an instrument on which an artist can play"*<sup>39</sup>.

The ideal theatre for Svoboda would be one that allows the creation of a 'psycho-plastic' space. He imagines a unique and totally flexible space, which he calls the 'production space', and which would respond to a transformable configuration, both of the stage space and of the seats, according to the most appropriate production concept for each piece.

**p.65** Svoboda states, however, that a fundamental aspect for his scenographic approach is the frontality of the stalls, since a large part of the visual artifices of his shows are designed with a very specific spectator's point of view in mind. For this reason, he recognises that an Italian-style theatre typology, with a proscenium and seating area with flexibility to deal with certain stagings, would be the one that could best adapt to his needs. In this sense, he questions the typology of the central theatre, or the three-sided theatre, ideally better for the proximity of the spectator to the performance, but very difficult to manage visually in accordance with his purposes:

*"Most of my devices and what I do with pictorial techniques are intended for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and it offends me to do so. The auditorium space and sight lines of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by outmoded theatres"*<sup>40</sup>.

In this text, the Czech set designer advances some possible geometrical - and functional - characteristics of what he calls the production space<sup>41</sup>. This production space would be composed on the basis of modules, understood as autonomous entities (even in terms of energy sources and lighting devices), but interconnected, capable of performing multiple functions<sup>42</sup>.

The Diapolyekran system was in a way a test of this modular project, although limited by the characteristics and size of the stage. The essential idea pursued with this system was to facilitate possible arrangements between the stage and the audience, working the theatrical container as an immense film studio, intended to film a play with practically infinite possibilities in terms of lighting and projection, and in which the audience would also be actors in some way. The traditional stage machine was therefore obsolete, and Svoboda went so far as to say that a theatrical space with several stages could even be conceived, in which the audience could move around to observe the different scenes.

After many attempts in very different spaces and with an immense knowledge of the techniques that could make a new type of stage performance possible, Svoboda was in a position to know what he expected from a space for the theatre. His theatrical conception undoubtedly required an integral and innovative architectural project.

In 1980, when the construction work for the Nová Scéna (the new experimental theatre in Prague) was already underway, critical voices were raised about its design and in particular about the configuration of the main building that was to house the theatre<sup>43</sup>. One of the main detractors of the building was Josef Svoboda. The scenographer succeeded in promoting a radical reconsideration of the project, which resulted in the organisation of a new restricted competition. Two proposals were commissioned: the first from Karel Prager, and the second from Zdeněk Kuna, who had Svoboda as a consultant.

**p.66** The main difference between the two proposals lay in the character of the theatre space. Kuna and Svoboda opted for a hall conceived for theatrical purposes only, while the space designed by Prager was intended to accommodate both theatre, ballet and chamber opera. The theatre hall planned by Prager had three possible variants for the layout of the stage and auditorium (Figure 11). Due to time constraints, it was Prager who finally carried out the project (figure 12)<sup>44</sup>.

**p.67** After the inauguration of the building, Svoboda considered that the great scenographic challenge had not been met<sup>45</sup>. In his opinion, it was not just a question of conceiving the stage design as a kinetic architecture. The real challenge would have been to make the stage and the hall transformable in a simple way. In this way, it would have been possible to achieve a collage of very different realities, with all the materials present on the stage being in some way interchangeable, adaptable to each moment of the performance. Hence the importance of the modular system theoretically proposed by Svoboda, building both on the stage and in the stalls.

CONCLUSION

By projecting images onto a set of screens, the first scenic systems devised by Svoboda sought to dematerialise the physical space of the performance through light.

After consolidating these introductory experiences, Josef Svoboda needed to extend his thinking. The projection of images went from being the novel strategy that underpinned the originality of the show to becoming another tool at the service of the play. Gradually, other resources were incorporated. The use of mechanical systems, of increasing complexity, made it possible to profoundly transform the spaces in line with the development of the storyline. The use of television techniques made it possible, on the other hand, to record at different times what was happening both in the room and in distant spaces, virtually extending the physical and temporal limits of the space.

At the same time, the desire to construct physical spaces in intense dialogue with the intrinsic qualities of the different containers was gaining more and more strength, exploring their limits by means of a three-dimensional recognition of the whole of the performance space, including the stalls. The simultaneous manipulation of space, time and light, as well as the fact of considering the stage space as a whole, allowed Svoboda to construct an immersive experience, in which the audience not only participated in the action, but also became another "material" from which to conceive the performance.

Contribution by each author:

Juan Deltell Pastor (JDP) and Clara Elena Mejía Vallejo (CEMV). Conceptualisation, methodology, analysis and preparation of the paper (JDP 50% - CEMV 50%)

Authorship ((JDP 50% - CEMV 50%)

- 1 DIDEROT Denis. *Cŕuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1771, p. 259.
- 2 The frame is understood to be the physical limit delimited by the four edges of the screen or stage, and any object, action or area that is outside the viewer's field of vision is called out-of-frame. The field is identified with everything we see, hear or sense on the screen. It contains, therefore, everything that the frame shows, but it also exceeds its limits.
- 3 Sometimes the filmmaker or playwright does use the out-of-frame as a narrative tool, for example by having the actors look at, listen to or dialogue with something that the spectator cannot see.
- 4 BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981, p. 12.
- 5 Many theatrical experiments, in particular from the proposals of Adolf Appia (1862-1929) and Gordon Craig (1872-1966), have tried to eliminate this fourth wall by proposing a greater integration between the stage and the stalls, trying to encourage the audience to be an active part of the performance.
- 6 SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [online]. New York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, p. 26 [consulted on: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.
- 7 GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu. Laterna Magika*. Prague: Jirí Hrbas, 1968, p. 38.
- 8 KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Rome: Sumpptibus Hermanni Sheus, 1646.
- 9 SONTAG, Susan, op. cit. supra, note 6, p. 25.
- 10 GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S., ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961, p. 7.
- 11 The term *Total Theatre* is connected with the term *Total Artwork* coined by Richard Wagner.
- 12 PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963, p. 128.
- 13 WEDEKIND, Frank. *Frühlings Erwachen*. München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst, 1907.
- 14 Josef Svoboda (Čáslav 1920, Praga 2002) is a key figure of the European theatre world in the second half of the 20th century.
- 15 URSINI, G., ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf, 2009.
- 16 COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [online]. Nueva York: Cambridge University Press, Autumn 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 62-67 [consulted on: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.
- 17 SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers, 1993, p. 15.
- 18 Michael Kirby points out that in this field it is also essential to consider experiences such as those of Milton Cohen, who from 1959 developed what he called Space Theater in collaboration with the ONCE group, certain performances by John Cage, or certain works by artists and set designers such as Robert Whitman, Roberts Blossom or the architects Charles & Ray Eames. KIRBY, Michael. The uses of film in theatre [online]. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 11, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.
- 19 Svoboda was the head stage designer of the 5 May Theatre between 1945 and 1948.
- 20 *Kunál's Eyes* by Otakar Ostrčil, performed at the 5 May Theatre in Prague, 1945; director: Jiří Fiedler.
- 21 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, note 17, p. 42.
- 22 BABLET, Denis. *Josef Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulted on 12-04-2023]. Available at: <https://images.cnrs.fr/video/585>.



- 23 BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 81.
- 24 BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1 pp. 27-42 [consulted on: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Available at: <http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.
- 25 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 83.
- 26 NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. In: A. COSTA and R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference, 2016*, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.
- 27 SVOBODA, Josef. Problémy scéný Laterny magiky. In: *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, p. 103.
- 28 BABLET, Denis, op. cit. supra, note 22.
- 29 Svoboda searched intensively for reflective materials. These were intentionally not always clean and sharp, as he avoided the use of expensive and heavy mirrors made of glass and silver nitrate.
- 30 BABLET, Denis, op. cit. supra, note 22.
- 31 MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. In: *Arquitectura* [online]. Madrid: COAM, third quarter of 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulted on: 12-04-2023]. Available at: [https://www.coam.org/media/Default Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf](https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf).
- 32 *Oedipus Rex*, by Sophocles, performed at the Smetana Theatre in Prague in January 1963; director: M. Macháček.
- 33 *The Wedding*, by Witold Gombrowicz, performed at the Schiller Theatre in Berlin in January 1968; director: E. Schröder.
- 34 *The Owners of the Keys*, by Milan Kundera, performed at the National Theatre of Prague in April 1962; director: Otomar Krejča.
- 35 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 114.
- 36 *Intoleranza*, by Luigi Nono, performed at The Opera Group of Boston in 1965; director: Sarah Caldwell.
- 37 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 103.
- 38 *Prometheus*, by Carl Orff, performed at the National Theatre of Munich in August 1968; director: August Everding.
- 39 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 32. "I hope to design and build a theatre in which we can really create during rehearsals, in which we can improvise the construction of the dramatic space, and only then, secondly, worry about building the necessary set. We need a theatre in which we can create a psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the whole theatre becomes an instrument in which an artist can perform."
- 40 *Ibidem*, p. 33. "Most of my devices and what I do with graphic technologies are designed for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and that offends me. The space of the auditorium and the visuals of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by old-fashioned theatres"
- 41 Svoboda argues that the stalls should not have a capacity of more than 500 spectators, pointing out the need for an area of the theatre designed to resolve the transition between the real world and the spectacle, a spatial pause that facilitates a transformation from a mere observer of the building to a spectator concentrating on the dramatic action.
- 42 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 34. "They would be mobile and could be joined together in various combinations to form a transformable, psychoplastic space. In addition, they would also be self-sufficient (electrical) power sources and function as lighting elements. They would also have the ability to transport other objects with them."
- 43 From 1920 onwards there were numerous architectural competitions for the areas around the National Theatre. The last one took place at the end of 1950 and was won by Bohuslav Fuchs. Following his death and the resignation of his team, the copyright passed to the State Institute for the Reconstruction of Historic Towns and Structures. The execution was approved in 1976 and Pavel Kupka, an employee of the SÚRPMO, was entrusted with the completion of the project.
- 44 However, the technical difficulties involved in the transformations to adjust the different types of scenarios meant that only the first scenario has been consolidated.
- 45 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, note 17, p. 19.



