

**ANÁLISIS DE LOS PROYECTOS ESCENOGRÁFICOS DE
LA ÓPERA LAS BODAS DE FÍGARO
Y COMPARACIÓN CON LA PROYECCIÓN ARQUITECTÓNICA**

MIQUEL DOBÓN TAMARIT

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE VALENCIA

OCTUBRE 2018

TUTOR: JESÚS NAVARRO MORCILLO



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA

**ANÁLISIS
DE LOS
PROYECTOS
ESCENOGRÁFICOS
DE LA ÓPERA
LAS BODAS DE FÍGARO
Y COMPARACIÓN
CON LA PROYECCIÓN
ARQUITECTÓNICA**

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

00

Resumen: Actualmente estamos en una situación en la que se debe ampliar el panorama profesional como Arquitecto. La escenografía es una disciplina en la que el Arquitecto tiene facilidad en su diseño debido al delicado tratamiento que tiene del espacio.

Mediante la escenografía se consigue tratar los espacios escénicos para determinados fines. A través de la Ópera Las bodas Fígaro de W.A. Mozart analizaremos la forma de entender el espacio de diferentes escenógrafos en tres décadas diferentes y edificios teatrales diferentes.

En el presente trabajo se va a analizar cuáles son sus principales características en cuanto al tratamiento e interpretación de la escena y como configura el espacio desde diferentes aspectos.

Además se compara la forma de manejar el espacio escénico con el espacio arquitectónico, analizando cada rasgo que configura una escenografía y la relación que tiene al proyectar un espacio arquitectónico.

Palabras clave: Escenografía, Arquitectura, Escena, Espacio, Ópera

Resum: Actualment ens trobem en una situació en la que cal ampliar el panorama professional com a Arquitecte. La escenografia es una disciplina on l'Arquitecte té facilitat en el seu disseny degut al delicat tractament que té sobre l'espai.

Mitjançant la escenografia es aconsegueix tractar els espais escènics per a determinades finalitats. A través de l'Opera Les bodes de Fígaro de W.A. Mozart analitzarem la forma d'entendre el espai de diferents escenògrafs en tres dècades diferents i edificis teatrals diferents.

En el present treball es va a analitzar quines son les seues principals característiques en quan al tractament e interpretació de la escena y com configura l'espai des de diferents aspectes.

A més, es compara la forma de manipular l'espai escènic amb l'espai arquitectònic, analitzant cada tret que configura una escenografia i la relació que té al projectar un espai arquitectònic.

Paraules clau: Escenografía, Arquitectura, Escena, Espai, Ópera.

Abstract: We are in a situation in which we must expand the professional landscape as an Architect. The scenography is a discipline in which the architect has an ease of use of his design for the treatment he has of the space.

Through the scenography the scenic spaces are obtained for certain fines. Through the opera Las bodas de Fígaro de W.A. Mozart will analyse the way of understanding the space of different scenarios in three different days and different theatrical buildings.

In the present work you can analyse its main features in terms of the treatment and interpretation of the scene and how to configure the space from different aspects.

In addition, the way of managing the scenic space with the architectural space is compared, analysing each feature that configures an exploration and the relationship it has when projecting an architectural space.

Key words: Scenography, Architecture, Scene, Space, Opera.

01. Introducción	10
1.1 Objeto de la investigación	11
1.2 Objetivos	13
1.3 Metodología	15
02. El teatro	17
2.0 Introducción	18
2.1 Evolución del teatro hasta el siglo XX	19
2.2 La escena desde el siglo XX	33
2.3 Partes del teatro a la Italiana	41
2.4 Arquitectos y artes escénicas	47
03. Análisis	52
3.0 Introducción	53
3.1 Lectura e interpretación de Las bodas de Fígaro.	54
3.2 Análisis de Las bodas de Figaro. Producción escenográfica de Ezio Frigerio	72
3.2.1 Diferencias y similitudes con el texto original	84
3.3 Análisis de Las bodas de Fígaro. Producción escenográfica de Claus Guth	86
3.3.1 Diferencias y similitudes con el texto original	98
3.4 Análisis de Las bodas de Fígaro. Producción escenográfica de Antony McDonald	100
3.5.1 Diferencias y similitudes con el texto original	112
3.5 Comparación de las tres producciones escenográficas de Las Bodas de Fígaro	114
04. Conclusiones del Trabajo de Fin de Grado	120
05. Bibliografía e índice de figuras	123

Objeto de la investigación

El presente Trabajo de Fin de Grado recoge el análisis de una serie de tres escenografías diferentes realizadas en diferentes teatros de Ópera de Europa de la obra Las bodas de Fígaro de W.A. Mozart realizadas en tres décadas de la historia reciente. El análisis se centra en el destacable símil entre la forma de articular el espacio en un escenario como en la arquitectura. Poniendo énfasis en elementos comunes entre estas dos disciplinas como el uso de la luz, los materiales, la forma, etc. Posterior al análisis se compararán las características más relevantes de las escenografías interpretadas del libreto de dicha ópera y finalmente se identificarán los aspectos que interfieren en la proyección de un espacio escenográfico y uno arquitectónico.

La motivación que me ha llevado a profundizar en este tema es debido a la actual importancia de descubrir nuevos caminos en la profesión de arquitecto. El arquitecto es capaz de entender el espacio y puede manejarlo según sus intereses al igual que un escenógrafo realiza con el espacio escénico, por ello veo de gran utilidad unir estos dos caminos profesionales.

Decidí investigar en este tema debido a un momento en el que creía que la arquitectura podía abarcar mucho más de lo que actualmente se puede pensar.

Durante un curso del Grado en Fundamentos de la Arquitectura debíamos de proyectar un escenario para una obra teatral en concreto. Todo esto hizo despertar en mí un interés por esta vertiente y descubrir que la arquitectura abarca mucho más de lo que en su momento pensaba.

Además, me veo con la responsabilidad de hacer un Trabajo donde use términos que cualquier estudiante de Arquitectura que no esté involucrado en el mundo de la escenografía pueda llegar a entender para que al igual que yo pueda introducirse y despertar en él un interés por esta disciplina o simplemente le dé la posibilidad de plantearse nuevos retos profesionales que no había pensado nunca.

Este trabajo tiene un gran interés propio porque divaga entre dos pasiones personales que son la arquitectura y la escenografía. Desde siempre he tenido un interés especial en la música y en los escenarios pero sobretodo en que ocurría detrás de ellos, quienes hacían posible todos los cambios o como sabían cómo organizar ese espacio de trabajo y emociones a la vez.

Este análisis nos introducirá en esta disciplina artística y nos permitirá entender cómo se maneja un espacio escénico y con qué herramientas cuentan para ello. Finalmente, una vez analizada la forma de tratar el espacio en dichas escenografías se compararán entre ellas para descubrir cuales son las diferencias y puntos en común de cada producción escenográfica.

Objetivos del proyecto

El objetivo inicial de éste Trabajo de Fin de Grado es el de realizar un análisis de tres escenografías diferentes de una misma opera llamada Las bodas de Fígaro en tres décadas diferentes de la historia reciente.

Este análisis se compondrá de una inspección exhaustiva sobre como tratan el espacio diferentes escenógrafos e interpretan un mismo libreto en la escena. El objetivo de éste análisis es el saber cómo configuran y manejan el espacio escénico con elementos que en mayor o menor medida se utilizan en la proyección arquitectónica.

El objetivo final será el de poder comparar cuales son los elementos que utilizan estos tres escenógrafos en sus diseños escénicos para transmitir determinadas sensaciones y a su vez como logra mejorar la experiencia visual y sensorial en las óperas que producen como escenógrafos con la proyección arquitectónica. Es sabido que los arquitectos tienen la capacidad de manipular el espacio para determinados fines como lo hacen los escenógrafos con sus producciones y para ello es necesario analizarlo.

Por ello se quiere buscar cuales son los puntos en común y diferencias entre las tres formas de interpretar un libreto de Ópera en las tres producciones escenográficas analizadas.

A su vez con éste análisis y posterior comparación se pretende ahondar más en cuales son los métodos, técnicas y estilos que utilizan los escenógrafos analizados en sus producciones con la finalidad de poder trasladar su forma de diseñar con la forma de proyectar edificios y poder tener la capacidad de abrir un abanico de posibilidades a la hora de la proyección arquitectónica.

Otro de los objetivos de este trabajo es el de la posibilidad de conocer más profundamente que es una escenografía, que es una ópera y como se lleva a cabo. Para ello podremos conocer cuál es la evolución de los teatros a lo largo de la historia y finalmente cuales son las características de un teatro a la italiana.

Para acabar, todo este análisis y comparación de escenografías radica en la necesidad personal de buscar nuevos caminos y posibilidades a una profesión como es la de Arquitecto. Una profesión donde tenemos la capacidad de tratar los espacios con sensibilidad y donde podemos proporcionar una parte de nuestro saber a esta disciplina que es la escenografía.

Esta necesidad está presente debido a que cada vez más necesitamos reinventarnos y buscar nuevas posibilidades en un mundo donde nuestra creatividad e imaginación a la vez que nuestro conocimiento técnico, pueden proporcionar nuevas visiones a otras disciplinas y enriquecernos profesional y personalmente.

Metodología

La metodología que se va a llevar a cabo para el presente trabajo consta de una primera parte donde se introduce el tema de las representaciones operísticas, cual es la evolución de los teatros a lo largo de la historia y las interpretaciones que han surgido hasta la actualidad para centrarnos finalmente en una descripción física del espacio de un teatro a la italiana, tipología de teatro donde se representan mayoritariamente las óperas contemporáneas en Europa.

Una vez realizada la introducción donde también se profundizará en cuáles son las principales vertientes en la disciplina artística de la escenografía se analizaran casos concretos de la ópera Las bodas de Fígaro.

Para ello, primero se analizará el libreto de dicha ópera y se realizará un primer Story board personal donde se mostraran las interpretaciones que se pueden extraer. Una vez analizado el libreto de la ópera se procederá a analizar tres escenografías diferentes en tres décadas diferentes de tres escenógrafos diferentes. Una primera en la última década del siglo XX, otra en la primera década del siglo XXI y finalmente en la década actual.

El análisis de dichas escenografías se compondrá de un Story board aportando material visual con una comparación del libreto original con la finalidad de descubrir cuáles son las interpretaciones que cada escenógrafo ha hecho de la obra.

Una vez analizas las tres escenografías diferentes de la misma ópera, se procederá a compararlas entre ellas, descubriendo que aportaciones ha proporcionado cada escenógrafo y cuáles son las similitudes y diferencias entre ellas.

Finalmente, se procederá a comparar las tres producciones escenográficas mediante esquemas comparativos que expliquen como entiende el espacio cada escenógrafo haciendo hincapié en los rasgos mas característicos que definan cada una de ellas.

Para concluir, se expondrán una serie de conclusiones en cuanto al tratamiento del espacio y cuáles son las herramientas que pueden nutrir a un escenógrafo de nuestros conocimientos y viceversa.

EVOLUCIÓN DEL TEATRO HASTA EL SIGLO XXI

Introducción

A lo largo de la historia se han desarrollado numerosas formas de representación escénica a modo de espectáculo o didáctico dependiendo de la época. En el siguiente apartado se va a realizar una retrospectiva cronológica a lo largo de la historia del teatro, empezando en cómo se concebían las representaciones, como evoluciona el edificio teatral y finalmente como se profundiza en la escenografía.

Además, para poder entender mejor las escenografías que más tarde analizaremos, describiremos gráficamente las partes de las que consta un teatro a la Italiana, la tipología teatral donde se llevan a cabo las óperas que vamos a analizar.

Finalmente haremos un recorrido por la visión de los arquitectos sobre el tratamiento de la escena y sus teorías.

2.1 Evolucion del teatro hasta el Siglo XXI.

Es necesario realizar un recorrido por la historia del teatro como espacio arquitectónico a lo largo de la historia para poder entender mejor el teatro de Ópera.

Este recorrido histórico abarca desde el siglo V a.d.C. en la época griega hasta la actualidad, donde el concepto de teatro sigue evolucionando y proporcionando novedades.

A grandes rasgos podemos determinar cuatro grandes bloques históricos hasta el siglo XX donde el teatro sugiere un gran cambio respecto al concepto de teatro de la era anterior.

Fig 1. Teatro Griego de Siracusa



Fig 2. Teatro Griego

1. BROCKETT, Oscar G., *Storia del Teatro*, op. cit., p. 38.

2. BLAS GÓMEZ. Felisa, *El teatro como espacio*, ed arquia, colección arquia/tesis número 29 (2009), pp 39-41

Los inicios teatrales, el período clásico.

Los ritos y las celebraciones paganas fueron el origen del teatro en la Grecia clásica. La tipología del teatro Griego se distribuye alrededor de un espacio central de forma normalmente circular llamado orquesta donde tiene lugar la acción y perimetralmente, aprovechando depresiones del terreno, se posicionan los espectadores en el espacio llamado proscenion.

En el recinto arqueológico del palacio minoico en Creta se puede apreciar una superficie empedrada de unos 120 metros cuadrados rodeado por unas pequeñas gradas en su perímetro que permitían el escalonamiento de los asistentes de pie para poder percibir la acción ritual en torno a un espacio central.¹

En el teatro Griego el espectáculo se disfrutaba de manera activa, todos los ciudadanos de la polis formaban parte del espectáculo. Por ello, a medida que avanzaba el tiempo, la cantidad de ciudadanos alrededor era mayor y las dimensiones del teatro debían de aumentar. Esto propició que la orquesta se desplazara hacia el perímetro y surgiera la Skene. La escena servía de culminación del espacio donde se desarrolla el espacio.²

En el siglo II surge el teatro romano que tiene relación con el teatro Griego pero con unas diferencias muy marcadas. Principalmente, el fin del teatro Romano no es el de la participación en el espectáculo, sino el de la percepción de él.

Esto propicia que el espacio arquitectónico destinado a los espectadores evolucione y ya no se aproveche una depresión natural si no que se construye una edificación expresamente para ello. Esto permite que el teatro no esté ligado a un punto geográfico en concreto si no a que se inserte en la trama urbana.

Es importante establecer la evolución geométrica entre el teatro griego y el romano donde la forma circular central pasa a ser una semicircunferencia. El espacio escénico está culminado con el frons scaenae que es una construcción de varias alturas realizada con sistemas de arcos. De esta forma la escena se desarrolla en la parte frontal del frons scaenae que es la primera idea de caja escénica que se desarrollara a lo largo de la historia.³



Fig 3. Exterior teatro Romano.



Fig 4. Teatro Romano de Orange (Francia)

3. RODRÍGUEZ GUTIERREZ, OLIVA, El teatro romano de itálica: estudio arquitectónico. 2004.

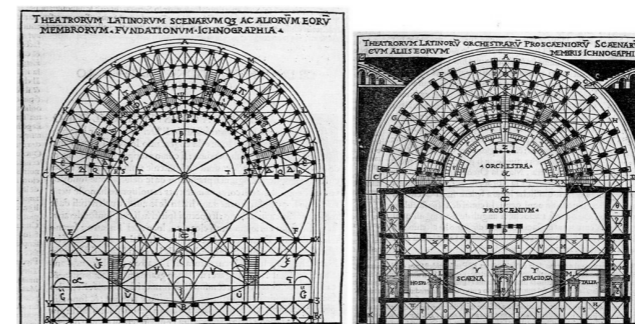


Fig 5. Interpretación del Tratado de Vitrubio.

1. BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), El teatro como espacio, op. cit., pp. 39-47.
2. VITRUVIO POLIÓN, Marco. Los diez libros de arquitectura. 70 a.d.C - 15 d.C.

Caída del Imperio Romano y teatro a la Italiana.

Con la caída del impero romano se desarrolla la época medieval. El espectáculo teatral ya no se encuentra en un lugar específico destinado para ello, se encuentra en las plazas públicas, las iglesias y en las calles. En numerosas ocasiones es la acción del actor la que crea el espacio escénico.¹

La finalidad del teatro del medievo no es la de trasladar el texto dramático si no el didáctico.

No es hasta el siglo XVI, en el Renacimiento, hasta que surgen los edificios teatrales como los conocemos en la actualidad. Fue el arquitecto Marco Vitrubio Polión en el tratado de arquitectura *De Architectura*² donde describe basándose en un espacio teatral romano el origen de la tipología de teatro renacentista. Este modelo parte de la semicircunferencia donde se encuentra la orquesta donde va creando circunferencias con el mismo centro para situar a los espectadores según su clase social.

Este tratado junto con el de León Battista Alberti ³1443-1452 contribuyen a numerosas interpretaciones de las descripciones del espacio teatral. De estas interpretaciones la que cobró más importancia fue la de situar a los espectadores en un auditorio en forma de U. ⁴

El primer edificio teatral que se considera que sigue los cánones de los tratados renacentistas es el Teatro Olímpico de Vicenza.

A partir de este modelo y con el paso del tiempo los edificios teatrales van centrando sus representaciones en un tipo muy concreto de representación, la Ópera. Esta actuación exige unas necesidades específicas por lo que el modelo en U pasa a tener forma de herradura ya que proporciona una mejora en la perspectiva por ofrecer una curva más abierta y cercana.

La primera vez que se creó un edificio para este espectáculo fue el Teatro de San Casiano de Venecia construido en 1637. Hasta que finalmente culminó en el Teatro alla Scala de Milán en 1779 que es el modelo de teatro a la italiana que conocemos actualmente.

Esta es la tipología que conocemos actualmente destinada a las representaciones operísticas. Este modelo no ha experimentado cambios significativos incluyendo las mejoras tecnológicas y mecánicas que han favorecido a un mejor desarrollo técnico de las escenografías de Ópera. ⁵

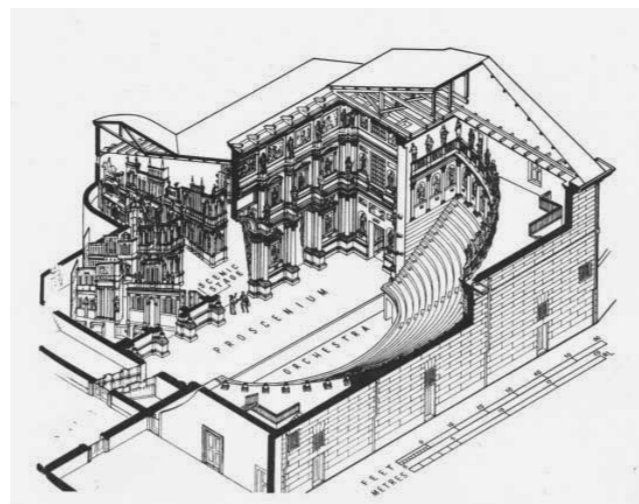


Fig 6. Axonometría del teatro académico. El Olímpico de Vicenza

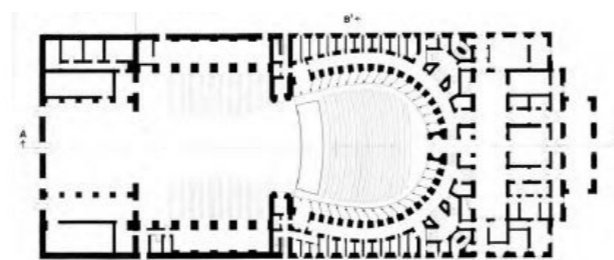


Fig 7. Planta teatro Alla Scala de Milán.

3. ALBERTI, Rafael. Re aedificatoria. Tratado de arquitectura. 1450.

4. MAZZUCATO, Tiziana, Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. odelos de teatro a la manera de Italia. Studi Aurea. Barcelona 2009. pp 139-172

5. HARTNOLL, Phyllis, The theatre. A concise history.

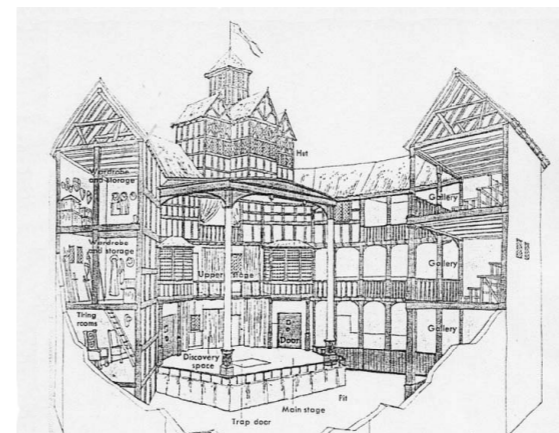


Fig 8. Dibujo Teatro Isabelino tipo.

