

28

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

20
23

espacios del drama

PA
P
PROYECTO
PROGRESO
ARQUITECTURA

ESPACIOS
DEL DRAMA
28





REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N28

espacios del drama



EDITA
Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA
E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.
Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.
e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE
Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>
Portal informático Grupo de Investigación HUM–632
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>
Portal informático Editorial Universidad de Sevilla
<http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.
Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451
Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es/>]
© TEXTOS: SUS AUTORES,
© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

DISEÑO PORTADA:
Rosa María Añón Abajas – Amadeo Ramos Carranza
En base a la fotografía de Josep Ros Ribas MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). Obra *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Teatre Lliure, Barcelona, 1977

DISEÑO PLANTILLA PORTADA–CONTRAPORTADA
Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde

DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN
Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN
Referencias Cruzadas

CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA
DECULTRURAS

ISSN (ed. impresa): 2171–6897
ISSN–e (ed. electrónica): 2173–1616
DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>
DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010
PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE
IMPRIME: PODIPRINT

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

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



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



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

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

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

EQUIPO EDITORIAL
Edición:
Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dra. Gloria Rivero Lamela. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Externos edición (asesores):
Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.
Dr. Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.
Dr. José de Coca Leicher. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.
Dra. Patricia de Diego Ruiz. Escuela Técnica Supeior de Arquitectura y Geodesia. Universidad Alcalá de Heranes. España.
Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.
Dra. Laura Martínez Guereñu. El School of Architecture & Design, IE University, Madrid; Segovia. España.
Dra. Clara Mejía Vallejo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España.
Dra. Luz Paz Agras. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. España.
Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

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

EDITORES EXTERNOS Y COORDINACIÓN CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO
Josefina González Cubero, Dra. Arquitecto. Universidad de Valladolid, España.
Jorge Palinhos, dr. en Estudos Culturais, Escola Superior Artística do Porto, Portugal.

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. Carlo Azteni. DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University Of Cagliari. Italia.
Dra. Maristella Casciato. GETTY Research Institute, GETTY, Los Angeles. Estados Unidos.
Dra. Anne Marie Châtelet. École Nationale Supérieure D'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Francia.
Dr. Jean Louis Cohen. Institute of Fine Arts, New York University. Estados Unidos.
Dra. Josefina González Cubero. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.
Dr. José Manuel López Peláez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.
Dra. Margarida Louro. Faculdade de Arquitetura. Universidade de Lisboa. Portugal.
Dra. Maite Méndez Baiges. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España.
Dr. Dietrich C. Neumann. Brown University In Providence, Ri (John Nicholas Brown Center For Public Humanities And Cultural Heritage). Estados Unidos.
Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.
Dr. ir. Frank van der Hoeven, TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

CORRESPONSALES
Pablo de Sola Montiel. The Berlage Centre for Advanced Studies in Architecture and Urban Design. Países Bajos.
Dr. Plácido González Martínez. Tongji University Caup (College Of architecture & Urban Planing). Shangai, China.
Patrícia Marins Farias. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia. Brasil.
Dr. Daniel Movilla Vega. Umeå School of Architecture. Umeå University. Suecia.
Dr. Pablo Sendra Fernández. The Bartlett School of Planning. University College London. Inglaterra.
Alba Zarza Arribas. Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto. Portugal.
Dra. María Elena Torres Pérez. Facultad de Arquitectura. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. México.

TEXTOS VIVOS
Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.
Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

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

PUBLICATION QUALITY

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

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

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

bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT Nº certificado: 385-2021

WoS. Arts & Humanities Citation Index.

SCOPUS.

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

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

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

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

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

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

CWTS Leiden Ranking (Journal indicators)

catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

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

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

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

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

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

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

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

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

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

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

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

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

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

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

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

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

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

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

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

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Total artículos recibidos: 639

Total artículos publicados: 245 (38,34%)

Total artículos rechazados: 394 (61,66%)

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

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

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

espacios del drama

índice

editorial

EXPANDIDAS Y PERFORMATIVAS: ARQUITECTURA DE LA ESCENA, ESCENA DE LA ARQUITECTURA / EXPANDED AND PERFORMATIVE: ARCHITECTURE OF THE SCENE, SCENE OF THE ARCHITECTURE

Josefina González Cubero; Jorge Palinhos – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.10>)

14

entre líneas

PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO / CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE

Josefina González Cubero – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.01>)

18

TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS / THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES

Javier Navarro de Zuvillaga – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.02>)

34

artículos

EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA / THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODAY

Juan Deltell Pastor; Clara Elena Mejía Vallejo – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.03>)

50

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

Elia Frigo; Antonio Tejedor Cabrera; Mercedes Linares Gómez del Pulga – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.04>)

70

EL ARTE CONSTRUCTIVO EN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCIAS ENTRE “PACO” ESPÍNOLA Y EL TALLER TORRES GARCÍA / CONSTRUCTIVE ART IN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCES BETWEEN “PACO” ESPÍNOLA AND THE TORRES GARCÍA WORKSHOP

María Eugenia Puppo – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.05>)

88

LA CIUDAD DE COMPTON Y SUS CUERPOS REBELDES EN LA SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA DE CINCO ESTRATEGIAS ESCENOGRÁFICAS DISEÑADAS POR ES DEVLIN / THE CITY OF COMPTON AND ITS REBEL BODIES IN THE SUPER BOWL 2022: CARTOGRAPHY OF FIVE SCENOGRAPHIC STRATEGIES DESIGNED BY ES DEVLIN

Víctor Cano-Ciborro – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.06>)

104

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

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

Javier Navarro de Pablos – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.07>)

124

JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN

Pablo López Santana – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.08>)

126

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

Juan Ruesga Navarro – (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.09>)

128

PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO

CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE

Josefina González Cubero (ORCID 0000-0001-8845-3503)

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

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

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

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

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

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 5-05-2023 recepción – aceptación 19-05-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.01>

INTRODUCCIÓN

El espacio escénico¹ con el que se contaba para montar cualquier espectáculo de la institución teatral era la caja de la ilusión, legitimada desde el siglo xvii y pieza clave del espacio arquitectónico del “teatro a la italiana” o de prosce-nio. Constituía un *a priori* que el siglo xx, primero, tuvo la necesidad de superar para, llegando a su término, volver a considerarla de forma positiva², habiendo precedentes que abonaron el terreno y reorientaron las barreras conceptuales. Chesterton³ y Heidegger⁴, entre otros, nos hablan del valor del límite en la mo-

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

Si el afán moderno de la arquitectura venía bebiendo del manantial cartesiano⁵ y la sistematización de la retí-cula de Durand, hay que esperar a los años sesenta a que los artistas descubran el potencial de la retícula y su significado, las ideas de tema y variación en el arte, y los

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

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

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

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

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

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

crecimientos generativos. Autores como John Elderfield⁶, Amy Goldin⁷ o Rosalind Krauss destacaron su valor en cuanto instrumento de control y estética⁸ y el papel adquirido como “estructura”, matriz que ya tenía la retícula para la arquitectura moderna⁹. Bajo estos presupuestos, los artistas de vanguardia produjeron algunas intervenciones radicales enarbolando la retícula en la escena, puesto que existía una tradición de participación en este medio, pero siguieron teniendo, en general, poco impacto en la evolución de la escenografía y no mostraron una capacidad equivalente a la desarrollada en su arte¹⁰. Por otra parte, el montaje ya había adquirido el estatus de forma simbólica, con la misma transcendencia que la perspectiva había tenido en el Renacimiento¹¹. Su principio estructural de fragmentación y enlace técnico-significativo se instalaba por doquier, sin embargo, hay que tener en cuenta que, antes que en cualquier otro arte¹², es una propiedad inherente de las artes escénicas, porque desde sus orígenes estas convocan a todos los elementos físicos y simbólicos que intervienen. En particular, históricamente el teatro ha sido propugnado como actitud¹³, estado¹⁴, acción¹⁵ y situación¹⁶ y, por tanto, su estética debe derivar de estos conceptos básicos en todo montaje escénico.

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

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

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



1.1

1.2

1.3

en escenas sucesivas, escena simultánea y escena arquitectónica fija, las cuales pueden enriquecerse con sus variaciones, combinaciones y metamorfosis¹⁷, los casos estudiados se sitúan principalmente en las dos primeras para exponer la sintaxis de la retícula, discurriendo por los territorios artísticos de las artes escénicas del teatro de texto, las grandes producciones operísticas y la danza. Con el fin de hacer rápidamente comprensible las referencias de los análisis, aquí se convendrá en designar a las caras visibles de la caja escénica con los términos de la arquitectura por asimilación: pared, suelo y techo, a pesar de que sus laterales y techo sean meras entelequias si no están contruidos por la escenografía.