## 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.

p.72 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).

p.73 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.

p.74 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 Prodigo* (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).

p.76

#### 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.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

p.79

p.80

p.81

p.82

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.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.

p.86

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.

Faggioli'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, Faggioli'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, Faggioli 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 Faggioli 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 Duilio Cambalotti. 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 *scenae 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 chiosose 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/II/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. FAGIOLI, 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". FAGIOLI, 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". FAGIOLI, 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". FAGIOLI, 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". FAGIOLI, 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 FAGIOLI, 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.



## 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 (ORCID 0000-0002-0427-7803)

#### p.89 INTRODUCTION

The artistic avant-garde had its clear representatives in Montevideo. Upon his return to Uruguay, Torres García introduced a significant inspiration from the main European art movements. Some examples include the formal and geometric principles of Cubism, the structuring and purification of Neoplasticism, and the surreal and unconscious nature of Surrealism. Based on these concepts, the Torres García Workshop proposed an individual and regional perspective, which materialized in monumental art. The Constructive Universalism was the realization of these ideas.

The enthusiasm for the avant-gardes was countered by a rejection of new art by a sector of the population associated with the culture and financing of the arts.

The purpose of this analysis is to show the impact of the Torres García Workshop on the artistic creations of the Montevideo avant-garde. Specifically, the theatrical work of Francisco Espínola, *La fuga en el espejo* -premiered in 1937-, is taken as a case study as it is presented as one of the few dramatic pieces with avant-garde value in our milieu.

The methodology is based, first of all, on the analysis of the Montevidean context in which the play is written/created. The reference points are the *Escuela del Sur*, Torres García's writings, Espínola's written works, the reception of the play, and its cultural impact. A section is also included on the Urquiza Theater as a memorial element of the architectural environment where the play is staged.

The staging of *La fuga en el espejo* is analyzed through Castellanos Balparda's drawings in the text, Torres García's writings, particular diagrams, Espínola's descriptions, photographs of the play, and references to other dramatic works of the time (both national and international).

#### TORRES GARCÍA AND THE SCHOOL OF THE SOUTH AS AN INTELLECTUAL CONDENSER

#### p.90

Joaquín Torres García is considered as one of the central figures of modern art. His work has been divided into two periods: the first one, from his early works in Barcelona until 1933; the second, from his arrival in Uruguay until his death<sup>1</sup>. The first period initially develops under the influence of the Catalan modernist movement. During these years, he becomes part of the first modern avant-garde movements in Europe. As a result, he begins to express himself through new forms of representation, experimenting with *collage*, the juxtaposition of planes and figures, and a condensation of compositional depth.

During his stay in New York from 1921 to 1929, he produces the Aladdin Toys in wood and explores the capacities of transformation. He associates with artists such as Joseph Stella, Walter Pach, and Max Weber.

Abstraction and primitivism become part of his repertoire during his stay in Paris until 1932. He develops his *Objets Plastiques* and composes in three dimensions. His paintings are characterized by their schematism, simple tonalities, and fusion of geometry, words, letters, and figures. This style will later be defined as Constructive Universalism. In this period, he fully integrates with the avant-garde. Later, he founded the *Cercle et Carré* magazine with Piet Mondrian, Hans Arp, Luigi Russolo, and Pere Daura. Together, they exhibited at the Galerie 23 with such other artists as Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Le Corbusier, Enrico Prampolini, Antoine Pevsner, Kurt Schwitters, and Vasilii Kandinsky.

In Madrid, he created the Constructive Art Group and, as a result, gave several lectures on art. He also wrote his work *La tradición del hombre abstracto* and *Arte Constructivo*, which would be the basis of his work *Estructura*, published in Montevideo. Through the Uruguayan painter Rafael Barradas, Torres García met playwright and poet Federico García Lorca in Madrid.

In 1934, after 43 years of absence and at the age of seventy, Torres García returned to Uruguay. For Uruguayan intellectuals of the time, such as Zum Felde and Julio J. Casal, Torres García's arrival coincided with an enthusiasm for European avant-garde art and its translation into national forms. In this context, with progressive aspirations and a continuous gaze towards Europe, a vanguard culture was being developed, promoting new artistic ideals, with Torres García and his family at the center.

*“Torres García's vision has successfully integrated, without major contradictions, the most avant-garde European modernity with the apparent primitivism of Indo-American cultures, without being conditioned by existing cultural structures, however revolutionary they may have been”<sup>2</sup>.*

The first art studio that he established in 1934, named *Estudio 1037*, was located on Uruguay Street. On the door, he placed a warning: *“Do not enter if you are not a geometer”*. The following year, in May, it was transformed into the headquarters of the Constructive Art Association (AAC).

The workshop became the space of creation for this vanguard movement, also known as the New Sensibility, where artists, poets, narrators, and even theater artists came together; a true *“cultural and intellectual condenser”<sup>3 4</sup>*.

In one of Torres García's lectures, included in the book *La recuperación del objeto* (1965), his intention to form his school in a Pythagorean way, but without the hermeticism and discipline of that approach, is glimpsed<sup>5</sup> (figure 1). The ultimate goal is to place art in universality. Through a heuristic process, disciples were encouraged to discover their

own process and problem-solving skills<sup>6</sup>. “Because it is intuitively that the artist learns; since what is essential to art is not translatable into concepts”<sup>7</sup>. p.91

The magazine *Círculo y Cuadrado* (1936-1943) was one of the main ways of disseminating AAC's ideas, which followed the same logic as the magazine *Cercle et Carré* (1930-1931) that Torres García had founded in Paris with Michel Seuphor. All the texts published there are available in French and Spanish.

One of the first constructivist texts, *El camino hacia el arte universal* (1935), was authored, among others, by José Cúneo, Alfredo Cáceres, Nicolás Fusco Sansone, Clotilde Luisa Podestá, Angelica Lussich, Emilio Oribe, Petrona Viera, and even by Francisco Espínola. It is a fragmented non-linear contradictory ambiguous manifesto that matches its own visual representation.

Constructive art seeks an unconscious form of creation that surpasses the objectivity of the artist. Empiricist naturalism, which depended on the senses and observation, is replaced by the ideas of *space and time*<sup>8</sup>. The principles they transmit are, as a result: measurements, laws of frontality, orthogonality and the golden ratio, symbol, tones, universalism, and integration of the arts. Duality and ambiguity are, therefore, features of this confluence of ideas. Attention is paid to both the specific and the individual aspects of art, the subjective and the objective, the sensorial and the intellectual, the irrational and the rational, as well as the aesthetic and the metaphysical aspects of the piece. p.92

The paradigm of this universal art was propelled in 1936 with the release of the first issue of *Círculo y el Cuadrado* magazine, which featured a drawing by Torres García of the map of South America inverted<sup>9</sup>.

In 1944, the most extensive work, *Universalismo Constructivo*, was published, which featured 150 lessons on the concept of Universal Constructive Art<sup>10</sup>.

The Workshop created a network of national and international artists who contributed with new ideas. An example of this is the visit of Maruja Mallo, with whom Torres García had developed a friendship during his stay in Europe. During her exile, Mallo visited Montevideo to give lectures at the *Escuela del Sur* and at the headquarters of the Amigos del Arte in Montevideo. In April 1937, a month before the premiere of *La fuga en el espejo*, Mallo gave her lecture “Historical process of form in the plastic arts”<sup>11</sup>.

