

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

N28

PA  
P  
PROYECTO  
PROGRESO  
ARQUITECTURA

ESPACIOS  
DEL DRAMA

28



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N28

espacios del drama



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

## espacios del drama

### EDITA

Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

### DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

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

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

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

### EDICIÓN ON–LINE

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

Portal informático Grupo de Investigación HUM–632

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

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

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

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

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

© TEXTOS: SUS AUTORES,

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

### DISEÑO PORTADA:

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

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

### DISEÑO PLANTILLA PORTADA–CONTRAPORTADA

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

### DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN

**Maripi Rodríguez**

### MAQUETACIÓN

**Referencias Cruzadas**

### CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA

### DECULTURAS

ISSN (ed. impresa): 2171–6897

ISSN–e (ed. electrónica): 2173–1616

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

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

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

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



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



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

### DIRECCIÓN

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

### SECRETARÍA

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

### EQUIPO EDITORIAL

#### *Edición:*

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

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

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

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

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

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

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

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

#### *Externos edición (asesores):*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### SECRETARÍA TÉCNICA

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

### EDITORES EXTERNOS Y COORDINACIÓN CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

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

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

### COMITÉ CIENTÍFICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### CORRESPONSALES

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

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

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

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

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

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

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

### TEXTOS VIVOS

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

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

## SERVICIOS DE INFORMACIÓN

### CALIDAD EDITORIAL

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

### PUBLICATION QUALITY

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

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

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

### bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT Nº certificado: 385-2021

WoS. Arts & Humanities Citation Index.

SCOPUS.

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

### catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

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

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

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

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

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

CWTS Leiden Ranking (Journal indicators)

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

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

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

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

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

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

## EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

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

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

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

## DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

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

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

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

Nuestra revista garantiza en todo momento la 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

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

#### artículos

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

#### reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

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

## TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS

THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES

Javier Navarro de Zuñiga (ORCID) 0009-0003-4709-5836

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

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

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

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

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

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSN 2173-1616 / 23-04-2023 recepción - aceptación 23-05-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.02>

### INTRODUCCIÓN

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

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

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

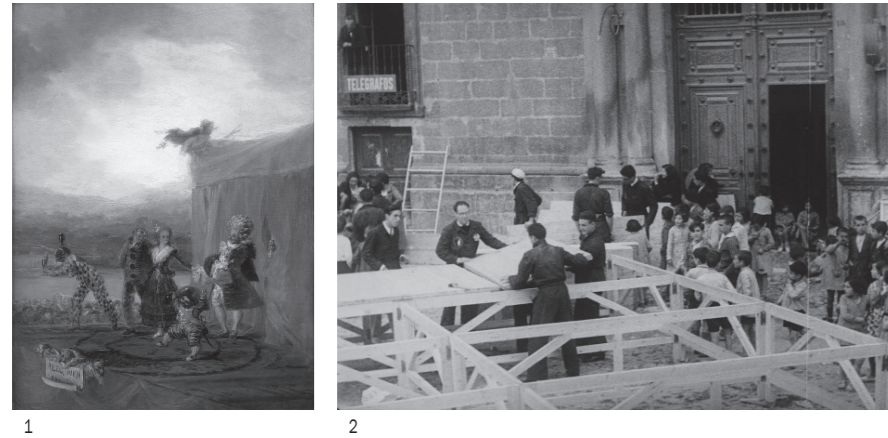
En este artículo me voy a referir primero a dos eventos teatrales poco usuales y muy complejos que han tenido

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

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

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





1

2

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

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

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

#### TEATRO EN LA PLAZA

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

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

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

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



3.1.



3.2.

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

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

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

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

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

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

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



4.1.



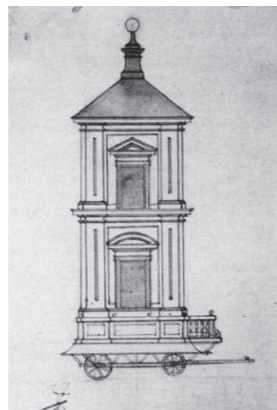
4.2.



5.1.



5.2.



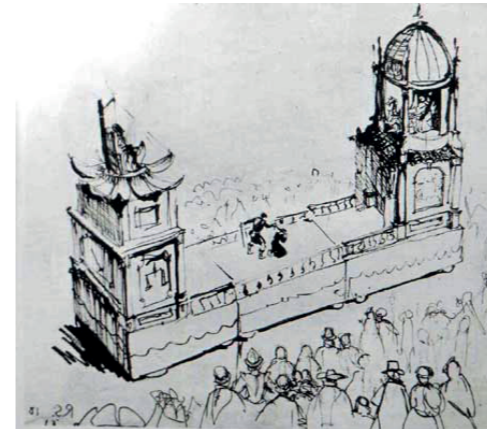
5.3.

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

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

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

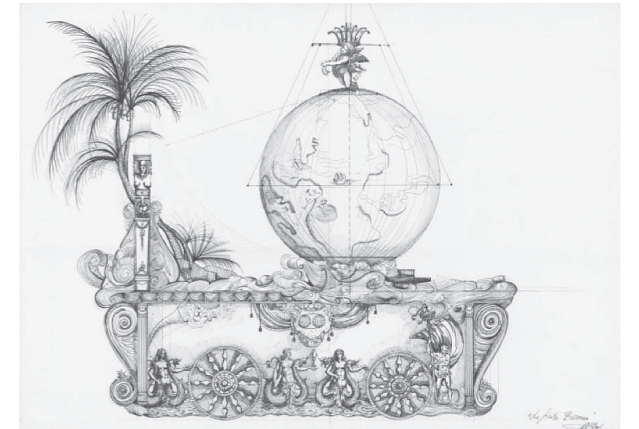
<sup>2</sup> El laberinto no es visible en la foto.