LA RETÍCULA FUNCIONAL, PLÁSTICA Y SIGNIFICADA EN ESPACIO ESCÉNICO

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

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

1. Planos expresivos de la retícula bidimensional

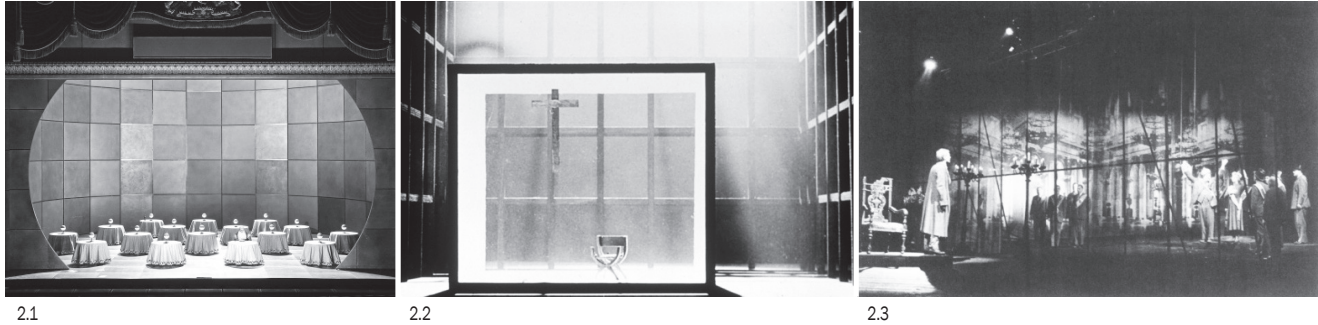
Verticales

Debido a la naturaleza focal del escenario en el teatro a la italiana, es evidente que cualquier espectáculo tiene una visión privilegiada desde la posición frontal de los espectadores, lo cual ha propiciado que el plano vertical de la caja escénica a cualquier profundidad sea el elegido con preferencia para exhibir el contenido expresivo¹⁸ de la escenografía, en el sentido que atribuye Rudolf Arnheim a la expresión. En su seno la retícula se ha delineado y/o construido con la línea, generando formas reticuladas planas o volumétricas a diferentes escalas, siendo la ópera el territorio propicio para contener la gran escala escenográfica (figura 1). Se aprecia en el montaje de la ópera *Elektra* de Richard

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

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

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



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

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

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

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

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

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



atmósfera de gran ascetismo religioso secundada por la intensa iluminación superior que se derramaba como revelación divina. De los ocho montajes realizados de *Don Carlo* que el escenógrafo checo realizó a lo largo de su vida, desde 1950 a 1988²⁰, los sucesivos desde el mencionado, que sería el cuarto, no variaron sustancialmente de planteamiento y resolución en cuanto a la elección de la cuadrícula del volumen general, si bien desprovistos del edículo.

Aun cuando la matriz reticular fue su opción estética para ambientar el tema de esa serie, en otros casos tenía una razón constructiva debido a condicionantes técnicos y materiales. Es notorio en el dispositivo exclusivamente cinematográfico *Diapolyecran* que montó en la Exposición Mundial de Montreal (1967), sucesor de la citada ópera, que también incluía la cuadrícula para dividir o combinar las imágenes con módulos cinéticos. Era una descomposición geométrica y mecánica de la imagen, derivada de las imágenes flotantes del *Polyekran* concebido para la Exposición Mundial de Bruselas (1958) que, según sus palabras, nacía de un principio teatral²¹. De igual modo, las mamparas de vidrio transparente de *The wedding* de Witold Gombrowicz (Schillertheater, Berlín,

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

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

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

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



4.1

4.2

4.3

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

Este tipo de riguroso orden clasificatorio significado por la retícula está expresado en la escenografía bipolar del teatro político de *Mauser* de Heiner Müller (Theatre Olympics, Varsovia 2012. Producción de The Grotowski Institute. Dirección, adaptación, instalación e iluminación de Theodoros Terzopoulos). Obra que lleva por título el nombre del arma de ejecución, debe mucho a las instalaciones expositivas y artísticas reivindicativas que han asumido la *teatralidad* como principio. Partiendo de la guerra civil entre bolcheviques y zaristas, la obra involucra a los personajes en la máquina de producir verdugos y los pone, metafórica y físicamente, ante la violencia primitiva que se desata en una revolución. Una especie de longitudinal ataúd negro practicable, del que emergen algunos intérpretes, agobiado por la inmediatez del público, separa y enfrenta dos polos que se rematan con las caras de individuos dispuestas en retícula. Oscilando entre la dualidad y dicotomía²² el espacio escénico de *Blackbird* de David Harrower (Teatro Pavón Kamikaze, Madrid, 2017. Dirección de Carlota Ferrer. Escenografía de Monica Boromello) consta de dos escenografías para situarse en dos tiempos dramáticos. La acción transcurre en una sórdida estancia de un área de descanso, definida por

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

El cuarto lugar (figura 4), una escenografía imposible de trasladar a cualquier espacio escénico, porque aprovecha las posibilidades de posición ante el público que ofrece el escenario giratorio del Deutsches Theater. *“Life on earth can be sweet” Donna* (Deutsches Theater, Berlín, 2019. Dirección de René Pollesch. Escenografía de Anna Viebrock) cuenta con una organización múltiple de la escenografía, integrada por endeble mamparas en forma de cruz desestructurada. Los intersticios delineados por el perímetro cruciforme son los lugares donde todas las narraciones y discusiones se suceden a raíz de la descripción de un accidente de tráfico por un testigo inesperado, breve escena de Bertolt Brecht con la que quería enseñar en 1938 el teatro épico a los estudiantes. La escenografía saca partido al principio heurístico del montaje del dramaturgo o arte de disponer las diferencias de los contenidos y las formas²³: la evidencia de que algo está construido. Se establece un contraste de opuestos entre la cara urbana de fachadas (revestimientos constructivos de fachadas urbanas con retículas de plaquetas) y el envés de los

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

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

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

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



5.1

5.2

5.3

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

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

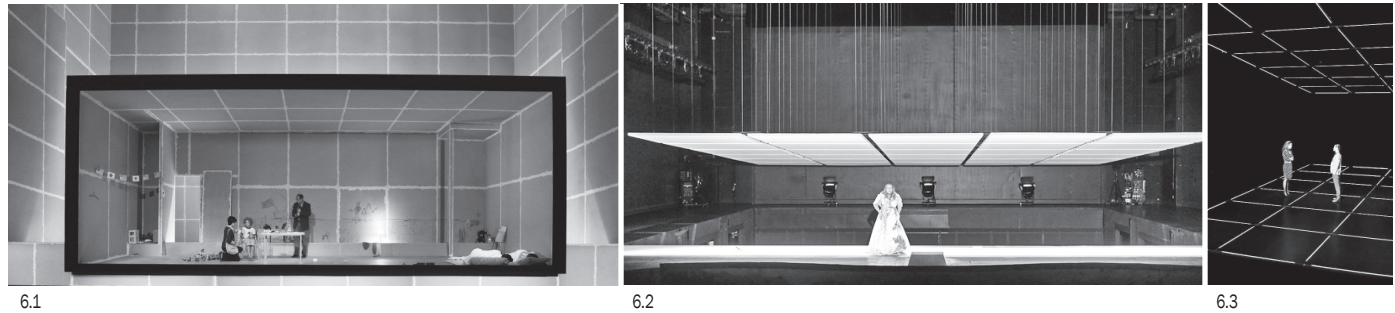
Horizontales

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

denotar la retícula gracias a la definición arquitectónica de suelos construidos, comunes en interiores y vistas urbanas de las pinturas y en toda la tratadística de la perspectiva, véase, por ejemplo, las escenas cómica y trágica del tratado de Serlio²⁴. Sin embargo, como el suelo de la escena, en cuanto a su aspecto superficial que no volumétrico, no contaba como parte del decorado de una representación, puesto que el área de movimiento de los actores pertenecía a la infraestructura del teatro, aunque pudiera haber una ficción pictórica por detrás, solo cuando se pudo mostrar la superficie horizontal con mayor autonomía y fuera de la caja escénica pasó a ser casi tan determinante como la frontal (figura 5).

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

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



de la década de los años cincuenta en todo el mundo: la escasez de vivienda y las dificultades de asegurarse unas condiciones dignas para vivir; el lugar es el distrito de la capital soviética lleno de edificios de baja calidad construidos en esa década, cuyas viviendas son conocidas por el mismo nombre. Una de las escenas contiene la retícula en el suelo, el cual se pliega levemente en el fondo para subir la línea de horizonte en un efecto de completa desolación del nuevo paisaje urbano construido para las clases populares. En cuanto al protagonismo del suelo como plano abstracto y único construido con la retícula, se ha planteado en producciones nacionales de teatro clásico más recientes, tan escasamente proclives a estas enunciaciones, como *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega (Compañía Teatro Clásico de Sevilla, 2013. Dirección y adaptación de Alfonso Zorro. Escenografía y vestuario de Curt Allen Wilmer). El suelo cuadrículado de módulos de malla metálica, en ocasiones más evidente con la iluminación inferior, crea un soporte compositivo como campo de posibilidades. Es funcional para el espacio dramático y performativo porque abstrae componentes y patrones que generan flexibilidad de referencias históricas y de uso. Mediante el hincado de postes de madera, manipulados por los actores y en función de su disposición, se representan los distintos espacios ficcionales del texto²⁵ con capacidad de sugestión.