Federico García Lorca also traveled to Montevideo for eighteen days in 1934 to work on *Yerma* and give a lecture at the Asociación Amigos del Arte. His visit was a literary and social success. Lorca's plays in Montevideo were introduced by Margarita Xirgú in 1937 and 1938. Xirgú's presence played a decisive role in the training of actors for the Comedia Nacional (the stable theatrical cast of Montevideo)

In this enthusiastic environment for new proposals, some magazines also emerged, such as *Los Nuevos* (1920), with texts by Apollinaire, Diego, and Jules Supervielle; *Pegaso* (1918-1924), with texts by Barradas, Quiroga, and Reyes; and *Cartel* (1929-1931), the most avant-garde of all in literary matters, featuring drawings by Barradas and Cúneo. It is in the latter where we find a large number of collaborations by Espínola. Paco approached the groups that gathered around two key publications of the 20s (*La cruz del sur* (...) and *Cartel*), and he even wrote in his youthful diary the following: “I have written some very strange poems, I am an ultra or dada or a super”<sup>12</sup>. Of Espínola's sixteen stories, the first nine correspond to *Raza Ciega* and were originally published in *La cruz del sur* in 1926.

This environment of convergences and innovative ideas, which also promoted contact among artists, led to Espínola to read *La fuga en el espejo* at Torres García's house on August 25, 1937, three months after its premiere. Espínola's admiration for Taller (figure 2) is evident, as well as a recognition of the criticisms that were generated against Torres García. In August 1949, Paco gave lecture at the last exhibition of Torres García on the importance of the Taller in the intellectual life of Montevideo<sup>13</sup>. p.93

#### MEMORY OF A DISAPPEARED THEATER

The Urquiza Theater, where *La fuga en el espejo* premiered, was the second most important theater in the city, both for its architecture and the quality of the shows that were performed there. Personalities such as Sarah Bernhardt, Enrique Carusso, Luigi Pirandello, Justino Zavala Muñiz, Carlos Gardel, or Margarita Xirgu performed there.

Its history, like that of the play, has strong contradictions. At the time of its construction, an eclectic language with references to *art nouveau* was used, which was quite unusual in theaters at the time. The façade was designed by the architect Horacio Acosta y Lara, and its construction was carried out by the military engineer Guillermo West (Figure 3). It had one of the most luxurious Italian-style prosceniums of the theaters in Montevideo (Figure 4).

Interestingly, in an era where the teaching of eclecticism in architectural discipline prevailed, these modernist details recall works by Grimaud and Horta. The two-story façade had a corner oriel at Mercedes and Andes and was crowned with a pediment on two pilasters and two columns in the middle. The iron gate had a naturalistic design and was covered by a marquee with frosted glass through which one entered the foyer.

In 1931, twenty-one years prior to *La fuga en el espejo*, the “Urquiza”, as it was known, was completed. The Official Service of Radio Electrical Broadcasting (SODRE) took possession of the property and turned it into the Sodre

Auditorium Studio. The theater was transformed, the historicist oriel was eliminated, and a new façade was built, an “architectural patch that remained there insulting the rest of the building that retained its old style”<sup>14</sup> (Figure 5).

**p.94** The language of the Urquiza Theater marked a short but rich period in eclectic architectural expressions until indifference changed it. As Walter Domingo noted, there are no references that indicate the reasons for the use of *art nouveau* elements by national architects and their struggle against the orthodoxy of the academics<sup>15</sup>. It was precisely the architect Horacio Acosta y Lara, part of the first generations of architects educated in the country, taught based on knowledge directly transferred from Europe. As a result, the Urquiza Theater presents ambiguities that are characteristic of a work that seeks an identity but does not yet have the certainty of a discussion about national architectural education. Acosta y Lara went as far as to defend himself by stating that “we never thought that we would have to insist on the usefulness that freedom represents for art...”<sup>16</sup>.

The end of the theater came in 1971 when, due to a fire, not only the hall, the stage, the props and facilities, but also most of the archive was lost.

#### PACO ESPÍNOLA AND HIS CONTROVERSIAL THEATRICAL WORK

Paco Espínola (1901-1973) is considered one of the greatest Uruguayan narrators. He is remembered as a nationalist defender of the country's traditions, largely due to his participation in the revolt against the dictatorship of Gabriel Terra in 1935.

**p.95** His approach to art was based on consciousness and reflection, and he shunned delirious inspiration or the spontaneity of the unconscious. Automatism was replaced by a constructivism and a more classical logic. In addition to his texts, his prestige was also based on his activity as a theater critic for the newspaper *El País*.

The text was written during between January 29 and February 6, 1937. Up to that point, Espínola had published his most well-known works: a novel, a book of stories, and a children's book. His works feature countryside characters and environments, but his literature is not gaucho. It is based on careful composition and an extremely controlled use of technical resources.

On May 22, 1937, *La fuga en el espejo* premiered at the Urquiza Theater (of the National Theater Company of Sodre), also published that same year (figure 6). By that time, Espínola had already gained the recognition of the main intellectuals of the time such as Carlos Reyles, Alberto Zum Felde, Carlos Vaz Ferreira, Juan Carlos Onetti, Luisa Luisi, Roberto Ibañez, and several writers from the Generation of '45: Carlos Martínez Moreno, Angel Rama, Carlos Maggi, and Mario Benedetti. As a result, the premiere was filled with expectations and positive comments that anticipated the acceptance of the work. Advertisements offered their support and positive judgments: “one of the most interesting premieres of the National Comedy Company season”<sup>17</sup>. As a fact, a change in prevailing theatrical conventions was expected. A scenic aesthetic that broke with the usual was introduced, and this was enhanced by including a space for discussion after the play. Espínola foresaw the public's confusion and described it for the newspaper *El Día* as follows:

“Due to its composition, the work can, or aims to, surprise. But there is no malicious desire to be obscure (...). Like everything I've written, *The Escape in the Mirror* - which is what I most cherish of all that I've done - is an honest expression of a sense of things through procedures that convey them more accurately (...). There is no theater; there are theaters (...), surely one must feel surprised by *The Escape in the Mirror*. Why? Because of the lack of habit that one must gradually acquire...”<sup>18</sup>.

Up to that point, the dramatic tradition was related to European theater that was represented by foreign companies. They were mostly romantic dramas and realistic and custom-based comedies. Zola and Antoine established naturalism in the early 20<sup>th</sup> century, and the gaucho genre continued in this repertoire. The scenic design was presented as painted sets, recognizable domestic spaces with mimetic-naturalistic gestures.

Some innovative theatrical proposals that arrived in Montevideo can be identified, such as foreign performances of works by Oscar Wilde, García Lorca, or Pirandello. Vanguardist dramatic texts by Jean Cocteau such as *La máquina infernal* or *La voz humana* also appeared.

**p.96** As can be seen in the images (figure 7), Espínola participated in the rehearsals and gave some indications to the actors. Curiously, the name of the show's director is omitted from the newspaper announcements, making Espínola the figure responsible for the staging.

The “vigorous controversy”<sup>19</sup> was generated on two fronts. The first one was aesthetic and referred to the theatrical nature of this piece. In contrast, the second front dealt with the theme and its political character. It was judged as “uncommitted” to the social issues of the time.

As a result, some young people in the audience booed the play. The reviews continued for longer than the performance; it was defended by figures of great prestige such as Juan Carlos Onetti and Luisa Luisi. “If *La fuga* had no other merits, it would already be enough to have shaken the glacial quietism of our environment in that way”<sup>20</sup>. After the premiere, Espínola defended it from diagrams on a blackboard from the stage box<sup>21</sup>.

#### ANALYSIS OF LA FUGA EN EL ESPEJO

This chamber play is divided into three parts: prose, verse, and a final dance. It also features a graphic repertoire based on drawings by Leonardo Castellanos Balparda (a member of the Torres García Workshop) that visually depicts the play's set design. Espínola added detailed notes about the characters, lighting, gestures, expressions, and movements. Below are the details of each part:

*First part. Dialogue and scenic simplicity*

"The stage is dark. The projector reveals a black table with the Sad Young Woman (dressed in white, in shiny fabric, to better reflect light) and the Gray-haired Man seated next to her. There should be no other furniture or objects on the table, which is only there for support"<sup>22</sup> (Figure 8).

This is how the dramatic piece begins. We are told of the end of a romantic relationship between two people. They are both seated in chairs and proceed to have a dialogue —more with themselves than with each other. The description of their costumes emphasizes the drama: her youth is accentuated by the whiteness of her outfit, while his realism, experience, and disillusionment are reflected in his gray clothing and hair.