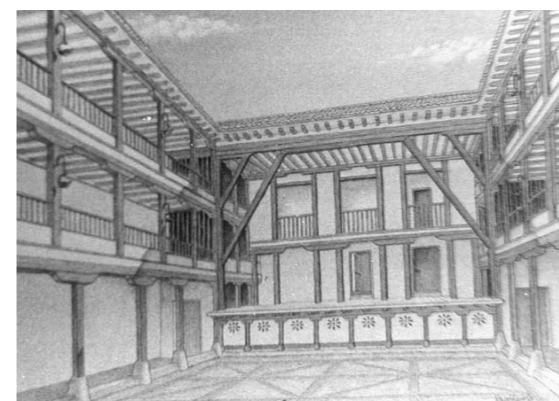


Fig 9. Dibujo Corral de Comedias de Almagro.

1. BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), El teatro como espacio, p 73-74

2. BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), El teatro como espacio, p 75-76.

El teatro Isabelino y el Corral de Comedias

Coetáneo al movimiento Renacentista desarrollado en Italia en el siglo XVI donde surge el teatro a la Italiana, alrededor de Europa surgen nuevas tipologías teatrales y representación.

Los puntos en común entre estos dos tipos de teatro son, entre otros, el carácter popular que envuelve la representación. La acción suele desarrollarse envuelta de espectadores que visualizan la representación de pie. Se puede decir que estos dos modelos teatrales retoman el concepto de teatro Griego donde la escena se coloca en el centro y están rodeadas por espectadores. Debido al carácter popular de éstas se reduce el coste de las escenografías y los decorados son escasos.

Los teatros Isabelinos se desarrollan durante el periodo isabelino (1558-1603) en Inglaterra. Los primeros teatros de este tipo surgen en Londres. Esta tipología de teatro consta de un edificio exento construido normalmente con madera y ladrillo cubiertos con paja. En planta solían caracterizarse por su forma poligonal.¹

Por otro lado, el Corral de Comedias es el teatro popular español surgido a mediados del siglo XVI. Se caracterizaban por situarse en el patio interior de edificios residenciales por lo que desde el exterior se veía un edificio residencial y no un teatro.

El Corral de Comedias se configuraba en un patio rectangular sin cubrir, en el fondo del patio se situaba el escenario que era una estructura de madera y en el centro de éste se situaban los espectadores, denominados "mosqueteros". ²

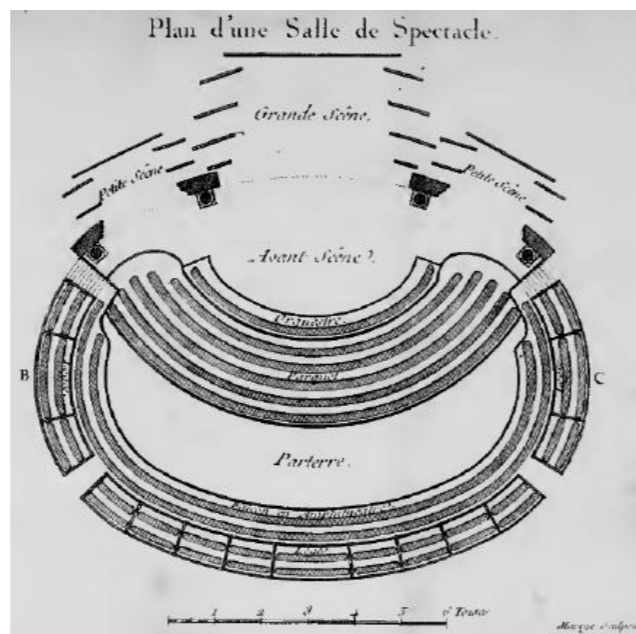


Fig 10 Project d'une salle de spectacle pour un theatre de comédie. 1765

Los teatros del movimiento moderno

Aunque la tipología del teatro a la italiana proveniente del teatro romano se impuso en Europa, comienza a plantearse en el siglo XVIII, debido a los avances técnicos y sociales, diferentes alternativas de teatro. Surgen tipologías relacionadas con el teatro Griego.

Algunas de estas nuevas tipologías teatrales que empiezan a surgir incluyen un proscenio avanzado de mayor dimensión, se utilizaban geometrías relacionadas con el círculo y un anfiteatro inclinado hacia el auditorio.¹

Esto supone volver a los modelos de teatro clásicos y renacentistas. Algunos ejemplos de estas propuestas son: el Project d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie de Charles Nicolas Cochin en 1765 o la propuesta de teatro ideal tipo de Jean Nicolas Durand en 1809.

1. DEGL'INNOCENTI, Piero, Architetture per lo spettacolo, gli edifici per il teatro, la musica e il divertimento dall'antichità ad oggi, Florencia, 2001

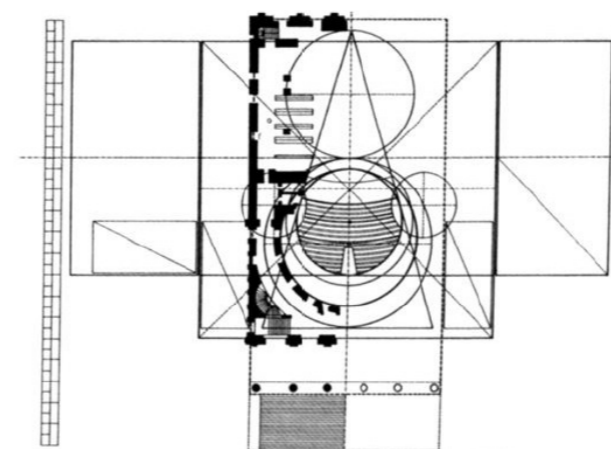


Fig 11. Schauspielhaus de Berlín. Estudio geométrico

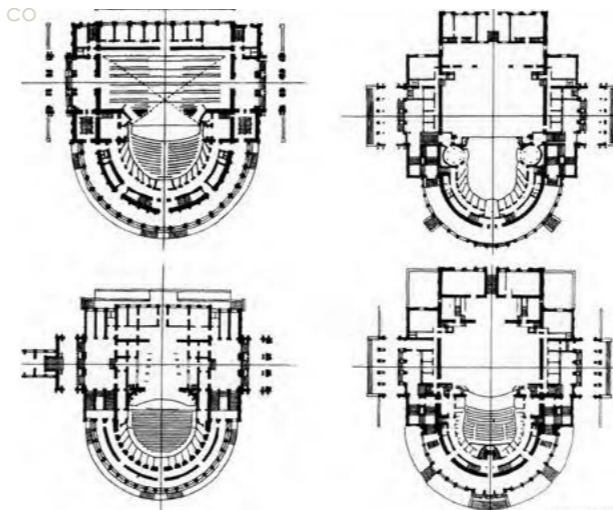


Fig 12. Variantes teatro del Hoftheater de Dresde.

2. POGACNIK, M. Karl Friedrich Schinkel. Construcción y paisaje. 1993

3. SEMPER, Gottfried. Los cuatro elementos de la arquitectura. 185.

4. QUESADA, Fernando. La caja mágica. Cuerpo y escena, pp 24-45.

Karl Friedrich Schinkel arquitecto de finales del siglo XIX y principios del XX, planteó nuevas propuestas de modelo teatral. Para Schinkel la arquitectura era el contenedor espacial que albergaba al espectador en el centro de él, situándolo en una plataforma central y rodeada de un fondo pintado bidimensional.

Schinkel pretendía encontrar una relación directa entre los espectadores y la escena, para ello ensanchó el proscenio e inclinó el anfiteatro. Estas propuestas fueron incluidas en el Schauspielhaus de Berlín. Además consideraba que debía incluir en la escena, debido a su trabajo como pintor de panoramas, fondos pintados que serían matizados por la luz en los teatros.²

A mediados del siglo XIX, Gottfried Semper propone volver a los teatros clásicos. Para Semper el monumento griego era considerado como una obra de arte total donde todos los elementos se conjugaban en una relación entre naturaleza y arquitectura.³

Las propuestas de Semper fueron reflejadas en los bocetos del Hoftheater de Dresde. Gottfried Semper trataba de hacer inexistente el límite entre la escena y el auditorio para ello hundió la parte donde se encontraba la orquesta, además de utilizar un espacio circular. Este modelo quedó desdibujado⁴ finalmente hasta que en 1854 pudo llevar a cabo estas propuestas para el Teatro del Crystal Palace de Londres donde un pabellón de vidrio era la piel de un teatro de raíces griegas.

Semper se caracterizó por querer reflejar las necesidades de esa época donde el principal interés era el de integrar los elementos técnicos que estaban surgiendo y la puesta en valor de la importancia de la ciencia y la industria en el arte.

Esto hizo que Richard Wagner se interesara en Semper para la construcción de su obra más importante: Der Ring des Nibelungen. Ambos concluyeron que se debía de proyectar un edificio teatral efímero dedicado exclusivamente para esa obra. El carácter provisional del edificio permitiría crear una arquitectura desnuda, clara y racional.⁵

El proyecto que realizó Semper introducía un foso de orquesta hundido y un anfiteatro inclinado de claras inspiraciones clásicas. En un primer momento el espacio escénico era semicircular inspirado en la tipología romana, aunque finalmente fue colocado dentro de una caja escénica para la mejora de la calidad visual del espectáculo.

5. QUESADA, Fernando. La caja mágica. Cuerpo y escena. pp 24-45

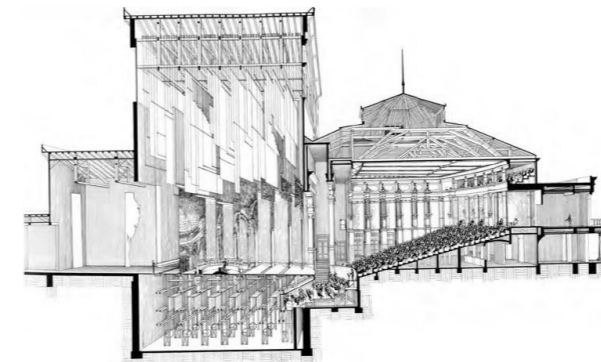


Fig 13. Sección Festspielhaus de Bayreuth. 1872.



Fig 14. Vista interior Festspielhaus de Bayreuth. 1872.

6. WAGNER, Richard. La obra de Arte del Futuro pp 149-150.

7. QUESADA, Fernando. LA caja mágica. Cuerpo y escena pp 27

Finalmente la unión entre Wagner y Semper se destruyó y la proyección del teatro la llevara a cabo Otto Brückwald. La creación del Festspielhaus de Bayreuth estuvo influenciado por el proyecto de Semper donde planteaba una relación entre actor y espectadores mucho más clara.

Aunque el modelo teatral de Otto retoma la idea del teatro clásico griego debido a un anfiteatro en abanico, la orquesta no vuelve a estar vinculada con la actuación y mantiene la caja escénica que ya estaba instaurada en los edificios teatrales.

Además de esto, continua con la idea de la continuidad visual entre espectador y escena por lo que rehúnde el foso donde se coloca la orquesta como ya había pensado Semper.

La orquesta es, en cierta forma, el suelo del sentimiento universal e infinito desde el que el sentimiento individual del actor es capaz de crecer hasta su plenitud suprema; la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo.⁶

Establece una diferencia entre la escena que es el mundo ideal y el anfiteatro que es el mundo real y une estos dos mundos mediante el foso. Establece además el arco proscenio que configura esta división y la prolonga a ambos lados de la sala.

El teatro en el siglo XX y actualidad

El teatro en el siglo XIX va degenerándose utilizando una tipología arquitectónica que cada vez es menos entendida. Hasta que en el siglo XX numerosos arquitectos debido a los cambios sociales y avances tecnológicos de la época deciden innovar en la tipología del edificio teatral.

Surgen dos elementos que son trascendentales en el cambio de la concepción del edificio teatral. Por un lado la aparición del cine a comienzos del siglo XX transforma el entendimiento de la tipología teatral haciendo que se adapten los edificios a nuevos modelos de representación. Ahora los teatros no sirven solo para representar Óperas o Zarzuelas sino que se llevan a cabo espectáculos musicales, conciertos, etc. por lo que se busca un espacio ambivalente que sea capaz de albergar diferentes tipos de espectáculos.

Por otro lado, socialmente ya no existen las clases sociales que separan entre diversos tipos de espectadores. El teatro deja de ser tan privativo a las clases populares y se abre para acoger nuevos tipos de audiencia. El teatro ya no es diferenciado por las clases sociales si no que se establece una distinción, solamente comercial, en cuanto a la situación de las butacas.¹

1. Schubert, Hannelore. *Moderner Theaterbau*. Stuttgart-Berna: Karl Krämer Verlag, 1971.



Fig 15. Teatro para la exposición del Werkbund en 1914 por Henry van de Velde.ffff

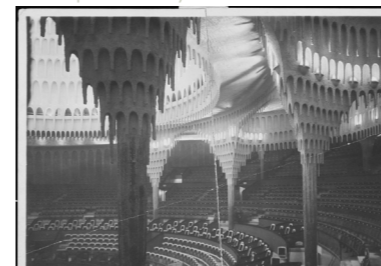


Fig 16. Interior Teatro Festspielhaus de Berlín por Hans Poelzig en 1925.

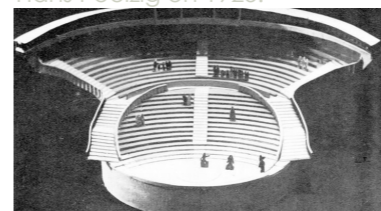


Fig 17. Maqueta de Totaltheater de Walter Gropius en 1927.



Fig 18. Maqueta del teatro de Kassel de Hans Scharoun en 1953.

2. Sainz Jrge. "Joyas engastadas. AOV 31 (septiembre-octubre 1991) pp 60-63.

3. Blundell Jones, Peter. *Hans Scharoun*. Londres; phaidon, 1995.

A lo largo del siglo XX se producen numerosas modificaciones del edificio teatral que pueden ser mejor entendidas por un repaso cronológico a lo largo del siglo por arquitectos de la época.

En 1914 para la exposición del Werkbund (Colonia), Henry van de Velde proyecta un teatro con una nueva silueta exterior que rompe la imagen romántica del tipo concebida hasta entonces aunque en planta no incorpora grandes novedades.

Entre 1914 y 1925 Hans Poelzig proyecta dos edificios teatrales (Festspielhaus de Berlín y Lichtspieltheater Kapitol de Berlín) donde cambia la concepción del espacio interior del teatro convirtiendo la sala de espectadores en una sala llena de estalactitas. Su intención es la de trasladar a la arquitectura la fantasía que provocan los escenarios y el cine.²

En 1927 surge un cambio definitivo en la orientación tipología de la arquitectura teatral con el Totaltheater de Walter Gropius. A través de las experiencias recogidas en la Bauhaus Gropius reúne todos los elementos de los que se ha desarrollado la escena en la época y configura un espacio versátil que pueda albergar cualquier tipo de acto.

Durante la primera mitad del siglo XX esta tipología desarrollada por Walter Gropius será imperante en la arquitectura teatral. Es en la segunda mitad del XX donde se muestran numerosos avances en cuanto a la tipología teatral.

En 1953 Hans Scharoun proyecta el teatro de Kassel, es el primer intento de proyectar un espacio teatral diferente donde dos auditorios se conectan mediante la escena. Coloca la escena en el corazón del edificio y crea así una continuación espacial donde comparten recursos.³

Análisis de las escenografías de la Ópera Las bodas de Fígaro y comparación con la proyección arquitectónica.

En el mismo año Ludwig Mies van der Rohe presenta un proyecto para el teatro de Mannheim. Mies concibe el espacio como un gran hangar donde la distribución interior es provisional debido a la evolución que las artes escénicas están desarrollando.⁴

Louis Kahn en el 1961 construye el Center for the Performing Arts de Fort Wayne. Aunque concibe el edificio con una organización convencional, Kahn crea un edificio teatral con enorme rotundidad. Sitúa cajas diferenciadas en cuanto a tamaño y materiales donde se albergan diferentes usos. Además el problema de la enorme caja escénica lo resuelve con su particular indiferencia hacia la escala.⁵

Otro de los referentes de la arquitectura teatral del siglo XX es Rem Koolhaas que presenta un proyecto para la Ópera de la Bastilla de París en el 1989. Koolhaas interpreta el espacio como una gran nave industrial que permite gran versatilidad para llevar a cabo el espectáculo deseado.

Jean Nouvel en 1993 transforma la Ópera de Lyon. Nouvel trata de vaciar el edificio original utilizándola como una piel y colocando en su interior un edificio contemporáneo con la tecnología de la escena contemporánea. La piel del edificio sirve como identificador de la ciudad y el nuevo saliente muestra la evolución del paso del tiempo en el edificio.⁶

Por último, hacer referencia a un edificio teatral del siglo XXI como es el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia (2005) proyectado por Santiago Calatrava. El edificio está concebido como dos auditorios que no comparten caja escénica pero que mediante una misma envolvente forman una unidad. El problema de albergar la gran altura de la caja escénica se soluciona mediante la envolvente y aprovechando espacios para situar otros de menor envergadura.



Fig 19. Teatro de Mannheim de Ludwig Mies van der Rohe.



Fig 20. Center for the Performing Arts de Fort Wayne en Indiana de Louis Kahn en 1961.



Fig 21. Restauración de la Ópera de Lyon de Jean Nouvel en 1993

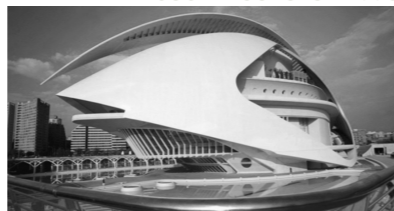


Fig 22. Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia por Santiago Calatrava, 2005.

4. Schulze, Franz. Mies van der Rohe. Una biografía crítica. Madrid: Hermann Blume, 1985

5. Girgiola, Romaldo y Jamini Metha. Louis Kahn, architect. Barcelona 1976.

6. "La segunda toma de la Bastilla" AOV 17 (Septiembre de 1989 pp 18-23

LA ESCENA DESDE EL SIGLO XX

2.2

2.2. Escena en el siglo XX

*En un tiempo la escenografía fue arquitectura. Más tarde se volvió imitación de la arquitectura y mucho más tarde aún, imitación de la arquitectura artificial. Entonces perdió la cabeza y desde ese momento se encuentra en el manicomio.*¹

Durante un gran periodo de tiempo el naturalismo fue el movimiento que representaba la escena en Europa a finales del siglo XIX. Este movimiento estaba representado por una clara translación de la realidad a la escenografía. La escena estaba limitada por la cuarta pared o el arco prosenio donde a partir de ahí los espectadores no formaban parte del espectáculo. Algunos de los directores de escena más influyentes de este periodo fueron André antoine en el Théâtre-Libre de París o Konstantín Stanislavki en el Teatro del Arte de Moscú.

Esta obsesión por la aproximación de la realidad a la escena provocó que los dramaturgos, debido a las limitaciones físicas de esta corriente, renunciaran en sus obras a determinadas acciones con el fin de que fueran asumibles en la escena.²

1. Edward Gordon Craig, El arte del teatro, p 296 en BLAS GOMEZ, Felisa (ed.), El teatro como espacio, op. cit. p 39.

2. SANCHEZ, José A. La escena moderna, p 7-9



Fig 23. Escenografía E. G. Craig



Fig 24. Escenografía E. G. Craig

3. GORDON CRAIG, Edward, El arte del Teatro, Editorial Gaceta, México, 1987, p 347

Tras esta corriente naturalista imperante en Europa surge una nueva corriente contraria denominada el simbolismo. El simbolismo trata de poner en cuestión los valores admitidos tradicionalmente y considera el teatro como un arte autónomo que no relación con la literatura y la realidad.

En esta corriente antinaturalista los directores ya no tienen la obligación de ser fieles a la literatura de la obra y buscan nuevas formas no imitativas con las que desarrollar la escena.

Uno de los pioneros en la oposición al naturalismo fue Edward Gordon Craig, director de escena y artista plástico.

