

Cristina Prats Noguera



Escenografía y ópera en Valencia

Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofia

Cristina Prats Noguera

Escenografía y ópera en Valencia

Odeon Decorados y el Palau de les Arts
Reina Sofia

Cuadernos de Bellas Artes / 12

Colección Música



Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Cristina Prats Noguera

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

Escenografía y ópera en Valencia

**Odeon Decorados y el Palau de les Arts
Reina Sofía**

Cuadernos de Bellas Artes / 12

Colección Música



12- *Escenografía y ópera en Valencia. Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía*

Cristina Prats Noguera |

Precio social: 6,90 € | Precio en librería: 9 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo y Samuel Toledano

Director de la colección: Francisco Carlos Bueno Camejo

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Imagen del taller Odeon Decorados de los telones de *La vida breve*. Extraída de AI/OD: *VB-Fotos Odeon*. “CIMG3369”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2012 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#12>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html

ISBN-13: 978-84-15698-16-6

ISBN-10: 84-15698-16-X

D. L.: TF-105-2013

Este libro no se podría haber llevado a término sin el trabajo y la supervisión de los doctores Francisco Carlos Bueno Camejo y Luís Arciniega García

También, cabe agradecer la dedicación y la ayuda prestadas tanto por el taller de Odeon Decorados como por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Por último, no quisiera olvidar el apoyo recibido por parte de mi familia y amigos, que han hecho posible que finalmente este libro vea la luz.



Índice

Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [9]

1. Introducción y problemática de la investigación [13]

2. Rasgos generales. El Palau de les Arts [21]

2.1. Las escenografías operísticas vistas en el Palau de les Arts [24]

2.2.. Los precedentes valencianos: el taller escenográfico del cambio de siglo XIX al XX [36]

2.3. Comparaciones entre distintos escenarios: de la escenografía del Teatro Real al Palau de les Arts, pasando por el Liceu y sin olvidar el Teatro de las Zarzuela [42]

3. Odeon Decorados y la ópera [53]

3.1. Breve historia: detalles del nacimiento de un taller de escenografía [54]

3.2. Las escenografías para el Palau de les Arts [57]

3.2.1. Fuentes de inspiración: la biblioteca de taller y el trabajo con los materiales [89]

3.3. Estudio de las escenografías en relación con las óperas y sus argumentos [100]

3.4. El impacto en la prensa: la crítica valenciana [108]

4. Conclusión [117]

Bibliografía [123]

Índice de imágenes [135]

Anexos [141]

Fichas de las obras [141]

Apuntes biográficos [146]

Vocabulario escénico [156]



Prólogo

El lector que haya adquirido este libro probablemente sea un amante de la ópera. No se trata, sin embargo, de un libro convencional del género. No es una “Historia de la Ópera” al uso. Tampoco es una “historia de las óperas”. Este libro, fruto de la investigación de Cristina Prats Noguera, atiende a la *cenicienta* de la *mise en scène* del espectáculo operístico: la escenografía. Y lo hace a través del taller cuya importancia indiscutible traspasa las fronteras del solar hispano, con una proyección europea: la empresa valenciana Odeon Decorados.

No se puede comenzar hablar sobre la escenografía valenciana sin toparse con Francisco Aranda. La trascendencia de este pintor escenógrafo, en el tránsito del siglo XIX al XX, ya saltó a la palestra en su artículo “Pintor de brocha gorda”, publicado en la revista *El Fenix* de 1845. En apenas unas páginas, Aranda expuso la situación de la escenografía cuando él ejercía la profesión en la ciudad. La pintura de telones para decorar y ambientar una escena no era considerada “arte” *in illo tempore*. De este modo, se igualaba la profesión del escenógrafo con la del “pintor de brocha gorda”, es

decir, aquellos trabajadores que encalaban las casas. Ha menester poner en conocimiento del lector que, en el tránsito decimonónico finisecular, Valencia ya era una ciudad de referencia en el panorama operístico español. Si bien sus representaciones eran esporádicas, la ciudad del Turia se beneficiaba de la situación, pues su cercanía tanto a Barcelona como a Madrid permitía que las compañías operísticas que venían desde Europa pasaran por los teatros valencianos como una parada más dentro de la gira española. El trasiego de cantantes, directores y demás figurantes, estimuló el trabajo de los escenógrafos.

Con la inauguración en 2005 del Palau de les Arts Reina Sofía, magno coliseo valenciano de ópera, Francisco Aranda habría visto consolidado su sueño de hacer entrar la escenografía como campo artístico en la ciudad de Valencia. El edificio de Santiago Calatrava, situado dentro del conjunto de la Ciutat de les Arts i de les Ciències, representa la institución artística donde la escenografía forma parte de una obra de arte mayor, la ópera. Dentro del proceso de creación artística y material de una escenografía operística, la labor del escenógrafo -que por fin es reconocido como artista- se sitúa en el estadio inicial del proceso; mientras en el que el Palau de les Arts, reconocido también en el panorama artístico, se encuentra en el final.

Con este nuevo coliseo múltiple ha llegado a la ópera valenciana la escenografía contemporánea, basada en composiciones conceptuales donde se da más importancia a la trasmisión de ideas y emociones que a la recreación de los espacios que marca el libreto. Lo que precisan este tipo de escenografías son composiciones simbólicas, fáciles de comprender. Algunos de los conceptos sobre los que más se ha reflexionado han sido el destino, la dualidad y la búsqueda del “yo” interior.