The minimalist set design is reduced to a table and two chairs, highlighting the predominance of dialogue over objects<sup>23</sup>. The elements are simplified to their most essential function, in black, to accentuate their mere usefulness to the scene and obscure their presence (Figure 9).

The end of realism at the end of the 19<sup>th</sup> century marked a fundamental change in the creation of avant-garde theater<sup>24</sup>. Many works showed a need to distance the audience from the dramatic composition so as not to generate confusion about the true nature of the representation. This type of scenic representation that does not confuse reality and fantasy<sup>25</sup> is known as "scenic distancing." In the initial notes of *La fuga en el espejo*, Espinola explains that "except for certain moments, the dialogue must be stripped of all 'tete-a-tete' character since the characters are not entirely dispossessed, still, of the dream in which they lived"<sup>26</sup>. This refers to their romantic encounter, but beyond that, nothing is revealed about the characters, who speak to themselves in a language of allegories, metaphors and provocation. Their vocabulary is exquisite, delicate, and essentially dramatic. There is no doubt about its artificial nature. This emphasizes the break with the scene and confirms the existence of an ideal space<sup>27</sup>.

The gray-haired Man takes with him memories of his hair and blue suit (which the Sad Young Woman burned to immortalize them), his fingers, and the afternoons in the bay. She keeps the memory of the cardboard moon, the saddened serpent, the dove, the industrious beetle, the swallows, the flower, and the light. These symbols later manifest themselves in the subsequent set design but go beyond the material with their allusive connotations to the sentimental.

Similarly, in 1935, Torres García wrote his text *Estructura*, which would be reflected not only in his paintings but also in other visual arts such as theater. In the following diagram (Figure 10), he explains the three phases: the imitative naturalistic composition, the fetishistic animistic composition, and the frontal, abstract, and geometric arrangement<sup>28</sup>.

This first part could be related to the second phase of *Estructura*, where dialogue gives inanimate objects biological qualities: the Young Woman's hat hides her hair as it represents freedom; the saddened serpent that wanted her dress and hat, jealousy; the night is the abyss and the end of the relationship; and the cardboard moon is the attempts to keep it alive in a fictional way.

On the other hand, there is a declared intention that the actor plays his character, but that he never becomes him. Espinola relies on the character's inner space and language. When looking at the pictograms in Torres García's work, this is also evident. The objects are representations of reality, but they do not want to be copies of the objects.

There is also a temporal and spatial fragmentation in the staging that is accentuated with the effect of the dreamlike space to which the characters belong to. It is framed in the context of surrealist theater, as indicated by Zum Felde<sup>29</sup>, where typical references, conventional languages, and dreams are blended with reality, and the inner and outer world of the characters bursts into a different and poetic reality. As a reference, the texts of the Montevidean poet Comte de Lautréamont –Isidore Ducasse– one of the most influential figures of surrealism, are highlighted.

*Second part. The lyricism and objectivity of expression*

The dialogue ends with an announcement, "Night in the Puppeteer's Attic". The scene begins to be filled with the elements they talk about in their memories while the Gray-haired Man stops explaining and translates his ideas into verse (figure 11). Similarly, this scene can be referenced with the works of García Lorca with its symbols, lyricism, and song.

"Brief pause. Bending his head forward, facing the audience, he, as with himself, begins the poem. The young woman, attracted by the voice that is anticipating her future, slowly rises, approaching until she stands next to and behind him, upright, arms down, eyes fixed on the audience"<sup>30</sup>.

Thus, the balcony and the cardboard moon appear, depicted with an accentuated flatness that can be found in the third phase of Torres García's structure, geometric and frontal objects that, by losing their depth, complement the idea of the memory fragment. They are no longer just objects, but dynamic in their conception of sign, something "living," where the "graphic" figure is part of the whole<sup>31</sup>.

The scene represents the dream of the Sad Man, a magician in this case, who tells us about this world of memories. The moon, the chest of tears, the boxes and the broken mirror, the cold knife, the tilted roofs, and the chairs with three legs are all elements - symbols - understood in a coveted language, like that used by Torres García.

*Third part. Pantomime; dance*

"The projector illuminates only the Young Woman now, who contemplates the end of the scene, which is illuminated at times when an absurd character - with his face covered by a mask, scrawny, a droopy hat, a short jacket, short sleeves,

p.97

p.98

p.99

*tight and short pants, long and narrow shoes - with his handkerchief tries to ward off the caress (a faint light blue wing), repeating the situation of the poem, which will now continue, plastically*<sup>32</sup>. (figure 12)

Based on the only two graphic elements in Castellanos Balparda's work<sup>33</sup>, famous for his xylographs, we can understand the representation of the pantomime, the introduction of the mime character, and his interest in reassembling the objects on stage. From these drawings (figure 13), a marvelous space can be observed, which Onetti describes as a place of "fragmented images, with pieces of memories, glimpses of ideas, desires, and feelings that incessantly bubble up within man, in his wakefulness and in his dreams (...) in the zone of mystery where the human soul communicates with the great enigma of the universe, it can only be touched by the hands of poetry and symbol"<sup>34</sup>. The doll on the balcony, the puppeteer at the mercy of the objects, the moon, the chair, and the cat on the roof can be observed in these drawings (figure 13).

This mysticism on stage is shown in the text *La tradición del hombre abstracto*, where Torres García moves "from the cave to Architecture, from superstition to Philosophy, from strength to Justice. Tradition of knowledge, embedded in stone, hidden in symbol, truth yesterday and today, like the Sun"<sup>35</sup>.

This is the only moment in the play where there is real action, in this case, dance. Through the dance, memories come to an end (metaphorically and literally), objects are mutilated, and shapes are forgotten: the doll has lost its eyes and then its cheek; the bird, its beak; the actress, her free hair. Objects from the past appear, which show the progression of time.

"She picks up and abandons arms, little shoes, hands, hair. She raises the phosphorescent forehead of her favorite doll (...). As the beam of light from the projector is thin and constantly follows her, the stage is sometimes left in a soft p.100 penumbra, illuminated only by the phosphorescence of the tears, of which, the most recent one burns, pure"<sup>36</sup>.

In this sense, the character played by the puppeteer ("an absurd character, with his face covered with a mask..."<sup>37</sup>) in the pantomime represented in *La fuga en el espejo* invites us to reflection as he avoids close-ups to accentuate the monotony of everyday complexities (figure 14). The unpredictable mime-dancer character, and the absence of a plot, is formalized with the non-referentiality of the scene. The music begins and the mime starts to dance "an absurd dance, clumsily, transported and blissful"<sup>38</sup>. This physical theater recalls Vsevolod Meyerhold's biomechanics and his use of movements to replace language. Similarly, the simplified costume helps with the constructivism of space and ease of dance.

The relationship with Torres García and his transformable toys, in this sense, is seen not only in the use of the mask but also in the idea of the puppeteer and the doll. The actor becomes a toy on stage. These ideas also inspired Maruja Mallo in her stage designs, for example, in the models for *Clavileño* in 1936<sup>39</sup>. The introduction of the mask is perhaps the most disruptive element that can be related to primitivism. This relationship between primitive art and reality also appears in constructive art.

#### Final

In the final scene, the couch disappears, and both the Grey-Haired Man and the Sad Young Woman leave the stage. p.101 "The abandoned scene is fully lit. The Sad Young Woman returns. She takes a few steps, like a sleepwalker, towards the ramshackle stage. Then, slowly, head bowed she moves towards the lanterns, and remains motionless"<sup>40</sup>. The lighting emphasizes the young woman and places her at the center of the scenery, which gradually darkens, and the objects disappear from view.

"Until she raises her gaze, with anguish, and fixes it, questioning, on the spectators. Quick curtain"<sup>41</sup> (figure 15). There is no ending, only a call for action to the audience, where the fourth wall is broken, and the audience is faced with the final interpretation.

#### CONCLUSIONS

The Latin American identity is an underlying theme that can be seen in the analyzed works. There is a search for redefining the European influence and questioning its application in the national context, but its validity is universal<sup>42</sup>. This "own voice" required taking and leaving elements to generate new signs and functions<sup>43</sup>.

Torres García starts from the avant-garde but ends up in Escuela del Sur and an art that experiments and is forged p.102 in an environment of social, political, and economic changes that nourish it. This is how Constructive Universalism was born.

The Urquiza Theater is the constructed memory of a world that no longer exists, where Espínola and many others performed their works, and whose changes in the building produced a decline in its identity until its subsequent disappearance after the fire.

Espínola, on the other hand, with his "slow traditionalism"<sup>44</sup>, creates a world of introspective characters who live complex problems, with reflective consciousness and a tendency towards daydreaming. *La fuga en el espejo*, although his only dramatic piece, presents elements that complement the organicity and sensitivity of his work.