*Haber hecho popular la fealdad, haber calumniado a la belleza, son los resultados del teatro realista. Mis dibujos quieren ser una protesta en contra del teatro realista y su anarquía.*³

La postura de Craig era la de utilizar la escenografía como un espacio donde el personaje desarrolla la acción. Su objetivo era el de utilizar arquitecturas sencillas en la escena donde tuviera importancia el suelo escénico y para ello configuraba el espacio de la acción del actor en planos superpuestos, plataformas, escaleras o rampas.

Craig no se planteaba la construcción de nuevos teatros para desarrollar las obras si no que utilizaba el espacio teatral ya existente para modelarlo y acoplar sus escenografías a esos teatros, corriente que se lleva a cabo en la actualidad.

Otra de las figuras relevantes de esta reforma teatral antinaturalista fue Adolphe Appia que sí estuvo tentado en reformar el espacio teatral para ubicar las propuestas escénica.

Las ideas escenográficas de Appia consistían en manipular la superficie de la escena para que adquiriera dinamismo mediante la acción de los actores y la utilización de la luz. Para Appia el volumen de la escena se resume en dos líneas: la horizontal que liga formas topográficas como escaleras y planos inclinados y las verticales que no intervienen, solo subrayan la energía de las horizontales mediante la luz y las acciones de los actores.

Adolphe Appia fue pionero en darle importancia al uso de la luz para el desarrollo de la acción dramática. En aquella época numerosos teatros ya habían conseguido cambiar la iluminación de gas a iluminación eléctrica. El uso de la luz favorecía a la regulación de la intensidad y la direccionalidad.

*Entre la música y la luz existe una afinidad misteriosa. Apolo no solamente era el dios del canto, sino también el de la luz.*⁴

4. APPIA, Adolphe. La musique et la mise-en-scène, p 150

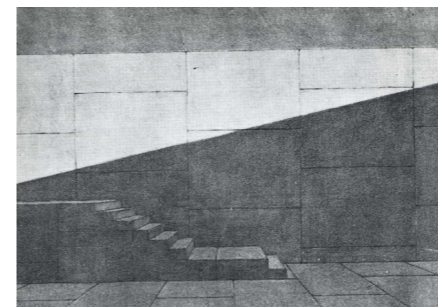


Fig 25. Escenografía Adolphe Appia.

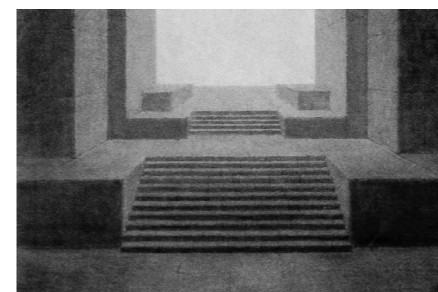


Fig 26. Escenografía Adolphe Appia.

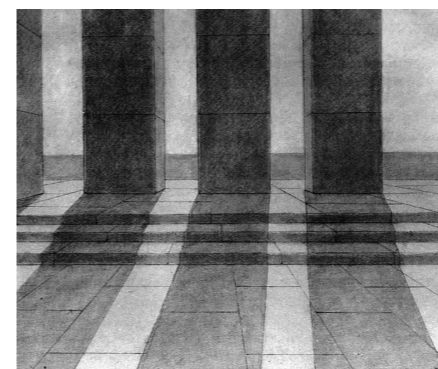


Fig 27. Escenografía Adolphe Appia.

5. APPIA, Adolphe, La musique et la mise-en-scène, p 71

6. QUESADA, Fernando. La caja mágica. Cuerpo y escena. p 150

7. BRAUN, Edward, The theatre of Meyerhold.

Pero Appia tenía una concepción de la escena y sus intereses que no se permitían llevar a cabo debido a la arquitectura de los edificios teatrales.

*El acondicionamiento de nuestros teatros debe evolucionar hacia una concepción más liberal y flexible del arte dramático. Tarde o temprano llegaremos a lo que denominaremos "sala", catedral del porvenir, que, en un espacio libre, vasto, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística, y será el lugar por excelencia en el que el arte florecerá con o sin espectadores.*⁵

Appia buscaba edificios adaptables, flexibles y transformables para poder desarrollar las escenografías modernas. Consideraba la arquitectura como un marco donde se discurre una acción.

*La arquitectura es el arte de agrupar masas en el sentido de su gravedad; la gravedad es su principio estético; expresar la gravedad mediante una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente, y destinada a la movilidad de ese cuerpo: éste es el objeto supremo de la arquitectura.*⁶

La escena tras Craig y Appia hasta la actualidad

Tras los cambios radicales en la escena teatral que propusieron a principios de siglo Craig y Appia donde no pretenden ser fieles a la realidad, oponiéndose al naturalismo, surgen nuevas formas de renovación escénica.

En las primeras décadas del siglo XX se difunden las ideas de Craig y Appia es entonces cuando futuristas y vanguardistas se plantean nuevas posibilidades escénicas en el teatro. El teatro no es estático como en el siglo anterior y se da importancia al dinamismo que ya habían mencionado Craig y Appia. Se trata de un teatro donde el hombre o actor ya no es parte fundamental de la representación y son las máquinas escénicas quien tiene el principal protagonismo.

El francés Jacques Copeau es el encargado de renovar la escena quien funda el Vieux Colombier. Un teatro que tiene como intención llevar a la práctica su nueva visión escénica. Sus ideas son las de establecer un diálogo unilateral entre sala y escena, pretende establecer una unión entre los dos espacios. Por ello elimina la caja italiana y elimina la cuarta pared, con ello consigue unir ambos elementos.



Fig 28. Clase de teatro de Oskar Schlemmer en Bauhaus.

En la escena minimiza el número de elementos donde pasan a ser símbolos y cada espectador en su subconsciente interpretará dicho símbolo según sus conocimientos.

Otro avance en el pensamiento de la escena fue de la mano de Oskar Schlemmer en la Bauhaus. Era un artista que constituía el cuadro de profesores de la escuela e intentó aportar nuevas formas de entender el teatro. En sus clases hacía que sus alumnos partieran de cero para poder olvidar todos los elementos primitivos y poder crear sin prejuicios. Fue como los decorados fueron cambiando en múltiples aspectos pero sobretodo en la forma en la que configuraban el espacio arquitectónico donde incluían el uso de tecnologías y se aprovechaban de los avances mecánicos del momento.

Los conocimientos e investigaciones de la escuela de la Bauhaus y los avances de Oskar Schlemmer fueron caracterizantes a lo largo del final de la primera mitad del siglo XX donde se van descubriendo nuevas formas artísticas aplicables en el tratamiento de la escena.¹

A raíz de ello, proliferan gran variedad de tipologías escénicas todas bajo la premisa del eclecticismo. Es característico de esta época que ya no solo el edificio arquitectónico se transforma si no que se abandona y se buscan nuevos lugares alejados de las cajas técnicas de esos teatros. Además, avanza la idea simbólica de utilizar el número mínimo de elementos en las escenografías y ya no solo se basan en el elemento "per se" si no en la relación entre ellos.

1. CORAZON, Alberto. Investigaciones sobre el espacio escénico. 1970. pp 131-135

En los años 60, dado el increíble paso que está realizando la cinematografía se incrementan el número de investigaciones espaciales. Se busca hacer sobrevivir el teatro y para ello atribuyen que el espacio físico es el único capaz de mantenerlo. Es entonces cuando se estudian las relaciones con el público y se adaptan las obras para otorgar una nueva ideología. Es el momento de la escenografía en tonos de luz blanca y efectos dramáticos como la niebla o el humo.

A partir de los años 80, el Centre International de La recherche Theatrale de París (CIRT) es el autor del espacio vacío. Se pretende volver al espacio neutro que no se convierte en teatro hasta que tiene lugar la representación. Un espacio polivalente susceptible de ser transformado no solo por la escena sino también por la disposición de los espectadores. El espacio debe de ser neutro para no entrar en conflicto con la obra además de atender a nuevas visiones técnicas como es el cuidado de la acústica.²

A partir de ahí surgen numerosas formas de entender el teatro y la escena hasta llegar a la actualidad donde el eclecticismo alejado del naturalismo forma parte fundamental del tratamiento de la escena y la inclusión de grupos independientes al teatro redefinen las características escénicas. Estos grupos manifiestan que la escenografía ha de evocar y no tanto materializar el espacio donde la imaginación del espectador es la que completa el lenguaje escénico. Es el espectador el que le da sentido a la escena y la entiende a su forma. Un ejemplo de ello sería el grupo "La fura dels Baus".



Fig 29. Representación escénica de la compañía "La fura dels baus".

2. BLAS GOMEZ, Felisa (ed.), El teatro como espacio, pp 251-259..

PARTES DEL TEATRO A LA ITALIANA

2.3

2.4 Partes del teatro a la Italiana

El teatro de ópera ha sido participe a lo largo del tiempo de múltiples cambios como hemos visto anteriormente en la evolución del espacio escénico. A pesar de ello, podemos reconocer numerosos elementos comunes en los teatros de ópera contemporáneos.

Podríamos dividir en tres zonas claramente diferenciadas un teatro de ópera. Por un lado tendríamos la sala o auditorio donde se sitúan los espectadores durante la representación. Enfrente de ésta encontraríamos el escenario o espacio escénico, es el espacio destinado a las representaciones que se llevan a cabo por los actores y actrices. El escenario está envuelto por la caja escénica. Posteriormente se encuentra la galería de cruce o cruce de escena que podríamos asociarla a la caja escénica. Es el lugar donde los intérpretes y técnicos utilizan para desplazarse de un lado a otro sin ser vistos y poder llevar a cabo las técnicas escenográficas pertinentes.

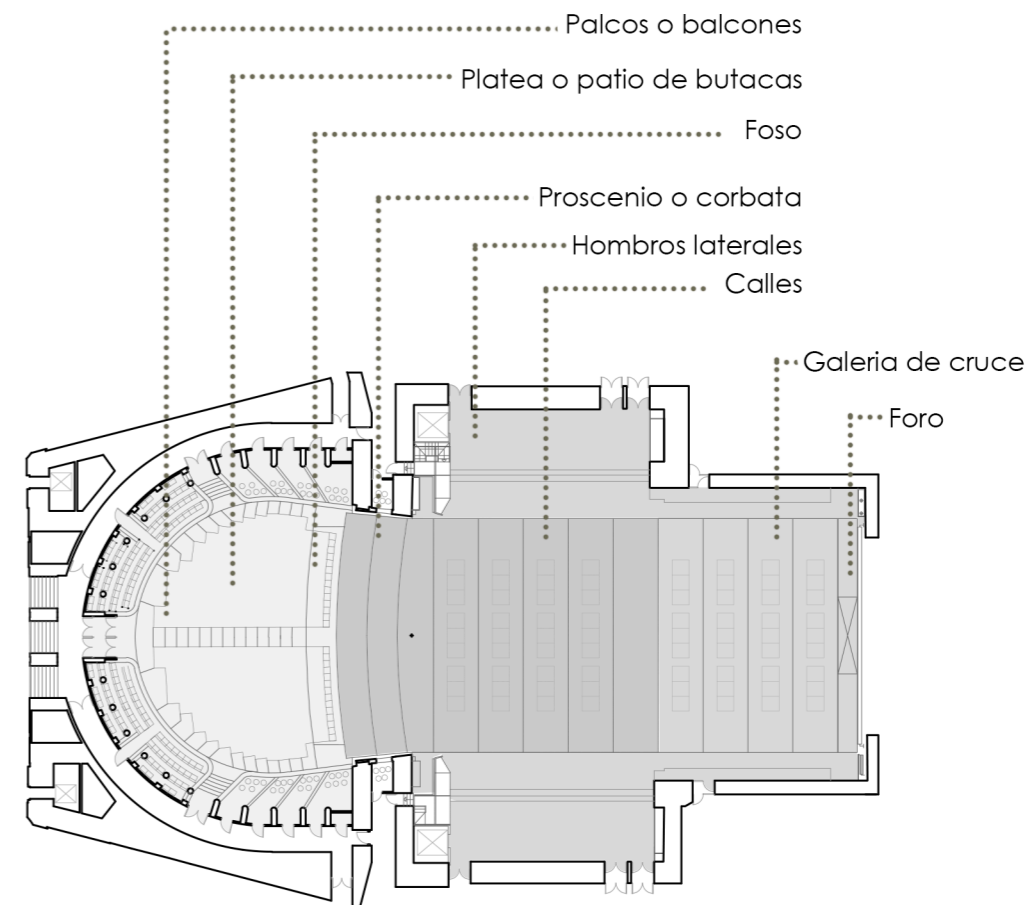


Fig 30. Planta Teatro Real de Madrid.

● Auditorio ● Escena ● Caja escénica

La sala o auditorio está destinada a los espectadores. Está compuesta por la platea o patio de butacas, es la parte baja del teatro que está ocupada por butacas. Una vez nos elevamos encontramos la platea delantera que se encuentra a un nivel superior sobre el patio de butacas. A los lados nos encontramos con los palcos o balcones que son zonas de butacas reducidas que se extienden sobre otra zona de butacas inferiores.

Entre el escenario y la sala se encuentra el foso. Es la zona donde se sitúa la orquesta que interpreta la pieza musical durante la representación operal. Suele ser una zona hundida para ocultar la orquesta que está actuando en cada representación. En los teatros o auditorios más avanzados tecnológicamente el foso está equipado con elevadores que permiten igualar el nivel del suelo del foso con el del patio de butacas o incluso el escenario.

El escenario es el lugar donde se lleva a cabo la representación escénica. Está envuelto por los hombros laterales que llevan el nombre de hombro lateral izquierdo o derecho orientado hacia los espectadores o también suele estar nombrado por el nombre de la calle más cercana a él. Detrás del escenario nos encontramos con el foro que va desde el último telón hasta la pared de fondo. Y por delante nos encontramos con la corbata o proscenio que es la zona delimitada por la pared de proscenio y el foso de la orquesta. El plano que separa la escena de los espectadores se llama embocadura y nos limita a la hora de realizar un montaje, es como el marco que encuadra la representación.¹

1. LOPEZ DE GUEREÑU, Javier. Decorado y tramoya. 2003.

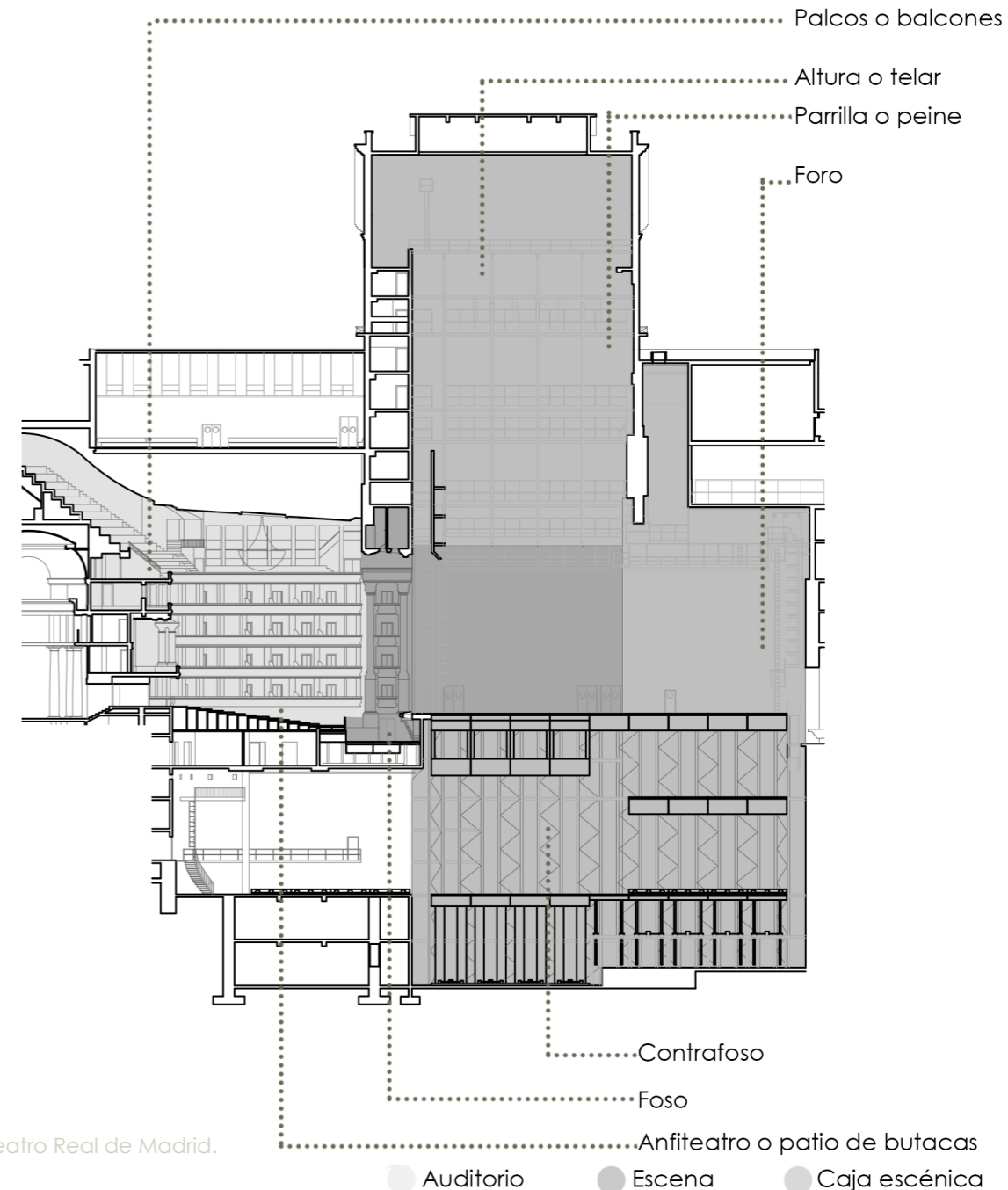


Fig 31. Sección Teatro Real de Madrid.

Finalmente sobre el escenario se encuentra la altura o telar que está destinada a almacenar los elementos de escenografía, telones y parte de equipo técnico como luminarias que quedan ocultos a ojo del espectador y que están suspendidos.

Mediante maquinaria permiten ser descendidos al escenario y elevados de forma automática. En el telar se encuentra la parrilla o peine compuesta por perfiles metálicos que se encuentran extendidos sobre la parte elevada de la caja escénica. Esto proporciona al equipo técnico de dicha representación a la ubicación en cualquier punto del escenario de cualquier instalación y elementos escenográficos suspendidos.²

Es necesario remarcar que el escenario se encuentra desnudo, no existe limitación por un plano vertical entre lo que se quiere mostrar y lo que no. Para ello es necesario limitar el espacio mediante la llamada cámara negra. Está compuesta por elementos como bambalinas que son los elementos horizontales, patas que son los elementos verticales y el telón de Foro que es el último telón que cubre la pared de fondo y donde a partir de ahí circulan los interpretres para no ser vistos.³

2. BLAS GOMEZ, Felisa. El teatro como espacio. 2009.
3. CORAZÓN, Alberto. Investigaciones sobre el espacio escenic. 1970

ARQUITECTOS Y ARTES ESCÉNICAS

2.4

2.4 Arquitectos y artes escénicas

Alrededor de la historia numerosos son los arquitectos que han pretendido diversificar la actividad profesional arquitectónica y buscar nuevas inclusiones en diferentes disciplinas. Una de estas disciplinas es la escenografía. Los arquitectos mediante su conocimiento del espacio y los elementos que lo configuran tienen la capacidad de crear diferentes ambientes y llevar al espectador nuevas interpretaciones argumentales.

Reconocidos arquitectos de la historia han tenido repercusión en el diseño de diferentes escenografías, bien sean teatrales, expositivas o culturales. A continuación se muestra un recorrido por algunos ejemplos de profesionales de la arquitectura que han proporcionado sus conocimientos a las producciones escenográficas.¹

1. AZARA, P y GURI, C. Arquitectos a escena. ed Gustavo Gili. 2000 pp 30-31



Fig 32. Escenografía para el Royal Opera House de John Pawson.