El taller de decorados está aún en camino de ser reconocido como espacio de creación y construcción artística. No en vano, en los únicos escritos sobre Odeon Decorados, que son de ámbito periodístico, se utiliza indistintamente el término artista y artesano. Como se puede intuir, la bibliografía es escasa, por lo que una parte importante de la labor que supone la redacción de este libro ha sido

el trabajo de campo dentro de Odeon Decorados. Éste es un taller sito en Carlet que lleva a cabo la construcción de decorados. Nació bajo la unión de dos escenógrafos, Josep Simón y Manuel Zuriaga, en 1990. En un primer momento, Simón y Zuriaga quisieron hacer un taller con la capacidad para llevar a cabo sus propias escenografías, pues trabajaban como escenógrafos desde 1983 para Teatres de la Diputació Valenciana realizando obras como *Antoni i Cleopatra* o *El Jardín de los cerezos*. Algunos de sus mayores proyectos ha sido la puesta a punto de los telones de Pablo Picasso para el Teatro Real de las obras de *La vida breve* y *El sombrero de tres picos* o la construcción de una de las grandes óperas del teatro madrileño *La Bohème*. En 2008 Manuel Zuriaga dejó la empresa para ocupar el puesto de técnico artístico en el Palau de les Arts, de modo que Odeon Decorados ha pasado a ser una Sociedad Limitada Unipersonal bajo la dirección de Josep Simón.

Uno de los aspectos más interesantes del trabajo es el apartado dedicado al estudio de la escenografía en relación a las óperas y sus libretos. En él se establece una comparación entre el texto y la lectura particular que hicieron los directores de escena del Palau de les Arts. Asimismo, es destacable la sección dedicada al impacto que ha tenido la escenografía en la prensa valenciana. La crítica periodística ha sido, también, uno de los focos donde más se ha discutido y opinado sobre escenografía.

En este libro se asientan las bases para futuras investigaciones sobre el trabajo en el taller de decorados, *in situ*, un campo de estudio prácticamente ignoto. Aunque Francisco Aranda estaría orgulloso de los estudios sobre escenografía y del reconocimiento de los escenógrafos, es menester ir más allá y pasar a valorar también a los constructores de estos decorados. No en vano, caro lector, de ellos dependen también los aplausos al caer el telón.

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

Director de la Colección Música

Universitat de València



Introducción:

La problemática de la investigación

La ópera, nacida de la *triunica choreia*,¹ ha sido estudiada desde muy diferentes campos como la Musicología, la Filología o la interpretación. También la Historia del Arte tiene cabida en este compendio de materias; pues dentro de la ópera encontramos la escenografía, esto es, el arte de representar “físicamente las palabras y la música que se unen para dar forma a un texto operístico”.² Es aquí donde se adscribe esta investigación que busca llenar un vacío en el estudio de la puesta en escena: la visión del taller de decorados.

Para aportar este enfoque olvidado por los estudios anteriores, centraremos nuestra investigación en el panorama escenográfico de la ciudad de Valencia, teniendo como núcleos el Palau de les Arts

¹Triunica choreia, o arte de las musas, aunaba en la antigua Grecia la música, danza y poesías, es decir las artes expresivas.

²SAVAGE, R. (1998), p.350.

Reina Sofía y el taller de Odeon Decorados. El primero de estos espacios, el coliseo operístico de la ciudad, realizado recientemente por el arquitecto Santiago Calatrava, es el eje temporal de la investigación. Por ello se estudian las óperas puestas en escena en las cuatro primeras temporadas del Palau de les Arts (de 2006-2007 a 2009-2010). En cambio, será el taller el que dicte las obras concretas de las que se hablará: el grueso escenográfico de siete óperas (*Don Giovanni*, *L'arbore di Diana*, *La vida breve*, *Parsifal*, *Salome*, *Turandot* y *Una cosa rara*)³ y dos zarzuelas (*El rey que rabió* y *La bruja*), todas ellas producciones propias del Palau de les Arts y con estructuras realizadas por Odeon Decorados, un taller sito en Carlet y dirigido por Josep Simón.

Este taller hunde sus raíces en los centros de trabajo de los pintores escenógrafos de Valencia en el tránsito del siglo XIX al XX. De este modo, los decorados que comenzaron siendo telas pintadas que usaban los juegos perspectivas como mejores aliados, fueron derivando en los practicables⁴ de madera que se ven hoy día en las grandes producciones que realiza Odeon Decorados. A lo largo de la última centuria, el tipo de escenografía que subió a las tablas ha variado considerablemente: el telón pintado casi ha desaparecido en los grandes teatros y los practicables en madera y aluminio van dejando paso a los elementos multimedia. Cada uno de estos tres tipos de escenografía (pintada, practicable y multimedia) acarrea consigo unas necesidades materiales y constructivas diferentes que implican un espacio de trabajo, unos operarios y un vocabulario concretos. Un taller como Odeon Decorados precisa de una gran nave industrial y una amplia plantilla de trabajadores de ámbitos muy diversos (desde la planimetría en 3D, hasta carpinteros y sastres).

Si bien, cuando empezó sus andaduras este taller, la escenografía de practicables estaba en auge, cada vez más los elementos multimedia van ganando terreno y con ellos una labor diferente. Con la presente investigación pretendemos dar a conocer

³Odeon Decorados también colaboró en la realización de la ópera *Carmen* y en *Fidelio*, pero su aportación fue mínima, por lo que no es relevante para esta investigación.

⁴Cfr. el apartado titulado “Vocabulario escénico”.

la situación real de un taller como Odeon Decorados en el panorama actual de la escenografía operística valenciana, atendiendo a las características específicas de las puestas en escena que se llevan a cabo en el Palau de les Arts, los materiales que se utilizan en estos decorados y la forma de trabajar con ellos, así como el peso conceptual que se le otorga a la escenografía de practicables y la acogida que ésta tiene por la crítica periodística. En el camino que se debe recorrer para obtener una visión objetiva y concreta de estas realidades, nos hemos encontrado con una serie de dificultades. En primer lugar la falta de fuentes primarias, pues el proceso de realización de una escenografía tiene un tiempo concreto. De la misma manera, su momento de exposición es también preciso y coincide con el periodo en el que permanece en cartel; por tanto hablamos de un lapso de tiempo que media entre un lustro y un año de anterioridad con respecto al trabajo. Por ello nos basamos en fuentes documentales y fotografías de Odeon Decorados. El siguiente obstáculo con el que nos encontramos fue la distancia existente entre el mundo académico y el del taller escénico. Ya en 1875, Francisco Aranda⁵ escribió un texto en el que defendía la realización de la escenografía como un arte liberal; pues era considerada *in illo tempore* una profesión artesanal. En el BOE nº 78 de 19/03/1949 ni siquiera se reconocía al escenógrafo dentro del Reglamento Nacional de Trabajo para los profesionales del Teatro, Circo y Variedades.⁶ Hoy en día, el propio Josep Simón se pregunta el lugar que ocupa, definiéndose a sí mismo como “artista por encargo”.⁷ Por último, cabe señalar la pobreza en cuanto a bibliografía sobre escenografía contemporánea valenciana o que haga referencia al Palau de les Arts. También hay dificultades en encontrar referencias al trabajo de taller o a la visión que éste tiene sobre su propia obra. Por ello nos hemos visto en la necesidad de dedicar una buena parte del tiempo al trabajo de campo en Odeon Decorados.