The initial dialogue, with its simple and austere scenery, enhances the characters' inner world and approaches the animist composition that Torres García speaks of.

The lyricism of the poem and the appearance of the puppeteer's couch reinforce the memories of the characters with materializations from broken and decaying objects. These objects are schematic, with an accentuated flatness, similar to the abstract and geometric frontal arrangement of Constructive Universalism.

The puppeteer's pantomime and his futile attempt to recover the artifacts in a dusty stage end in a tragic dance that translates communication into dance and eliminates language. The open ending returns the question to the audience. The final question should be what escaped in the mirror: the avant-garde, the search for identity, or the memory of an era that laid the foundations for later experimentation<sup>45</sup>.

- 1 PÉREZ-ORAMAS, Luis. Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia [Exhibition]. MoMA, Nueva York, 25 de octubre de 2015 al 15 de febrero de 2016.
- 2 FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. In: *Anales de Investigación en Arquitectura* [online]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8, p. 14 [consulted on: 04-04-2023]. ISSN-e 2301-1513. Available at: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>
- 3 GOÑI, Ana Laura. Lección 151. *El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008, p. 9.
- 4 MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966, p. 296.
- 5 TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. In: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- 6 CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. In: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p.14.
- 7 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952, p. 7.
- 8 TANI, Rubén. Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología. In: *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* [online], n.º esp., 2019, pp. 79-92 [consulted on: 10-04-2023]. Available at: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/250>
- 9 TORRES GARCÍA, Joaquín. Conferencia ACJ. Montevideo, february 1935.
- 10 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidon, 1944, p. 24.
- 11 Mallo's art manages to merge metaphors, symbols, and allegories. Her series about the sewers achieves this end by deconstructing the usual conventions and maintaining a non-reference to art itself.
- 12 LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. In: *Insomnias*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, n.º 19, 30-04-1994, p. 4.
- 13 ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En "Amigos del Arte". In: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p. 26.
- 14 MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988, p. 113.
- 15 DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.
- 16 ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. In: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899, p. 8.
- 17 *El Día*. Montevideo, 22-05-1937, p. 11.
- 18 *Ibid.*, p. 11.
- 19 IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. In: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*, Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 11.
- 20 *El Día*, Montevideo, 28-05-1937, p. 12.
- 21 *La Tribuna Popular*. Montevideo, 28-05-1937, p. 5.
- 22 ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 43.
- 23 MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. In: Osvaldo PELLETIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 131.
- 24 REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- 25 *Ibid.*, p. 45
- 26 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 43
- 27 FREGOSI, Pablo. Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea. In: *Anales de Investigación en Arquitectura* [online]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2 [consulted on: 06-04-2023]. Available at: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>
- 28 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10.
- 29 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.
- 30 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 65.
- 31 TORRES GARCÍA, Joaquín, op. cit. supra, note 28, pp. 145-148.
- 32 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 70.

- 33 "One of the peculiarities of Castellanos' work is the universality achieved through local themes. Atahualpa del Cioppo, art critic and theater director, highlights it as one of the noblest and purest manifestations of plastic arts in Montevideo. He was part of the Torres Garcia Workshop and had exhibitions, such as 'Painting and new art of Uruguay', where he joined other artists of constructive works and applied art. His engravings, depicting anxieties, protests, and dreams, are characterized by recognizable icons and a high degree of religiosity.
- 34 ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. In: *El País*. Montevideo, 01-06-1937, p. 11.
- 35 TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, p. 25.
- 36 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 73.
- 37 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 68.
- 38 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 76.
- 39 GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. In: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEA, 2014, pp. 203-220.
- 40 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 77
- 41 *Ibíd.*
- 42 IBÁÑEZ, Roberto, op. cit. supra, note 19, p. 40.
- 43 RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.
- 44 OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.
- 45 The poet, critic, and literature professor Tatiana Oroño stated that "in a way, he was a forerunner of the performance that the avant-garde, or one of the avant-gardes of the last century, constituted from the fifties". In: OROÑO, Tatiana. Francisco "Paco" Espínola. In: Dossier "Los libros y el viento" [online]. Tevé Ciudad, June 2014. [consulted on: 10-04-2023] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=EI20E6WBj2U>.





**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**

Victor Cano-Ciborro (ORCID) 0000-0002-2199-4273)

**p.105 THE SUPER BOWL 2022: CITY, ARCHITECTURE, AND STAGE**

The Super Bowl is the most-watched sporting event on the planet. Since 1967, two American football teams have played this final in either January or February to decide which is the national champion. In 2022, the year of the case study at hand, Super Bowl LVI was watched by more than 208 million people around the world, and CNN, the television network that owns the rights, earned between 6.5 and 7 million dollars for every 30 seconds of advertising. In this context, the halftime show was born, in which a musical performance occurs during the game's halftime interval. Annually, interest in the halftime is growing, attracting not only the attention of spectators but also of artists and academics<sup>1</sup>, because, as Michael R. Real points out, the Super Bowl "reveals specific cultural values proper to American institutions and ideology."<sup>2</sup>

In 2022, the final took place in Los Angeles (LA), the protagonist was the rapper and DJ Dr. Dre<sup>3</sup>, and the theme revolved around the city of Compton, known for being one of the most stigmatized territories in the United States but also the birthplace of many of the rappers who currently dominate the American and international scene. The halftime event featured Dr. Dre himself, Snoop Dogg, 50 Cent, Mary J. Blige, Kendrick Lamar, and Eminem, who moved

**p.106** through a series of constructions-typical of Compton and linked to the history of rap-placed over a huge, illuminated nighttime image of the neighborhood. Designed by British artist and set designer Es Devlin, the 2022 halftime at SoFi Stadium in Los Angeles was not only a musical show but a performance that combined, at very different scales, the notions of city, architecture, and stage through Compton, a no-go zone<sup>4</sup> defined by its very specific and conflictive spatiality and its rebellious bodies in the form of rappers. It was the first time in the history of the Super Bowl that the scenography-and what it represented, in this case a city and its inhabitants-became as or more important than the guest stars themselves.

This article will approach this ephemeral construction with a very direct objective: to spatially delimit and analyze the different scenographic strategies used by Es Devlin in order to introduce the audience-both those present and those watching remotely through digital devices-to the very specific atmosphere of Compton, a city in Los Angeles County that is also a suburb of Los Angeles itself. The aim is to show how the implementation of a neighborhood or city in a set design is not only the mere reproduction of the physical space and its superficial aesthetics but requires spatial dimensions and strategies sensitive to the bodies, movements, memories, and intangible relationships built around it.

First, a historiographic approach will be taken with the intention of contextualizing Compton; then, five stage strategies (SS) developed by Es Devlin in previous endeavors will be selected and exemplified in order to finally identify and graphically analyze-through rigorous maps, drawings, and cartographies-those strategies in the stage built for the Super Bowl 2022.

**THE SET'S CONTENT: THE COMPTON NEIGHBORHOOD**

*From model neighborhood to forbidden neighborhood*

The dramatic space built for the Super Bowl halftime at SoFi Stadium would be difficult to understand without a rapprochement with Compton, since its history is one of the most eloquent examples of the process of racial segregation suffered by the African American population in the United States (Figure 1).

From 1920 to 1950, Compton, located in the southern heart of Los Angeles County, became the ideal model of a Californian city where the working class enjoyed a quality of life never before seen. In 1952, it was awarded the "All-American Cities Award" by the National Civic League<sup>5</sup>, recognizing it as one of the eleven most civic-minded, committed, and inclusive cities in the United States. These alleged values masked a racially segregated city<sup>6</sup>, as the African American community's inability to access housing had been normalized and celebrated. A common slogan in Compton was: "Keep the Negroes North of 130th Street," a clear reference to the racial boundaries that had been established.

The situation began to change between 1948 and 1953, when the supreme court struck down racial restrictions on housing. This was understood by the white inhabitants of Compton as a real threat; therefore, they began to sell their properties. In 1950 the African-American population in the area was 5%, in 1960 it reached 40%.<sup>7</sup> In 1965, the famous riots in the stigmatized neighborhood of Watts-bordering the north of Compton, with an almost 100% African-American

**p.107** population and extreme levels of poverty, delinquency, and crime-caused the few white people who still remained in the neighborhood to abandon their homes. This, coupled with the deindustrialization of Los Angeles, meant that more than a third of Compton's residents were unemployed by the early 1970s<sup>8</sup>, and a process of total abandonment was visible on the streets and in local businesses. Young people, lacking opportunities, began to join various street gangs.<sup>9</sup> Compton alone had more gang members than in all the other cities in Los Angeles County combined. In 1973, the *Los Angeles Times* defined the neighborhood as a "ghetto of poverty, crime, gang violence, unemployment, and blight"<sup>10</sup> (Figure 2).