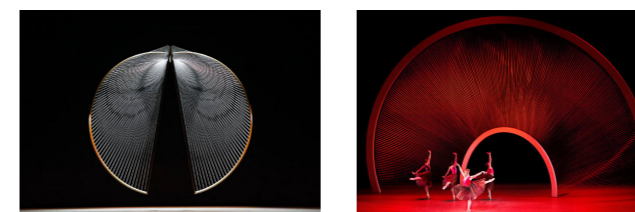


Fig 33. Escenografía para el New York City Ballet de Santiago Calatrava,

2. PAWSON, J. Chroma. <www.johnpawson.com> [10 de Octubre de 2018]

3. TOMIC HUGHES, D. Arquitectura de la danza. <www.yellowtrace.com> [10 de octubre de 2018].

Se comenzará el recorrido escenográfico por el arquitecto John Pawson. Arquitecto británico que en 2006 realizó una escenografía para el Royal Opera House. Se trataba de un espectáculo de ballet de corta duración.

Pawson “utiliza los motivos arquitectónicos de interior y exterior, entrada y salida, luz y sombra, vacío y plenitud, para crear un espacio espacial. Un entorno explorado a través de los cuerpos de los bailarines”²

Utiliza la luz para transformar el espacio acercando o alejando el plano del fondo según interese en la coreografía del ballet.

Otro arquitecto muy conocido en la arquitectura contemporánea es Santiago Calatrava. Calatrava también se ha involucrado en la disciplina escenográfica. En 2010 el arquitecto diseñó una escenografía para el New York City Ballet (NYCB) llamada “La arquitectura de la danza”.

La escenografía de Calatrava consistía en un gran arco que recorre de un extremo a otro del escenario y que a lo largo del desarrollo de la obra se va desplegando, retorciendo y creando formas al ritmo de los bailarines. En esta producción escenográfica solo tenía lugar este elemento situando la caja escénica oscura para crear un ambiente donde solo el elemento y los bailarines tuvieran protagonismo.³



Fig 34. Escenografía para la ópera de Los Angeles de Frank Gehry 2012.

En 2012, la Ópera de Los Ángeles comienza una trilogía de Óperas de Mozart donde invita, cada año, a un arquitecto de prestigio a realizar una producción escenográfica.

El primer encargado de realizar una escenografía fue Frank Gehry donde llevo a cabo la Ópera Don Giovanni. Gehry sobre un plano totalmente blanco disponía de forma alterna plataformas blancas donde los personajes llevaban a cabo la representación, todo ello completado con trozos arrugados de papel que contrastan con el fondo negro de la escena.⁴



Fig 35. Escenografía para la ópera de Los Angeles de Jean Nouvel 2013.

En 2013 fue Jean Nouvel el encargado de realizar la escenografía para Las bodas de Fígaro. La escenografía de Nouvel era mucho más tradicional que la de Gehry aunque incluía numerosas novedades. En su diseño incluye unas escalinatas que son el eje principal de la obra y sitúa elementos que llevan a la distracción del espectador.⁵

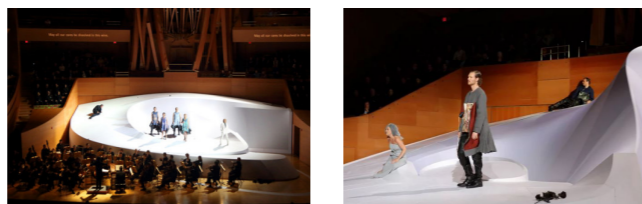


Fig 36. Escenografía para la ópera de Los Angeles de Zaha Hadid 2014.

Por último, la encargada de cerrar el círculo de esta trilogía de Mozart fue Zaha Hadid. En 2014 realizó el diseño escenográfico de la Ópera Così Fan Tutte donde el plano del suelo cobraba gran valor como es característico en su arquitectura. Zaha situaba una gran plataforma blanca sinuosa que se convierte en fondo de la escena para desarrollar la obra y no sitúa ningún elemento más a lo largo de la ópera.⁶

4. Frearson, A. *Don Giovanni escenografía por Frank Gehry*. <www.dezeen.com>. [10 de Octubre de 2018]
 5. Tylevich, K. *Las bodas de Figaro*. <www.domusweb.it>. [10 de Octubre de 2018]
 6. Zaha Hadid architects *così fan tutte*. <www.divisare.com> [10 de Octubre de 2018]

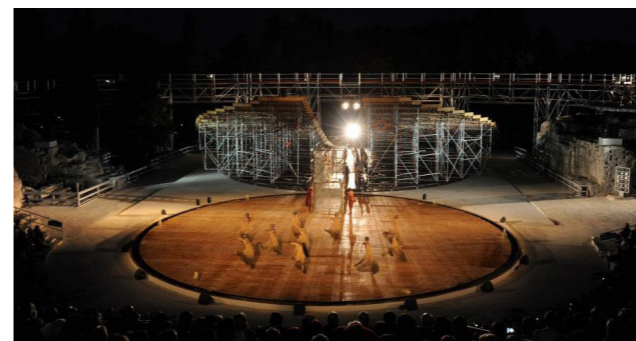


Fig 37. Escenografía para el teatro griego de Siracusa de Rem Koolhaas en 2012.

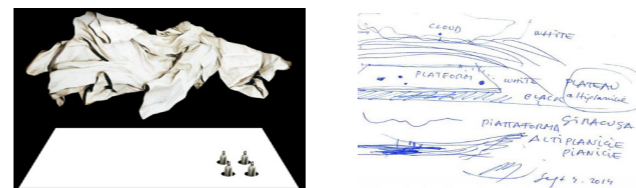


Fig 38. Escenografía para el teatro griego de Siracusa de Alberto Campo Baeza en 2015.

7. BARBA, J. *OMA diseña la escenografía del teatro griego de Siracusa*. <www.metalocus.es> [10 de Oct de 2018]
 8. CAMPO BAEZA, A. *Scenography for greek theatre of Syracuse* <www.campobaeza.com> [10 de Oct de 2018]

Para acabar este repaso por algunos diseños escenográficos de arquitectos contemporáneos situamos en el teatro griego de Siracusa. Este teatro recoge representaciones anuales de obras clásicas.

Es en 2012 cuando se le encarga al estudio del arquitecto Rem Koolhaas el diseño de la obra Prometeo de Esquilo donde configura el espacio con tres dispositivos arquitectónicos.

Primero sitúa un anillo suspendido que acaba de cerrar el semicírculo del teatro de Siracusa. En la escena coloca una plataforma circular que gira sobre sí misma y simboliza el tiempo y la tierra. Por último recrea una balsa que es el círculo donde se lleva a cabo la representación.⁷

Finalmente, en 2015, es Alberto Campo Baeza el encargado de realizar la escenografía para el teatro griego de Siracusa. El diseño de Campo Baeza se componía de una plataforma horizontal plana totalmente blanca con penetraciones para poder acceder los personajes de la obra. Todo ello con una superficie arrugada que es una especie de nube que flota y tiene como intención recordar al mar.

Campo Baeza utiliza la luz para crear ambientes y sensaciones diferentes que se proyectan sobre la nube arrugada para evocar en cada caso lo que sea necesario. Además, diseña el vestuario de los personajes entendiendo toda la puesta de escena como un total donde una disciplina alimenta a otra.⁸

3.0 Introducción

En el presente apartado va a proceder a analizarse la Ópera Las bodas de Fígaro. Para empezar, se analizará el argumento de la obra mediante la lectura del libreto Lorenzo Da Ponte, poeta y librista italiano que redactó las principales obras de W. A. Mozart. Para acompañar el análisis de la obra, desglosando el argumento de cada acto, se realiza un Story Board de los cuatro actos.

Este Story Board se compondrá de las interpretaciones de la lectura de la obra de forma fiel a como lo describe para poder posteriormente compararlo con la interpretación que hace cada escenógrafo a lo largo del tiempo.

Las bodas de Fígaro es una ópera bufa dividida en cuatro actos. Fue estrenada en Viena en 1784. Esta obra es profundamente compleja debido a la crítica social de la época que llevó a estar prohibida. Finalmente, el emperador José II de Austria dio la autorización para ser representada aunque fue dulcificada durante la época y las escenas violentas de denuncia social fueron trasladadas a un ámbito festivo.¹

Se ha elegido ésta ópera debida a que la gran parte de la obra se desarrolla en el Castillo del Conde de Almaviva. Una localización que repercute en que la obra se desarrolla en el interior de un castillo por lo que las propuestas escenográficas que se va a analizar están interpretando un ámbito arquitectónico. Podremos ver cómo según las anotaciones del libreto y el argumentario cada escenógrafo entiende el espacio desarrollado y veremos cómo lo lleva a cabo para representarlo en el teatro.

1. Programa de mano de Las bodas de Fígaro del Teatro Real de Madrid. 2014.

LECTURA E INTERPRETACIÓN DE LAS BODAS DE FÍGARO

3.1



Fig 39. Libreto original Le Nozze Di Figaro. 1784.

3.1 Lectura e interpretación de las Bodas de Fígaro

A continuación va a analizarse, acto por acto, el argumento de la ópera Las bodas de Fígaro.

Más adelante se detallan como son las descripciones espaciales a las que hace referencia en el libreto de la obra con el fin de poder mostrar un Story board con bocetos y dibujos que reflejen fielmente la descripción de ese espacio escénico.

Acto primero

El primer acto de Las bodas de Fígaro se desarrolla en el Castillo del Conde de Almaviva, un castillo cerca de Sevilla. La escena que se va a desarrollar tiene lugar en una habitación a medio amueblar con un sillón. Al principio de la escena se encuentran Fígaro y Susana, los dos criados del conde de Almaviva.

Castillo del Conde de Almaviva, cerca de Sevilla. Una habitación a medio amueblar. Se ve un gran sillón. Fígaro está midiendo el suelo. Susana, ante el espejo, se está probando un sombrero adornado con flores.¹

En la habitación se encuentran Susana y Fígaro, los criados del Conde que al día siguiente se van a casar. Se encuentra Fígaro midiendo la habitación que el Conde les ha prestado para ver si pueden instalar la cama.

En ese momento entra Marcelina, enemiga de Susana, que muestra su interés por casarse con Fígaro. Ésta se lo cuenta a Bartolo, doctor en el Castillo, que como es enemigo de Fígaro le promete ayudarla.

1.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 1-6. Acto primero.

Entra en ese momento Cherubino, un paje del Conde que le declara a Susana sus sentimientos hacia la Condesa, cuando entra el Conde y Cherubino tiene que esconderse rápidamente detrás de un sillón que se encuentra en la sala. Susana lo tapa con una bata que encuentra por la habitación.

Viendo al conde a lo lejos, regresa asustado, y se oculta detrás del sillón.²

El Conde intenta cortejar a la criada pero escucha la voz de Don Basilio, maestro de canto y alcahueta. Por lo que el Conde decide esconderse rápidamente detrás del mismo sillón que Cherubino para no ser visto por Don Basilio.

(Señalando el sillón)
Aquí detrás me pondré.³

Don Basilio le cuenta a Susana que el Conde tiene interés por ella y que además Cherubino también lo tiene hacia la Condesa. Esto hace enfadar al Conde que decide salir de su escondite y concluye que va a despedir a Cherubino.

Casualmente, el Conde quite la bata que tapa a Cherubino, y lo descubre detrás del sillón mientras Cherubino se excusa diciendo que no ha escuchado nada.

En ese momento entra Fígaro acompañado de habitantes del lugar y le pide al Conde que una en matrimonio a él y a Susana. Es entonces cuando el señor le explica que el joven Cherubino va a ser destinado a dejar el castillo.

2.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 344-347. Acto primero

3.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 91-92. Acto primero

La escena

Como podemos extraer del libreto, el sillón en la obra cobra un papel fundamental debido a que es el lugar donde se esconden Cherubino y el Conde. Sin el sillón, o en su caso, un lugar donde poder esconderse no podría desarrollarse el acto primero.

Además tiene importancia el hecho de ser llevar a cabo la representación en un espacio arquitectónico interior debido al carácter secreto que tiene la escena donde van destapándose secretos de unos y otros.

En la escena aparecen también un espejo donde Susana se encuentra probándose los ropajes que llevará en su boda.

Por último, también debe haber espacio para una cama debido a que Fígaro está midiendo el espacio para que quepa la cama donde dormirán una vez contraigan matrimonio.

Espejo donde Susana se prueba el sombrero y los ropajes para su boda con Fígaro.

Cama en montaje por Fígaro mientras se desarrolla el acto. Fígaro se encuentra en, realidad, midiendo la habitación para decidir si cabe finalmente o no.

Principal elemento de la escena, el sillón donde Cherubino y el Conde se esconden y que desarrolla parte del argumento.

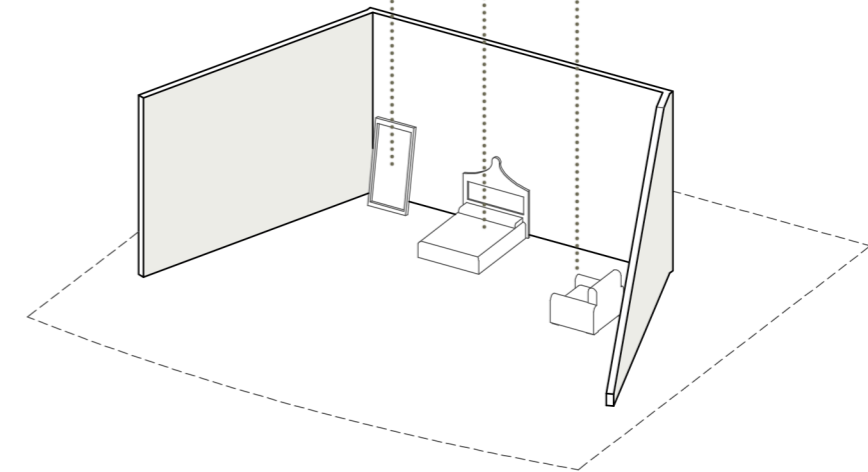


Fig 40. Recreación acto primero. Elaboración propia.

Acto segundo

El acto segundo tiene lugar en otra habitación del Castillo de Almaviva, se trata de la habitación de la Condesa. En el libreto es descrita como una habitación decorada con riqueza que dispone de tres puertas.

Habitación decorada con riqueza de la condesa, con tres puertas. A la derecha, la puerta de entrada. A la izquierda, la puerta de un gabinete; al fondo, una puerta que da al cuarto de Susana; a un lado, una ventana.¹

En éste acto la Condesa está preocupada por el amor de su marido hacia la criada. Susana y la Condesa trazan un plan para descubrirlo. El plan trata de utilizar a Cherubino para que se vista de mujer e intente enamorar al conde. Para ello se ponen las dos a disfrazar al joven en la habitación con la puerta cerrada.

SUSANA

Que entre, ¿Qué mal hacemos?,
La puerta cerraré:
(Cierra la puerta)²

Para vestirlo de mujer utiliza un sombrero de Susana y para ello va a la habitación contigua, el gabinete.

Susana pasa al gabinete contiguo a coger un sombrero. Cherubino se acerca a la condesa, y le deja ver sus credenciales. La condesa los toma, abre la plica y ve que falta el sello)³

1.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 1-5. Acto segundo.

2.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 93-95. Acto segundo.

3.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 201-205. Acto segundo.

Mientras le están vistiendo escuchan la voz del Conde fuera de la habitación y Cherubino y Susana van corriendo a la habitación contigua a esconderse.

El Conde entra a la habitación donde se encuentra la Condesa y la ve nerviosa y escucha un estruendo de la habitación cerrada. Es entonces cuando el Conde quiere entrar a la habitación para ver que está ocultando la Condesa.

Susana antes de que entre el Conde intenta liberar a Cherubino del escondite para ello el joven salta por la ventana que da al jardín.

CHERUBINO

Vamos aquí fuera.
(Asomándose a la ventana que da al jardín)⁴

Finalmente el Conde va a entrar a la habitación y la Condesa le dice antes que está Susana y Cherubino. El conde entra a la habitación y se da cuenta de que solo esta Susana porque Cherubino ha saltado por la ventana. Es entonces cuando la Condesa le dice que lo ha hecho para avergonzarlo y el Conde le pide perdón.

Al final de acto segundo entra en escena el jardinero que entra a la habitación muy enfadado porque alguien ha saltado y estropeó su jardín. Fígaro, que acaba de entrar en escena dice que ha sido él pero el jardinero le contrapone que ha encontrado la credencial de Cherubino para que se vaya del Castillo. Fígaro responde que la llevaba él porque le faltaba el sello pero el Conde está dudando.

4. .DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 446-447. Acto segundo.

La escena

El acto segundo se desarrolla en la habitación de la Condesa como muestra al principio del acto. Describe la sala como una sala lujosamente decorada y que tiene tres puertas y una ventana.

Una de las puertas es la puerta de entrada que se encuentra a la derecha de la habitación. Esta puerta tiene protagonismo porque es por donde acceden los personajes a la escena. En primer lugar accede el Conde antes de descubrir a la condesa nerviosa. Más tarde por esa misma puerta entra Fígaro a la escena y finalmente entra el jardinero enfadado porque alguien ha saltado por la ventana y le ha destrozado sus plantaciones.

Ésta puerta cobra un gran protagonismo porque es la que permite que haya dinamismo en la escena, que entren determinados personajes o salgan de la escena cuando es debido.

Otra de las puertas es la que da al gabinete, que está a la izquierda de la escena. En esa habitación es de dónde saca los artilugios para disfrazar al joven Cherubino, primero un sombrero, luego un lazo, etc. En esa misma habitación es donde se esconden para no ser descubiertos por el conde.

Podemos descubrir por el libreto que en esa habitación también se encuentra una mesita y una silla.

(Cherubino vuelca una mesita y una silla en el gabinete, con mucho ruido)⁵

5.DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 343-345. Acto segundo.

6.DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 439-440. Acto segundo.

7..DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 220-224. Acto segundo.

Por último, la tercera puerta da al cuarto de Susana, la criada. Esta puerta carece de utilización porque en el libreto no muestra que surja ninguna acción en esa habitación.

La única acción que tiene lugar con esa puerta a lo largo del acto es la Cherubino cuando intenta abrir las tres puertas para intentar escapar pero ninguna de ellas está abierta.

(Se aproxima a las puertas y las encuentra todas cerradas.)⁶

Finalmente en la descripción habla de una ventana. Ésta ventana tiene mucho protagonismo debido a que es por donde Cherubino salta para huir del conde. Por el argumento de la obra sabemos que esta ventana da al jardín y que bajo de ella se encuentran plantaciones que el jardinero Antonio ha plantado.

Por último, una parte del mobiliario que no describe en la descripción es la de una silla que se encuentra en la alcoba. El lugar donde se desarrolla la acción.

Ven, arrodíllate...
(Coge a Cherubino y lo arrodilla delante de la condesa que se sienta)⁷

En esta silla o lugar para sentarse se sienta Cherubino para poder ser peinado y maquillado para poder parecer una mujer.