⁵ARANDA, F.: “El pintor de brocha gorda.” En *El Fénix 2ª época* (Nº47, 1845). Recogido en PINEDO, C. (1999), p.606-608.

⁶MARTÍNEZ, A. (2003), p.12.

⁷*El País*, 01/02/2012.

La información extraída de este estudio se organizan en torno a dos grandes epígrafes: a) *Rasgos generales. El Palau de les Arts* y b) *Odeon Decorados y la ópera*. El primero hace referencia al contexto espacio-temporal en el que se sitúa el estudio, las características de *les mise en scène* allí presentadas, un recorrido por los antecedentes valencianos y un análisis de la situación de la escenografía del Palau de les Arts con respecto a los grandes coliseos españoles (Teatro Real de Madrid, Teatro de la Zarzuela de Madrid y Gran Teatre del Liceu de Barcelona). En segundo lugar, se dedica un bloque de mayor extensión a la empresa Odeon Decorados que comienza con la presentación del taller. Posteriormente se describen las obras que realiza para el coliseo valenciano, rastreando algunas de las influencias recibidas y relacionándolas con otros trabajos del taller. Concluimos el apartado haciendo referencia a los puntos de contacto entre los decorados y los libretos, así como la opinión de la crítica periodística sobre estos trabajos. En los anexos se incluyen no sólo las fichas de las óperas, las imágenes y el vocabulario escénico, sino también unos apuntes biográficos sobre los pintores escenógrafos, quienes se nombran en el apartado dedicado a los precedentes valencianos, y aquellos directores de escena y escenógrafos que han trabajado en las producciones del Palau de les Arts en las cuatro primeras temporadas, cuya relación figura en nuestra investigación.

Metodológicamente hemos tomado la documentación como principal vehículo para adentrarse en el tema de objeto de nuestro estudio, con el fin de conocerlo en profundidad. En este caso nos hemos centrado en la labor de archivo, estudiando a fondo los documentos que se conservan en Odeon Decorados.⁸ Aquí nos hemos encontrado con una dificultad: no es un archivo académico, sino un lugar donde se almacena la información de los trabajos realizados por la empresa, con una organización básica con archivadores ordenados cronológicamente. La información que se archiva a nivel informático se agrupa por carpetas, y suelen

⁸Nos referimos a ellos como AD/OD (*Archivo Documental/Odeon Decorados*) y AI/OD (*Archivo Informático/Odeon Decorados*). En cursiva se indica el nombre del archivador y entre comillas el nombre del documento concreto del que se extrae la información.

responder al nombre de las obras a las que hacen referencia la información contenida.

También es importante la bibliografía consultada, y responde sobre todo a los datos que se plasman en el apartado “los precedentes valencianos: el taller escenográfico del cambio de siglo XIX al XX”. Éste se basa principalmente en la Tesis doctoral de Carmen Pinedo, dirigida por el Dr. Joaquín Bérchez, *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX*,⁹ editada bajo el título *La ventana mágica: la escenografía en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*.¹⁰ Además, de la misma autora es esclarecedor su capítulo “El artista ovacionado” de *250 años: la enseñanza en la escuela de Bellas Artes de San Carlos y sus proyectos en la sociedad*.¹¹ Pese a que no entra a valorar la escenografía de telones, ni a compararla con aquella otra de practicables que empezaba a hacerse un hueco entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, es muy interesante el capítulo que dedica al trabajo de taller escénico de esa época y que aparece tanto en su Tesis Doctoral¹² como en la edición de la misma.¹³ Este análisis del taller está basado en el que redactó con anterioridad Isidre Bravo en *L'escenografia catalana*,¹⁴ quien tampoco entró en el debate entre la utilización de los telones y los practicables. El único que sí que los valoró fue Joaquín Muñoz,¹⁵ quien ya en 1923 hizo una defensa feroz de la escenografía pintada en telones, en contra de los practicables que presentaban una virtud artística menor, según su visión. Ahora bien, desde el punto de vista del vocabulario y los términos escenográficos es Isidre Bravo el más destacado, y Carmen Pinedo en cuanto a la biografía de los artistas y en el análisis de éste campo artístico dentro de la ciudad de Valencia. Cabe añadir que el libro-catálogo titulado *Escenografía operística*:

⁹PINEDO, C. (1999).

¹⁰PINEDO, C. (2001).

¹¹PINEDO, C. (2003).

¹²PINEDO, C. (1999), pp.90-96.

¹³PINEDO, C. (2001), pp.19-21.

¹⁴BRAVO, I. (1989), pp. 268-271.

¹⁵MUÑOZ, J. (1923).

*maquetas y figurines*¹⁶ presenta un resumen en castellano de algunas partes del texto de Isidre Bravo escrito en catalán. Respecto al panorama musical en el tránsito del siglo XVIII al XIX hemos consultado el artículo del Dr. Francisco Bueno *El arte de la ópera en la Valencia contemporánea. El reinado de Alfonso XIII*¹⁷, antesala de su futura Tesis Doctoral, extraordinariamente ampliada y publicada en 1997, dirigida por los doctores Román de la Calle e Inmaculada Aguilar.¹⁸ Ambos textos aportan datos precisos y objetivos sobre el panorama operístico, atendiendo sobre todo al tipo de óperas que estaban en auge en Valencia durante el reinado de Alfonso XIII y la Guerra Civil Española, si bien su aportación es menor a nivel escenográfico.