*Dr. Dre and Kendrick Lamar*

In 1988, the group NWA (Niggas With Attitude)<sup>11</sup>, formed by five young men born and raised in Compton, Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella, and MC Ren<sup>12</sup>, released their album *Straight Outta Compton*. The album was quickly banned from radio stations and the MTV television network-the only one at the time that broadcast rap-because its lyrics described in a very raw and unfiltered way what was happening in the neighborhood. The agonizing plight gave rise to rap music emerging and consolidating itself as an accessible means of expression capable of conveying and making visible the harsh reality that young people were experiencing in the streets. New groups and rappers were surfacing from Compton, conquering not only the music scene but also the audiovisual scene.<sup>13</sup> In this context of rebellious bodies, Kendrick Lamar emerges, considered by both specialized critics and the general public the best rapper of our present times. **p.108**

In 2018 Lamar was the first rap singer to win the Pulitzer Prize for his album *DAMN*, described as “a virtuosic song collection unified by its vernacular authenticity and rhythmic dynamism that offers affecting vignettes capturing the complexity of modern African-American life.”<sup>14</sup> Kendrick was born and raised on 137<sup>th</sup> Street in the troubled Los Angeles suburb, less than a 10-minute walk from Tam’s Burgers and Rosecrans Avenue-or the grand avenue of Hip-Hop<sup>15</sup>-two of the most prominent spaces on the Super Bowl 2022 stage (Figure 3). In 2012, he released his first major album, *Good Kid, MAAD City*, on Dr. Dre’s label. The title, in clear reference to the city of Compton, united its two most renowned artists. **p.109**

ES DEVLIN: FIVE STAGING STRATEGIES TO BUILD THE CITY’S AMBIENCE

Now that the complexities of Compton-the main element to visualize on the stage-and of Dr. Dre and Kendrick Lamar-two of its most prominent inhabitants and performers in the event-have been very briefly explained, we move on to Es Devlin, who designed and materialized this dramatic space. She is considered the highest-profile stage designer of the last decade, having designed stages for celebrities such as Kanye West, U2, Lady Gaga, and Adele. Devlin insists that “a stage setting is not a background, it is an environment”<sup>16</sup> with an intrinsic dynamism.<sup>17</sup> Therefore, her constructions do not seek to perfectly reproduce the physical-material context but to create the optimal spatial and atmospheric conditions for the audience to be able to receive the information that the artists wish to communicate. This is what she said when the idea of a scenography that consisted only in the mere reproduction or tracing of a space was suggested to her: “England is full of people who will create exactly that room, or execute the detail, way better than I can. Instead, my obsession is to put an audience in an appropriate frame of mind to receive the play.”<sup>18</sup> So what stage strategies (SS) are designed and implemented for the construction of these atmospheres? An analysis of her work evidences a vast collection of resources, but for this research only five eminently architectural, urban, and corporeal strategies have been selected in relation to the design for the Super Bowl. First, these strategies will be made explicit and linked to other work by the artist in order to, in the following section, go into detail about them and analyze them graphically in our case study. **p.110**

[SS.1] *Urban Models and Maps*

Es Devlin uses urban scale to contextualize and provide a plot to some of her productions. In the play *Ugly Lies the Bone* (2016), she projects a map of Titusville (Florida), a city where one of the protagonists returns after serving as a soldier in Afghanistan, onto a curved surface, which serves as a stage backdrop. For her art installation *EGG* (2018), Devlin extrudes a part of Manhattan onto a concave elliptical hemisphere that becomes all-encompassing when reflected on a mirror. Its purpose is to advertise two mixed-use towers, known as *The XI*, designed by Bjarke Ingels and the Witkoff Group. In *Mask* (2018), it is the city of London-with its unmistakable River Thames at the center of an illuminated concave ovoid-that serves as the basis for an anthropocentric narrative. The final piece to be highlighted here is *Memory Palace: a re-imagined model city map of the world* (2019), an installation exhibited at the Pitzhanger Gallery in London, in which Devlin molds an imaginary city around those spaces and situations she considers crucial to understanding and putting pressure on the contemporary world. It shows everything from the southern African caves in which *Homo sapiens* originated to the Swedish parliament where Greta Thunberg began her battle against global warming (Figure 4). This utopian city of pristine white that traverses the history of humanity was, above all other musical shows, the one that most interested Dr. Dre in his first conversations with Es Devlin.<sup>19</sup>

[SS.2] *The city: figuration and abstraction*

From an intermediate scale between the map (territory) and the cube (domesticity), Devlin uses symbolic abstractions to present an almost clichéd city. At the Super Bowl 2021, where, under Bruce Rodgers, Devlin participated in the creative process, a city of skyscrapers was created that could be the downtown of any American city. Similarly, in the concerts starring The Weekend, there exists an entire imagery of cities through skylines. On their *After Hours til*

*Dawn stadium tour (2022)*, a skyline is again created, but this time based on both fictional cinematic constructions and real buildings of American cities. To these flat representations, used as a stage backdrop, we must add those scenographies where the volumetrics of her famous cubes make up the city itself. We highlight the opening ceremony of the Olympic Games in Rio de Janeiro in 2016, where the boxes simulate one of the multiple *favelas* existing on the hillsides of the city (Figure 5).

[SS.3] *The cube: atomizing the stage, framing the protagonist, and presenting the identity*

- p.111 Devlin began working with cubes when she was commissioned in 2003 to create her first set design for a concert, that of the British punk band Wire. In it, each of the four members remains inside his own cube that faces the audience, while various parts of their bodies are projected, which causes both an atomization of the scene and a greater relevance of each individual rather than the group. The cube has become the hallmark of Devlin's designs, especially those where it becomes a box of special and superficial effects that is inhabited from the outside. However, this research will be interested in those cubes that open up to the viewer, are inhabited from the inside, and acquire a domestic dimension, something that occurs with great clarity in the theatrical work *Chimerica* (2013). Here Devlin uses a rotating cube that unveils different settings that are minimal, intimate, and laconic, and are inhabited by the actors. In the theatrical work *Don Giovanni* (2014), video projection is used to create a virtual cube around the labyrinthine domesticity of windows, doors, and stairs. In *The Lehman Trilogy* (2018), a glass box, in the purest modernist style, serves as a stage to narrate the Lehman Brothers' crisis at one of the bank's offices overlooking Manhattan. This taste for the interiority of the cube and its details, and for a search for identity from what appears or is projected, would reappear in the Super Bowl 2022.

- p.112 [SS.4] *Body dynamics: harmony or subversion on the stage*

The scenographies of musical performances not only focus on the constructed materiality but, along with the choreographers, the bodily dynamics of the performers are also projected. The stage is inhabited by a multiple body, where the multiplicity indicates the relationship between the parts but also reclaims their individuality and autonomy. This multiple body remains and moves both outside and inside the cubes, generating unstable geometries that give shape to the project.<sup>20</sup> Devlin wants her forms to enter into action, or following the American architect Keller Easterling, wants the form to be the action.<sup>21</sup> Thus, we will find two main patterns or geometries between dancers, artists, and stage space: harmonic geometries and/or geometries of subversion.

- p.113 Dua Lipa's performance at the 2019 MTV Europe Music Awards begins with the singer dressed in black and framed in the center of a yellow square. She is escorted by thirty-four dancers-also in yellow-who are camouflaged against the background and dance with the London artist in a harmonious way. Radically different is Katy Perry's performance for the 2017 Grammy Awards. Devlin created a set design for the song *Chained to the Rhythm*, the theme of which is a critique of American society concerning the election of Donald Trump as President of the United States. Perry emerges from a cube in the shape of a house that is surrounded by a fence that grows in height as if it were a wall, while the lyrics of the song warn that Americans live in their own bubble. Suddenly, a multiple body of dancers emerges from the house and dismantles it, creating a mess of bodies and fragments of the house in motion (Figure 7). This geometry of subversion would be replicated by Kendrick Lamar at Super Bowl LVI.

[SS.5] *On-site presence vs. live broadcasting to reach a mass audience*

Es Devlin is well aware that the events she designs are not only for the audience members who are physically at the venue but, in the contemporary world, every situation ends up being retransmitted to the outside world in one way or another.<sup>22</sup> On the one hand, we find that most of her events are broadcast on television and digital platforms, but, on the other hand, Devlin highlights that audience members will not stop recording through their cell phones. She states that the phone has become a design factor, although the show is not designed for it, and that it is one of the *species* that make up the contemporary audience.<sup>23</sup> Thus, we are faced with three types of audience: the physical, the digital, and the hybrid, the latter being born of the physical audience with their mobile devices. This consideration is not trivial, since Devlin's designs linked to televised concerts are generated from this triple condition, the most characteristic example being the Super Bowl 2022.