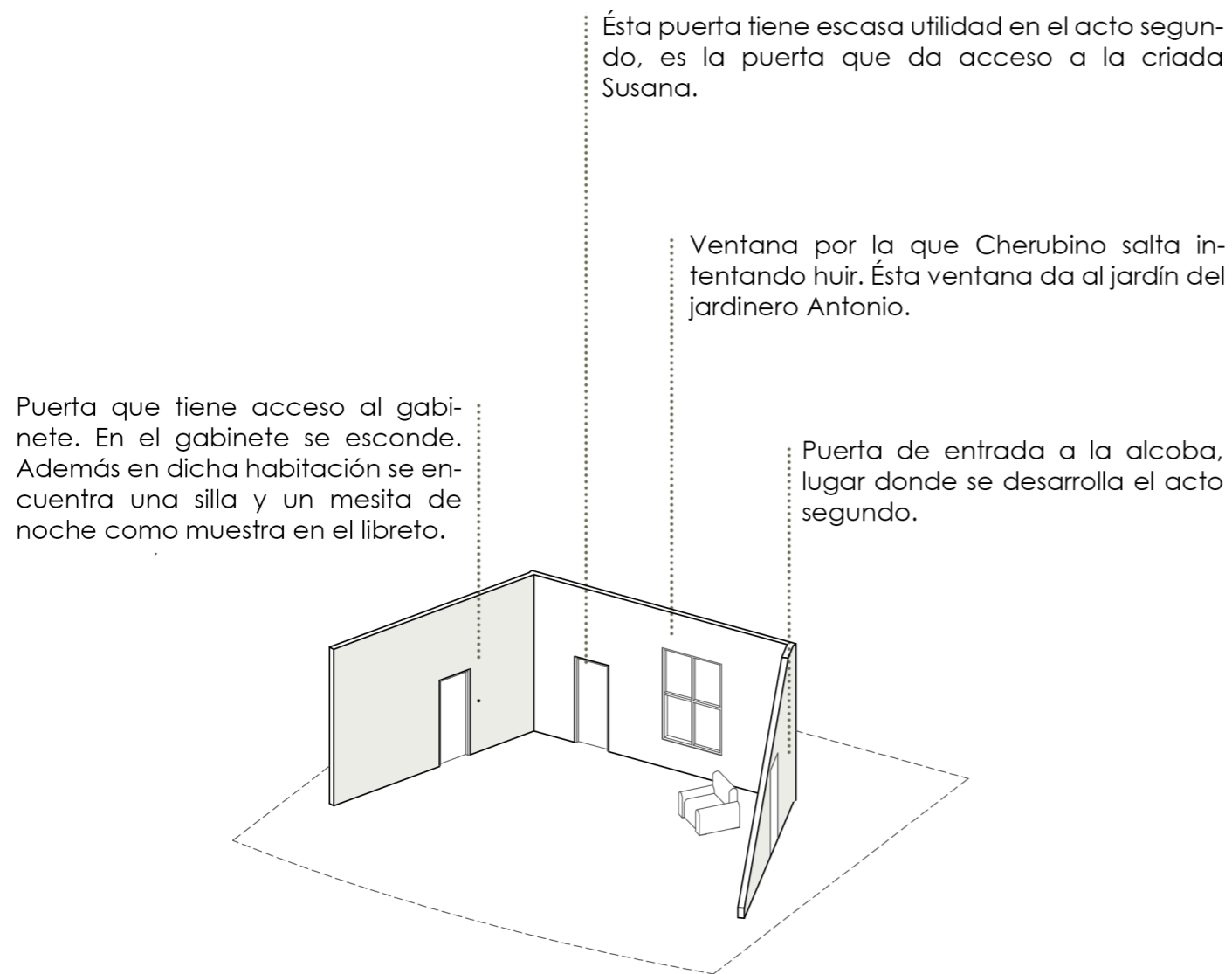


Fig 41. Recreación acto segundo. Elaboración propia.

Acto tercero

En esta ocasión el acto tercero se desarrolla en una suntuosa sala con dos tronos preparada para una fiesta nupcial.

(Suntuosa sala con dos tronos, preparada para una fiesta nupcial)¹

Se encuentra Susana intentando hacer un plan para poder descubrir al conde y quedar con él en el jardín para destapar que el conde no desea a la Condesa.

Es entonces cuando Marcelina acompañada por Don Bartolo y Curzio, notario, exigen a Fígaro el cumplimiento de la promesa de casarse con Marcelina. Mientras están hablando descubren que Fígaro es hijo de Marcelina por una señal en el brazo derecho y que don Bartolo es su padre. En ese momento se abrazan y entra Susana que ve como está Fígaro abrazando a Marcelina y piensa que es una infidelidad porque ella es enemiga de Susana.

Una vez ocurre la reconciliación entre ellos salen de la escena y se queda Susana con la Condesa que le describe una carta para ofrecerle el encuentro con el Conde.

Finalmente empieza la ceremonia donde van a contraer matrimonio Susana y Fígaro que también se unen en matrimonio Bartolo y Marcelina. En ese momento Susana le pasa una nota al Conde para tener una cita esa noche que finalmente será una cita entre la Condesa y el Conde.

1. DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 1-2. Acto terero.

La escena

La escena tiene lugar en una suntuosa sala de tronos preparada para la fiesta nupcial entre Fígaro y Susana.

En esta escena tiene importancia el fondo del espacio porque en ella se establecen el Conde, la Condesa y Susana para hablar.

El conde, la Condesa y Susana. Estas últimas se detienen en el fondo de la escena sin ser vistas por el Conde.²

Se muestra también una puerta de acceso, que no detalla en qué lado está ni como es pero al ser un espacio interior del Castillo de Almativa se da por entendido que hay una puerta.

SUSANA
(Aparte, yendo hacia la puerta)³

En cuanto a la descripción de la habitación donde se encuentran, no hay más referencias que no sean las de la descripción donde detalla que hay dos tronos y es una sala suntuosa. Se da por hecho que es una sala de la época donde el estilo es marcadamente ostentoso además de ser un espacio dedicado a una fiesta nupcial que estará más decorado que de normal.

En el libreto del acto tercero sí se hace una referencia a uno de los tronos donde Susana, la criada, se sienta para escribir aquello que la condesa le está dictando.

Susana se sienta y escribe.⁴

2.DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 20-22. Acto terero.

3.DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 106. Acto terero.

4.DA PONTE, Lorenzo. Libreto *Le nozze di Figaro*, basado en la comedia *La folle journée*, En *Le mariage de Figaro* (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 368. Acto terero.

Puerta que da acceso a la suntuosa sala donde se desarrollara el acto tercero.⁵

Uno de los tronos donde Susana se sienta para poder escribir lo que la Condesa le está dictando. Estos dos tronos están preparados para la fiesta nupcial entre Susana y Fígaro.

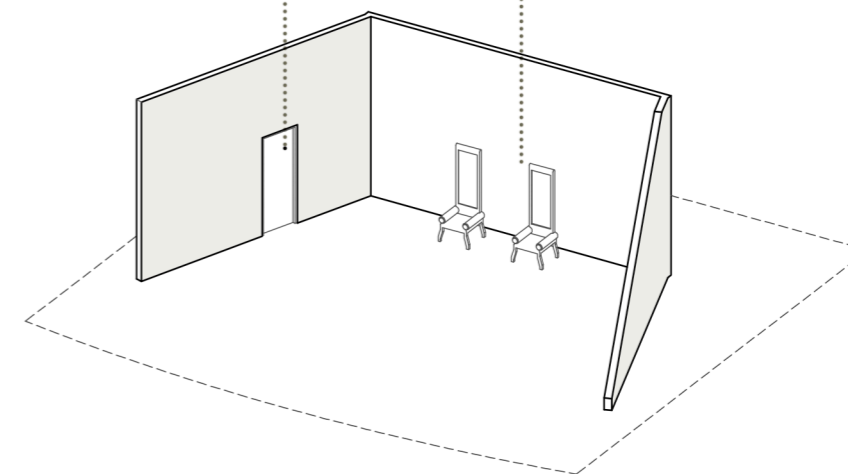


Fig 42. Recreación acto tercero. Elaboración propia.

Acto cuarto.

El presente acto se desarrolla en el jardín. Entre dos pabellones.

Noche. Jardín con dos pabellones, uno a la derecha y otro a la izquierda. Aparece Barbarina con un farolillo en la mano.¹

En este jardín Fígaro se encuentra con Barbarina que está buscando el broche que sella la nota que confirma la cita con el conde. Fígaro en ese momento es cuando descubre que su mujer le está siendo infiel. En realidad está equivocado porque la cita entre Susana y el conde es para descubrir la infidelidad del Conde hacia la Condesa.

El encuentro en realidad es de Susana disfrazada de Condesa y viceversa. Esto provoca que al entrar Cherubino y vea a Susana intente besarla pensando que es la condesa. El conde a su vez intenta cortejar a Susana pensando que es la Condesa. Entonces Susana se olvida de cambiar la voz y Fígaro se da cuenta de que es ella y se funden en un abrazo.

Finalmente el Conde pide perdón a su esposa por sus sospechas y la ópera acaba alegremente con una fiesta durante toda la noche.

1.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 1-3. Acto cuarto.

La escena.

Este acto es el único de los cuatro actos que se desarrolla en el exterior de un espacio arquitectónico. Se desarrolla en el jardín de Almaviva entre dos pabellones que son las dos referencias arquitectónicas que encontramos.

Noche. Jardín con dos pabellones, uno a la derecha y otro a la izquierda. Aparece Barbarina con un farolillo en la mano.²

Al desarrollarse todas las acciones en el exterior, no tenemos ninguna descripción del espacio interior de estos pabellones. Lo que sí que sabemos es que tienen gran importancia estos dos edificios debido a que lo usan en la obra para poder acceder a la escena y para salir.

Con la utilización de estos pabellones pueden los personajes interrumpir en la escenografía y ocultarse cuando sea debido. Además está marcado en el libreto que estos dos pabellones no son únicamente escenificación si no que deben de ser practicables para favorecer el dinamismo en la ópera.

El fondo del jardín, con dos pabellones practicables, Barbarina sola con un par de frutar y un dulce.³

2 .DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 1-3. Acto cuarto.

3 .DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 95-97. Acto cuarto.

Estos dos pabellones como hemos explicado, tienen la función de servir para ocultar a los personajes y darles acceso a la escena. Esto lo podemos ver en numerosos momentos durante el acto. Algunos ejemplos serían los siguientes:

BARBARINA
Huye asustada al pabellón de la izquierda. ⁴

MARCELINA
Entra por donde lo hizo Barbarina, en el pabellón de la izquierda. ⁵

CONDESA Y CHERUBINO
Cherubino entra en el pabellón donde estaba Barbarina. ⁶

Por último, en cuanto a referencias en el espacio, durante el acto, al ser desarrollado en un espacio exterior, hace mención a un bosque que actúa de fondo donde los personajes se esconden o se alejan para desarrollar determinadas acciones.

Fígaro se oculta entre los árboles ⁷

SUSANA
Se aleja entre los árboles. ⁸

4.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 12-13. Acto cuarto.

5.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 240-241. Acto cuarto.

6.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 337-338. Acto cuarto.

7.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 231. Acto cuarto.

8.DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro (1784) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Línea 276. Acto cuarto.

Puerta que da acceso al pabellón izquierdo donde algunos personajes utilizan para aparecer y desaparecer de la escena.

Al desarrollarse el acto al exterior, describe en el libreto que existe un bosque al fondo de la escena. En él se ocultan o desaparecen de la escena.

Pabellón derecho del cuarto acto. Igual que el izquierdo, este pabellón sirve para poder aparecer y desaparecer los personajes. No se describe cual es la función de cada pabellón.

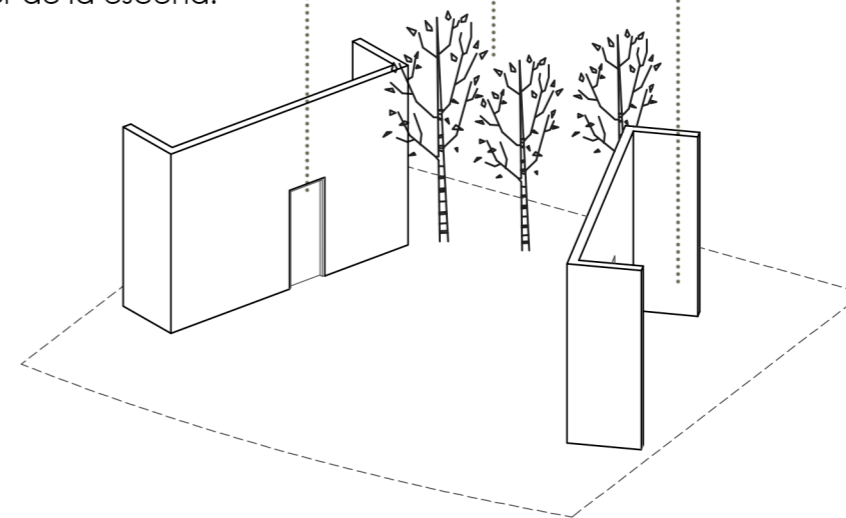


Fig 43.Recreación acto cuarto. Elaboración propia.

ANÁLISIS DE LA ÓPERA LAS BODAS DE FÍGARO. PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DE EZIO FRIGERIO.

3.2



Fig 44. Cartel Opera Le Nozze di Figaro en Teatro Alla Scala de Milán 1982

3.2 Análisis de la Ópera Las bodas de Fígaro, escenografía por Ezio Frigerio.

La primera producción escenográfica que se va a analizar es la realizada en 1982 por Ezio Frigerio en el Teatro Alla Scala de Milán.

Ezio Frigerio es un escenógrafo nacido en Erba (Italia) en 1930. Estudió arquitectura pero dedicó sus conocimientos a aplicarlos a las artes plásticas. Inició su trayectoria como escenógrafo en 1955 de la mano de Strehler, quien le animó a introducirse en esta disciplina, y ha diseñado escenarios para importantes obras internacionales como La ópera de perra gorda de Brecht o Arlequín, criado de dos amos.

Frigerio entiende la escenografía "como un arte completo, tan independiente como pueda ser la escultura o la pintura" que tiene como objeto el "identificar las emociones buscadas por el autor y reconstruirlas con los medios de que dispone."

El elemento principal en las escenografías de Ezio es la forma arquitectónica que tiene de entender el espacio teatral ligado a un estilo monumentalista donde la pintura italiana y la arquitectura clásica tiene grandes influencias.

1. PERALEZ, L. (2006). "Ezio Frigerio" en El cultural.

3.2.1 Acto primero

La primera escena de la Ópera Las bodas de Fígaro por Ezio Frigerio consta de una sala vacía, como dice en el libreto, que está a medio amueblar. Se trata de una habitación del castillo de Almaviva con claras tendencias clásicas y referencias a la arquitectura típica de un castillo o palacio.

La escena está configurada como una habitación que surge toda a partir de la embocadura o arco proscenio, no invadiendo en ningún momento la corbata del escenario.

Ésta habitación tiene las paredes altas además de no colocar el plano del techo, que aunque se pueda intuir, no lo muestra para dar la sensación al espectador de que la habitación es más alta aún y así recrear una sensación de riqueza palaciega.

Las paredes de la habitación paralelas a los hombros están ligeramente en escorzo al plano perpendicular a la visión de los espectadores, esto favorece a una exageración de la perspectiva lo que por un lado permite la visualización de todos los espectadores y además, por otro lado, da la sensación de una habitación más grande y menos encajada en la caja escénica.

Es importante remarcar las ventanas superiores que permiten la entrada de luz a la escena.

Esta luz es la única que está presente en este acto, no utiliza otra luz para iluminar a los personajes. Al ser una luz natural proveniente de una ventana superior crea un espacio sombrío. Esta sombra divide la escena en dos partes, la zona iluminada donde surgen las partes de la trama más públicas, menos secretas y por otro lado en la zona de sombra las partes del argumento que sugieren un tono más intimista.

La habitación como se puede observar está vacía a excepción de un sillón ligeramente desplazado del eje central hacia la zona de la luz.

Finalmente, podemos definir que la corriente escenográfica que está siguiendo Ezio es la naturalista, colocando en la escena aquello que en el libreto menciona dando poco pie a la imaginación.

3.2.2 Acto segundo

El segundo acto se desarrolla en la habitación de la Condesa. La habitación está más decorada y no tan vacía como la anterior. Aun así tiene un aspecto palaciego. Con frontones encima de las puertas, carpinterías ostentosas en las ventanas, etc.

En esta escena, Frigerio vuelve a utilizar paredes altas para crear la sensación de riqueza y no muestra el plano del techo. Nuevamente coloca las paredes paralelas a los hombros en escorzo para crear sensación de perspectiva.

Coloca los elementos escénicos como se muestran en el libreto de Lorenzo da Ponte dando poco lugar a la interpretación personal.

En cuanto a las puertas y a la ventana que tienen gran protagonismo en el segundo acto. Dispone de una puerta a la izquierda de la escena que da acceso al gabinete y otra puerta situada en el foro que es la que permite el acceso a los personajes a la escena. Algo a remarcar es que elimina la puerta que da acceso a la habitación de Susana, porque como se ha analizado, no tiene ninguna acción en dicha habitación.

Por último, dispone la ventana como está descrita en el libreto, a un lado de la habitación. Esta ventana, nuevamente es la que permite la única entrada de luz a la escena provocando un juego de luces y sombras en el escenario debido a que la luz penetra desde una dirección y los elementos situados en el escenario quedan enaltecidos por las proyecciones de sus sombras.



Fig 45 Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 1.

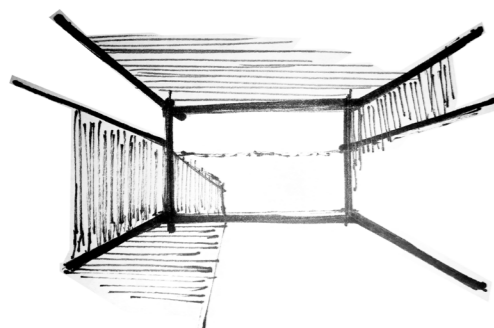


Fig 46. Boceto espacio acto primero.



Fig 47. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 2.

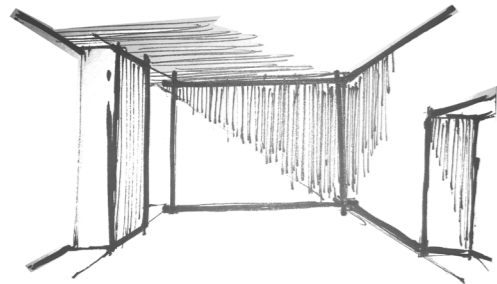


Fig 48. Boceto espacio acto segundo.

3.2.3. Acto tercero

El tercer acto tiene lugar en la sala nupcial donde tendrá lugar la boda entre Susana y Fígaro. En esta ocasión la sala es mucho más grande que las de las otras dos habitaciones de los anteriores actos debido a que la situación lo requiere. Por un lado para mostrar ostentuosidad debido a la fiesta que se va a organizar y por otro lado para diferenciar el tono del acto, que ya no es tan secreto para convertirse en un acto social.

Para ello, Ezio, en su escenografía amplía visualmente el espacio exagerando más la perspectiva y alargando la habitación. Consigue este efecto colocando una imagen siguiendo la perspectiva de la sala como se hacía con las pinturas clásicas italianas. Sabemos que es una imagen porque los personajes no llegan nunca a interactuar a partir de la mitad de la escena.

Además acentúa esta sensación colocando ventanas alternadas con vanos ciegos a un lado de la escenografía que generan una repetición visual de elementos que da lugar a una continuación perspectiva.

Otro de los elementos que genera sensación de grandiosidad en la sala es que en esta escena sí que muestra el plano del techo. Lo que provoca que la sala esté acotada y genere más profundidad debido a la perspectiva. A su vez, el plano del fondo está más oscuro que el resto de la escena provocando que visualmente parezca que esa pared está muy alejada a ojos del espectador.

Por último, para provocar más aun la sensación de profundidad dispone en el suelo las juntas del pavimento marcadas en oscuro para poder provocar una sensación de perspectiva cónica donde el punto de fuga está muy alejado del espectador.

Coloca a un lado de la escena un piano que dispone de un asiento para poder desarrollar los momentos de la escena que surgen sentados.

En cuanto a la luz, nuevamente la única luz que penetra en la escena es la proveniente de las ventanas que provoca un juego de luces y sombras en el suelo de los pocos elementos que hay situados en la escena.



Fig 49. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 3.

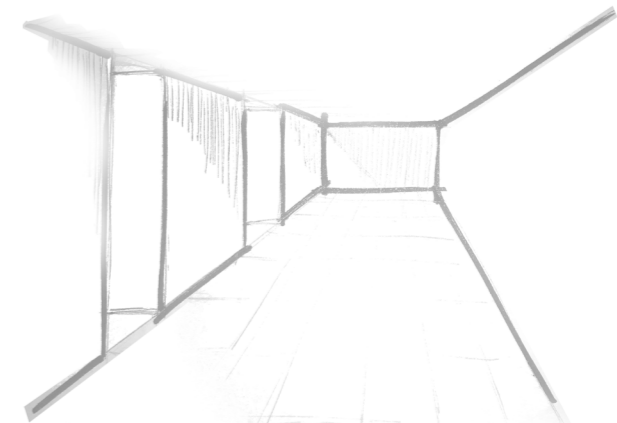


Fig 50. Boceto espacio acto tercero..

3.2.4. Acto cuarto

La escena cuarta es la única que se sitúa en un espacio exterior, ya no surge la acción dentro del castillo de Almaviva sino que surge en sus jardines. En el libreto menciona que la acción se desarrolla entre dos pabellones que permiten la entrada y salida de los personajes a la escena que surge entre ellos dos.