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

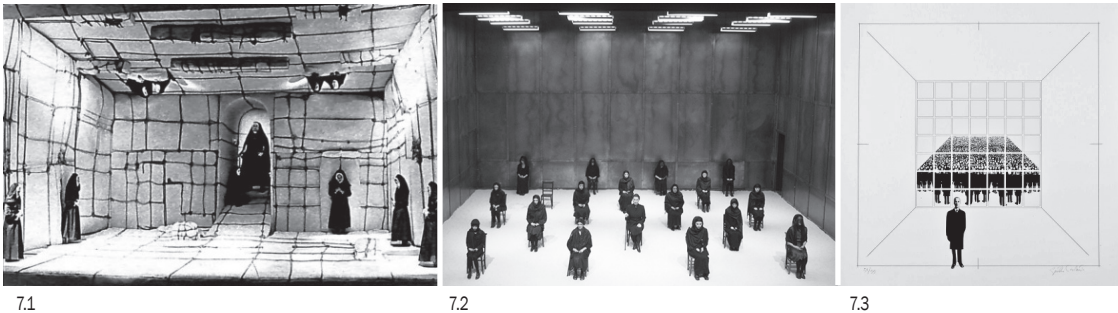
como tal a la vista de los espectadores como le sucedió después al cine. Ha sido un plano poco mostrado en la escenografía arquitectónica por las necesidades del sistema de cuelgue e iluminación de la torre de la tramoya. Se suele insinuar su existencia con elementos colgados, ficciones pictóricas o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

2. Combinaciones, movimientos y consistencia de la retícula bidimensional

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

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

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



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

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

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

conflictos de sus miembros (figura 7). Dos montajes históricos del drama femenino de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca fiaban su potencia al expresionismo decorativo de la blandura y blancura de todas sus superficies y el atado de la red de cuerdas superpuesta (Teatro Experimental do Porto (TEP), 1972 / Teatro Eslava, Madrid 1976. Dirección de Ángel Facio. Escenografía de José Rodríguez). Así mismo, otras dos versiones actuales de la obra proponen una escenografía esencial con variaciones de retículas: lineales (paredes) y puntos (mujeres y lámparas) sobre un suelo arenoso (The Belgrade Theatre, Coventry, 2008 / Beer Sheba Theatre, Israel, 2014. Dirección de Gadi Roll. Escenografía y vestuario de Roni Toren). Con el mismo sentido el ballet *Teorema* (Maggio Musicale Fiorentino, Florencia, 1999. Escenografía de Giulio Paolini), novela homónima de Pier Paolo Pasolini²⁶, refleja una familia burguesa en crisis que pasa una catarsis por la imprevista visita de un joven y enigmático huésped. El escenario está delimitado por las tres paredes con una cuadrícula, siendo la frontal donde se sitúa en toda su superficie la imagen fraccionada de una masa humana de idénticos individuos. Los entrepaños de la cuadrícula frontal se van paulatinamente desprendiendo mientras permanece el esqueleto o bastidor con los cuadrados vacíos; finalmente la estructura se tambalea y cae al suelo, enmarcando los módulos porciones separadas de espacio que aprisionan a los personajes. Vistas en conjunto, esta obra se carga de mayor fuerza semántica cuando la retícula se combina con el movimiento.

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

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

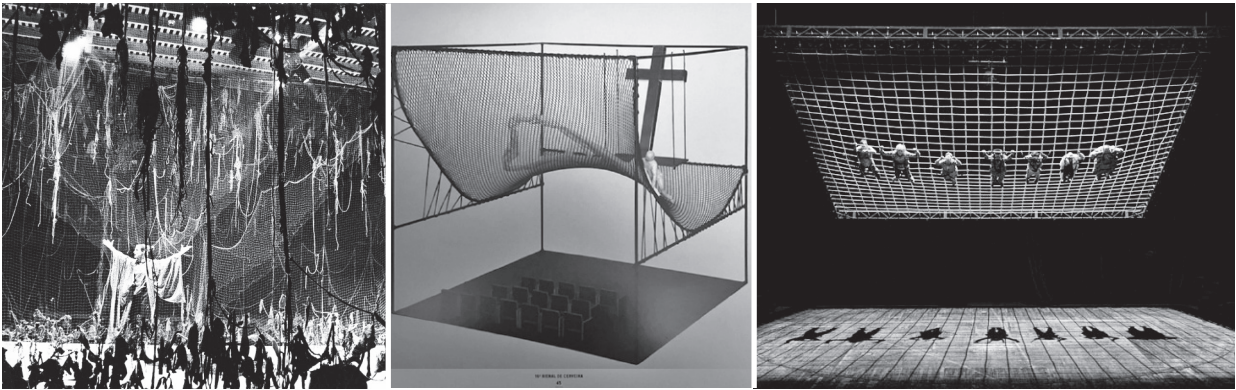
9. 9.1. *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Teatre Lliure, Barcelona, 1977. Dirección y escenografía de Fabià Puigserver. 9.2. *O soldado e o general* de Roberto Merino Mercado (TEP Companhia Teatro Experimental do Porto, Teatro António Pedro, Porto, 1975. Escenografía y vestuario de José Rodrigues.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



8.1

8.2

8.3



9.1

9.2

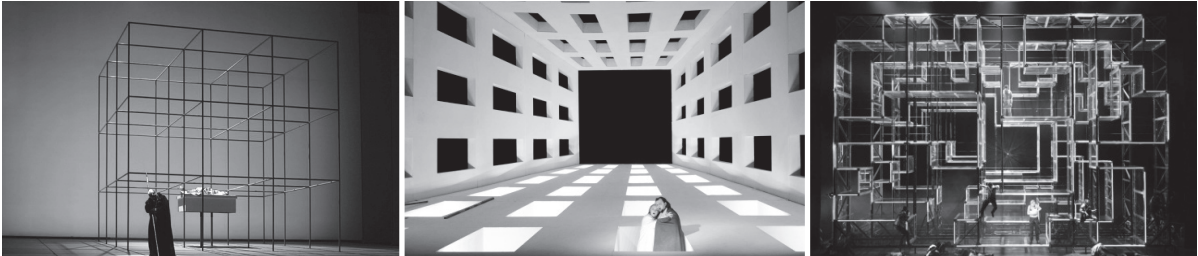
9.3

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

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

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

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



10.1

10.2

10.3

(Thalia Theater, Hamburgo, 2010. Adaptación-concepción de Tom Waits, Kathleen Brennan y Robert Wilson. Dirección de Jette Steckel. Escenografía de Florian Lösche) para relatar la deshumanización del individuo por agentes externos, comparten el descubrir el lado oscuro del ser humano. La escenografía y el espacio performativo se funden y el resultando de la forma final de la retícula es producto de la acción actoral²⁷ sobre la infraestructura textil.

3. Retículas espaciales materiales e inmateriales

Las retículas tridimensionales han aparecido con la voluntad de despegarse del volumen de la caja escénica con cierta recurrencia y, por paradójico que parezca, expresar la complejidad esencial o, en otros términos, el “orden complicado” de Yona Friedman²⁸ o la designación “barroco-minimalista” que Catalá Domènech asigna a la arquitectura de Mies van der Rohe²⁹. En el terreno operístico se muestran tres montajes (figura 10). La levedad y transparencia de la leve estructura cúbica y su cuadrícula espacial interior de finas barras, entre las que se introducen o cuelgan elementos significantes, en *Die Walküre* de Richard Wagner (Teatro San Carlo, Nápoles, 2004-2005. Dirección de Federico Tiezzi. Escenografía de Giulio Paolini), que, inevitablemente, recuerda el Monumento a los caídos en campos de concentración

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

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

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

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

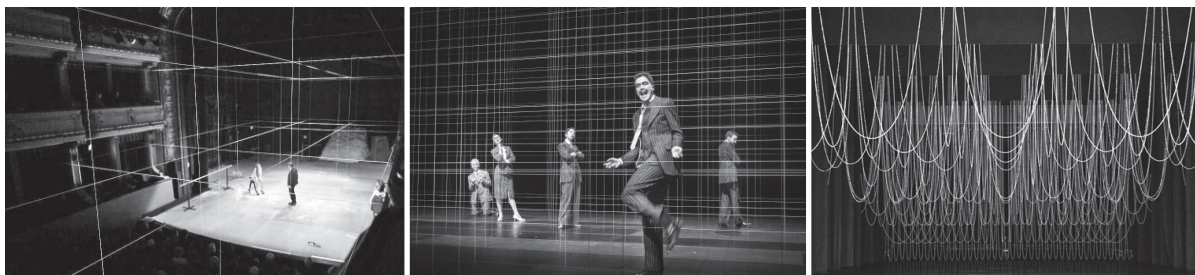
29 Catalá Domènech alude a Mies van der Rohe al hablar de la obra cinematográfica de León Elías Siminiani: “Un aparente minimalismo externo como puerta de entrada a un maximalismo”. CATALÁ DOMÈNECH, Josep Maria. Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani. En: FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa; GABANTXO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