6



7



8

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

#### LA CIUDAD COMO ESCENARIO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

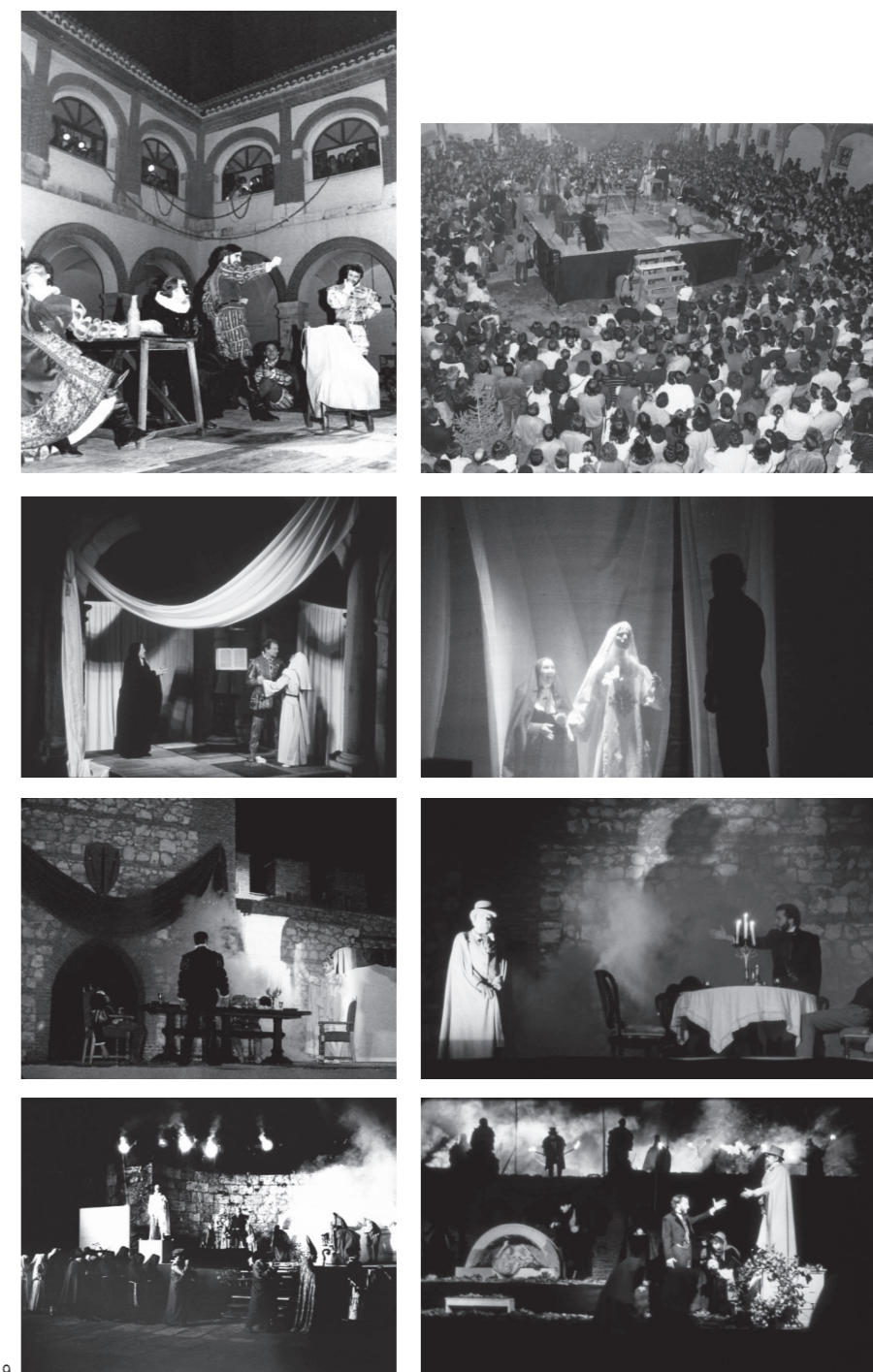
Tras un recorrido exhaustivo por la ciudad y la visita a los edificios más notables hice a Guirau mi propuesta de los distintos escenarios. Se trataba, pues, de una representación itinerante en la que cada uno de los escenarios planteados por Zorrilla se situaría en un emplazamiento distinto, por lo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

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

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

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

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



9

10. Escenografía del *Misterio de Valenciennes*, miniatura de Hubert Cailleau, 1547.  
11. Ilustración para la comedia *Andria* de Terencio en la edición de Lyon de 1493.