Como podemos observar, en la escenografía no muestra claramente los dos pabellones arquitectónicos si no que muestra una serie de pilastras a cada lado del escenario de donde entre ellas van surgiendo los personajes.

El espacio está mucho más acotado a pesar de ser una escena exterior pero consigue dar un aspecto ambiguo debido a la oscuridad que en el escenario se presenta. Además, coloca una imagen en el exterior que permite crear al espectador visualmente que más allá de la escena se encuentra un bosque y de fondo el Castillo de Almaviva.

La luz en este caso no es natural, debido a que la escena se desarrolla de noche. A pesar de ello, sigue generando las luces desde el lado izquierdo de la caja escénica y provocando proyecciones de sombras muy marcadas.

Finalmente, en la obra menciona un bosque de donde surgen y se esconden los personajes. Ezio Frigerio sitúa una gran jardinera al fondo de la escena para favorecer al desarrollo de la obra donde detrás de ella se esconden los personajes y en ocasiones desaparecen de la escena.



Fig 51. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 4.

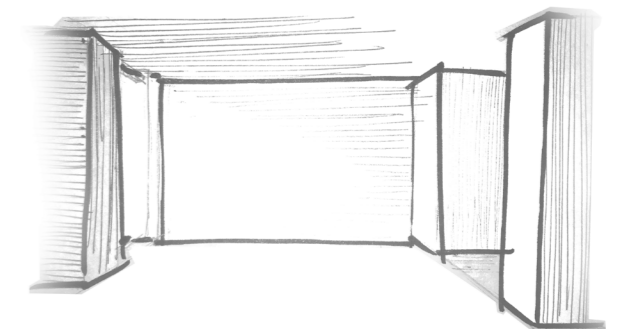


Fig 52. Boceto espacio acto cuarto.

2.2.5. Diferencias y similitudes con el texto original.

Podemos decir que la escenografía que realiza Ezio Frigerio para la obra Las bodas de Fígaro representa pocas diferencias con el texto original de Lorenzo Da Ponte.

Ezio utiliza recursos que muestran fielmente la escena descrita en el argumento de la obra, por ello podemos decir que se trata de una escenografía con un estilo naturalista propio de finales del siglo XIX y principios del XX.

Es importante remarcar como consigue alterar la perspectiva en sus escenas para representar espacios más grandes o más pequeños y el juego de la luz proveniente del hombro izquierdo como características fundamentales en su escenografía.

Las diferencias escénicas que se han podido observar son que en la segunda escena, en el texto original menciona tres puertas, que como se ha dicho anteriormente solo utiliza dos de ellas. Por esta razón Ezio solo coloca dos puertas que son las que tienen utilidad y la puerta de acceso a la habitación de Susana la suprime.

Otra de las diferencias visuales que se han observado es que en la tercera escena, según el libreto de Las bodas de Fígaro, deberían de aparecer dos tronos en la sala. En su escenografía no aparecen estos dos tronos y en lugar de ello, para generar la ostentuosidad de la sala que se requiere, coloca un piano de cola encabezando la escena.

Finalmente, donde más diferencias se pueden ver es en el acto cuarto que se desarrolla en un espacio exterior que no se ven claramente las construcciones a las que hace mención en el texto original. Sitúa solo una serie de pilastras a cada lado para poder favorecer la penetración de los personajes en la escena.

Por todo lo demás, la escenografía de Ezio Frigerio es realista y fiel al texto original, colocando cada elemento tal y como se describe y generando poca interpretación al espectador ya que coloca todos los elementos de forma análoga al texto.

ANÁLISIS DE LA ÓPERA LAS BODAS DE FÍGARO. PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DE CLAUS GUTH.

3.3



Fig 53. Cartel Ópera Le Nozze di Figaro en Teatro de Ópera Haus für Mozart de Austria en 2006.

3.3 Análisis de la Ópera Las bodas de Fígaro por Claus Guth.

La siguiente producción escenográfica a analizar va a ser la representada en 2006 por Claus Guth en Salzburgo (Austria) en el teatro de Ópera Haus für Mozart.

Claus Guth es un escenógrafo nacido en Frankfurt que estudió filosofía, literatura alemana y teatro en la Universidad Ludwig-Maximilians en Múnich. Más adelante estudio ópera y dirección de teatro en la Múnich Hochschule.¹

Algunas de sus obras más importantes son Rigoletto en la Ópera de París o La Bohème en la Ópera de la Bastilla de París. Ésta última reciente y con una gran polémica en cuanto a la puesta en escena que proponía.

Los estudios de filosofía de Guth hacen que en sus escenografías tenga grandes influencias filosóficas además de rebuscar significados ocultos en sus creaciones.

Este escenógrafo está caracterizado por su gran capacidad simbolista además de mostrar todos los elementos de la escenografía como determinantes, es decir, cada uno de los elementos tiene un significado, incluso el conjunto del espacio

1. 2018. Biography Claus Guth. Royal Opera House. <<http://www.roh.org.uk/people/clus-guth>>. [Consulta: 3 de octubre de 2018]
2. REVERTER, A. (2011). "El otro Wagner de Claus Guth" en El Cultural.

3.3.1 Acto primero

El primer acto de la ópera Las bodas de Fígaro se desarrollan en una sala vacía. Claus Guth sitúa el desarrollo del acto en una sala con unas escaleras perimetrales y un gran espacio central vacío. La sala consta de tres paredes totalmente blancas con relieves para dotarlo de un estilo clásico donde sitúa las puertas que van a tener importancia en el desarrollo de la escena.

En el libreto de la obra menciona dos puertas por donde entran los personajes. En este caso sitúa las puertas una a la derecha de la escena, otra en el descansillo visible a los espectadores y otra bajo el tramo de escalera no visible.

Este acto está caracterizado en el libreto de Lorenzo Da Ponte por la situación de un sillón que sirve para que Cherubino y el Conde se escondan. Guth, en su escenografía, no coloca ningún elemento móvil como es el caso del sillón por lo que para poder desarrollar el acto los personajes que deben de esconderse detrás del sillón lo hacen detrás del cortinaje de la ventana.

Para sentarse en un momento determinado también utilizan el sillón pero como no se encuentra en la escena utilizan la escalera que sirve para dotar de dinamismo la escena con la entrada y salida de personajes además de hacer de asiento cuando así sea necesario.

En este acto no tiene protagonismo la ventana como si lo tendrá en el segundo, pero la coloca por dos motivos. Por un lado, la ventana sirve para dotar de luz a la escena ya que la única luz que abastecerá a los personajes es la luz "natural" que proviene de la ventana y por otro lado para colocar unos cortinajes que sirvan para esconder a Cherubino y al Conde.

Hay que mencionar que en esta escenificación de Las Bodas de Fígaro se representa un personaje que no está explícito en el argumento de la obra. El ángel vestido de azul hace de hilo conductor en toda la Ópera. Es un personaje en off que no tiene ninguna acción directa con el resto de personajes pero que se entiende que es él quien está manejando la situación.

Ésta podría ser una de las características de la escenografía de Claus Guth que pretende dotar de un significado oculto al argumento de la Ópera.



Fig 54. Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 1.

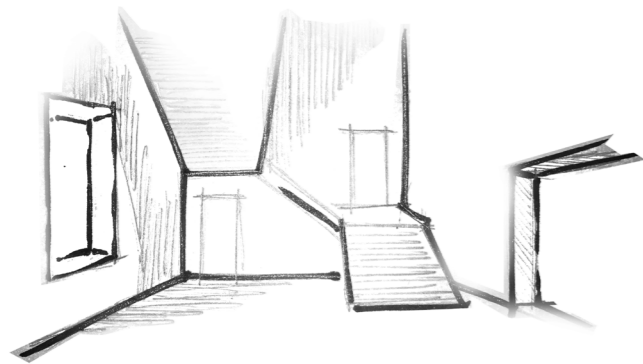


Fig 55. Boceto espacio acto primero..

3.3.2 Acto segundo

El segundo acto de la Ópera se desarrolla en la habitación de la Condesa, una habitación que según la descripción del libreto de la Ópera es una habitación ostentosa donde se encuentra la cama de ella.

Guth, igual que en la primera escena, no coloca ningún elemento móvil por lo que la cama de la Condesa no tiene lugar en la escena.

En este acto, tienen importancia la utilización de tres puertas que sirven de acceso a los personajes a la habitación y otras dos que sirven para poder acceder al gabinete y a la habitación de la criada Susana.

Claus Guth no coloca dos de estas tres puertas de forma explícita. El escenógrafo solo coloca la puerta de acceso a la habitación de la Condesa porque considera que es la que tiene el real protagonismo porque es por donde entra el Conde, o Cherubino, los personajes más relevantes en el desarrollo de este acto.

Finalmente, las otras dos puertas restantes no las hace visibles aparentemente y las camufla en el atrezzo colocado en el foro de la caja escénica. Estas dos puertas son las que en el desarrollo del argumento sirven para ocultarse determinados personajes y en el caso de la otra puerta no tiene especial interés debido a que no se utiliza durante el acto, por lo que se puede interpretar que el escenógrafo las oculta para dotar a estas puertas más aún si cabe de secretismo, para favorecer a la ocultación de estos personajes.

Para acabar, es importante mencionar la ventana que sitúa en el lado derecho de la escena, tal y como describe en el libreto. Esta ventana sirve para poder escapar Cherubino del descubrimiento del Conde. Nuevamente esta luz proveniente de la ventana es la que permite la entrada de luz a toda la escena.

Es necesario remarcar que el escenógrafo utiliza un recurso visual en determinados momentos del desarrollo de la función. La proyección de imágenes que simulan que está creando el joven ángel. En el acto segundo la proyección se sitúa temporalmente al final y lo utiliza para hacer un esquema de las relaciones entre los personajes. Se podría pensar que las paredes blancas están pintadas de ese color para favorecer a la visualización de las proyecciones.



Fig 56 Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 2.

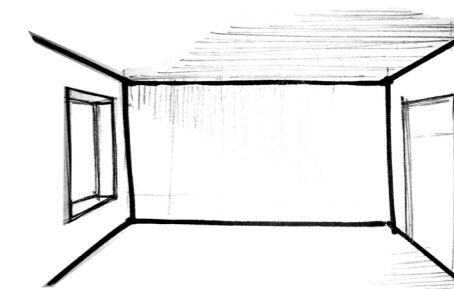


Fig 57. Boceto espacio acto segundo.

3.3.3 Acto tercero

El tercer acto surge en una sala grande y suntuosa donde tiene lugar la boda de Fígaro y Susana. En este caso, Claus Guth no se sitúa en una gran sala como describe el libreto si no que vuelve a utilizar la escenografía de la escena primera.

Coloca unas escaleras perimetrales pero que en este caso no desembarcan en el escenario si no que las escaleras continúan descendiendo por lo que utiliza el contrafoso de la caja escénica.

Nuevamente, el escenógrafo no sitúa en la escena elementos móviles. En este caso debería de aparecer dos tronos tal y como describe Lorenzo Da Ponte en su libreto pero no los escenifica y vuelve a utilizar las escaleras como elemento donde se puede situar Susana para escribir lo que la Condesa la está dictando.

Las puertas que sitúa alrededor del perímetro son las mismas que las de la primera escena por lo que como en el argumento solo utilizan una puerta para acceder a la sala nupcial, en el desarrollo de la escena solo utiliza la puerta más próxima a la embocadura que es la que más presencia escénica tiene.

Por último, el tramo de escaleras descendentes es utilizado para la desaparición de los personajes además de desarrollar en ella la escena dentro del tercer acto donde la Condesa y Susana hablan a escondidas del Conde. Se usa esta parte de la escenografía ya que permite ocultar a los personajes y darles el carácter de secretismo.



Fig 58 Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 3.

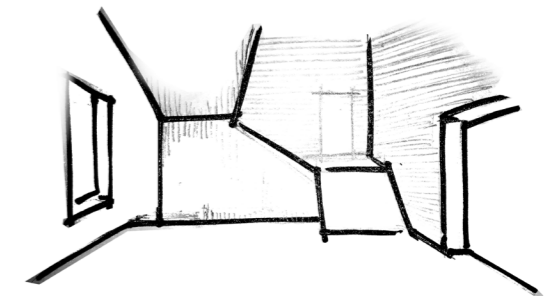


Fig 59. Boceto espacio acto tercero..

3.3.4 Acto cuarto

El cuarto y último acto se desarrolla en el exterior del castillo de Almaviva durante la celebración de la boda de Fígaro y Susana. En el texto original sitúa la acción entre dos pabellones que es por donde entran y salen los personajes mientras que Claus Guth en su escenografía no trata de reproducir el exterior si no que sitúa la acción en tres escenas diferentes interiores.

Por un lado sitúa una bambalina con tres puertas en el frente del escenario, lo más próximo a los espectadores donde los personajes desarrollan la escena en la parte del proscenio o corbata.

Una vez acaba de escenificar ese momento levanta el atrezzo y permite ver las escaleras donde desarrolla el resto de actos. Ésta vez las escaleras son las del primer acto y el tramo que desciende al contrafoso ya no está presente. La otra escena de las tres mencionadas, es una pared que sirve de fondo cuando se encuentra el atrezzo con las puertas abiertas para no poder descubrir que lo que hay detrás de ellas son las escaleras.

Este acto se desarrolla de noche por lo que Guth proyecta luces oscuras en todo el escenario para recrear esta oscuridad debido a la nocturnidad de la escena. La luz clara ya no está presente en la escena y se encuentra toda la representación iluminada levemente. Para remarcar este efecto, la ventana que está presente durante todo el desarrollo de la Ópera ya no proporciona luz natural si no que se encuentra oscura para escenificar que se está produciendo el acto durante la noche.



Fig 60 Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 4.

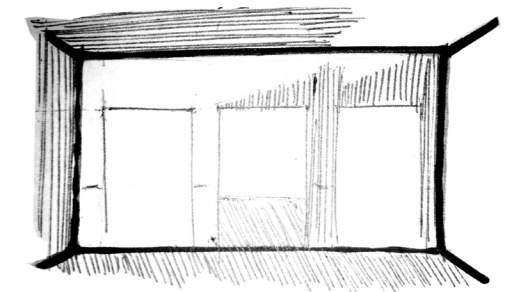


Fig 61. Boceto espacio acto cuarto.

3.3.5 Diferencias y similitudes con el texto original

Las principales diferencias entre la escenografía de Claus Guth y la descripción del texto original son varias.

Por un lado las escenas en el texto original se desarrollan en habitaciones ostentosas de carácter palaciego mientras que en la escenografía de Guth los espacios no están ornamentados de forma abundante aunque si tienen una esencia clásica en las paredes. Además el tono de la escena es de colores fríos, tonalidades de blanco y azules, un tono que no está relacionado con una imagen de realeza ni riqueza ya que estaría más relacionado con tonos dorados y cálidos.

Claus Guth durante toda la obra, como se ha observado en el análisis, no sitúa ningún elemento móvil como si describe en el texto original. Algunos de estos ejemplos serían el sillón del primer acto, los tronos del tercer acto, etc. Para ello utiliza partes de la escenografía fija como son las escaleras o la ventana.

Finalmente, es remarcable el uso del mismo espacio para representar todos los actos. En el texto original se desarrolla en espacios diferentes como serían la habitación de la Condesa, la sala nupcial o incluso el exterior del castillo de Almadiva. Claus Guth no cambia de espacio y simplemente lo matiza con pequeños cambios para transmitir determinadas sensaciones, incluso el acto exterior lo desarrolla en el interior del castillo cambiando la iluminación.

Para concluir, la principal diferencia que hemos observado es el ángel omnipresente que aparece durante todo el desarrollo de la Ópera. Este personaje no tiene voz ni repercute directamente en la obra pero simboliza que todos los personajes se mueven y dirigen por él. Esto es un elemento caracterizador de las escenografías de Claus Guth donde interfiere elementos para dotarlos de significado y en este caso se podría interpretar como que es la sociedad de las clases sociales de la época quien mueve todos los intereses y relaciones entre los personajes que muestra en la Ópera Las bodas de Fígaro.

ANÁLISIS DE LA ÓPERA LAS BODAS DE FÍGARO. PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA DE ANTONY MCDONALD.

3.4

3.4. Análisis de la Ópera Las bodas de Fígaro por Antony Mcdonald.

La última de las Óperas que se va a analizar va a ser la producción escenográfica realizada por Antony McDonald en el Teatro Alla Scala de Milán (Italia) en 2016.

Antony McDonald es un diseñador y escenógrafo británico con escenografías para grandes óperas como Lohengrin de Wagner en la Opera nacional de Gales o The Glamber para la Royal Ópera de Londres.¹ McDonald es un escenógrafo muy premiado alrededor del mundo, es ganador del Premio al Diseño de Juegos de los premios internacionales de Ópera de 2013 o en 2014 el premio a mejor diseño de vestuario en una producción musical para L'enfant et les Sortilèges en Moscú.²

Sus escenografías están caracterizadas por ser visualmente, en un principio, fieles al texto original que está desarrollando pero que tras analizarlo guardan muchos trucos.² Antony McDonald pretende no ser tradicional en sus escenificaciones e intenta innovar en cada escena que produce.

Este caracterizado por su locura a la hora de realizar las escenografías y no ser visualmente claras además de desorientar al espectador. Además de des construir el espacio eliminando y alternando parte de la escenografía para acentuar la desorientación que desea alcanzar en el espectador.

Finalmente, Antony McDonald tiene como rasgo distintivo que en todas sus producciones tiene un inicio falso donde aparece el escenario desnudo antes de comenzar la representación y lo van montando los personajes.³



Fig 62 Cartel Opera Le Nozze di Figaro en Teatro Alla Scala de Milán em 2016.

1. 2018. Biography Antony McDonald. Irish National Opera House. <<http://www.irishnationalopera.ie/about/artists/antony-mcdonald>>. [Consulta: 6 de octubre de 2018]
2. 2016. Antony McDonald. Awards. <<https://www.loesjesanders.com/antony-mcdonald>>. [Consulta: 6 de octubre de 2018]
3. EVERETT, L. (2014). "Glyndebourne: designs on Mozart" en The Telegraph.

3.4.1 Acto primero

Antes de empezar el acto primero, Antony McDonald interpone una pieza que sirve de introducción a la obra. Muestra el escenario desnudo permitiendo al espectador observar todo el despliegue técnico que exige la Ópera y va montando la escenografía según le va interesando para escenificar el primer acto.

Vemos cómo va colocando los paneles para escenificar, en este caso la habitación donde se desarrolla el acto y de fondo coloca una bambalina iluminada con una impresión de la perspectiva de un jardín. Éste jardín de estilo del siglo XV-XVI estará presente de fondo visual en todos los actos de la obra. Una de sus funciones es la de permitirnos diferenciar entre lo que ocurre en un espacio interior y un espacio exterior. Además la luz que ilumina la bambalina dependerá en el caso de que sea de noche o de día.

Es importante mencionar que la embocadura está cubierta siguiendo el estilo escenográfico de la representación creando así un marco arquitectónico fijo que sirve para enmarcar la escena y mostrarnos que lo que está ocurriendo es dentro de un espacio arquitectónico, como si los espectadores también formaran parte de la ópera y pudieran estar más cerca de la escenificación.

Una vez empezado el acto primero, el acto se desarrolla dentro de una habitación que será la futura habitación de Fígaro y Susana una vez se casen. Realiza la construcción de la habitación con los paneles que va a utilizar durante toda la Ópera.

Para ello coloca los paneles formando una esquina en el centro para poder llegar visualmente a todos los espectadores. Estos paneles tienen grafados de manera ambigua imágenes de lo que sería la habitación. Permiten ver una chimenea, una ventana, pilastras de manera desordenada, etc. A la vez, coloca en un segundo plano a la izquierda de la escena, un panel que tiene grafado una ventana. Este panel está prácticamente en penumbra menos la parte de la ventana que sí que está iluminada para representar el paso de la luz además de darle el protagonismo que tiene durante la obra.