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



11.1

11.2



12.1

12.2

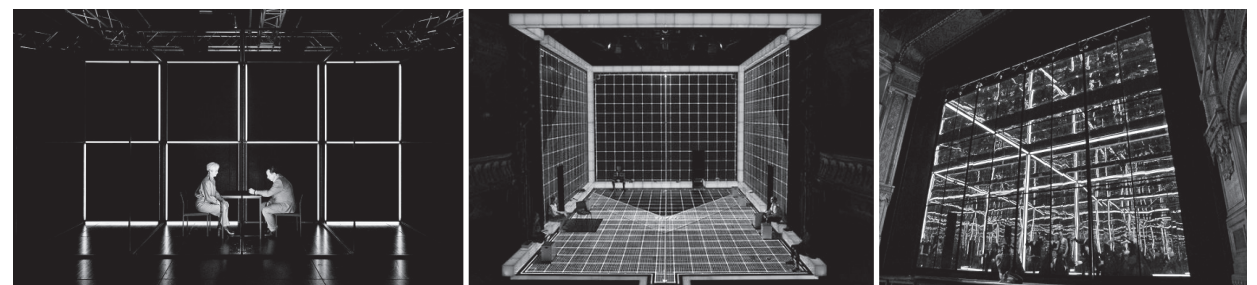
12.3

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

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

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

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



13.1

13.2

13.3

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

Dentro de ellas se encuentran las que apuestan por la unidad y variación infinita al unísono de la misma condición luminosa. En *The Curious Incident of the Dog in the Night-time, best seller* de Mark Haddon (National Theatre, Londres, 2012. Dirección de Marianne Elliott. Escenografía de Bunny Christie) el juguete escénico se compone de un gran módulo cúbico definido por sus aristas de luz, a su vez descompuesto en retículas superficiales en sus caras, en las que se suceden múltiples cartografías e informaciones de lugares por los que va transitando un adolescente con síndrome de Asperger. En el viaje que emprende se enfrenta a este bombardeo perceptivo, al que es muy sensible, en cambio, no es capaz de comprender las relaciones humanas. *Inferno* (Teatro Nacional María Guerrero, Madrid 2005. Dirección de Tomaz Pandur. Escenografía de NUMEN / For Use³⁰), basado en *La Divina Comedia* de Dante, crea a la escala del teatro el efecto del espacio infinito de la cuadrícula espacial con un tema adecuado a una ubicación virtual. El concepto teatral de la cuarta pared de André Antoine³¹, que representa la partición ficticia entre el actor y el público, se construye en un gigantesco cubo negro dentro de la caja escénica. El vidrio frontal del cubo encapsula el escenario y lo separa de la audiencia, de tal modo que los actores no pueden verla ni oír, enfrentándose al aislamiento y a su propia imagen multiplicada en

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

Por último, y siguiendo con las escenografías radiantes, se encuadran aquellas en que la luz es la protagonista y, sin perder el aura de la representación, trabajan con retículas fluctuantes o líquidas y presencia actuarial. Prácticas artísticas transmedia, inmersivas y participativas en las que las escenografías y/o los cuerpos se someten a diferentes efectos de realidad o "efecto de presencia" sincrónicos o diacrónicos, e interactúan entre sí mediante variadas modalidades o técnicas de virtualización³². Alteran el espacio visual en comunión con lo performativo y dotan a las representaciones de gran variedad de efectos espaciales y texturas visuales en sintonía con nuestra percepción actual, la cual está completamente determinada por la *intermedialidad*, según Patrice Pavis³³ (figura 14). Presentan gran complejidad perceptiva las retículas interactivas de la danza *Seventh Sense* (Anarchy Dance Theatre, Taiwan & Ultra Combos, 2011), que utiliza la práctica de 3D *projection mapping* para detectar los movimientos de los bailarines y la audiencia con el objetivo de modificar el espacio visual de la sala; las del montaje de danza, tecnología y trabajo de cámara en vivo de *Frame by Frame* (National Ballet of Canada, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, 2018. Dirección de Robert Lepage. Coreografía de Guillaume Côté) sobre la obra del cineasta de animación Norman McLaren, que en algunas partes llega a superponer cuatro niveles de realidad; o las deformaciones de retículas de *Icare* de Olivier Kemeid (Théâtre du Nouveau-Monde, 2013-2014. Creación, dirección y concepción visual y multimedia de Michel Lemieux & Victor Pilon / 4D Art & Normal Studio), donde interactúan

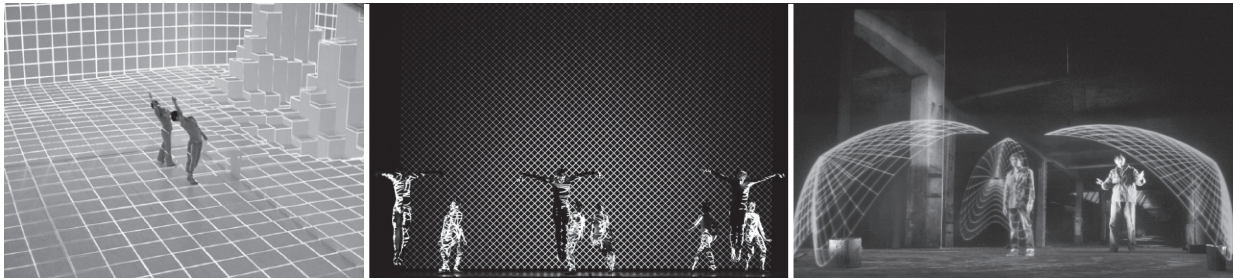
30 Colectivo de diseñadores industriales formado por Sven Jonke, Christoph Katzler y Nikola Radeljković que trabaja en los campos del arte conceptual, escenografía y diseño industrial.

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

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

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

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



14.1

14.2

14.3

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

Bibliografía citada

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

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

PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO
CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE

Josefina González Cubero ( 0000-0001-8845-3503)

p.19 INTRODUCTION

The stage space¹ that was available to stage any show of the theatrical institution was the box of illusion, legitimised since the seventeenth century and a key part of the architectural space of the "Italian-style theatre" or proscenium. It constituted an *a priori* that the twentieth century first had the need to overcome in order, coming to its end, to consider it positively again², there being precedents that paved the way and reoriented the conceptual barriers. Chesterton³ and Heidegger⁴, among others, tell us about the value of the limit in modernity. Likewise, in the show, the perspective was changed in favour of appreciating that in the conditioning that the scenic box implied is where the beginning of its essence and its fertile restriction lay, it again being valued as a field of operations that is reorganised ex novo and ad hoc every time, only today converted into one more among other possible ones.

p.20

If the modern zeal of architecture drank from the Cartesian spring⁵ and Durand's systematisation of the grid, we must wait until the 1960s for artists to discover the potential of the grid and its meaning, the ideas of theme and variation in art, and generative growths. Authors such as John Elderfield⁶, Amy Goldin⁷ and Rosalind Krauss emphasised its value as an instrument of control and aesthetics⁸ and the role acquired as a "structure", a matrix that the grid already had for modern architecture⁹. Under these assumptions, avant-garde artists produced some radical interventions by hoisting the grid on the stage, since there was a tradition of participation in this medium, but they continued, in general, to have little impact on the evolution of scenography and did not show a capacity equivalent to that developed in their art¹⁰. On the other hand, the staging had already acquired the status of a symbolic form, with the same transcendence that perspective had had in the Renaissance¹¹. Its structural principle of fragmentation and technical-meaningful linking was installed everywhere, however, it must be taken into account that, before any other art¹², it is an inherent property of the performing arts, because from their origins they summon all the physical and symbolic elements involved. In particular, historically theatre has been advocated as attitude¹³, state¹⁴, action¹⁵ and situation¹⁶ and, therefore, its aesthetics must derive from these basic concepts in all stage staging.

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

A brief and heterodox taxonomy of the grid on the scene in thematic succession, works in which the square grid has played a prominent compositional role, will be the itinerary to detect the construction of contemporary landscapes of geometric abstraction, not without first indicating that this can define all or part of the scenography, as in architecture; being explicit or insinuated, that is, material or immaterial (luminous); and permanent or temporary within the work. Taking into account the fundamental categorisation of scenographic systems according to Babet in successive scenes, simultaneous scene and fixed architectural scene, which can be enriched with their variations, combinations and metamorphoses¹⁷, the cases studied are placed mainly in the first two to expose the syntax of the grid, running through the artistic territories of the performing arts of the text theatre, the great operatic productions and dance. In order to make the references of the analyses quickly understandable, it will be agreed here to designate the visible faces of the scenic box with the terms of architecture by assimilation: wall, floor and ceiling, even though its sides and ceiling are mere entelechies if they are not built by the scenography.