## LA CIUDAD EN EL ESCENARIO

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

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

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

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

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

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

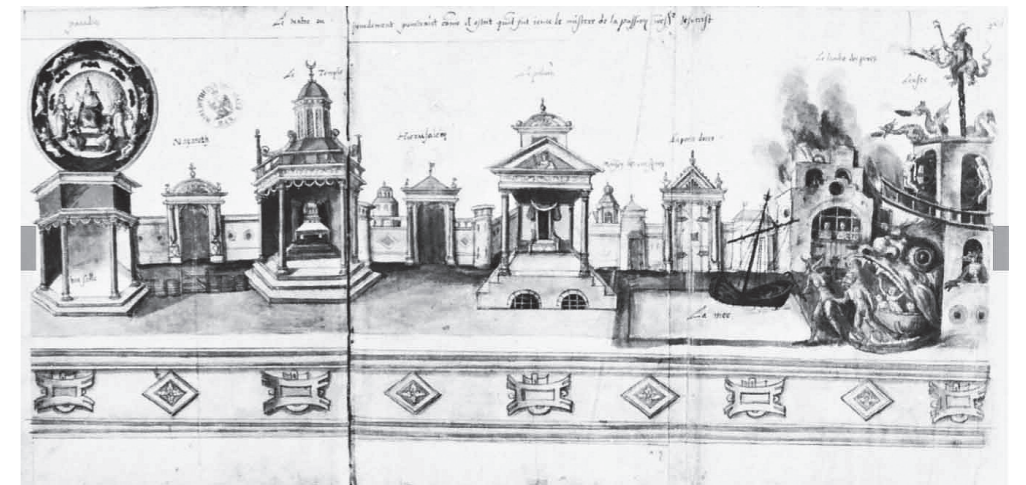
Obviamente, salvo en la escena satírica, los *periaktoi* representaban edificios urbanos en una de sus tres caras, en definitiva ciudades.

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

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

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

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

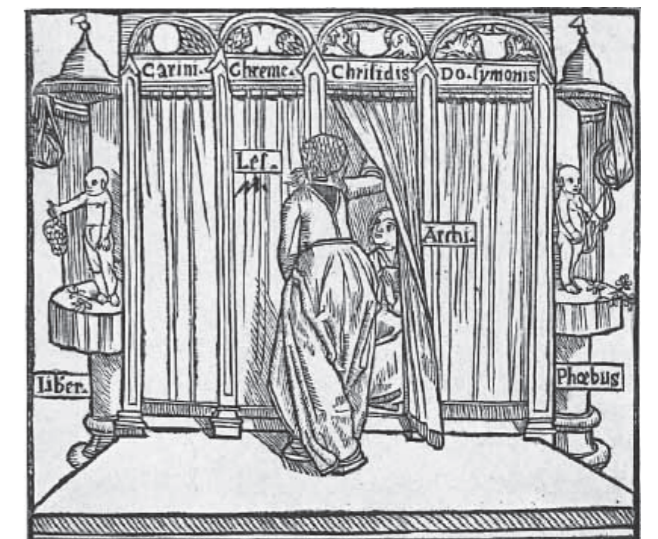


10

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

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

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



11

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

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

5 Ídem.

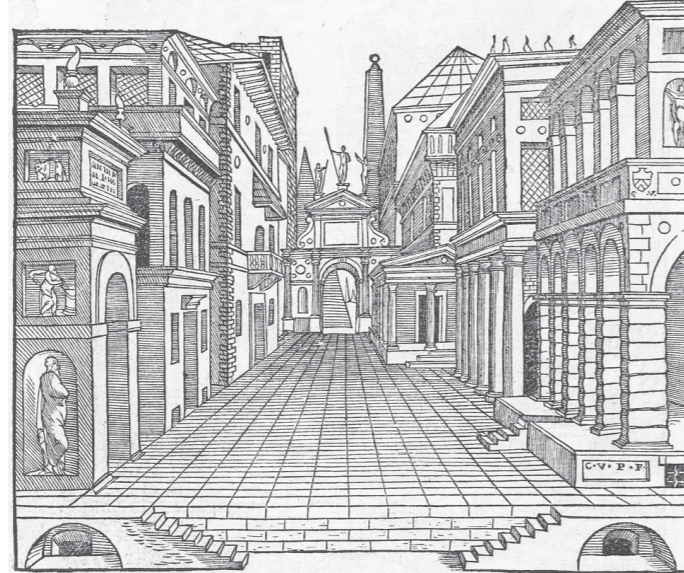
6 MAR MEDINA, Ricardo; RUIZ DE ARBULO, Joaquín; VIVÓ CODINA, David; DOMINGO MAGAÑA, Javier A. y LAMUÀ ESTAÑOL, Marc. La *scaenae frons* del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución. En: RAMALLO ASENSIO, Sebastián F.; RÖRING Nicole, dir. congr. *La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana*.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

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

12. 12.1. Sebastiano Serlio, escena cómica. 12.2. Sebastiano Serlio, escena trágica.  
13. 13.1. Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, Teatro Olímpico, Vicenza, 1584. 13.2. Vincenzo Scamozzi, Teatro all'Antica de Sabbioneta, 1590.



12.1.



12.2.

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

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

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

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

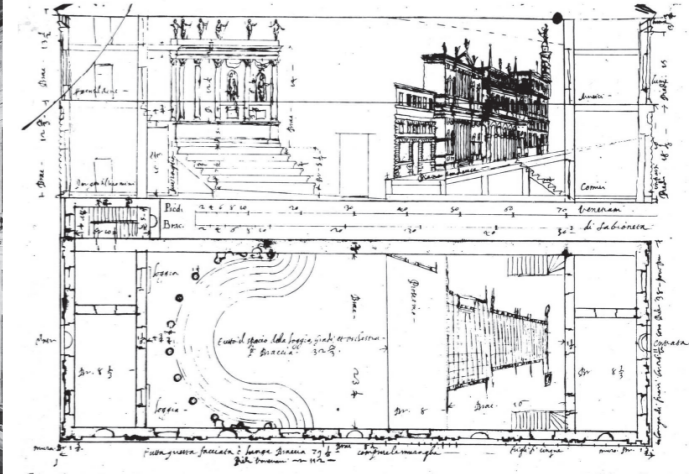
8 MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. En: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea]. Barcelona: Universidad Autónoma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

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

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



13.1.



13.2.