En cuanto al atrezzo, McDonald es fiel al libreto de Lorenzo Da Ponte, colocando un maniquí donde se encuentra el vestido que lucirá Susana el día de su boda y colocando también el sillón, que como se ha podido ver es fuertemente protagonista durante el desarrollo del acto primero. El estilo de la escenografía, a pesar de intentar mostrar una interpretación contemporánea de la obra Las bodas de Fígaro acaba representando las habitaciones y los interiores arquitectónicos de una forma ostentosa y con esencias del estilo clásico como las arquitecturas de los palacios.

Por último, la luz juega un importante papel en el acto debido a que va iluminando en cada caso lo que es necesario. En este acto ilumina los dos paneles perpendiculares que forman la habitación y pone en penumbra lo que está en segundo plano para favorecer, por un lado que los personajes puedan esconderse y salir de la escena fácilmente, y por otro lado, que visualmente nos centremos en lo que pasa en la habitación y no en el resto del escenario.



Fig 63 Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 1.

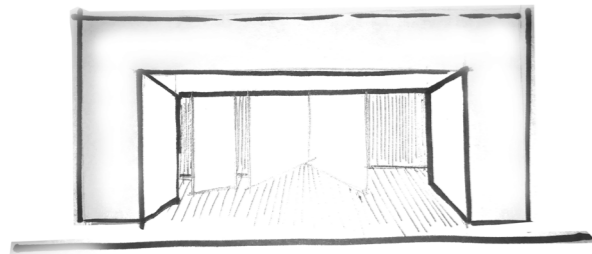


Fig 64 Boceto espacio acto primero.

3.4.2 Acto segundo

El paso al segundo acto se propicia gracias a un avance tecnológico en los teatros de Ópera contemporáneos. La caja escénica gira sobre su mismo eje para poder mostrar una escenografía ya montada anteriormente.

Una vez gira el decorado se puede ver una habitación grande y mayoritariamente vacía pero marcadamente ostentosa como marca en la descripción de la obra.

Esta habitación está configurada en primer lugar, por los dos planos que cubren el arco proscenio y en segundo lugar por 8 paneles que van formando un semicírculo para completar la habitación.

Como se ha explicado anteriormente, en el desarrollo del segundo acto tienen gran importancia las puertas de acceso a otras habitaciones y acceso a la habitación de la Condesa que es la que está representada. Estas puertas se colocan en la embocadura y están presentes en toda la representación.

También es importante la ventana porque tiene protagonismo en el acto y es colocada en uno de los 8 paneles que configuran la habitación. En ésta escenografía no nos imaginamos que es una ventana porque entra la luz sino que estamos viendo un pedazo del jardín que rodea al castillo de Almaviva.

La ostentuosidad de la habitación de la Condesa queda reflejada mediante dos elementos, por un lado, el atrezzo móvil es marcadamente clásico con ornamentación clásica y palaciega pero por otro lado se permiten ver en la configuración de los 8 paneles que están representadas unas pinturas de la época, algo habitual en los palacios y castillos de la época.

En cuanto al atrezzo, McDonald sí que dispone de los elementos que describe en el libreto Lorenzo Da Ponte colocando principalmente la cama donde se desarrolla parte del acto.

Finalmente, el tratamiento de la luz nuevamente es dirigido, no existe una luz fija que proviene de la ventana e ilumina todo el espacio si no que va dirigiendo los focos de luz para iluminar en cada caso lo que más le interesa.



Fig 65.a Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 2.



Fig 65.b Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 2.

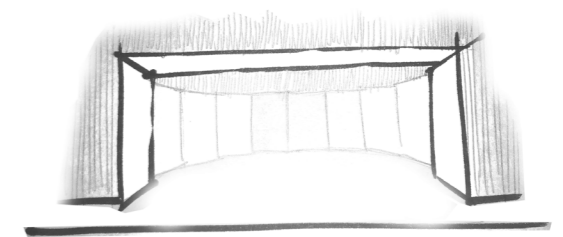


Fig 66. Boceto espacio acto seundo.

3.4.3 Acto tercero

El acto tercero tiene lugar en una gran sala vacía donde se desarrollara la fiesta nupcial entre Susana y Fígaro. Para ello el escenógrafo sigue utilizando la configuración del segundo acto con los 8 paneles formando un semicírculo para recrear una habitación pero la mitad derecha están tapadas las pinturas en color blanco y muestra un andamio y numerosos personajes organizando y acabando de montar la sala para preparar la boda entre estos dos personajes.

McDonald en este acto es donde más diferencias interponen con el texto original ya y cambios escénicos realiza. En primer lugar la primera escena del tercer acto se desarrolla en la sala nupcial mientras están preparando la sala para la fiesta, más adelante muestra una habitación dispuesta de forma ambigua para llevar a cabo la escena donde Susana y la Condesa entablan el plan. Y finalmente, vuelve a la escenificación de la sala nupcial, ya decorada para la fiesta, para desarrollar el compromiso entre Susana y Fígaro.

De las tres escenas, lo más importante a destacar es el uso de la luz. Mientras que en la sala donde se desarrolla la fiesta nupcial es una luz global que ilumina toda la escena por igual, en la escena de la habitación la luz configura un espacio lúgubre y ambiguo. No se entiende el espacio al completo y va superponiendo luces por delante y por detrás de los paneles del decorado para crear un efecto visual desconcertante y dotar a la escena del carácter secreto y oculto que tiene.



Fig 67 Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 3.

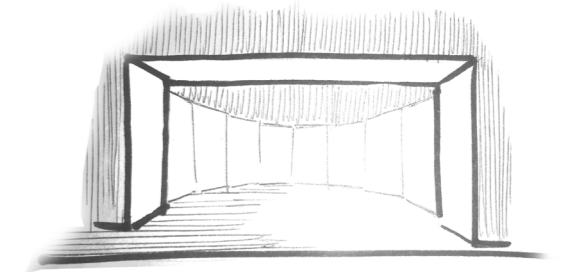


Fig 68. Boceto espacio acto tercero.

3.4.4 Acto cuarto

El acto cuarto comienza con todas las luces apagadas y unas pequeñas luces en la parte superior de la embocadura para representar unas estrellas que lleven a pensar al espectador que la escena se está desarrollando de noche.

Una vez se muestra que hay al iluminarse la escena se ve el interior de una habitación con luces frías tímidamente iluminada. A pesar de que este acto se desarrolla en un espacio exterior en el texto original, en la escenificación de McDonald esta escena se desarrolla en el interior de la sala donde ha tenido lugar la boda entre Susana y Fígaro.

Vuelve a estar configurada con los 8 paneles que forman el semicírculo pero elimina algunos de ellos de forma alterna para deconstruir el espacio. Una vez cambia de escena, los paneles desaparecen y ya sí que la acción se lleva a cabo en el exterior. Se entiende debido a que muestra el jardín impreso en la bambalina próxima al foro además de que la luz que ilumina esta impresión ya no es fuertemente iluminada si no que es más tenue para poder entender que es de noche.

Durante el desarrollo del acto en el texto de Lorenzo Da Ponte menciona dos pabellones arquitectónicos desde donde los personajes acceden y desaparecen de la escenificación. En la escenografía de McDonald utiliza las dos puertas anteriormente mencionadas situadas en el arco proscenio para llevar a cabo estas acciones.

En este caso, la luz ya no es dirigida si no que hay una luz cenital blanca que ilumina toda la escena queriendo simular la luz que proporciona la luna en la noche.



Fig 69 Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 4.

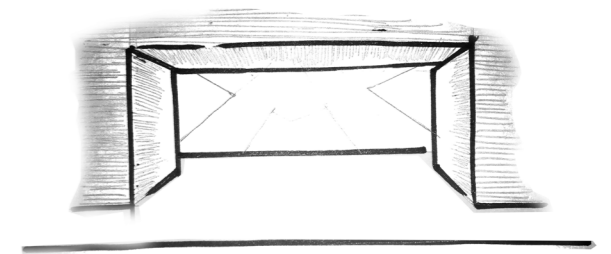


Fig 70. Boceto espacio acto cuarto.

3.4.5 Diferencias y similitudes con el texto original

Las diferencias y similitudes de la ópera Las bodas de Fígaro desarrollada por Antony McDonald y el libreto de Lorenzo Da Ponte son las siguientes tras el análisis visual de su escenografía.

Se puede ver claramente la tendencia de Antony McDonald en intentar atraer al espectador con una puesta en escena que a priori puede parecer tradicional, lo podemos ver en la primera escena, que intenta recrear un espacio clásico con los elementos que caracterizan un espacio clásico pero con su particular forma de deconstruirlo.

Sitúa todos los elementos que se mencionan en el argumento de la obra como serían el sillón, la cama, el maniquí de donde coge el sombrero Susana y los personajes los utilizan como parte indispensable para el desarrollo de la función.

Una diferencia evidente tras el análisis es el uso de las puertas. En el texto original menciona donde coloca las puertas en cada acto y para que o quien las utiliza mientras que McDonald al deconstruir el espacio y crearlo mediante paneles móviles que tienen oberturas entre ellos permite que los personajes accedan o desaparezcan de la escena mediante esas oberturas por lo que el escenógrafo no coloca puertas con la intención de favorecer el movimiento de los personajes.

A pesar de ello, las puertas tienen gran protagonismo en la obra por lo que sí sitúa una puerta en cada hombro del teatro que son fijas. Eso se diferencia de la descripción de Da Ponte que sitúa las puertas en cada habitación en concreto de forma diferente.

Otra de las diferencias entre la escenografía y la descripción es que McDonald incorpora una escena en el cuarto acto. Se supone que la acción del cuarto acto se desarrolla totalmente en el exterior pero el escenógrafo sitúa parte del cuarto acto en el interior del espacio donde tiene lugar la boda entre Fígaro y Susana para posteriormente salir al exterior.

En cuanto a la imagen global que le proporciona al espacio es la de un ambiente recargado acercándose así a la descripción del texto original utilizando tonos cálidos y pinturas clásicas para evocar a una época determinada donde lo ostentoso y ornamentado tiene gran valor.

Por último, mencionar los avances tecnológicos y mecánicos que favorecen los cambios de escena girando al completo la escenografía y permitiendo una gran versatilidad al espacio escénico. Cambios que no se permitían antiguamente y que por ello la descripción del texto original puede ser tan simplificada para poderse llevar a cabo.

COMPARACIÓN DE LAS TRES PRODUCCIONES ESCENOGRAFICAS DE LAS BODAS DE FÍGARO

3.5

3.5 Comparación de las tres producciones escenográficas de Las bodas de Fígaro.

A lo largo del análisis de las tres producciones escenográficas realizadas por un escenógrafo diferente hemos podido observar numerosas diferencias y similitudes con el texto original de Lorenzo Da Ponte pero, a la vez, se ha podido observar también que las diferencias y similitudes entre ellas son numerosas.

Cada uno de los escenógrafos interpreta el texto original de manera diferente, en el análisis se puede ver como la escenografía de Ezio Frigerio es claramente marcada por un estilo naturalista, es fiel al texto original y pretende transmitir todo aquello que Da Ponte describe en el libreto.

Por otro lado la escenografía de Claus Guth es la más simbolista de las tres analizadas. Es el escenógrafo que más cambios produce en la producción y menos fieles a la realidad los muestra. Por último, el estilo de la producción de Antony McDonald es por un lado el más fiel a las descripciones de Da Ponte pero su diseño está marcado por su intención de exponer fielmente lo que se describe pero permitiendo al espectador que genere sus propias interpretaciones no siendo realista en la escenografía.

Otro de los elementos que tienen diferencia entre las tres producciones es el uso de elementos móviles en la representación o no. En el caso de la producción escenográfica de Ezio Frigerio sí utiliza elementos auxiliares móviles como son camas, sillas, pianos, etc. para fortalecer el desarrollo de la obra. Algo que está profundamente marcado en su estilo realista como hemos dicho anteriormente.

Por otro lado, la producción de Claus Guth no utiliza ningún elemento móvil para representar las acciones, se apoya con el decorado que configura la escenografía para poder llevar a cabo determinadas acciones que realizan los personajes.

Por último, en la escenografía de Antony McDonald, también utiliza elementos móviles como en la primera producción para apoyar el argumento. También marcado por su estilo que pretende ser fiel al libreto pero que permite interpretaciones.

Otro de los rasgos influyentes en la escena es la utilización de la luz. En los dos primeros casos, Ezio Frigerio y Claus Guth, usa una iluminación difusa que ilumina toda la escena por igual. Se apoyan los dos escenógrafos en la luz que proviene de la ventana para iluminar el espacio y no hay ningún foco de luz directa que ilumine en ningún caso a ningún personaje.

Por el contrario, en la producción de McDonald, la luz no proviene de la ventana porque no está explícita como en las demás producciones. La luz está muy estudiada y cuando se le exige ilumina a personajes en concreto o ilumina indirectamente los fondos escénicos, no es una luz que embriaga la escena.

En relación a las tonalidades de la escena en las tres producciones escenográficas, se puede observar como en cada una de ellas interpreta el lugar de manera diferente. En la primera escenografía, debido a su realismo, muestra unos tonos cálidos. Unos tonos que cualquier espectador suele relacionar con los palacios o castillos de la antigüedad, además de ser relacionado con la riqueza de los condes.

Por otro lado, los tonos de la escenografía más simbolista, la realizada por Claus Guth, son unos tonos fríos. Colores azules o blancos que nos intentan alejar de aquello que nuestra mente tiende a relacionar con las escenas que se describen en el texto de Da Ponte.

Por último, en el tratamiento de las tonalidades que hace Antony McDonald en su producción, utiliza una paleta cromática variada donde lo que intenta provocar es su parecido con la realidad contemporánea de la obra, no con la época de Las Bodas de Fígaro.

Rasgo identificador de su estilo escenográfico donde su intención es la de conmover al espectador e intentar llevarlo a la realidad más cercana.

En cuanto a diferencias y similitudes más concretas dentro de cada escenografía habría que mencionar la incorporación de un personaje que se sitúa en la segunda producción escenográfica y que en el resto de escenografías no aparece.

El ángel omnipresente que dirige la obra es una colocación del autor debido a su intención simbolista donde le otorga un carácter diferente a la actuación para que cada espectador pueda interpretar a su forma el desarrollo de la Ópera. En cuanto a la utilización de los elementos de la caja escénica, Claus Guth es el único de los tres analizados que utiliza el contrafoso para situar parte de su diseño escenográfico.

Los otros dos escenógrafos utilizan solo la parte del escenario que se encuentra entre el foro y el proscenio aunque en el tercer caso sí que se utiliza el arco proscenio para incorporar parte de su escenografía y así involucrar más en el desarrollo de la obra al espectador.

Ezio Frigerio por su parte no utiliza ni el arco

proscenio por su intención de entender al espectador como ello, un espectador que no tiene repercusión en la obra.

Por último, mencionar el uso del espacio de los tres escenógrafos, en el texto original tres de los cuatro actos se desarrollan en el interior del castillo mientras que el último se realiza en un espacio exterior. Cada uno de los escenógrafos interpreta esto de manera diferente.

Ezio Frigerio es el único de los tres que muestra un espacio exterior como tal, aunque aquí muestra su diferencia más evidente con el texto de Lorenzo Da Ponte que no sitúa los dos pabellones arquitectónicos. Por otro lado Claus Guth y Antony McDonald no realizan el acto en el exterior si no que usan, en el caso de Guth el espacio interior que se ha usado en el resto de la obra.

McDonald lo realiza en una especie de espacio entre exterior e interior pero si hace referencia al exterior con la proyección que se sitúa en el fondo para mostrar un jardín clásico.

En conclusión, los tres escenógrafos manejan el espacio escénico como mejor les conviene y son fieles a su estilo escenográfico. Utilizando como elementos caracterizadores en la escena el uso de la perspectiva, el uso de la luz, las tonalidades y los elementos móviles para el desarrollo de sus producciones escenográficas.

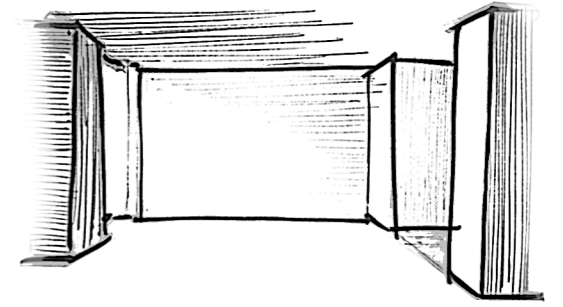
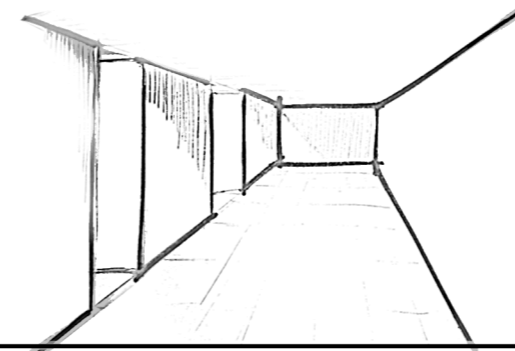
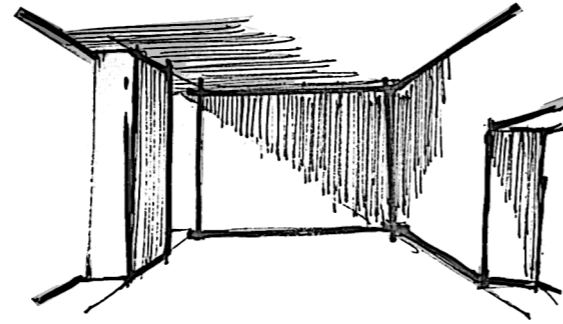
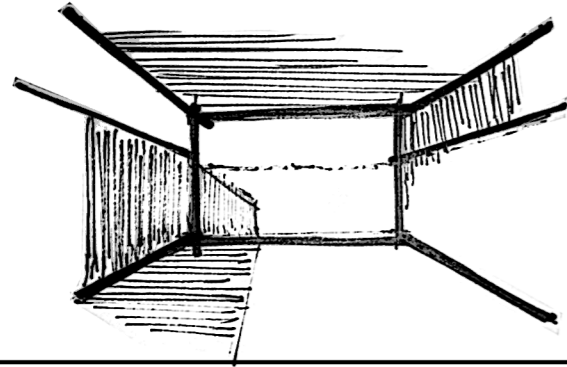
Acto primero

Acto segundo

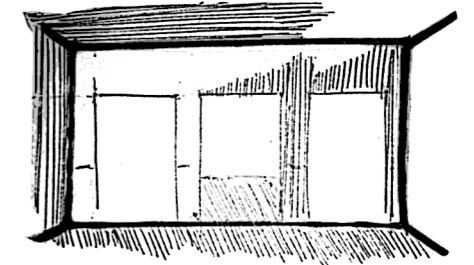
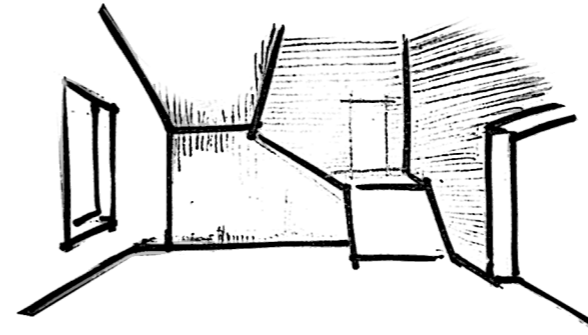
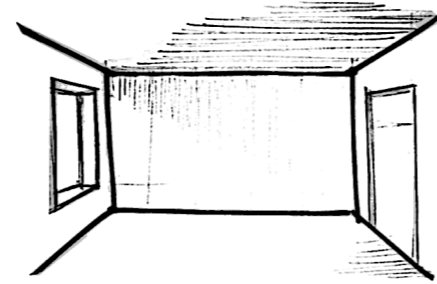
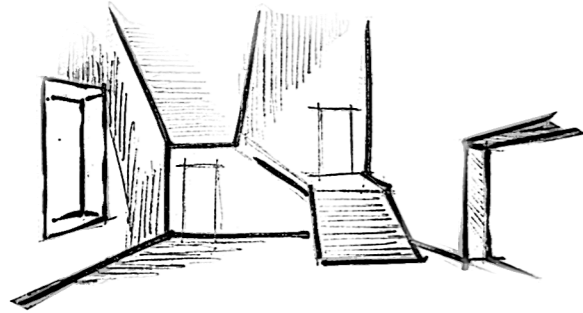
Acto tercero

Acto cuarto

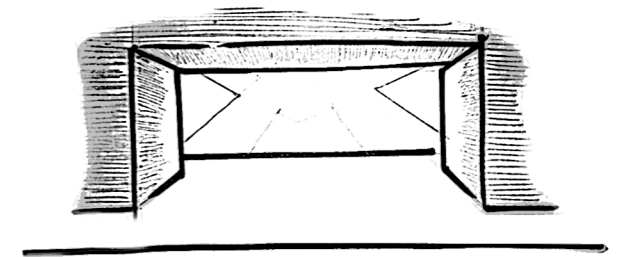
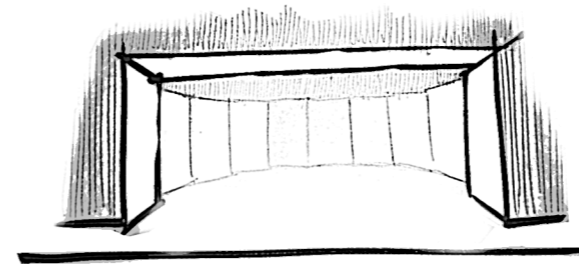
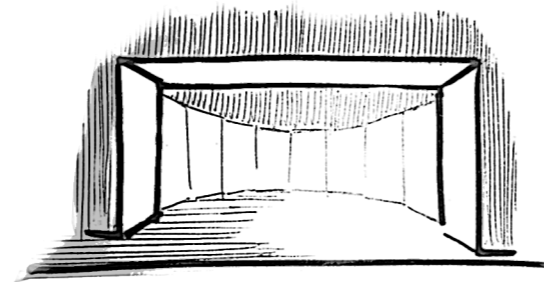
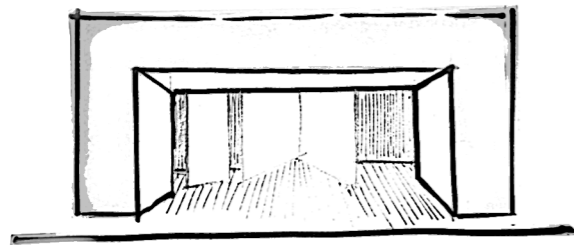
Ezio Frigerio



Claus Guth



Antony McDonald



CONCLUSIONES DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO

04

04. Conclusiones finales

En el presente Trabajo de Fin de Grado se ha realizado un análisis de tres producciones escenográficas con la finalidad de analizar el espacio y como sus diseñadores lo han entendido.