THE FUNCTIONAL, PLASTIC AND MEANINGFUL GRID IN A SCENIC SPACE

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

1. Two-dimensional grid expressive planes

Vertical

Due to the focal nature of the stage in the Italian style theatre, it is evident that any show has a privileged view from the frontal position of the spectators, which has propitiated that the vertical plane of the scenic box at any depth is the one chosen with preference to exhibit the expressive content¹⁸ of the scenography, in the sense attributed by Rudolf Arnheim to the expression. At its core, the grid has been delineated and/or constructed with the line, generating flat or volumetric reticulated forms at different scales, the opera being the propitious territory for containing the large scenographic scale (Figure 1). This is seen in the staging of the opera *Elektra* by Richard Strauss (Teatro alla Scala, Milan, 1994. Directed by Luca Ronconi. Scenography by Gae Aulenti), where the parallelism of violence with the meat production chain was used to frontally offer various densities of square grids at different depths. Scene I, which ran in the courtyard of the royal palace of Mycenae, behind the portico had the cutting room with the bloody horizontal band of the tiled plinth from side to side, on which the pieces of meat hung. The intense red of the beginning contrasted with the inhospitable and cold chromatism tempered with the grazing of the fictitious cattle in scene IV, when the grid constituted the entire background of the stage with an imposing scale and roundity of industrial air, thus linking the tragedy of Sophocles with the metaphysical architectures of the *Italian Tendeza*.

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

The procedure of infusing emphasis by means of a smaller framing is associated with Josef Svoboda's opera *Don Carlo* by Giuseppe Verdi (1964), in which the monumental square grid was chosen to reflect the period of Philip II's reign in the face of his problems of succession, wars and religion. A square with depth, inserted asymmetrically within the large grid volume of the scenography, functioned in unison as a frame and permeable edicule, creating an atmosphere of great religious asceticism seconded by the intense overhead lighting that poured as divine revelation. Of the eight stagings of *Don Carlo* that the Czech set designer made during his lifetime, from 1950 to 1988²⁰, the successive ones since the aforementioned, which would be the fourth, did not vary substantially in approach and resolution in terms of the choice of the square grid of the general volume, although devoid of the edicule.

Even though the reticular matrix was his aesthetic choice to set the theme of that series, in other cases it had a constructive reason due to technical and material conditioning factors. It is notorious in the exclusively cinematographic device *Diapolyecran* that he staged at the Montreal World Exposition (1967), successor to the aforementioned opera, which also included the square grid to divide or combine images with kinetic modules. It was a geometric and mechanical decomposition of the image, derived from the floating images of the *Polyekran* conceived for the Brussels World Exhibition (1958) which, in his words, was born from a theatrical principle²¹. Similarly, the transparent glass partitions in Witold Gombrowicz's The Wedding (Schillertheater, Berlin, 1968. Directed by Ernst Schröder. Scenography by Josef Svoboda), arranged alternately on the two diagonals of the rotating stage, required a reticular breakdown. Svoboda's use of the grid with a great variety of layouts and locations constituted a line of personal experimentation; the influence of these and those of contemporary plastic arts already announced the presence of the grid in the scene as an increasingly assiduous formal resource.

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

p.22

p.23

p.24

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

This kind of rigorous classificatory order signified by the grid is expressed in the bipolar scenography of the political theatre of Heiner Müller's *Mauser* (Theatre Olympics, Warsaw 2012. Produced by The Grotowski Institute. Directed, adaptation, installation and lighting by Theodoros Terzopoulos). The work, named after the weapon of execution, owes much to the exhibition and artistic installations that have assumed *theatricality* as a principle. Starting from the civil war between Bolsheviks and Tsarists, the play involves the characters in the machine of producing executioners and puts them, metaphorically and physically, before the primitive violence that is unleashed in a revolution. A sort of longitudinal, black, practicable coffin, from which some performers emerge, overwhelmed by the immediacy of the public, separates and confronts two poles that are topped with the faces of individuals arranged in a grid. Oscillating between duality and dichotomy²² the stage space of *Blackbird* by David Harrower (Teatro Pavón Kamikaze, Madrid, 2017. Directed by Carlota Ferrer. Scenography by Monica Boromello) consists of two scenographies to be placed in two dramatic times. The action takes place in a sordid room of a rest area, defined by a claustrophobic box with its walls covered by the dominant square grid of bland tiling, to which is placed on a lower level an architectural model of semi-dispersed buildings in the middle of nature. The reunion of the protagonist couple, of great intergenerational difference and a former relationship of pederasty, moves between both scales to travel through the time and circumstances surrounding the abuses.

The fourth place (Figure 4), a scenography impossible to transfer to any stage space, because it takes advantage of the possibilities of position in front of the audience offered by the revolving stage of the Deutsches Theatre. "*Life on earth can be sweet*" *Donna* (Deutsches Theatre, Berlin, 2019. Directed by René Pollesch. Scenography by Anna Viebrock) has a multiple organisation of the scenery, made up of flimsy partitions in the shape of an unstructured cross. The interstices delineated by the cruciform perimeter are the places where all the narratives and discussions follow one another following the description of a traffic accident by an unexpected witness, a brief scene by Bertolt Brecht with which he wanted to teach epic theatre to students in 1938. Scenography takes advantage of the heuristic principle of the playwright's staging or art of arranging the differences of contents and forms²³: the evidence that something is constructed. A contrast of opposites is established between the urban face of the facades (constructive cladding of urban facades with grids of platelets) and the underside of the interior spaces (bare wooden grid frames as scenery) and is deconstructed by an ambiguous relationship between them by installing the disruptive element of the shower at the intersection of the cross, next to the crosswalks without solution of continuity.

p.25

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

Horizontal

Switching to planes perpendicular to the walls, the horizontal plane of the stage has been used to denote the grid thanks to the architectural definition of built-up floors, common in interiors and urban views of the paintings and throughout the treatise on perspective; see, for example, the comic and tragic scenes of Serlio's treatise²⁴. However, as the stage floor, in terms of its superficial but not volumetric aspect, did not count as part of the set of a performance, since the area of movement of the actors belonged to the infrastructure of the theatre, even though there might be a pictorial fiction behind it, only when the horizontal surface could be shown with greater autonomy and outside the stage box did it become almost as decisive as the front (Figure 5).

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

p.26

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

and unique plane constructed with the grid, it has been raised in more recent national productions of classical theatre, so scarcely prone to these enunciations, such as *La estrella de Sevilla* by Lope de Vega (Compañía Teatro Clásico de Sevilla, 2013. Directed and adapted by Alfonso Zorro. Set and costume design by Curt Allen Wilmer). The gridded floor of wire mesh modules, sometimes more evident with the lower lighting, creates a compositional support as a field of possibilities. It is functional for dramatic and performative space because it abstracts components and patterns that generate flexibility of historical references and usage. Through the driving of wooden poles, manipulated by the actors and according to their arrangement, the different fictional spaces of the text²⁵ are represented with the capacity of suggestion.

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

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

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

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

Having attributed to the grid a meaning of lack of freedom of form, this geometry has been associated with works about rigid family structures and the conflicts of its members (Figure 7). The power of two historical stagings of the female drama of *La casa de Bernarda Alba* by Federico García Lorca relied on the decorative expressionism of the softness and whiteness of all its surfaces and the tying of the superimposed rope net (Teatro Experimental do Porto (TEP), 1972 / Teatro Eslava, Madrid 1976. Directed by Ángel Facio. Scenography by José Rodrigues). Likewise, two other current versions of the play propose an essential scenography with variations of grids: linear (walls) and dots (women and lamps) on a sandy floor (The Belgrade Theatre, Coventry, 2008 / Beer Sheba Theatre, Israel, 2014. Directed by Gadi Roll. Scenography and costumes by Roni Toren). With the same sense the ballet *Teorema* (Maggio Musicale Fiorentino, Florence, 1999. Scenography by Giulio Paolini), a homonymous novel by Pier Paolo Pasolini²⁶, reflects a bourgeois family in crisis that undergoes a catharsis due to the unexpected visit of a young and enigmatic guest. The stage is delimited by the three walls with a square grid, being the front one where the fractioned image of a human mass of identical individuals is placed on its entire surface. The panels of the front square grid gradually fall away while the skeleton or frame with the empty squares remains; finally, the structure wobbles and falls to the ground, framing the modules with separate portions of space that imprison the characters. Seen as a whole, this work is charged with greater semantic force when the grid is combined with movement.