#### SUPER BOWL 2022: STAGE MAPPING FOR THE EVENT

Having explained the five stage strategies (SS) of greatest relevance to our case study, we move to the halftime show of the Super Bowl 2022 with the intention of examining the strategies meticulously. The event's development will be followed chronologically to show maps, drawings, and cartographies that spatially analyze those strategies whose purpose is to present, both to physical and virtual audience members, Compton's idiosyncratic atmosphere.

*Visible assembly for the physical audience*

Once the first half of the match is over, only 8 minutes are allotted to assemble the stage on a field that has to remain perfect for the second half, exemplifying the human, technical, and coordination magnitude of the project (Figure 8). The stadium attendees are the only witnesses to this process, as the rest of the planet is watching the most expensive commercials of the year.

*Introducing the stage: Dr. Dre, the map, and the urban scale of Compton*

After advertising by Pepsi, the show's sponsor, we see a satellite image of the Earth that quickly zooms in to show Compton. After a couple of seconds of being shown life on the streets, we change scale again (zooming out) and the urban fabric of the Los Angeles suburb appears projected on Dr. Dre's hand. This footage, with a clear reference to Charles and Ray Eames' Power of Ten, initiates the live feed from the stadium. Dr. Dre appears seated with his back to a huge mixing desk where everything is white. The platform on which he stands rises and when it has fully risen, he gets up from his chair and waves to the audience. In the background, the base of the song The Next Episode is heard. The camera shot widens and the entire set appears for the first time. Seven white components-five cuboids flanked by two monuments from which the six singers will emerge (Figure 9)-are lined up on a floor covering with an aerial image of Compton illuminated at night. p.114

These first televised seconds already show the stage strategies linked to the television shots [SS.5], urban maps [SS.1], and the city as an abstract and figurative construction [SS.2], since the short cuboids emphasize that urban condition (sprawl) so typical of Los Angeles and, therefore, of Compton.

*The domestic and affective scale of the cube: Snoop Dogg*

After this overview, we enter into the stage strategy linked to the domestic interiority of the cube [SS.3], or in this case cuboid, with the help of Snoop Dogg. After rapping some bars on the rooftop of the cuboid opposite Dr. Dre's, the rapper descends some stairs to the recreational space of the living room in his house. How does this domesticity materialize in the scenography? There is a portrait of him, which transforms a few seconds later into a dog (a nod to his nickname, Dogg)<sup>24</sup>, a photograph with his mother, who died a few months earlier, the cover of his first album *Doggystyle*, and a subtle architectural detail: a barred window that alerts us about the area's lack of security. Behind the bars, a screen projects a typical Los Angeles urban scene: palm trees, sunset, and lowrider cars (which also appear in the set design), associated with hip-hop culture since the 1970s (Figure 10). p.115

*Eve After Dark: the cube that narrates the origins of Dr. Dre*

After finishing singing, both Snoop Dog and Dr. Dre continue walking<sup>25</sup> and find themselves at the central cuboid. They walk up to the rooftop and a sign with the name "Eve After Dark" is visible. Again, the cuboid [SS.3] stage strategy is used, but this time the cuboid is replete with memory as Dr. Dre's musical origins are narrated. In 1979, this club opened in the outskirts of Los Angeles County-the outskirts of Compton-and, enjoying a different legality, it remained open until 5 a.m., becoming one of the most visited places by the upper class of Los Angeles. However, on weekends it became the most prominent meeting point for the hip-hop culture. Ice Cube-who, curiously enough, studied architecture in Arizona-started rapping there, and the young Andre "Dr. Dre" Young began to DJ there. Eventually, the place became a recording studio where Dre, along with rappers like Eazy-E and Ice-Cube himself, gave birth to the *gangsta rap* genre on the West Coast.<sup>26</sup> p.116

Behind them, the rapper 50 Cent appears hanging upside down from the ceiling of Eve After Dark singing *In Da Club*. The interior of the cuboid, whose surfaces become screens and the dancing bodies move with a certain anarchy [SS.4], takes on the atmosphere that this nightclub would have had during the eighties, with its exposed brick walls. The next performance returns to the rooftops, where R&B singer Mary J. Blige ends her performance by falling to the floor after singing *No More Drama*, and a sound very similar to a gunshot is heard, a clear allusion to the existing racial and police violence in the U.S. (Figure 11).

*Kendrick Lamar and Compton: the urban grid vs. rebel bodies*

Accompanied by the sound of a helicopter, we are shown a high-angle shot where thirty cardboard boxes, divided into five rows, are superimposed over the harsh urban fabric of Compton. "A grid of cardboard boxes... on the streets is an apt evocation of LA in 2022."<sup>27</sup> From the central box, Kendrick Lamar emerges and begins singing along with twenty-nine black-clad dancers.

This is the only performance on the huge, screen-printed floor covering<sup>28</sup> that connects several areas of Compton. In the square where Lamar performs, there appears the most iconic street of Compton: Rosecrans Avenue or the grand avenue of Hip-Hop. Lamar mentions Rosecrans Avenue multiple times in his songs. On his album *Good kid, M.A.A.D. city*, the song *Compton*, in which he collaborates with Dr. Dre, has the following chorus: "*Compton, Compton, ain't no city quite like mine.*" "*Come and visit the tire screeching, ambulance, policeman. / Won't you spend a weekend on Rosecrans, n\*\*\*\* ?/ khaki creasing, crime increasing on Rosecrans.*"

Kendrick Lamar spent his childhood and adolescence in Compton, a ten-minute walk from a Tam's Burgers outlet, which, located at 1904 West Rosecrans, is one of the seven components represented. This hamburger joint also appears in some of his songs, e.g., *Element*, and is a place closely associated with the rapper. There, at the age of 8, he witnessed a murder for the second time, and on its rooftop he presented his line of sneakers for Reebok in 2015.

Kendrick Lamar, in contrast to the whiteness of the montage, is dressed in black and wears a black glove on his right hand while singing *All Right*. This song is part of his 2015 album *To Pimp a Butterfly* and has become an anthem to be recited at every demonstration in the United States over cases of homicide and police violence acted out on African Americans. When Kendrick raps "*Wanna kill us dead in the street for sure,*" the choreography stops following the perpendicular plot of Compton and cuts a diagonal that does not respect the regular and regulatory layout of the p.117

**p.118** city, a situation that the live broadcast picks up perfectly, as the camera is constantly showing high-angle shots almost perpendicular to the ground. The cartography of this choreography makes visible how the dancers begin in harmony with the city's grid to finally violate it [SS.4] (Figure 12).

*Eminem and Harold Williams: the Courthouse and the Martin Luther King Memorial*

Behind Kendrick, the voice of Eminem emerges, a rapper who, discovered by Dr. Dre, became a cultural icon during the early years of the 21<sup>st</sup> century. Eminem is locked in a cuboid representing the Compton Courthouse. From there he begins to recite some bars of the song *Forgot About Dre* to suddenly appear, after detonating the façade of the cuboid into a thousand pieces, on the cuboid's rooftop.<sup>29</sup> This action again emphasizes the constant struggle of Compton's rebellious bodies against the norm.

Both the Courthouse and the Martin Luther King (MLK) monument-at the opposite end of the stage (Figure 13)-were designed by Harold Louis Williams, the ninth African American architect licensed in California in 1958. During the 1960s, Williams, aware of the prevailing racism, founded and chaired the Southern California Association of Minority Architects and Planners (MAP)<sup>30</sup> with the intention of fighting discriminatory policies that limited, if not prevented, the participation of ethnic minority architects in the profession. Likewise, the MLK monument was built in 1977 by Williams himself and the Canadian sculptor Gerald Gladstone. The shape is intended to emulate a mountain in honor of the line MLK famously said in Memphis in his prophetic speech of April 3<sup>rd</sup>, 1968: "We've got some difficult days ahead. But it really doesn't matter with me now, because I've been to the mountaintop ... I've seen the Promised Land. I may not get there with you." The next day he was killed. At the base of the sculpture is written: "Injustice anywhere is a threat to justice everywhere." These two monuments ensure that the scenography is not cliché or figurative [SS.2], but rather takes us to the extreme reality of Compton.

*The end of the show: cartography of TV shots*

**p.119** To end the show, all the artists go to the rooftop of the central cuboid, *Eve After Dark*. Once the cameras have immortalized this moment, the live broadcast ends and the television show closes with a montage of Dr. Dre, on the roof of the Sofi Stadium, admiring the city of Los Angeles at his feet.