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

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

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

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

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

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

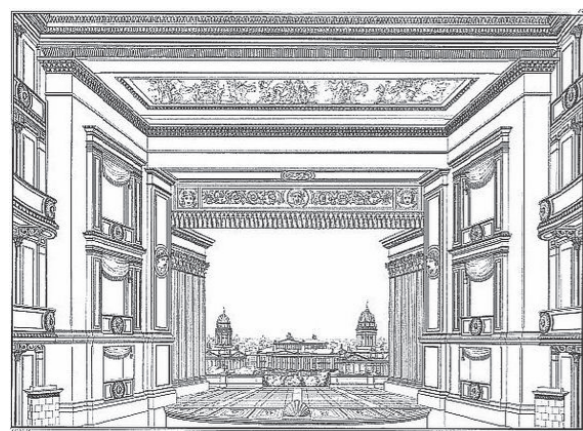
12 *Ibidem*, cap. 5.

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

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



14



15

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

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

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

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

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

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

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

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

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



16A



16B



16C

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

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

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

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

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

#### REFLEXIÓN FINAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### Bibliografía citada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS

## THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES

Javier Navarro de Zuvillaga (ORCID) 0009-0003-4709-5836

## p.35 INTRODUCTION

I would like to address some of the points proposed in the call based on my experience as a set designer, not forgetting my status as an architect and stage director. I will discuss the spatial conception in two of the possible scales of intervention: city and stage.

To say “public space” is like saying “city”, just as saying “spectators” is like saying “citizens”. In a way, a theatre is a part of the public space, and without doubt, the public space can be a theatre. It is the great theatre of the world.

As I wrote elsewhere: “Just as the actor is the place of characters, the theatre is the place of places, of all places. It is a fictional place”<sup>1</sup>. Of all places, the theatre has had a predilection for the street and the public square; that is, for the city, as we will have the opportunity to see throughout this paper.

In this article, I will first refer to two unusual and very complex theatrical events that have had a lot to do with the city and in which I have had the good fortune to work as a set designer. In both cases, the itinerancy appealed not only to the spectators but also to the public. The first took place in Madrid’s Plaza Mayor for four consecutive years, from 1981 to 1984, directed by Antonio Guirau. It was included in the cultural programming of Madrid City Council under the generic name of *Veranos de la Villa*. The second was, in a way, a consequence of the first, as we will see later; it is the renowned *Don Juan en Alcalá* which also lasted four consecutive years, from 1984 to 1987. This was organised by the Fundación Colegio del Rey de Alcalá de Henares, directed by José Antonio Muñoz Rivero.

All these shows had several things in common: they were held outdoors, had different stages, and thus the spectators had to move from one place to another several times, and as a result the audience’s view of the real architecture varied from one place to another. Additionally, in the first batch of shows, the fake or scenographic architectures were offered to the view in a different way according to the position of the spectator, taking into account that some spectators viewed several parts of the show and others the whole show while standing. In a way, it could be considered as action theatre.

I will also refer to three scenographies I created in which, using different techniques, I represented the city in which the play took place: one in Berlin, in an enclosed space, and the other two in Madrid, in two theatres.

I will start with an enclosure located in a square in whose interior there is a real city with different scenarios and whose exterior reflects the real city like a mirror. I will continue with a show scattered all over the city and end up taking the city to the stage.

## THEATRE IN THE SQUARE

The tradition of staging theatrical performances in city squares dates back to Ancient Greece with the travelling troupes that performed mimes, a genre inherited by Rome in the Atellan Farces. In the Middle Ages this tradition continued and, in all cases, the city buildings were the natural environment surrounding the audience and stage. In some cases, it was performed on mobile stages which, because they were mobile, could be easily moved from one place to another. This was the case of the pageants in England and the *autos sacramentales* in Spain, which we will discuss later. Then came the *commedia dell’arte* that lasted for a long time, as evidenced by Goya’s painting of 1793 (Figure 1). Apart from the art comedians, before and after them there were all kinds of travelling troupes. This type of representation has continued to this day; a well-known example is La Barraca de Lorca (Figure 2). Today, there are numerous travelling theatrical groups and companies all over the world. In all these cases, the architecture of the city, town or village has a presence that gravitates over the show, except when it was carried out in the outskirts.

The director Antonio Guirau, now deceased, called me to create the scenic spaces, the setting and costumes for the four shows in Madrid’s Plaza Mayor. The first was dedicated to our baroque theatre and was entitled *La fiesta de los Austrias* (1981), in which Calderón’s comedy *La dama duende* and a sacramental play by the same author were performed. The second was entitled *La fiesta del Madrid romántico* (1982) and its highlights were *Don Juan Tenorio* by Zorrilla and a selection of zarzuelas from the 19<sup>th</sup> century, OR RELATED TO THAT ERA, with live orchestra. The third one was called *Los festivos Años 20* (1983) and had as main events the *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* by García Lorca, a cabaret show and a small cinematograph with which films of the time were projected with a pianist playing live, as it was done in that period. The last of these shows was called *La fiesta del Madrid barroco* (1984) and its highlights were *La discreta enamorada* by Lope de Vega and an astronomical observatory with a real telescope through which spectators could contemplate the sky.

I will refer essentially to the first of them: *La fiesta de los Austrias* (1981), although it makes certain allusions to the rest.

Guirau’s approach for the four shows was very ambitious and very attractive. A very large venue had to be enclosed in the square, since it had to house a restaurant where the public could dine and overlook one or more stages on one of them. In addition, it was to house a theatre for the representation of the comedy. There also had to be a flea market where objects appropriate to the period were sold, an exhibition space where images alluding to that

period were shown and some other things that also varied according to the period, that is, from one year to another. In short, it was a kind of mini-city, so the venue would have to have ample space to contain the four large streetlamps in the square. However, in these shows it was inevitable to interpose a membrane between the buildings of the square and the space destined for the performance and the audience to create an enclosed area.