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

p.27

p.28

p.29

A group of scenographies identified by their material identity relies on the flexibility and elasticity of the net to generate three-dimensional variations of the grid surface depending on the existence or non-existence of the tensioning frame, and its shape and position (Figure 9). From the soft, dangling forms of the net in *Titus Andronicus* by William Shakespeare (Teatre Lliure, Barcelona, 1977. Directed and scenography by Fabià Puigserver) to narrate the extreme violence without truce; the tense warped net, interposed between audience and performance, in *O soldado e o general* by Roberto Merino Mercado (TEP Companhia Teatro Experimental do Porto, Teatro António Pedro, Porto, 1975. Scenography and costumes by José Rodrigues) to go through the dictatorship and repression; to the taut net in a suspended and mobile plane in *Woyzeck* by Georg Büchner (Thalia Theatre, Hamburg, 2010. Adaptation-conception by Tom Waits, Kathleen Brennan and Robert Wilson. Directed by Jette Steckel. Scenography by Florian Lösche) to tell the story of the dehumanisation of the individual by external agents, they share the discovery of the dark side of the human being. The scenography and the performative space merge and the resulting final form of the grid is the product of the acting action²⁷ on the textile infrastructure.

3. MATERIAL AND IMMATERIAL SPATIAL GRIDS

Three-dimensional grids have appeared with the will to detach themselves from the volume of the scenic box with a certain recurrence and, paradoxical as it may seem, express the essential complexity or, in other terms, the “complicated order” of Yona Friedman²⁸ or the “baroque-minimalist” designation that Catalá Domènech assigns to the architecture of Mies van der Rohe²⁹. In the operatic field, three stagings (Figure 10) are shown. The lightness and transparency of the slight cubic structure and its interior spatial square grid of fine bars, between which significant elements are inserted or hung, in Richard Wagner’s *Die Walküre* (Teatro San Carlo, Naples, 2004-2005. Directed by Federico Tiezzi. Scenography by Giulio Paolini), which inevitably recalls the Monument to the Fallen in Concentration Camps in the Monumental Cemetery of Milan (1945) of the BBPR team. However, it is the prison plot in Ludwig van Beethoven’s *Fidelio* that coaxes the same steps as *Madama Butterfly* in terms of the constancy of the reference to this geometry by the scenographers. The literal replica of the prison bars in the background has been overcome (Národní —Smetanovo— divadlo, Prague, 1988. Directed by Evald Schorm. Scenography by Josef Svoboda) in favour of the qualified spatial grid as, for example, the massive, reticulated construction with subverted perspective to detach itself from gravitational realism (Deutsche Staatoper, Berlin, Chatelet Théâtre Paris, Jerusalem, 1994. Scenography by Scandurra Studio) or the intricate labyrinthine itinerary in a three-dimensional prismatic scaffolding (Bayerische Staatsooper, Munich, 2010. Directed by Calixto Bieito. Scenography by Rebecca Ringst), among others.

p.30

Stagings where the line structure of the grid is distinguished from the filling material of its areas, fixed or practicable, give scenic play to simultaneous scenes and can be valued with sectorial illuminations, without reaching the spatial isolation that could introduce the modular boxes, on the other hand, more usual nowadays (Figure 11). With a fixed grid in the work dedicated to the patients and staff of the psychiatric hospital where the author was regularly admitted for manic depression in *Cleansed* by Sarah Kane (Schauspiel, Stuttgart, 1999. Directed by Martin Kušej. Scenography by Martin Zehetgruber), a world of extreme cruelty is reflected; and with a transformable grid through modular expansion, making mobile mechanisms decompose its general volume with cubic extensions, in *Mephisto, rien qu’un acteur* by Mathieu Bertholet (La Comédie de Genève, 2006. Directed by Anne Bisang. Scenography by Anna Popek) the always complex relationships between artist and power are expressed.

Within the productions with the construction of the spatial grid three scenographies deserve a special mention because they choose the line constructed in itself, not “drawn” on a support, but constructed by means of flexible threads of different materials (Figure 12): *The Castle* by Franz Kafka (Slovene National Theatre of Drama, Ljubljana 2015. Directed by Janusz Kica. Set design by NUMEN Ivana Jonke); *Reich des Todes* by Rainald Goetz (Deutsches Theatre, Berlin, 2022. Directed by Stefan Bachmann. Set design by Olaf Altmann); and the opera *Le Grand Macabre* by György Ligeti (New National Theatre, Tokyo, 2009. Directed by Yasuki Fujita. Scenography ‘Atmosphere’ by Ryuji Nakamura Architects). The transparency and ethereal character of the grid is common, without losing its deceptive presence as a kind of spider’s web, as required by the intricate plots of the works on oppression and death. In the first, occupying the stage and invading the public room; in the second, arranging on the stage looms of grids in depth; and in the third, of exceptional conception and execution, making a very versatile game of mechanised movements, between parallel combs and inside each one, with a grid of catenaries hanging.

The historical link between theatre and technology is elevated to the highest power with visual technologies - historically Appia at the forefront with artificial lighting - substantially altering the scenery of the stage. Those of interest to highlight here are the scenographies of radiant spatial grids of rigid materialisation, drawn by electric light and electronics of lines or of luminous surfaces and media paraments (Figure 13). *Heilig Abend*, by Daniel Kehlmann (Staatstheater, Nuremberg, 2019. Directed by Mirjam Loibl. Scenography and costumes by Maximilian Hartinger), conceals this feature to support only the information of the passage of time as a backdrop for the duel between an investigator and a suspect about the scope and justification of state surveillance, and about the compatibility or not of freedom and security.

p.31

Among them are those that bet on the unity and infinite variation in unison of the same luminous condition. In *The Curious Incident of the Dog in the Night-time*, best seller by Mark Haddon (National Theatre, London, 2012. Directed by Marianne Elliott. Scenography by Bunny Christie) the scenic toy consists of a large cubic module defined by its edges of light, in turn decomposed into superficial grids on its faces, in which there are multiple cartographies and

information of places through which a teenager with Asperger’s syndrome is passing. In the journey he undertakes, he is confronted with this perceptual bombardment, to which he is very sensitive, yet he is unable to understand human relationships. *Inferno* (María Guerrero National Theatre, Madrid 2005. Directed by Tomaz Pandur. Scenography by NUMEN / For Use³⁰), based on *The Divine Comedy* by Dante, creates at the scale of the theatre the effect of the infinite space of the spatial square grid with a theme appropriate to a virtual location. André Antoine’s theatrical concept of the fourth wall³¹, which represents the fictitious partition between the actor and the audience, is constructed in a gigantic black cube inside the stage box. The front glass of the cube encapsulates the stage and separates it from the audience, so that the actors cannot see or hear it, facing isolation and their own image multiplied in the interior mirrors in the three directions of the space and an indirect sound transmission through technological means.

Finally, and continuing with the radiant scenographies, there are those in which light is the protagonist and, without losing the aura of the representation, they work with fluctuating or liquid grids and acting presence. These are transmedia, immersive and participatory artistic practices in which scenographies and/or bodies are subjected to different synchronous or diachronic reality effects or “presence effect”, and they interact with each other through various modalities or virtualisation techniques³². They alter the visual space in communion with the performative and endow the representations with a great variety of spatial effects and visual textures in tune with our current perception, which is completely determined by *intermediality*, according to Patrice Pavis³³ (Figure 14). The interactive grids of the dance *Seventh Sense* (Anarchy Dance Theatre, Taiwan & Ultra Combos, 2011), which uses 3D projection mapping to detect the movements of the dancers and the audience in order to modify the visual space of the hall, and those of the staging of dance, technology and live camera work of *Frame by Frame* (National Ballet of Canada, Four Seasons Center for the Performing Arts, Toronto, 2018. Directed by Robert Lepage. Choreography by Guillaume Côté) present great perceptual complexity on the work of animation filmmaker Norman McLaren, which in some parts goes so far as to superimpose four levels of reality. A similar case is the grid deformations of *Icare* by Olivier Kemeid (Théâtre du Nouveau-Monde, 2013-2014. Created, directed and visual and multimedia conception by Michel Lemieux & Victor Pilon / 4D Art & Normal Studio), where live actors interact with dematerialised actors or spectra of video projections and 3D holograms, forming the scenario of the contemporary re-reading of the ancient myth of the son of Daedalus, builder of the labyrinth of Crete to enclose the Minotaur.

p.32

CONCLUSIONS

In short, the grid has managed to maintain the validity of its use in the plastic arts of the twentieth century, because its prolific quarry has not yet been exhausted, and it is vigorously postulated in the current century, an interest to which theatrical scenography has been added after the few precedents in the previous century. The examples given, which could well be others, are not intended to cover the wealth of presuppositions addressed in the scene, but only to examine lines of research of special interest. Their stark exposition, decontextualised from the representation, has only been intended as an instrument of analysis and comparison devoid of the unrepeatable aura of the representation, without which the scenography cannot be understood to its fullest extent.