Ultimately, this research aims to make visible the relevance of the televised broadcast, since the uniqueness of this event is that it was watched live by 208 million people. This means that one of the main stage strategies implemented by Devlin is the selection and precise sequence of shots for the televised product, since it is not only the physical audience members but also virtual spectators who must be able to thoroughly enjoy the event [SS.5]. With the intention of making this situation visible, a cartography of the shots used by the cameras has been made, distinguishing their temporality, position, and angle of view (Figure 14).

**p.120** In the upper cartography, we have located the overhead shots (there are two of them with different ranges) and general shots, which are only located on the side of the stage corresponding to the opening of the cuboids. In the lower cartography, the American-style, medium, and close-up shots, existing around the entire stage, have been positioned. It is worth noting how the *Eve After Dark* cuboid, Dr. Dre's studio, and Snoop Dogg's house receive the most shots, while the MLK memorial has none, and both Tam's Burger and the barbershop certainly go unnoticed with only one shot. This mapping emphasizes a characteristic and complex dimension of contemporary scenographies, for it is no longer just about the set design but also about how and what fragments of it are shown to a mass audience.

## CONCLUSIONS

Through the dramatic space constructed at the Super Bowl 2022's halftime show, this paper has evidenced the stage strategies designed and implemented by Es Devlin in order to translate the complex dynamics of the city of Compton to the stage and, consequently, to both the physical and virtual audience members who watched the event. The paper has presented the evolution of Compton-from an ideal model to a forbidden city that found in hip-hop its means of critical expression-in order to frame both the novelty and relevance of its presence in a show aimed at a mass audience.

The research has revealed five common stage strategies in Es Devlin's designs, and these were crucial in the scenography for the Super Bowl. We have analyzed the implementation of urban models and maps, a figurative and abstract conception of the city, the intimate and identity function of the cuboids, the body dynamics that fluctuate between harmony and subversion, and the characteristics of televised broadcasting in this sort of event. For this analysis, maps, drawings, and cartographies have been created that detail how, beyond the physical and material constructions, the city of Compton is constructed from a spatiality derived from memory and both personal and group relationships regarding the conflict that the rappers make explicit in their song lyrics. It is no coincidence that the entire stage surface, including speakers and instruments, is white. Here, the African American population occupies all those spatialities that have been forbidden to them in a conquest of color that is an aesthetic but also the metaphor of a policy of racial segregation.

Finally, it is worth emphasizing how this scenography can make us reflect on the importance not only of the surface with its (often banal) forms and aesthetics but of the context through the rebellious bodies and their stories through subversive means such as rap, architecture, or urbanism.

Funding: This article is a result of the postdoctoral program "Margarita Salas-UPM" of the Ministerio de Universidades, funded by the European Union- NextGenerationEU [UP2021-035].

- 1 By way of evidence, the performance by Shakira and Jennifer Lopez in the Super Bowl 2020 stands out for sparking interest within the academic world, thus opening the debate on the connection between Latino identity ("Latinity") and the United States; see: BAUWEL, Sofie van; KRJUNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. In: *Media and Communication* [online]. Lisbon: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, no. 3, pp.209-217 [accessed: 04-13-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.
- 2 REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. in: *Journal of Communication* [online]. Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 25, no. 1, p.31 [accessed: 04-13-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.
- 3 The decision as to which artist(s) will perform at the Super Bowl halftime show is not determined by the National Football League but by the city hosting the event.
- 4 In the U.S., neighborhoods with high crime rates are thus described, warning, as the name implies, that they should not be visited.
- 5 SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. In: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, September 2004, vol. 56, no. 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp.584-585. ISSN: 0003-0678.
- 6 For a detailed description of racial segregation in US cities, see: ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
- 7 SIDES, Josh, op. cit. supra, note 5, p.588. NB that in Compton, "Blacks did not move (as in most of the U.S.) to slums, but for the first time came to decent homes," resulting in a generation of families who were able to send their children to such prestigious universities as Berkeley or UCLA.
- 8 *Ibid.*, p.593.
- 9 Prominent among all the gangs were the Crips and the Bloods, who fought for control of crack cocaine sales in the 1980s.
- 10 MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. In: *Los Angeles Times*, 09-23-1973, sec. 10, 1, 18.
- 11 The name's reference to inappropriate attitudes reinforces the idea of what is known as gangsta rap, which seeks to extol this type of behavior.
- 12 The group consisted of five members: Eazy-E, a former drug dealer, member of the Crips, and founder of the music label Ruthless Records; Ice Cube, the group's lead vocalist who studied architecture; MC Ren, a member of the Crips and childhood friend of Eazy-E; DJ Yella, who progressed his career as a DJ at the Eve After Dark venue; and Dr. Dre, Eazy-E's friend, who also began DJing at Eve After Dark. Dre would eventually become the most respected rapper and producer in Los Angeles, with the Super Bowl 2022 becoming, in part, a tribute to him.
- 13 Hollywood, well aware of the passion and mixed feelings that these stories could arouse in both the white and African-American populations, produced several films on the subject. We highlight two of them: *Boyz n the Hood* (1991), which was nominated for an Oscar in 1991 and takes its name from a song by Eazy-E, considered one of the first rap songs in history; and the most recent, *Straight Outta Compton* (2015), which narrates the life of the group NWA.
- 14 LAMAR, Kendrick. DAMN. In: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.
- 15 In 1987, the first rap song to name Rosecrans Avenue appeared. It was rapper King Tee's "Ya Better Bring a Gun." The song, after taking a tour of all the neighborhood's miseries and warning the listener to bring a gun if they pass by, ended by asking, "Who blew up that McDonald's on Rosecrans and Central, dude?"; see: ROBERTS, Randal. Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop's Main Street. In: *Orlando Sentinel* [online]. Orlando: Tribune Company, January 2018 [accessed 04-13-2003]. Available from: <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118-htm1story.html>.
- 16 O'HAGAN, Andrew. Imaginary Spaces. Es Devlin and the psychology of the stage. In: *The New Yorker* [online]. Nueva York: Nast Publications, March 2016 [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.
- 17 In this regard, see PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion. Porto: CEEA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.
- 18 O'HAGAN, Andrew, op. cit. supra, note 16.
- 19 Note that in all these models, there is an extremely symbolic relationship with the city, something totally opposed to the spatial precision existing between Compton and the Super Bowl set.
- 20 BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [online]. Final Degree Thesis. University of Seville, Department of Audiovisual Communication, Advertising, and Literature, 2021, p. 49 [accessed: 04-14-2023]. Available at: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.
- 21 EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscow: Strelka Press, 2012.
- 22 SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Director: Laura Sánchez Carrasco [online]. Final Degree Thesis. Universidad Politécnica de Madrid, Department of Architectural Composition, 2022 [accessed: 04-14-2023]. Available at: <https://oa.upm.es/70718/>.
- 23 BARBA LOZANO, Candela, op. cit. supra, note 20, p.65.
- 24 Note that this dynamic portrait is a reproduction taken from his video *What's My Name*.
- 25 Note that Dre passes by one of the cuboids that is a barbershop. The theme of barbershops in American cities, especially in Los Angeles and New York, is something to note, as they are open until the wee hours of the morning and are understood as community spaces by many inhabitants.
- 26 It was there that the song *Boyz-n-the-Hood* was recorded, which Jeff Chang called the anthem of a whole generation of young people in the neighborhood as it narrates the daily life of a Compton gangster. See: CHANG, Jeff. *Can't stop. Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press, 2005, p.303.
- 27 DEVLIN, Es. Superbowl Half Time Show 2022. In: *Es Devlin* [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent>.
- 28 For better footage of the floor covering, a helicopter was chartered and aerial recording was taken.
- 29 Following that, Eminem begins singing *Lose Yourself*, the first rap song to win an Oscar for Best Original Song in 2002.
- 30 In addition to MAP, Williams, along with other African American architects, founded The National Organization of Minority Architects (NOMA) in 1971, which is still active in the USA today.

## 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](http://www.lucaronconi.it_scheda_opera_elettra). 1.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: [www.foto-drama.com](http://www.foto-drama.com). 1.3. Foto: Alan Humerosse. Disponible en: [www.operabase.com\\_productions\\_les-contes-dhoffmann-105888\\_images\\_en](http://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](http://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](http://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.monicaboromello.com/t-blackbird](http://www.monicaboromello.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](http://www.foto-drama.com). 5.3. Foto: Luis Castilla. Estudio de Dos. Disponible en: <http://www.estudiodeddos.com/trabajos/la-estrella-sevilla/>; página 26, 6. 6.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: [www.foto-drama.com](http://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.malvoadora.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://musedigital.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](http://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](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](http://www.cervantesvirtual.com); página 39, 6. Tomado de [www.cervantesvirtual.com](http://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](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/jsui/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](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).





• **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-Cíborro. • **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.