Ha menester agregar sobre la bibliografía dedicada al Palau de les Arts que siendo este coliseo de reciente creación no hay apenas publicaciones sobre el mismo. Justo es referirse, por tanto, al capítulo del Dr. Francisco Bueno “La música en Valencia; de la catedral al Palau de les Arts”, publicado en el Tomo II de *La ciudad de Valencia. Geografía y arte*, y la Tesis Doctoral de José A. García, *El Palau de les Arts a los ojos de la crítica musical*, dirigida por los doctores Francisco Bueno, Carlos Hernández y Francesc A. Martínez, publicada recientemente en la Colección de Música de CABA.

Pero volvamos a la metodología. También hemos recurrido a otras fuentes complementarias para completar la investigación. Así, el estudio histórico-social de la ciudad de Valencia, que completa la visión de los talleres escénicos valencianos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Del mismo modo, la lectura iconográfica nutre tanto las características de las escenografías presentadas en el Palau de les Arts las cuatro primeras temporadas como la relación que se establece entre las escenografías y los libretos de las óperas.¹⁹

¹⁶CAMCO, Centro de Arte Moderno “Ciudad de Oviedo”: *Escenografía operística: maquetas y figurines*. Ayuntamiento de Oviedo, Fundación de Cultura, Oviedo, 1997.

¹⁷BUENO, F. (1993).

¹⁸BUENO, F. (1997).

¹⁹ADAMI, G.; SIOMIN, R. (2008); DA PONTE, L. (2010); DA PONTE, L.: *Una cosa rara. Ossia, bellezza ed onestà* (2001); DA PONTE, L.: *L'arbore di Diana*

Hemos optado aquí por la consulta de las ediciones que presentan el texto original y su traducción al castellano. Asimismo se aprecia en la investigación la descripción formal de las escenografías, deudora de la documentación de taller, donde se atiende mayoritariamente a materiales, técnicas y acabados. Finalmente, quisiéramos señalar el papel destacado del estudio hemerográfico, pues han sido vitales los análisis llevados a cabo por los críticos de los diarios *ABC*, *El Mundo*, *El País*, *La Razón*, *La Vanguardia*, *Las Provincias* y *Levante-El Mercantil Valenciano*, debido a la escasez de escritos académicos²⁰ referentes al Palau de les Arts. La crítica periodística es uno de los foros donde más se ha discutido y opinado sobre escenografía, habiendo críticos más tradicionales que prefieren la corporeidad del practicable como Alfredo Brotons²¹; mientras Joaquín Guzmán²² - antiguo alumno del Dr. Francisco Bueno en la Licenciatura de Historia del Arte- y Gonzalo Alonso²³ apoyan la aparición de las nuevas lecturas de las óperas y la introducción de elementos multimedia.

Con todo lo expuesto hemos pretendido llevar a cabo una investigación interdisciplinar que no solo ilumine la escenografía operística española -y más concretamente de la ciudad de Valencia- sino que aporte un nuevo punto de vista para este campo artístico: el taller de decorados, incluyendo el trabajo de campo y la consulta de archivos inéditos.

(2001); RAMOS, M. (1996); RAMOS, M. (2002); STRAUSS, R. (2003); WAGNER, R. (2011).

²⁰ BUENO, F. (2009); GARCÍA, J. (2012).

²¹ Crítico de *Levante-El Mercantil Valenciano*.

²² Crítico de *ABC*.

²³ Crítico de *La Razón*.



Rasgos generales. El Palau de les Arts

Desde el 8 de noviembre de 2005, fecha en la que se inauguró el Palau de les Arts, Valencia cuenta por primera vez con un coliseo destinado únicamente a la ópera. Este edificio se engloba dentro del proyecto arquitectónico de la Ciutat de les Arts i les Ciències llevado a cabo por Santiago Calatrava. Siguiendo las líneas innovadoras del citado arquitecto, el Palau de les Arts (fig. I) se ideó como un conjunto de voladizos a diferentes alturas, unidos a través de galerías y amenizado con vegetación. La estructura externa pretendía dar la sensación de estar apoyada únicamente en dos puntos que soportan el cascarón metálico exterior. Respecto a su tonalidad, en el edificio debía predominar el hormigón de color blanco como en el resto del conjunto arquitectónico y mostrar el contraste entre las estructuras metálicas y los espacios acristalados. Así se construyó una pluma metálica que arrancaba del pilón de hormigón situado en frente a la pasarela elevada de acceso. Esta pasarela se realizó en un material opaco

semejante al cristal.²⁴ Se añadieron detalles en *trencadís* como guiño a la tradición valenciana. En total se habla de un edificio de más de 40.000m² y una altura máxima de 75m.