Regarding the techniques of the visual dramaturgy of the scene, if compared to those of other artistic media, it can be said that, in general, the mathematical layout of the grid is less stable in terms of formal, spatial and material configuration because of performative needs. It tends to incorporate change, frequently seeking its qualification through mobility, deformation, less material consistency or total inconsistency, and interaction with the body dynamics of the performers, always within the different narrative modes and aesthetic choices to resolve the character of each staging.

Through the presentation of cases it is verified that the semiotics of the grid has been loaded with predominantly negative, tragic or coercive meanings, from which dance has always detached itself more than opera and theatre, contributing to unveil the whys and wherefores of the internalisation by the public of this optic, which has been transferred to the *mass media* in its production of normalised collective subjectivity, even though the visual technological media are technically based on this geometric formal support. Without being loaded with this restrictive meaning in architectural practice, bringing it out in the performing arts helps to understand certain social attitudes towards it and to give us food for thought in the conception of creative activities according to the objectives pursued.

1 In summary, the types of spaces are: Theatrical/architectural/scenographic space is the built environment that encompasses both the performance (stage) and the audience (hall). Scenic or performance space is the place of the actor's performance and is composed of all the elements that make up a staging (scenery, props, lighting, costumes and make-up). Playful/gestural/performative space is what the actor defines through gestures, movements, actions and spatial relations of their body. Dramatic/diegetic space is the imaginary place where the character is in the play. PAVIS, Patrice. Dictionary of the theatre (1996). Barcelona-Buenos Aires-Mexico: Paidós, 1998, pp. 175-176.

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

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

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

5 The matrix collected in the analytical geometry of René Descartes was the synthesis of several converging mathematical trends and contributions of precursors of classical antiquity. His Discours de la méthode (Discours de la méthode, 1637) reported the meaning of the grid and, in its appendix "Geometry", laid the basis for formulating grid coordinates and axes.

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

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

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

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

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

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

12 It must be remembered that sound in cinema would be incorporated much later than image. Lehmann identifies the renewed interest in space and the auditory dimension of theatre in general (voice, sound, spoken word) among the five symptomatic trends of the turn of the century. LEHMANN, Hans-Thies. Some notes on postdramatic theatre, a decade later. In: *Rethinking dramaturgy. Errancy and Transformation*. Murcia: CENDEAC, Centro Párraga, 2010, p. 332.

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

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

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

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

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

18 ARNHEIM, Rudolf. Art and visual perception. Madrid: Alianza Editorial, 1979, p. 486. "We define expression as the modes of organic and inorganic behaviour evidenced in the dynamic aspect of perceptual objects or events".

19 The "coherent contradiction" of the stylist aesthetics defined by Juan Antonio Hormigón. In: MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. Scenic space manual. Terminology, fundamentals and creative process. Granada: Tragacanto, 2017, p. 82.

20 Stagings of Don Carlo by Josef Svoboda: (Státní divadlo, Ostrava, 1950. Directed by Bohumil Hrdlička), (Divadlo J. K. Tyla, Pilsen, 1952. Directed by Hanuš Thein) (Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1956. Directed by Miloš Wasserbauer), (Opera Warszawska, Teatr Wielki, Warsaw, 1964. Directed by Ladislav Štros), (Bühnen der Stadt Köln, Opernhaus, Cologne, 1974. Directed by Hans Neugebauer), (Grand Théâtre, Geneva, 1977. Directed by Jean-Claude Riber. Revival at Opernhaus, Zurich, 1979), (OperBonn, Bonn, 1987. Directed by Jean Claude-Riber) and (Gran Teatre del Liceu Barcelona, 1988. Directed by Jean-Claude Riber). URSINI *URSÍČ*, Giorgio, ed. The world in a mirror. Josef Svoboda (exhibition catalogue). Madrid: Fernán Gómez Theatre. Art Centre, 2009.

21 BURIAN, Jarka. Joseph Svoboda: Theatre Artist in an Age of Science. In: Educational Theatre Journal [online]. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, May 1970, vol. 22, no. 2, p. 123-145, p. 133 [consulted: 05-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/3205717>.

22 Duality and dichotomy: two entities coming together to produce a third or one entity splitting into two parts.

23 DIDI-HUBERMAN, Georges. When images take position. Madrid: Machado Libros, 2008, p. 70. The eye of history, 1.

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

25 The same principle will be applied in Una noche sin luna by Juan Diego Botto (La Rota Producciones, Barco Pirata Producciones and Concha Busto Producción y Distribución, 2020. Directed by Sergio Peris-Mencheta. Set design by Curt Allen Wilmer-DeDos), whose slatted podium floor draws a more realistic and less noticeable net.

26 Teorema by Pier Paolo Pasolini was born as a verse piece and transformed into a film (1968), while it was rewritten to be published later as a novel.

27 EASTERLING, Keller; GUZMÁN VERRI, V. The action is the form: Victor Hugo's TED Talk. In: Revistarquis [online]. San Pedro: University of Costa Rica, 2019, vol. 8, no. 1, p. 43 [consulted: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.15517/ra.v8i1.35796>.

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

29 Catalá Domènech alludes to Mies van der Rohe when talking about the cinematographic work of León Elías Siminiani: "An apparent external minimalism as a gateway to maximalism". CATALÁ DOMÈNECH, Josep María. Guide for the perplexed. The impossible cinema of León Siminiani. In: FERNÁNDEZ GUERRA, Vanesa; GABANTXO URIAGEREKA, Miren, comps. Territories and Borders: Contemporary documentary experiences. Bilbao: Servicio de Publicaciones de la Universidad del País Vasco, 2012, p. 81.

30 Collective of industrial designers formed by Sven Jonke, Christoph Katzler and Nikola Radeljković working in the fields of conceptual art, scenography and industrial design.

31 André Antoine, considered the first modern stage director because he was the first to sign a staging, enunciated the theory of the fourth wall to defend naturalistic and plausible acting. The actors had to perform as if the audience was not watching the performance and there was a virtual plane between them.

32 Projections, 3D projection mapping, video mapping, augmented reality (holograms), telepresence, morphé, interpolation, embedding, chroma key, androids and robots, etc.