This was the first problem I faced: the enclosure of the venue. My criterion was that this membrane had to be at the same time a separation from the real architecture of the square and a reflection of it. I therefore designed an enclosure made of chipboard panels attached to a metal structure of Mundus tubes, with sandbags at the base acting as a counterweight in case of possible gusts of wind. Photographic enlargements of the arcade unit of the square, adjusted to the height of the panels, were glued to the outer surface of the panels. In the image, which corresponds to the first show in 1981, the two nearest streetlights are off. During the day, the enclosure also blended well with the architecture of the square (Figure 3). The interior was painted black.

The architecture of the square peeked over the enclosure and somehow there was a dialogue between its buildings and the architecture feigned in the scenography. Obviously that dialogue was more of a contrast in the show titled *Los festivos Años 20*, while in the other three shows there was more affinity between the two architectures. The shows took place at night in July and August, so at the beginning there was still the light of the sunset, but then that dialogue took place between the scenographic architectures illuminated by the theatre projectors and the buildings of the square, some with their own lighting and others without it. I had the privilege of being able to enjoy this dialogue/contrast in broad daylight. These two images (Figure 4), one taken in the middle of the performance and the other in the morning, corresponding to *La fiesta del Madrid romántico*, show this contrast.

In the first show, entitled *La fiesta de los Austrias* (see Figure 3), there was a restaurant with a stage where Tonadillas of the period were sung; another separate stage where a troupe of tightrope walkers did their routines, and a *corral de comedias*, located behind the statue of Felipe III, where the *La dama duende* by Calderón would be performed. I proposed that *La hidalga del valle*, an *auto sacramental* also by Calderón, should be represented by two carriages that roamed and stopped twice to perform the different scenes. The design of the carriages for the *auto* is inspired by a drawing from the period (Figure 5). I also proposed to make a labyrinth<sup>2</sup> based on lattices through which an actor wandered reciting the opening monologue of *La vida es sueño* and an urban perspective of the period (see Figure 3, right corner of the venue).

As can be understood, all these things were also ordered in time: first the dinner with the Tonadillas, then the tightrope walkers, then the chariots with the *auto*, and finally, the comedy. From all this it is clear that, for the audience, in addition to the more than two hours that the whole show lasted, it was necessary to change places according to what was offered.

In the four shows there were some times of relative rest during which the public could contemplate the exhibition space and even buy some objects at the flea market. The architecture of the square is always present.

## THE CITY AS A STAGE

As we have already seen, the squares and streets of the cities have been the setting of different theatrical and festive events since ancient times. Historically, we can consider that both the English pageant and the Spanish *autos sacramentales* are precedents of many later experiences. Both demonstrations were carried out on carriages that went through the streets and stopped at certain places. The *autos sacramentales* were performed in Spain to celebrate the feast of Corpus Christi and their subject matter was allegorical; following Calderón they were “*Sermons / put in verse, in idea / representable questions / of Sacred Theology*”. Depending on their complexity, they could use up to five carriages. These carriages used to have half of their length as a platform and the other half as a two-story tower. Thus, in 1629, the play *La adúltera perdonada*, by Lope de Vega, was performed in Segovia, with three carriages, the central one being a single stage and the other two attached at one end (Figure 6). In Madrid the carriages used to make three stops to carry out the performance, two before the authorities (City Hall and Council of Castile) and one for the people. These performances were banned by Charles III in 1765.

During the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, religious and secular processions, such as Carnival, continued to be held, as well as performances of *commedia dell’arte* and other types of travelling theatre.

In the last century there were a few experiences in which parts of the city were theatrical stages, of which the parades of *Bread and Puppet* in the United States, some actions of *The Living Theatre* in various cities and of *Comedians* in Spain are very interesting examples (Figure 7). Another example, also worthy of mention and very different from those mentioned above, deserves a more extensive commentary for what concerns us. On an important date in 1992, a show was performed in Madrid (European Capital of Culture that year) by the Compañía Nacional de Teatro Clásico, directed by Miguel Narros and with scenography by Andrea D’Odorico<sup>3</sup>, with the title of *Fiesta Barroca*. The show was a recreation and a commemoration of the significance of the theatre and the festivals in the 17<sup>th</sup> century; a mixture of



the sacramental and the liturgical with other popular festive manifestations such as the carnival and the pilgrimages. The show made a route from the Almudena Cathedral to the Plaza Mayor with three carriages in caravan, which in the Plaza Mayor would serve as a stage for the performance of *The great market of the world*, an *auto sacramental* by Calderon. D'Odorico designed these carriages (Figure 8) inspired by the graphic and written documentation related to the representations of the *autos sacramentales*, both from original drawings and from the memoirs of appearances published with the text of these *autos sacramentales*. The design of the *pageants* in England was much more austere.

Two last examples, both at the Almagro International Classical Theatre Festival: a comedy on the balcony of the Town Hall and another comedy in a travelling micro-theatre.

The first took place in 2018. The public, standing in front of the façade of the town hall, watched a performance of *El lindo Don Diego* by Agustín Moreto, directed by Valle Hidalgo.

The second is described as follows in the 2022 schedule: "*El Teatro de sus Mercedes offers us a version by Ignacio García, motorised and by car, of Lope de Vega's play El perro del hortelano, where, according to the official programme of the International Classical Theatre Festival of Almagro of 2022, jealousy and love, the contradictions between social correctness and free will, the comings and goings of this elegant Lopean comedy, are developed through the white and cobbled streets of Almagro, from palace to palace, with only four spectators aboard a Mercedes that will traverse the beautiful and fervent verses of Lope. The Countess Diana, jealous and in love with her chauffeur and the secretary Teodoro at the wheel, will show us in 25 minutes the dramatic essence of the play in this singular mobile and close stage space.*"

However, the productions I am going to discuss now posed a different relationship with the city than the ones we have just described, although the last one is somewhat related to it.