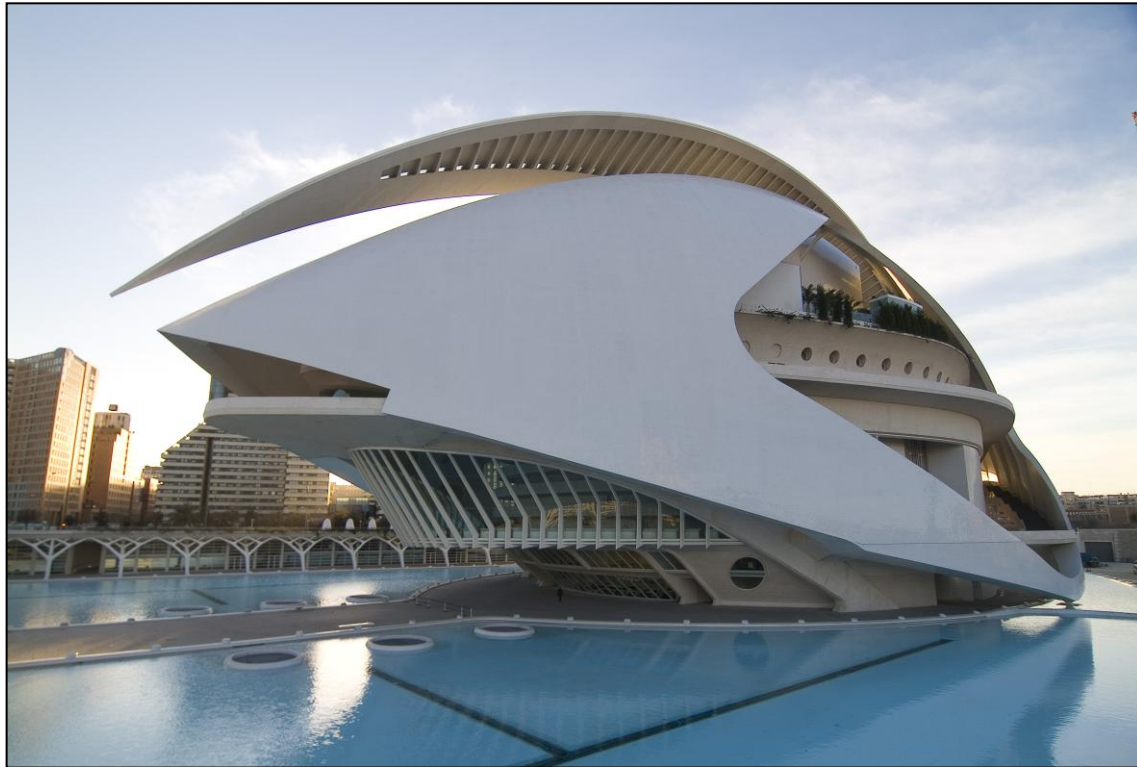


Fig.I: Visión exterior del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia.

El Palau de les Arts contiene cuatro espacios para espectáculos y actos culturales. La sala principal²⁵ tiene un aforo de 1.412 espectadores y está pensada para las representaciones de ópera y ballet. Dispone de una platea y cuatro niveles de palcos colocados en herradura entorno al escenario de 300m². El siguiente espacio en tamaño es el auditorio²⁶ con capacidad para 1.490 personas, ideado bien para conciertos, bien para proyecciones cinematográficas, con

²⁴www.lesarts.com/Palau/PalaudelesArts/eledificio/seccion=1202&idioma=es_ES.do (última consulta 03/09/2012).

²⁵GARCÍA, J. (2012), p.90.

²⁶*Ibidem*.

un escenario de 160m². El Teatro Martín i Soler²⁷ constituye el límite suroeste del complejo, tiene un escenario de 165m² y 400 localidades, en él se llevan a cabo óperas barrocas y música de cámara. Por último está el aula magistral ²⁸ con un aforo máximo 378 personas, que está pensada para recitales, audiciones, conferencias y música de cámara.

Respecto a la intendencia y dirección artística, el coliseo valenciano cuenta con Helga Schmidt²⁹ (Viena, 1941). Crecida en el ambiente musical de su ciudad natal, estudió piano y se trasladó más adelante a París para llevar a cabo la carrera de historia del arte en la universidad de la Sorbona. En el ámbito profesional, sus andaduras comenzaron a principios de los años sesenta en la asistencia de Egon Hilbert, director general del Festival de Viena. En 1963 fue llamada a la Ópera de Viena como ayudante del director artístico y musical Herbert von Karajan. Tras diez años de trabajo junto al que considera su mentor, Schmidt ocupó el puesto de directora artística en la Royal Opera House Covent Garden de Londres. Además de asumir este cargo, ha sido asesora de numerosas instituciones y orquestas de primer rango. Desde el año 2000 está centrada únicamente en el Palau de les Arts. Uno de los últimos reconocimientos que ha recibido a su labor artístico-musical ha sido la Gran Cruz de Honor de Primera Clase de Ciencias y Artes de la República austriaca (2012).

El éxito de este nuevo palacio de ópera, que ya es conocido a nivel mundial, es la combinación de una inteligente programación, con la experiencia de directores musicales de fama internacional, grandes cantantes y un muy buen grupo orquestal y coral.³⁰

²⁷*Ibidem.*

²⁸*Ibidem.*

²⁹www.lesarts.com/Palau/PalaudelesArts/IntendenteyDirectoraartstica/seccio_n=2055&idioma=es_ES.do (última consulta 03/09/2012).

³⁰BUENO, F. (2009), p.474.

2.1. Las escenografías operística vistas en el Palau de les Arts

Desde que Vitrubio pusiera por escrito las primeras palabras que se conocen sobre la escenografía, el arte de la puesta en escena ha cambiado considerablemente.³¹ Hoy en día, el director escénico se enfrenta a la ardua tarea de entrelazar la experiencia colectiva de nuestro tiempo con una pieza que es reflejo de un momento concreto del pasado. Para ello es necesario conocer y trabajar con el lenguaje narrativo que define las relaciones intertextuales del lenguaje. El papel que por tanto se le encomienda a la escenografía es la transformación del contexto, con el objetivo de dar a conocer un discurso concreto. Más que una imposición, lo que se busca con los decorados es sugerir de unas ideas y conceptos a fin de que sea el espectador quien termine la obra.³²

Esta visión es la que marca la escenografía contemporánea, que se decanta por composiciones conceptuales llenas de símbolos, dando una interpretación a la ópera desde una perspectiva actual. Las obras llevadas a cabo en el Palacio de les Arts las cuatro primeras temporadas beben de estas ideas, así por ejemplo los colores rojizos de *La vida breve* (fig.II) no sólo hablaban de la fragua donde se desarrolla la acción, sino que recreaban un ambiente asfixiante que nos adentraba en el drama donde se hacía una lectura psicológica de los personajes.³³ De nuevo fueron las tonalidades oscuras de *Simon Boccanegra* las que evocaban sentimientos, en este caso la idea de la soledad del poder.³⁴ Uno de los conceptos que ha estado muy presente en las producciones que se han visto en el coliseo valenciano durante las cuatro primeras temporadas ha sido el destino, simbolizado en el mar en el caso de la *Madama Butterfly* (fig.III) de Martusz Trelinnski y en el Péndulo de Foucault³⁵ formado por cuerpos humanos que puso en escena La Fura dels Baus en la representación de *Die walküre*. De nuevo el viento que

³¹NAVASCUÉS, P. (1984), p.53.