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

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

página 21, 1. 1.1. Centro Teatrale Santa Cristina (Roma). Disponible en: www.lucaronconi.it_scheda_opera_elettra. 1.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 1.3. Foto: Alan Humerose. Disponible en: www.operabase.com_productions_les-contes-dhoffmann-105888_images_en; página 22, 2. 2.1. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: www.klausgruenberg.de/nase.htm. 2.2. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 289. 2.3. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 290; página 23, 3. 3.1. Robert Wilson. Krapp's Last Tape. Disponible en: www.robertwilson.com/krapps-last-tape. 3.2. Theatre Olympics. Disponible en: <http://www.theatreolympics2016.pl/en/calendar/mauser>. 3.3. Foto: Vanessa Radabe. Disponible en: www.monicaboromello.com/t-blackbird; página 24, 4. 4.1. Deutsches Theater. Disponible en: <https://www.deutschestheater.de/en/programme/a-z/life-on-earth-can-be-sweet-donna/>. 4.2. Pinterest. Disponible en: <https://www.pinterest.de/pin/335588609718989526/>. 4.3. <https://www.fubiz.net/en/2014/07/08/jr-ballerina-in-le-havre-2/>; página 25, 5. 5.1. Foto: Pilar Aymerich. Fuente: MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 5.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 5.3. Foto: Luis Castilla. Estudio de Dos. Disponible en: <http://www.estudiodedos.com/trabajos/la-estrella-sevilla>; página 26, 6. 6.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 6.2. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: <http://www.klausgruenberg.de/goetterdaemmerung.htm>. 6.3. Deutsches Theater. Disponible en: <https://www.deutschestheater.de/en/programme/archive/u-z/wastwater>; página 27, 7. 7.1. MAE. Disponible en: <https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/69534>. 7.2. Roni Toren. Stage Design. Disponible en: <https://www.ronitoren.com/2008-the-house-of-bernarda-alba>. 7.3. Fondazione Giulio e Anna Paolini. Disponible en: <https://www.fondazionepaolini.it>; página 28, 8. 8.1. Foto: José Carlos Duarte. Disponible en: <https://www.malavoadora.pt/espectaculos/the-paradise-project/142>. 8.2. John Sheedy. The Greeks. Disponible en: <http://www.johnsheedy.com.au/portfolio/the-greeks/>. 8.3. Foto: Sara Krulwich. *The New York Times*, March 7, 2014; página 28, 9. 9.1. Foto: Josep Ros Ribas. MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 9.2. Museu Digital da Universidade do Porto. Disponible en: <https://museudigital.pt/pt/roteiros/>. 15. 9.3. Thalia Theater. Disponible en: <https://www.thalia-theater.de/stueck/woyzeck-2009>; página 29, 10. 10.1. Foto: Luciano Romano. Peroni. Disponible en: <https://www.peroni.com/scheda.php?id=51604>. 10.2. Foto: Monika Rittershaus. Scandurra. Disponible en: <https://www.scandurrastudio.com/portfolio-item/fidelio/>. 10.3. Bayerische Staatsoper. Disponible en: <https://www.staatsoper.de/en/productions/fidelio/2024-03-15-1900-14147>; página 30, 11. 11.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 11.2. Anna Popek. Disponible en: <https://annapopek.net/mephisto/>; página 30, 12. 12.1. Numen. Disponible en: <http://www.numen.eu/scenography/the-castle>. 12.2. Deutsches Theater. Reich des Todes. Disponible en: <https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/reich-des-todes/>. 12.3. Ryuji Nakamura and Associates. Disponible en: https://www.ryujinakamura.com/2_works/090207_legrandmacabre/1_page/legrandmacabre.html; página 31, 13. 13.1. Staatstheater Nürnberg. Heilig Abend. Disponible en: <https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-19-20/heilig-abend/02-10-2019/2000>. 13.2. Foto: Finn Ross. Behance. Disponible en: <https://www.behance.net/gallery/7884989/The-Curious-Incident-of-the-Dog-in-the-Night-Time>. 13.3. Numen. Disponible en: <http://www.numen.eu/scenography/inferno-divine-comedy>; página 32, 14. 14.1. Anarchy Dance Theatre. Seventh Sense. Disponible en: <https://anarchydancetheatre.com/works/10?locale=en>. 14.2. Foto: Karolina Kuras. Yellow Gloves. Frame by frame. Disponible en: <https://theyellowgloves.com/2018/06/24/frame-by-frame-challenging-the-theatre/>. 14.3. Pinterest. Icarus. Disponible en: <https://www.pinterest.ca/pin/601230618982926244/>; página 36, 1. Wikimedia (Wiki.commons); página 36, 2. Wikimedia (Wiki.commons); página 37, 3. Fotografías del autor; página 38, 4. Fotografías del autor; página 38, 5. Izda. y centro. Fotografías del autor. Dcha. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 6. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 7. Fotografía de Julio González. *Diario de Sevilla*, sábado 22 de abril de 2023; página 39, 8. Fuente: <http://museoteatro.mcu.es/andrea-dodorico-fiesta-barroca-1992>; página 41, 9. Fila 1: Archivo Municipal de Alcalá de Henares. No consta fotógrafo. Fila 2: Fotografías del autor. Fila 3: Fotografías del autor. Fila 4: Archivo Municipal de Alcalá de Henares, fotografía de Fernando Suárez y del autor; página 43, 10. Bibliothèque Nationale, París; página 43, 11. NICOLL, Allardyce. *The Development of the Theatre: A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*. London: Harrap, 1966, p. 71; página 44, 12. SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d'architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545; página 45, 13. Izda.: REVUELTA, Carlos. La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento italiano. *Revista Europea de investigación en Arquitectura* [en línea]. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2018, n.º 10, p. 128 [consulta: 04-05-2023]. Disponible en: http://reia.es/REIA_10_ALTA.pdf; Dcha. D'ORAZIO, Dario; NANNINI, Sofia. Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics* [en línea]. Universidad de Bolonia, March 2019, vol. 1, n.º 1, pp. 252-280. DOI: <https://doi.org/10.3390/acoustics1010015>; página 46, 14. Jacques Caillot, Public domain, via Wikimedia Commons; página 46, 15. Karl Schinkel. Architectural Drawing. Disponible en: <https://www.fulltable.com/vts/aoi/s/schinkel/a.html>; página 47, 16. Fotografías del autor; página 54, 1. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80; página 57, 2. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 104; página 58, 3. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974. p. 84; página 59, 4. Imágenes procedentes de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, pp. 110 y 111; página 59, 5. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 88. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 106; página 60, 6. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 55 (planta) y 56 (imagen). Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 61, 7. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 44. Imagen ibídem, p. 45; página 62, 8. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 113. Imagen ibídem, p. 114; página 63, 9. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 104. Imagen ibídem, p. 104; página 64, 10. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 105. Imagen ibídem, p. 107. Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje: BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 66, 11. Dibujos de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la

página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo). Disponible en: <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies>; página 67, 12. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo) Disponible en: <https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies>. Imagen obtenida de la misma página web; página 72, 1. A la izquierda (plano de la Arena de Verona). Elaboración de los autores, plano base "Pianta Cavea", Comune di Verona, marzo 2016. A la derecha (vista general del interior). Disponible en: <https://www.fotoeweb.it/Foto/Verona/Verona%20Arena.jpg>; página 73, 2. NUVOLONI, Giorgio et al. *Arena di Verona 1913-1985. Stagioni Liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Glaxo, 1986; página 73, 3. BOLOGNA, Carlo; DE CESCO, Bruno; MORESCHI, Bruno. *Tra Musica e Cronaca. 50 Stagioni in Arena*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1972; página 75, 4. A la izquierda (*Aida*). MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984. A la derecha (foto de escena de la reconstrucción de 1982). CENNI, Nino; CAVAZZIN, Renato. *Arena di Verona. La sua storia dal 1913 al 1982*. Verona: Banca Popolare di Verona, 1982; página 75, 5. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 76, 6. GAMBATO Giuseppe. *Arena di Verona Cinquanta stagioni liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1973; página 77, 7. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 77, 8. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 78, 9. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 79, 10. MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984; página 80, 11. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 81, 12. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 83, 13. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 84, 14. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 85, 15. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 91, 1. TORRES, Cecilia de, et al. Chronology: Documentary Materials. Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné; página 92, 2. *Homenaje a Torres García*. 10 de junio de 1944. Cortesía de la heredera del artista; página 93, 3. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Centro Fotográfico de Montevideo [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <https://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/0050fmha>. Número de registro: 0050FMHA; página 93, 4. *Telón de boca* [fotografía]. Biblioteca Nacional del Uruguay [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/49928>. Número de registro: ABN 1524; página 94, 5. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Archivo Nacional de la Imagen y La Palabra. Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos. "Fachada del Sodre de la calle Andes y calle Mercedes antes de la demolición", julio 1984; página 94, 6. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. *Foto del estreno*. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html>; página 95, 7. *Ensayo* [fotografía] En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 27-05-1937, n.º 683, p. 12; página 96, 8. Esquema realizado por la autora; página 97, 9. *La fuga en el espejo* [fotografía]. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. Archivo familiar. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html>; página 97, 10. TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10; página 98, 11. Esquema realizado por la autora; página 99, 12. Esquema realizado por la autora; página 100, 13. CASTELLANOS BALPARDA [dibujos]. En: ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1937, pp. 49, 64; página 101, 14. VERNAZZA, Eduardo [dibujos]. En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 03-06-1937, n.º 685, p. 12; página 101, 15. Esquema realizado por la autora; página 107, 1. Elaboración propia; página 108, 2. *Izquierda*: Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library. *Derecha*. Mike Mullen, Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library; página 109, 3. Elaboración propia. (Víctor Cano-Ciborro); página 111, 4. 4.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/ugly-lies-the-bone-nt>. 4.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/egg-new-york>. 4.3 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/mask-in-motion-copenhagen>. 4.4 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/memory-palace-pitzhanger>; página 111, 5. 5.1. SMITH, Patrick. *Getty images* [en línea]. Disponible en <https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F6%2F2021%2F02%2F08%2Fthe-weeknd63.jpg> [consulta 13-04-2023]); 5.2. Taittowers [en línea]. Disponible en <https://www.taittowers.com/portfolio/the-weeknd-after-hours-til-dawn-tour/> [consulta 13-04-2023]); y 5.3. Fuente desconocida [en línea]. Disponible en: https://www.rioonwatch.org/wp-content/uploads/2016/08/RC_Abertura-Jogos-Olimpicos-Rio-2016-estadio-Maracana-Rio-de-Janeiro_03606082016-e1470662269893.jpg [consulta: 13-04-2023]; página 112, 6. 6.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: (<https://esdevlin.com/work/wire>). 6.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/chimerica>. 6.3 <https://esdevlin.com/work/don-giovanni>. 6.4 KRULWICH, Sara. *The New York Times* [en línea], 18-05-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2022/05/18/theater/broadway-season-critics.html>; página 113, 7. 7.1 MTV European Music Awards 2019 [fotografía], 2019 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iSPKiBOZc6U>. 7.2 Grammy Awards 207 [fotografía], 2017 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ud45UTgoyog>; página 114, 8. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Architectural Record*, 17-02-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.architecturalrecord.com/articles/15521-at-the-super-bowl-es-devlin-and-dr-dre-celebrate-the-architectural-culture-of-compton>; página 114, 9. Elaboración propia; página 115, 10. Elaboración propia; página 116, 11. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent>; página 117, 12. Elaboración propia; página 118, 13. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022, En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent>; página 119, 14. Elaboración propia (Víctor Cano-Ciborro y Nitya Patel).