En primer lugar, se ha realizado una introducción al tema haciendo un repaso histórico sobre la evolución del edificio teatral y se ha extraído que a lo largo de la historia la visión acerca del teatro y las representaciones ha ido variando y ha sido enormemente estudiada por numerosos arquitectos, los cuales, en muchas ocasiones, han basado su trayectoria en el estudio de ésta tipología y como mejorarla e innovarla para mejor las experiencias visuales y sensoriales.

Más adelante se ha mostrado un repaso a lo largo de la historia más reciente de las diferentes formas de tratar la escena. Al igual que en la arquitectura, en la disciplina escenográfica también ha habido diferentes vertientes estéticas que han influido en el desarrollo de las representaciones teatrales y se concluye que la disciplina escenográfica es una disciplina artística que sigue proporcionando innovaciones, que requieren, cada vez más, de un desarrollo técnico que necesita de profesionales capaces de abordarlo.

En último término de la introducción se ha realizado un repaso por los ejemplos de arquitectos que han diseñado y llevado a cabo producciones escenográficas para diferentes espectáculos como bien podrían ser ballets, representaciones musicales y óperas. En este repaso se puede observar que los arquitectos son capaces de proyectar escenografías con la misma, o mejor, calidad que los escenógrafos debido a su gran conocimiento sobre el espacio y los elementos que lo configuran.

Tras el análisis de las 3 producciones escenográficas por tres escenógrafos con trayectorias profesionales diferentes he podido concluir que cada uno de ellos ha interpretado el mismo texto de manera diferente, atendándose a criterios estilísticos diferentes y llevando a cabo la producción de formas personales con la intención de provocar determinadas sensaciones en el espectador.

Los tres escenógrafos manejan el espacio como lo haría un arquitecto, lo entienden y utilizan los elementos que en cada caso puedan favorecer las intenciones de cada uno de ellos. Las herramientas que utilizan son las mismas que las que usa un arquitecto, atendiendo a criterios como el uso de la luz, las formas, la tonalidad o la perspectiva. La diferencia entre las dos disciplinas se encuentra en la temporalidad de cada una de las proyecciones que realizan unos y otros. Por lo que los materiales a usar por cada vertiente profesional son diferentes por el hecho de que las producciones escenográficas tiene que irse desplazando de un lugar a otro, no son estáticas.

Tras el análisis y una vez concluido el trabajo puedo extraer que la disciplina escenográfica necesita, en gran medida, de profesionales que sean capaces de entender y transformar el espacio de forma, en primer lugar, artística. Pero una vez se ha realizado la interpretación se necesitan técnicos que conozcan y utilicen los materiales y las técnicas adecuadas para poder innovar en nuevas formas de proyectar producciones escenográficas. Estos profesionales podrían ser los Arquitectos debido a su gran conocimiento por el espacio y sus dotes artísticas e interpretativas además de su potencial conocimiento técnico que permita llevar a la realidad cada una de las ideas que puedan mejorar el desarrollo de la obra.

Para concluir, personalmente extraigo que la disciplina de la escenografía es una vertiente profesional muy solvente para los conocimientos que tiene un arquitecto y que para el avance en este campo sería necesario. Los arquitectos podrían aportar nuevos conceptos y vertientes estéticas a la disciplina artística de la escenografía igual que los escenógrafos podrían aportar a la profesión del arquitecto sus conocimientos sobre el espacio acotado y las producciones artísticas efímeras. Finalmente, concluyo, que los dos campos profesionales son capaces de retroalimentarse entre ellos y su unión podría servir para progresar en ambas disciplinas.

BIBLIOGRAFÍA

E ÍNDICE DE FIGURAS

05. Bibliografía

- _BROCKETT, Oscar G. Storia del Teatro. (2016)
- _BLAS GÓMEZ, Felisa. El teatro como espacio. (2009)
- _RODRÍGUEZ GUTIERREZ, Oliva. El teatro romano de itálica: estudio arquitectónico. (2004)
- _VITRUVIO POLIÓN, Marco. Los diez libros de arquitectura. (1414)
- _ALBERTI, Rafael. Re aedificatoria. Tratado de arquitectura. (1450)
- _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. (2009)
- _HARTNOLL, Phyllis. The theatre. A concise history. (1998)
- _DEGL'INNOCENTI, Piero. Architetture per lo spettacolo, gli edifici per il teatro, la musca e il divertimento da-ll'antichiatá add oggi, Florencia. (2001)
- _POGACNIK, M. Karl Friedrich Schinkel. Construcción y paisaje. (1993)
- _SEMPER, Gottfried. Los cuatro elementos de la arquitectura. (1851)
- _QUESADA, Fernando. La caja mágica. Cuerpo y escena. (2005)
- _WAGNER, Richard. La obra de Arte del Futuro. (1849)
- _SCHUBERT, Hannelore. Moderner Theaterbau. Stuttgart-Berna: Karl Krämer Verlag, (1971)
- _BLUNDELL JONES, Peter y SCHAROUN, Hans. Londres; phai-ton. (1995).
- _SCHULZE, Franz. Mies van der Rohe. Una biografía crítica. (1985)
- _GIRGIOLA, Romaldo y JAMINI Metha. Louis Kahn, architect. Barcelona (1976)
- _GORDON CRAIG, Edward. El arte del Teatro. (1987)
- _SANCHEZ, José A. La escena moderna. (1999)
- _APPIA, Adolphe. La musique et la mise-en-scène, (1884)
- _BRAUN, Edward, The theatre of Meyerhold. (2016)
- _CORAZON, Alberto. Investigaciones sobre el espacio escénico. (1970)
- _LOPEZ DE GUEREÑU, Javier. Decorado y tramoya. (2003)
- _AZARA, P y GURI, C. Arquitectos a escena. (2000)

- _Sainz Jorge. "Joyas engastadas". AOV 31 (septiembre-octubre 1991)
- _"La segunda toma de la Bastilla" AOV 17 (Septiembre de 1989)
- _ Programa de mano de Las bodas de Fígaro del Teatro Real de Madrid. (2014)
- _DA PONTE, Lorenzo. Libreto Le nozze di Figaro, basado en la comedia La folle journée, En Le mariage de Figaro de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. (1784)
- _PERALEZ, L. "Ezio Frigerio" en El cultural. (2006)
- _REVERTER, A. "El otro Wagner de Claus Guth" en El Cultural. (2011).
- _EVERETT, L. "Glyndebourne: designs on Mozart" en The Telegraph. (2014).
- _PAWSON, J. Chroma. <www.johnpawson.com> [10 de Octubre de 2018]
- _TOMIC HUGHES, D. Arquitectura de la danza. <www.yellowtrace.com> [10 de octubre de 2018].
- _FREARSON, A. Don Giovanni escenografía por Frank Gehry. <www.dezeen.com>. [10 de Octubre de 2018]
- _TYLEVICH, K. Las bodas de Figaro. <www.domusweb.it>. [10 de Octubre de 2018]
- _Zaha Hadid architects così fan tutte. <www.divisare.com> [10 de Octubre de 2018]
- _BARBA, J. OMA diseña la escenografía del teatro griego de Siracusa. <www.metalocus.es> [10 de Oct de 2018]
- _CAMPO BAEZA, A. Scenography for greek theatre of Syracuse <www.campobaeza.com> [10 de Oct de 2018]
- _Biography Claus Guth. Royal Opera House. <http://www.roh.org.uk/people/claus-guth >. [Consulta: 3 de octubre de 2018]
- _Biography Antony McDonald. Irish National Opera House.<http://www.irishnationalopera.ie/about/artists/antony-mcdonald >. [Consulta: 6 de octubre de 2018]
- _Antony McDonald. Awards. < https://www.loesjesanders.com/antony-mcdonald >. [Consulta: 6 de octubre de 2018]

05. Relación de figuras

2.1 Evolución del teatro hasta el siglo XX

Fig 1. Teatro Griego de Siracusa. Fuente: <http://www.italia.it/es/ideas-de-viaje/ciudades-artisticas/siracusa.html> [Consultada 2 de Octubre 2018]

Fig 2. Interior teatro Griego. Fuente: <http://www.escuelapedia.com/teatro-griego/>. [Consultada 2 de Octubre 2018]

Fig 3. Exteriores teatro Romano de Aspendos. Fuente: <http://www.arkhos.com.ar/el-teatro-romano-de-aspendos/> [Consultada 2 de Octubre 2018]

Fig 4. Teatro Romano de Orange (Francia). Fuente: <https://milviatges.com/2015/teatro-romano-de-orange> [Consultada de 2 Octubre 2018]

Fig 5. Interpretación del Tratado de Vitrubio. Fuente: <https://joseluissite.wordpress.com/tag/vitruvio/> [Consultada 3 de Octubre 2018]

Fig 6. Axonometría del teatro académico. El Olimpico de Vicenza. Fuente: BLAS GÓMEZ, Felisa. El teatro como espacio. (2009)

Fig 7. Planta teatro Alla Scala de Mián. Fuente: <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/burgues-scala-milan.htm> [Consultada 3 de Octubre 2018]

Fig 8. Dibujo Teatro Isabelino tipo. Fuente: <http://library.famu.edu/c.php?g=276185&p=1841869> [Consultada 3 de Octubre 2018]

Fig 9. Dibujo Corral de Comedias de Almagro. Fuente: <http://pblancomena.blogspot.com/2013/02/dibujos.html> [Consultada 10 de Octubre 2018]

Fig 10. Project d'une salle de spectacle pour un theatre de comédie. 1765. Fuente: <https://www.cambridge.org/core/books/first-frame/theatre-architecture-reform-and-the-spectator-as-sense-function/> [Consultada 10 de Octubre 2018]

Fig 11. Schauspielhaus de Berlín. Estudio geométrico. Fuente: QUESADA, Fernando, La caja mágica. Cuerpo y escena, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, (2004)

Fig 12. Variantes teatro de Hotheater de Dresde. Fuente: QUESADA, Fernando, La caja mágica. Cuerpo y escena, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, (2004)

Fig 13. Sección Festspielhaus de Bayreuth. 1872. Fuente: <https://www.lanzadigital.com/provincia/ciudad-real/el-teatro-en-el-siglo-xix-teatro-5/> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 14. Vista interior Festpielhaus de Bayreuth. 1872. Fuente: <http://www.andalan.es/?p=6423> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 15. Teatro para la exposición del Werkbund en 1914 por Henry Van de Velde. Fuente: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-exposicion-werkbund/> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 16. Interior Teatro Festpielhaus de Berlín por Hans Poelzig en 1925. Fuente: https://www.europeana.eu/portal/et/record/08535/local__default__F_1601.html [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 17. Maqueta de Totaltheater de Walter Gropius en 1927. Fuente: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreid=460> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 18. Maqueta del Teatro de Kassel de Hans Scharoun en 1953. Fuente: <https://marianadelas.com/Hans-Scharoun-Kassel-Model> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 19. Teatro de Manheim de Ludwig Mies van der Rohe. Fuente: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.185/5782/en> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 20. Center for the performing Arts de Fort Wayne en Indiana de Louis Kahn en 1961. Fuente: <https://www.e-architect.co.uk/america/louis-kahn-arts-center-fort-wayne-building-indiana> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 21. Restauración de la Opera de Lyon de Jean Nouvel en 1993. Fuente: <http://www.epdlp.com/edificio.php?id=595> [Consultada 8 de Octubre 2018]

Fig 22. Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia por Santiago Calatrava. 2005. Fuente: https://www.atrapalo.com/actividades/visita-guiada-al-palau-de-les-arts-reina-sofia_e4808747/ [Consultada 8 de Octubre 2018]

2.2 La escena desde el siglo XX

Fig 23. Escenografía E. G. Craig. Fuente: <http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/> [Consultada 5 de Octubre 2018]

Fig 24. Escenografía E. G. Craig. Fuente: <http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/> [Consultada 5 de Octubre 2018]

Fig 25. Escenografía Adolphe Appia. Fuente: <http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/> [Consultada 5 de Octubre 2018]

Fig 26. Escenografía Adolphe Appia. Fuente: <https://www.swissinfo.ch/spa/homenaje-espa%C3%B1ol-al-escen%C3%B3grafo-adolphe-appia/3930842> [Consultada 5 de Octubre 2018]

Fig 27. Escenografía Adolphe Appia. Fuente: <http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/> [Consultada 5 de Octubre 2018]

Fig 28. Clase de Teatro de Oskar Schlemmer en Bauhaus. Fuente: <https://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/buehne/die-bauhaus-buehne/> [Consultada 7 de Octubre 2018]

Fig 29. Representación escénica de la compañía La Fura dels Baus. <http://es.rfi.fr/cultura/20170313-carlus-padrissa-la-creacion-de-la-fura-dels-baus> [Consultada de 7 Octubre 2018]

2.3 Partes del teatro a la Italiana

Fig 30. Planta Teatro Real de Madrid. Fuente: www.mirem.net

Fig 31. Sección Teatro Real de Madrid. Fuente: www.mirem.net

2.4 Arquitectos y artes escénicas

Fig 32. Escenografía para el Royal Opera House de John Pawson. Fuente: <http://www.johnpawson.com/works/chroma/> [Consultada 11 de Octubre 2018]

Fig 33. Escenografía para el New York City Ballet de Santiago Calatrava. Fuente: https://calatrava.com/projects/the-new-york-city-designs.html?view_mode=gallery&image=1 [Consultada 11 de Octubre 2018]

Fig 34. Escenografía para la Opera de Los angeles de Frank Gehry en 2012. Fuente: <https://www.dezeen.com/2012/07/03/don-giovanni-set-design-by-frank-gehry/> [Consultada 11 de Octubre 2018]

Fig 35. Escenografía para la opera de Los angeles de Jean Nouvel en 2013. Fuente: https://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/11/jean_nouvel.html [Consultada de 11 Octubre 2018]

Fig 36. Escenografía para la opera de Los angeles de Zaha Hadid en 2014. Fuente: https://www.domusweb.it/it/design/2014/07/01/hadid_e_chalayan_cos_fan_tutte.html [Consultada 11 de Octubre 2018]

Fig 37. Escenografía para el teatro griego de Siracusa de Rem Koolhaas en 2012. Fuente: <https://www.experimenta.es/noticias/arquitectura/oma-escenario-para-el-teatro-antiguo-de-siracusa-3661/> [Consultada 11 de Octubre 2018]

Fig 38. Escenografía para el teatro griego de Siracusa de Alberto Campo Baeza en 2015. Fuente: <https://www.campobaeza.com/es/> [Consultada 11 de Octubre 2018]

3.1 Lectura e interpretación de Las bodas de Fígaro

Fig 39. Libreto original Le Nozze Di Figaro. 1784. Fuente: https://www.settemuse.it/musica/opera_le_nozze_di_figaro.htm [Consultada 9 de Octubre 2018]

Fig 40. Recreación acto primero. Fuente: elaboración propia.

Fig 41. Recreación acto segundo. Fuente: elaboración propia.

Fig 42. Recreación acto tercero. Fuente: elaboración propia.

Fig 43. Recreación acto cuarto. Fuente: elaboración propia.

3.2 Análisis de Las bodas de Fígaro. Producción escenográfica de Ezio Frigerio.

Fig 44. Cartel Opera Le Nozze di Figaro en Teatro Alla Scala de Milán. 1982. Fuente: http://www.robertobiffi.com/all-lang/un_ballo_in_maschera_22052001.htm [Consultada 9 de Octubre 2018]

Fig 45. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 1. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=_OYtlGpApc0

Fig 46. Boceto espacio acto primero. Fuente: elaboración propia.

Fig 47. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 2. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=_OYtlGpApc0

Fig 48. Boceto espacio acto segundo. Fuente: elaboración propia.

Fig 49. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 3. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=_OYtlGpApc0

Fig 50. Boceto espacio acto tercero. Fuente: elaboración propia. Fig 51. Extracción escenografía de Ezio Frigerio. Acto 4. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=_OYtlGpApc0

Fig 52. Boceto espacio acto cuarto. Fuente: elaboración propia.

3.3. Análisis de Las bodas de Fígaro. Producción escenográfica de Claus Guth.

Fig 53. Cartel Ópera Le Nozze di Figaro en Teatro de Ópera Haus für Mozart de Austria en 2006. Fuente: <http://www.scherzo.es/hemeroteca/2007-06-220.pdf> [Consultada 9 de Octubre 2018]

Fig 54. Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 1. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=y581_89UrIY

Fig 55. Boceto espacio acto primero. Fuente: elaboración propia.

Fig 56. Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 2. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=y581_89UrIY

Fig 57. Boceto espacio acto segundo. Fuente: elaboración propia.

Fig 58. Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 3. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=y581_89UrIY

Fig 59. Boceto espacio acto tercero. Fuente: elaboración propia.

Fig 60. Extracción escenografía de Claus Guth. Acto 4. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=y581_89UrIY

Fig 61. Boceto espacio acto cuarto. Fuente: elaboración propia.

3.4 Análisis de Las bodas de Fígaro. Producción escenográfica de Antony McDonald.

Fig 62. Cartel Opera Le Nozze di Figaro en Teatro Alla Scala de Milán en 2016. Fuente: <https://operaencines.blogspot.com/2016/11/2-de-noviembre-en-cines-le-nozze-de.html> [Consultada 9 de Octubre 2018]

Fig 63. Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 1. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IHFj5UHxZZQ>

Fig 64. Boceto espacio acto primero. Fuente: elaboración propia.

Fig 65. Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 1. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IHFj5UHxZZQ>

Fig 66. Boceto espacio acto segundo. Fuente: elaboración propia.

Fig 67. Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 1. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IHFj5UHxZZQ>

Fig 68. Boceto espacio acto tercero. Fuente: elaboración propia.

Fig 69. Extracción escenografía de Antony McDonald. Acto 1. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=IHFj5UHxZZQ>

Fig 70. Boceto espacio acto cuarto. Fuente: elaboración propia.