José Antonio Muñoz Rivero, then director of the Foundation Colegio del Rey de Alcalá de Henares attended the shows in the Plaza Mayor and, seeing our *Fiesta del Madrid romántico*, he had a great idea. He proposed that Antonio Guirau and I stage a travelling production of *Don Juan Tenorio* in the same way we had staged that play in the Plaza Mayor, but using buildings in Alcalá, a city with a great heritage of historic buildings. Guirau and I really liked the idea and got to work. This is how we produced the first edition of *Don Juan en Alcalá* in 1984.

After an exhaustive tour of the city and a visit to the most notable buildings, I gave Guirau my proposal for the different settings. It was therefore an itinerant representation in which each of the settings proposed by Zorrilla would be located in a different place, so that both the actors and the audience would have to walk from one to another. Logically, the sites were indicated with signs so that spectators would know where to go; public security forces, apart from ensuring that there were no security problems, collaborated by directing people to each site.

There was a significant difference in the 1987 performance with respect to the three previous ones, since that year we set the action in the Romantic period, as we had already done with this same play in Madrid's Plaza Mayor in 1982.

Each year I chose a different building or part of it from the other years to house the different settings of the play. I will give just a few examples.

The Hostería del Laurel was located in the courtyard of the Faculty of Economics in 1984, and in the Trilingual Courtyard of the University in 1986. In 1985, the cell of Doña Inés was placed in an intercolumniation of the Trilingual Courtyard of the University, and in 1987, on the façade of the Archbishop's Palace. In 1986, the room of Don Juan Tenorio was placed on a wall canvas, and in 1987, another area of the wall. In 1985, the pantheon of the Tenorio family was located in the ruins of the apse of the church of Santa María, and in 1987, an area of the wall (Figure 9).

The itinerancy took the actors and audience from one place to another, introducing them to the city and its buildings. Thus, the city acted as a large and multiple scenography, signifying Zorrilla's settings with a few elements.

#### p.42 THE CITY ON STAGE

This other experience, so abundant throughout the history of theatre, could not be missing. We have seen that the city and its buildings were the "natural" environment for the carriages that circulated through the streets and squares as well as for the fixed stages that were set up in them. I am now, however, referring to the representation of the city as the scenography of a theatrical spectacle.

When Sophocles' *Oedipus* was first performed at the Theatre of Dionysus in Athens around 429 B.C., the façade of the *skene* with the supplicants at its gates represents the plague-stricken city of Thebes and through a door in that façade Oedipus appears, thus making it the royal palace. The *parodoi* or side exits located between the *skene* and the grandstand let the public know that the characters entering or leaving through them were coming from or going towards the sea or the Acropolis, according to pre-established convention, thus completing the image of Athens.

The Roman theatre, despite its significant differences with the Hellenic theatre, maintains some of the most important conventions. According to Vitruvius: "*The scena will have this layout: the middle door will be magnificently adorned as of a royal palace. To the right and left are those of the guests: next to these doors are the spaces for decorations (...). Next to the aforementioned spaces run the angles through which transit is given to the scaenae, one for those coming from the forum, and the other for those from other parts.*"<sup>41</sup>

The three doors mentioned above allowed the actors to go on stage; the main actors through the central door and the rest through the side doors. Apart from the possible consideration of the scenic façade as a royal palace when the actors exited through the central door, Vitruvius tells us about the spaces for the decorations, located next to the side doors. These decorations were made by means of triangular prisms that rotated around a central axis (called *periaktoi*)

and on whose faces were painted motifs relating to each of the three scenes that, according to Vitruvius, there were in the Roman theatre:

"*There are three kinds of scenes: one, the tragic one; second, the comic one; third, the satirical one. Their decorations are different from each other in outline. The tragic scenes are delimited by columns, pediments, statues and other objects suitable for kings; the comic scenes show private houses with balconies and views representing rows of windows, in the manner of ordinary dwellings; the satirical scenes are decorated with trees, caves, mountains and other rustic objects sketched like a landscape.*"<sup>51</sup>

Obviously, except in the satirical scene, the *periaktoi* depicted urban buildings on one of their three sides, in short, cities.

In a study carried out on the Roman theatre of Tarraco, we read:

"*Photographs taken in 1977 (...) also show two blocks with circular post sockets at the back of the hypostyle, on both sides of an axial sewer. These, we believe, would be the supports for the backdrop poles (siparium) that we know served on occasion as a set for the staging of comedies, turning the tragic palatial façade of the scaenae frons into a marketplace, a port, a street or a domestic set (...).*"<sup>61</sup>

If this is so and the poles to be fitted were not the vertical axes of the *periaktoi*, as seen in other Roman theatres<sup>7</sup>, the painting over the *siparium* and the *pinake* would serve; in our case to complete the image of the city on the stage.

In the liturgical dramas, mysteries and miracles of the Middle Ages, first performed inside the churches, which were their stage, mansions were set up for the different moments in the life of Jesus Christ, the Virgin or the saints. These mansions constituted a kind of urban ensemble that sometimes corresponded to cities such as Jerusalem. This is the case of the *Mystery of Villingen* in which appear, apart from heaven, hell, the Garden of Gethsemane, the Mount of Olives and Mount Calvary, the palaces of Herod and Pilate, the houses of Caiaphas and Annas, the Cenacle of the Last Supper and the Holy Sepulchre. In the *Mystery of Valenciennes* (1547), depicted on an outdoor stage, the mansions are arranged longitudinally facing the viewer, forming a utopian city flanked by Paradise on the left and Hell on the right. In that city there are references to Jerusalem with its walls and the Golden Gate, but also to Nazareth and the Sea of Galilee (Figure 10).