³²FERNÁNDEZ, J. (2010), p.6.

³³*La Razón*, 27/03/2010.

³⁴*El País*, 11/03/2007.

³⁵*El Mundo*, 02/05/2007.

retuerce violentamente las ramas de la sabina³⁶ simbolizaba el sino azaroso de los amantes en *Lucia di Lammermoor* (fig.IV).



Fig.II: Vista general de la puesta en escena de *La vida breve*. Fotografía de Tato Baeza.

³⁶*El Mundo*, 25/01/2010.



Fig.III: Vista del mar de *Madama Butterfly*. Fotografía de Tato Baeza.



Fig.IV: Vista de la sabina de *Lucia de Lammermoor*. Fotografía de Tato Baeza.

El concepto de dualidad también ha estado muy presente en las escenografías, mostrándolo a través del reflejo del espejo. La Fura dels Baus utilizó el suelo reflectante para mostrar en *Siegfried* (fig.V) a un hombre que se busca a sí mismo, reforzando los duetos musicales que pretenden transmitir el mismo concepto.³⁷ En *L'arbore di Diana* la diosa dudó de su propia naturaleza y condición al verse reflejada, planteándose la ambivalencia entre deber y placer.³⁸ Y por supuesto en *La traviata* (fig.VI), donde se utilizó un gran espejo para reflejar los decorados pintados en el suelo, simbolizando la doble moral que caracteriza a los personajes de dicha obra.³⁹ De todos modos, el espejo tiene otras significaciones como el de dar corporeidad al mar de *Simon Boccanegra* (fig.VII)⁴⁰ o recrear diversos ambientes como en el caso de *La bruja*,⁴¹ que presentaba bambalinas reflectantes. En *La scala di seta* los espejos permiten ver la escena gracias a multiplicar los ángulos, recurso que imita los diferentes planos del cine.



Fig.V: Vista del suelo reflectante de *Siegfried*. Fotografía de Tato Baeza.

³⁷ *Levante-El Mercantil Valenciano*, 10/06/2008.

³⁸ *Levante-El Mercantil Valenciano*, 23/12/2008.

³⁹ *Abc*, 20/04/2010.

⁴⁰ *El País*, 01/03/2007.

⁴¹ *El País*, 25/01/2007.



Fig.VI: Vista general del espejo de *La traviata*. Fotografía de Tato Baeza.



Fig.VII: Vista general del mar de *Simone Boccanegra*. Fotografía de Eva Ripoll.

Asimismo se han llevado a cabo obras dedicadas total o parcialmente al metateatro, es decir, a la puesta en escena que reflexiona sobre sí misma. Se pudo ver en la producción *Luisa Miller*, donde aparecían una serie de pinturas vivientes cerradas con teloncillos a imitación de los que se ven sobre las tablas.⁴² Este concepto quedó más claramente expuesto en *Faust* (fig.VIII), donde se situó un palco del proscenio dentro de la escena y se colocó un telón granate al fondo de la misma, encerrando a los personajes en un teatro que hablaba del teatro de la vida.



Fig.VIII: Vista de la decoración teatral de *Faust*. Fotografía de Tato Baeza.

La reflexión sobre el público ha tenido también su momento en estas cuatro temporadas. En *Dobre placena prochazka* además de introducir a parte del coro entre el público- de modo que en medio de la representación se levantaban y cantaban su estrofa-, se acercó a los personajes al primer plano poco a poco hasta que quedaron aprisionados contra la línea imaginaria que separa el escenario del patio de butacas.⁴³ Así se jugó con los límites que se establecen entre el público y la escena. De nuevo se vieron a los personajes mezclarse

⁴²*Abc*, 12/11/2008.

⁴³*El Mundo*, 18/05/2007.

con el público durante el cortejo fúnebre de *Götterdämmerung*, que deambulaba por el patio de butacas mientras eran proyectados para que lo apreciara el resto de los asistentes.⁴⁴ Ahora bien, el culmen se logró en *La traviata* cuando el espejo reflejó al público, haciéndoles partícipes del drama y señalándoles también como hipócritas.⁴⁵

Para hacer más ágil la lectura de los conceptos y permitir al espectador no perderse una parte de la obra por estar pendiente del lenguaje simbólico, en la actualidad se opta por escenografías asépticas, restando gran número de detalles. Es trabajo del escenógrafo realizar una escrupulosa selección de los recursos mediante los cuales dirigir el discurso.⁴⁶ Siguiendo esta línea se puede destacar la obra de Martusz Trelinski, *Madama Butterfly* donde la estilización de la casa llega al extremo de casi tener que imaginarla, los cantantes se sitúan en ambientes más que en emplazamientos concretos.⁴⁷ Para hablar de la humildad en *Orlando* se colocaron colchones de paja y para recrear el ambiente medieval únicamente lanzas de justa.⁴⁸

Dejando a un lado la idea de la escenografía conceptual contemporánea, es interesante resaltar algunas características concretas de los decorados que han podido verse en el Palau de les Arts durante este primer periodo.

Desde sus inicios, el coliseo valenciano ha apostado por la introducción de las nuevas tecnologías como parte de sus ornatos. No en vano ha contratado a compañías escénicas como La Fura dels Baus, encabezada por Carlus Padrissa. A través de su lenguaje *furero* ha puesto en escena animales mecanizados como el dragón de *Siegfried* (fig.IX) de once metros con pata articulada de tres toneladas y que coleteaba junto a la orquesta gracias a dieciséis motores que tenía incorporados.⁴⁹ También de ellos eran las grúas sobre las que se elevaban los dioses y gigantes de la tetralogía *Der ring des nibelungen*

⁴⁴www.beckmesser.com/el-ocaso-de-los-dioses-en-valencia/ (última consulta 15/09/2012).

⁴⁵*Levante-El Mercantil Valenciano*, 20/04/2010.

⁴⁶NIEVA, F. (2000), p.110.

⁴⁷*Levante-El Mercantil Valenciano*, 11/12/2009.

⁴⁸*El Mundo*, 18/02/2008.

⁴⁹*Levante-El Mercantil Valenciano*, 10/06/2008; *Las Provincias*, 10/06/2008.

(fig.X), haciendo referencia a las plataformas que usaba el propio Wagner en Bayreuth.⁵⁰ Es común en esta compañía utilizar a gran número de figurantes en sus montajes, que recrean escenas de estilo circense: por ejemplo los hombres colgantes que formaban el Walhalla de los dioses en *Das rheingold* (fig.XI). Además incorporan a las obras temas de actualidad como la ecología⁵¹ reflejada en el Amazonas destruido de *Die walküre*⁵² o el río contaminado de *Götterdämmerung* (fig.XII).⁵³ *Les troyens* pasaron a ser virus que se trasmitían a través de un caballo con cuarenta pantallas de ordenador (fig.XIII).⁵⁴ Pero no solo La Fura del Baus incorpora las nuevas tecnologías, óperas como *Cyrano de Bergerac*, *La belle et la bête*, *Luisa Miller* o *Salome*, utilizaron proyecciones como base de sus escenografía.



Fig.IX: Vista del dragón de *Siegfried*. Fotografía de Tato Baeza.

⁵⁰*La Vanguardia*, 02/05/2007.

⁵¹*Ibidem*, *Levante-El Mercantil Valenciano*, 01/06/2009.

⁵²*La Vanguardia*, 02/05/2007.

⁵³*Levante-El Mercantil Valenciano*, 01/06/2009.

⁵⁴*El Mundo*, 01/11/2009.

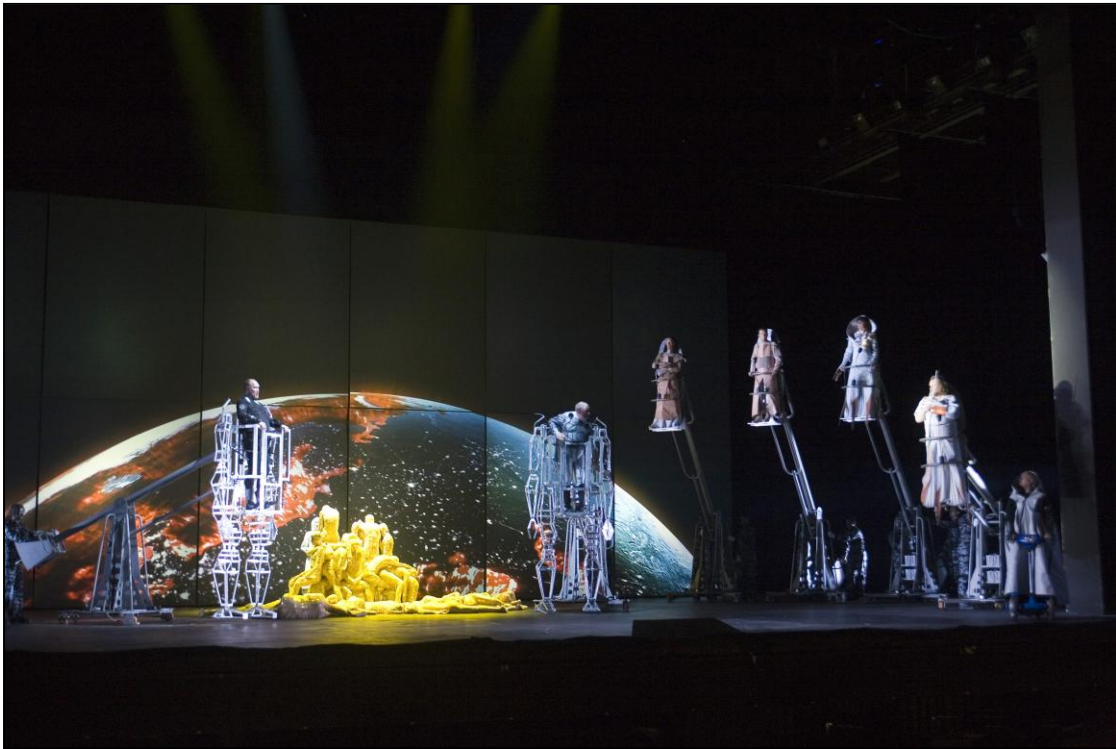


Fig.X: Vista general de las grúas de *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza.



Fig.XI: Vista del Walhalla de los dioses de *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza.



Fig.XII: Vista del río contaminado de *Götterdämmerung*. Fotografía de Eva Ripoll.

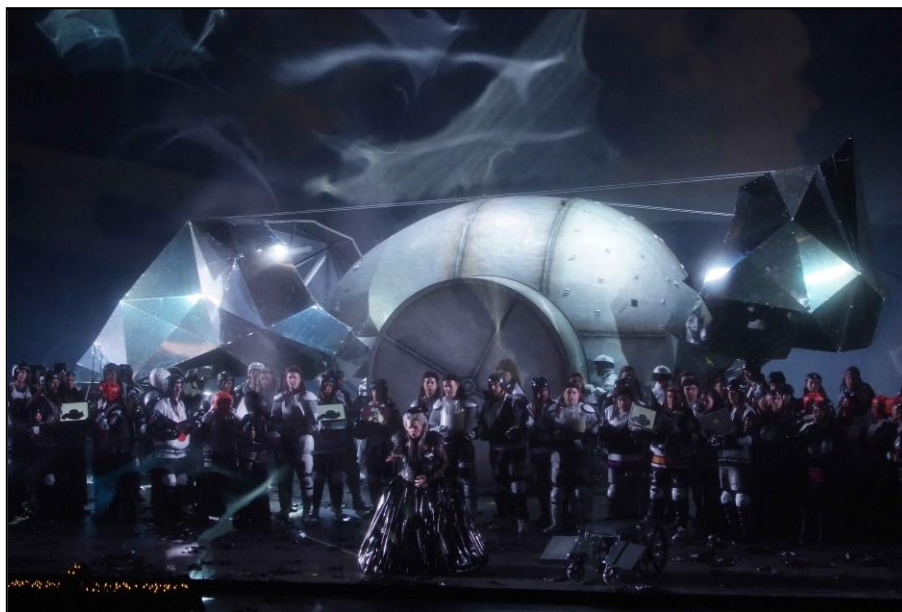


Fig.XIII: Vista del caballo de *Les troyens*. Fotografía de Tato Baeza.