There was also profane theatre performed by travelling companies in the squares and streets, either on stages *ad hoc*, or on carriages, and in these performances the urban architecture itself surrounded stage and audience with its inescapable presence.

In the second half of the 15<sup>th</sup> CENTURY some performances of Latin comedies took place. When Plautus' *Menaechmi* was performed in 1486, at the back of the stage were five crenellated houses with one door and one window each. In the illustrated edition of the comedies of Terence, which was printed in Lyon in 1493, the engravings show houses or mansions above whose entrances the names of the characters appear (Figure 11). It is logical to think that these engravings would have to do with the stagings of these works, which would be a sequel to the medieval mansions we have seen. In other words, citizen architecture appeared on the theatre stage once again.

In 1513, Bibbiena's *La Calandria*, the first play written in vulgar Italian, was performed at the Ducal Palace of Urbino, with a scenography by Girolamo Genga that reproduced the city not only on canvas but also with some reliefs (an octagonal temple, a triumphal arch). It is interesting to note that the box surrounded the stage in the same way that moats surround city walls<sup>8</sup>. There is no graphic documentation in this regard.

The Renaissance arrives, which gradually transforms villas and cities, replacing medieval architecture with the new classically inspired architecture. The engravings included by Serlio in his book on perspective<sup>9</sup> to illustrate the three scenes of the Roman theatre exposed by Vitruvius<sup>10</sup> clearly show this phenomenon while identifying scenography with perspective. The comic scene conveys an image of the city that, following the Roman architect, corresponds to the popular social classes. However, it also represents a city in evolution, because while most of the buildings are Gothic in style, the second building on the right, the largest of all, incorporates round arches and the front of the temple in the background is decidedly classicist. The tragic scene (Figure 12) represents a city street with noble buildings for major characters. It is the image of the "ideal city" that so interested Renaissance architects and artists, in which all the buildings are of classical architecture and include a triumphal arch, a ruined Roman ashlar tower, pyramids and obelisks. We can conclude that the Renaissance "ideal city" was classicist and hierarchical, inspired by the social structures of Antiquity as communicated by Vitruvius<sup>11</sup>.

This link between the theatrical stage and the city will endure in the treatises that contemplate the theatrical perspective up to the Baroque era. This is not only because architecture and perspective have been closely linked since classical Greece<sup>12</sup>, but because the theatrical stage is also an urban stage on many occasions. This is how it is represented by the most significant authors in their treatises<sup>13</sup>.

In the Renaissance, liturgical dramas and comedies and farces continue to be performed, as the historical stages overlap, but two very important things happen. The first is the revival of the theatrical building and the recovery of classical texts, which go hand in hand; and the other is the birth of the scenic perspective.

The most important permanent and enclosed theatres of this period were Palladio and Scamozzi's Teatro Olimpico in Vicenza (1585) and Scamozzi's Teatro all'Antica in Sabbioneta (1590) (Figure 13). The first because it merges the Roman-style frontispiece with the perspectives of the streets seen through the arches of the latter, which seems to me to be an updating of classical theatre with the Renaissance idea of the ideal city through perspective. The second because it faces a semi-circular, Roman-style vault with a stage that is deeper than it is wide and poses

p.43

p.44

p.45

p.46

a single-point perspective that is centred and symmetrical, which is why I believe it can be considered an example of the transition from Renaissance to Baroque<sup>14</sup>. Moreover, in this theatre the perspective scenography designed by Scamozzi represents the ideal city, perhaps Sabbioneta itself. In both cases, we have the city on stage.

In the middle of the 16<sup>th</sup> century, also in Italy, the *commedia dell'arte* was born, heir, on the one hand, of the carnival rites, and on the other hand of the Greek and Roman comedies. It is the Renaissance version of the popular travelling theatre. It was usually performed on stages set up in the streets or squares and very often the backdrops used as backgrounds represented an urban landscape (Figure 14).

Manfredo Tafuri develops a very interesting discourse on the relationship between theatre and city. This is how Fernando Quesada sums it up:

*"Beyond the struggles between Vitruvians and anti-Vitruvians, between defenders of the democratic and privileged points of view, the cities shown in perspective in the scenographies, fixed or ephemeral, of these new spaces, had as their mission the establishment of a total continuity between the public and the city. Visual continuity guaranteed by the perspective, emotional continuity guaranteed by the recovery of the ancient drama and, finally, ideal and political continuity guaranteed by the illusory mechanisms, more and more perfected. From here to the firewall curtain of Schinkel's Berlin Schauspielhaus of 1822, in which a panorama of the Gerdammemarkt shown in the curtain had the clear political mission of constructing the Germanic identity, at that time in the process of consolidation in Europe, through the urban trope of building the imperial capital."*<sup>15</sup>

This is the curtain designed by the German architect and painter Karl Friedrich Schinkel and used as a backdrop for the inauguration of the theatre referred to by Tafuri (Figure 15).

**p.47** The first time I designed a backdrop depicting a city was for the show *Los festivos Años 20* in Madrid's Plaza Mayor in 1983. The city represented evoked the Berlin of the twenties of the last century, as it decorated the stage of the cabaret.

The urban landscape of Madrid was very present in the scenography I made for *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán Gómez at the Teatro Español in Madrid in 1982, directed by José Carlos Plaza. I combined interior architecture with urban landscape. In that one, more than half of the stage left was occupied by the apartment of the wealthy family, and separated from it by a hallway with steps leading to the staircase of the house was the modest dwelling of the concierge. The buildings that made up the urban landscape of one and the other symbolically accentuated the condition of each inhabitant.

I had yet another occasion to use the urban landscape of Madrid when I did the set design for *Abre el ojo* by Rojas Zorrilla, staged at the Corral de Comedias de Almagro in 2009, directed by Victoria Tohajas (Figure 16). This time it was in a more abstract way.

Three different ways of representing the city on stage: a painted backdrop, photographic enlargements of buildings and enlarged reproduction of the city map. In the first two cases, the image of the city remained throughout the show; only in the second were there moments in which the urban image disappeared through lighting changes and small movements of small scenographic elements. In the third show, the two *periaktoi*, on one side of which there were fragments of Teixeira's map of Madrid (1653), made up the part of the city in which the comedy took place, whose text alluded to several of the streets on the map. These faces of the *periaktoi* only appeared in street scenes.

#### FINAL THOUGHTS

Theatre and city have been, and continue to be, closely linked. Sometimes this is through the real architecture as a scenic space and at other times the fake architectures in the scenic space or on the stage, by means of curtains or other elements, always in dialogue with it.

Of all this there have been precedents that may have acted more or less subconsciously in the conception of the spaces that I created as a set designer, to which I have referred in this article.

Franco Quadri wrote a very interesting article in which, among other things, he says: *"The theatre of the 1960s appropriates the action and puts it in the foreground."*<sup>16</sup>

**p.48** The mix of actors and audience experienced by *Living Theatre*, Grotowski, the *Theâtre du soleil*, Luca Ronconi, *Els Comediants* or *La Fura del Baus* I think were more or less subconscious influences on the shows at the Plaza Mayor in Madrid and those of *Don Juan en Alcalá*. More specifically, the appearance of the carriages of the *auto sacramental* among the public (tradition aside) had something to do with those provoked by *Theâtre du soleil*, Luca Ronconi, the *Living Theatre* or *La Fura del Baus*.

I believe there were also underlying echoes of Artaud, Meyerhold and Brecht.

Now I wonder if all these influences continue to encourage theatre groups and companies. After so many crises one after another, the mood cannot be the same as before. Although it is never too late.

Beyond that, however, times are different and above all technologies are advancing at breakneck speed. I am convinced that artificial intelligence will be a good ally of the theatre.

1 This text was part of the memoir of my Mobile Theatre, a project presented at the *Architectural Association School of Architecture* in London in June 1971. I subsequently included it in the article: NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. The Disintegration of Theatrical Space. In: *Architectural Association Quarterly*, London: Architectural Association, 1976, vol. 8, no. 4, pp. 24-31.

2 The labyrinth is not visible in the photo.

3 Speaking of Andrea, his were the niches and sculptures that decorated the pantheon of the Tenoria family, both in the assembly of the Plaza Mayor and in the four we carried out in Alcalá de Henares. It was Guirau's idea to use them on a rental basis and I was fine with that.

4 VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura*, (Ortiz y Sanz, José, 1739-1822, trans. Rodríguez Ruiz, Delfin prologue). Barcelona: Akal 1987, Book V, chap. 6.

5 Idem.

6 MAR MEDINA, Ricardo; RUIZ DE ARBULO, Joaquín; VIVÓ CODINA, David; DOMINGO MAGAÑA, Javier A. and LAMUÀ ESTAÑOL, Marc. La scaenae frons del teatro de Tarraco. Una propuesta de restitución. In: RAMALLO ASENSIO, Sebastián F.RÖRING Nicole, dir. congr. La "scaenae frons" en la arquitectura teatral romana. Murcia: University of Murcia, 2010, p. 180.

7 Capítulo VI: Elementos estructurales: la scaena en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Oliva. *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Publishing Service of the Autonomous University of Madrid, 2004, pp. 175-176.

8 MAZZUCATO, Tiziana. Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia. In: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* [en línea]. Barcelona: Autonomous University of Barcelona, 2009, no. 3, p. 152 [accessed: 04-05-2023]. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.26>.

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

10 The *Ten Books on Architecture* by Marcus Vitruvius Pollio had been the subject of several editions: Rome, 1486; Florence, 1496; Venice, 1497; and Venice, 1511, the latter being the first to include illustrations more complete than diagrams, but it does not include those relating to the three theatrical settings. Serlio was the first to illustrate them; years later Daniele Barbaro illustrated them in a very similar way in POLLIO, Vitruvius; BARBARO, Daniele. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, Venetia: apresso Francesco de Franceschi Senese, & Giouanni Chrieger Alemano Compagni, 1567.

11 I deal with this subject at greater length in NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier; FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. *Imágenes de la perspectiva*. Madrid: Siruela 1996, pp. 338-339 and 349-350.

12 *Ibidem*, chap. 5.

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

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

15 QUESADA LÓPEZ, Fernando. La horma del zapato: la(s) platea(s). In: DUARTE, Ignasi; BERNAT, Roger, coords. *Querido Público. El espectador ante la participación, jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, 2009, pp. 207-208. The text by Manfredo Tafuri, entitled "Il luogo teatrale dall'Umanesimo a Oggi", was published in TAFURI, Manfredo; SQUARZINA, Luigi. *Teatri e scenografie*. Milan: Touring Club Italiano, 1976, pp. 25-39.

16 QUADRI, Franco. La deverbalizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti. In: *Lotus International*, Milan: Electa, December 1977, no. 17, pp. 110-129.