Igualmente es característica la búsqueda de una estética actual y de colores vibrantes en las zarzuelas, evitando así caer en convencionalismos. Un claro reflejo fueron la escenografía de *La bruja*, basada en unos paneles con los que evocaba diversos

ambientes, *El rey que rabió* de tonos rojos o *La corte del faraón* con nueva lectura que reflexionaba sobre la moralidad europea y la libertad sexual. De todos modos, ha habido también espacio para una puesta en escena más tradicional como la trilogía da Ponte⁵⁵ que compuso Wolfgang A. Mozart. Incluso la criticada *Don Giovanni* (fig.XIV) que recreaba la *caja negra* de la que hablaba Jonathan Miller,⁵⁶ estaba influida por el tradicional decorado de sala que se veía en los teatros de los primeros años siglo XX (se oscurecía la escena con telones negros para resaltar a los actores y el atrezo).⁵⁷

El mar en general, y al Mediterráneo en particular, han sido el sello con el que el coliseo valenciano ha querido marcar sus obras. De este modo se habló de un Wagner mediterráneo⁵⁸ en la producción de la tetralogía del compositor, reflejándolo a través del fuego y el agua (fig.XV), elementos propios del folclore de la ciudad. Es evidente el recuerdo constante del mar en las dos producciones de *Madama Butterfly*⁵⁹, así como en *Simon Boccanegra* que se desarrolla en el golfo de Génova y que se hizo coincidir con la trigésimo segunda competición de la Copa América que tuvo lugar en Valencia.⁶⁰ De una forma más marginal se refleja el mar en *L'arbore de Diana*, que transcurre en un balneario o el Mediterráneo en *Così fan Tutte*, donde se evocan los colores terrosos y azules de éste.⁶¹

Finalmente, cabe señalar la estrecha relación del Palau de les Arts y el cine, del que no sólo ha tomado a gran parte de directores para que se encargaran de sus escenas⁶² sino que ha habido una gran cantidad de referencias al género, como la deuda a la película

⁵⁵Tres óperas bufas (*Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro*) que compuso Mozart con libreto de Lorenzo da Ponte.

⁵⁶ cultura.elpais.com/cultura/2012/01/26/actualidad/1327585530_553727.html

⁵⁷BRAVO, I. (1986), p.71.

⁵⁸*El Mundo*, 01/06/2009.

⁵⁹Madame Butterfly: en la temporada 2007-2008 se estrenó en el Palau de les Arts la Madame Butterfly producida por el Teatro alla Scala. En la temporada 2009-2010 se estrenó en el Palau de les Arts la Madame Butterfly producida por el Teatr Wielki.

⁶⁰*Levante-El Mercantil Valenciano*, 11/03/2007.

⁶¹*Levante-El Mercantil Valenciano*, 02/03/2009.

⁶²Jonathan Miller, Milos Forman, Liu King, Werner Herzog, Carlos Saura, Laura Martínez entre otros.

*Metropolis*⁶³ en las proyecciones de *Das Rheingold*⁶⁴ o las similitudes entre *Simon Boccanegra* y *E la nave va*⁶⁵, también el viaje espacial de *Parsifal* y la el mundo de los jedi de George Lucas⁶⁶ o el gélido documental que el propio director de escena, Werner Herzog, llevó a cabo (Sic.) *El tiempo se convirtió en espacio*⁶⁷.



Fig.XIV: Vista general de la escena de *Don Giovanni*. Fotografía de Tato Baeza.

⁶³LANG, F.: *Metropolis*. UFA. Alemania, 1927.

⁶⁴*El Mundo*, 30/04/2007.

⁶⁵*El Mundo*, 13/03/2007.

FELLINI, F.: *E la nave va*. Gaumont; Vides Production; RAI. Italia, Francia 1983.

⁶⁶*La Razón*, 27/10/2008.

⁶⁷www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=c32896cb-8ac9-4b06-967f-86d3959048b2 (última consulta 15/09/2012).

Probablemente el artículo haga referencia al documental de Werner Herzog: *Encounters at the end of the world* (2007).



Fig.XV: Vista del agua en *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza.

2.2. Los precedentes valencianos: el taller escenográfico del cambio de siglo XIX al XX

Si bien parece que el Palau de les Arts es el nacimiento de la ópera en Valencia, la tradición de la ciudad viene de los grandes pintores escenógrafos que trabajaron a caballo entre los siglos XIX y XX.

El siglo XIX fue importante para la escenografía europea ya que en él tuvo lugar un cambio ideológico por el cual el espacio teatral, hasta entonces vinculado a la vida cortesana y sus características arquitectónicas, se abrió al público burgués y los decorados pasan a estar en manos de los pintores. Proliferaron los tratados dirigidos a los nuevos escenógrafos en los que se les apremiaba a estudiar la perspectiva.⁶⁸ Concretamente para Valencia, la centuria fue la época de esplendor del teatro inaugurándose el Teatro Principal (1832), el Teatro Princesa (1853), el Teatro Ruzafa (1868), el Teatro Apolo (1876) y el Teatro Pizarro (1891). Con unos

⁶⁸NAVASCUÉS, P. (1984), p.53.

años de retraso llegó el Teatro Olimpia (1915), inaugurado ya en el siglo siguiente. En todos estos espacios se llevaron a cabo representaciones operísticas a lo largo de los siguientes años, aunque Francisco Bueno cataloga estos eventos de “esporádicos y accidentales”⁶⁹. Fuera como fuese, el resultado es que la ciudad del Turia pasó a ser reconocida en este siglo como una de las capitales operísticas dentro del ámbito nacional.⁷⁰

No es de extrañar a la luz de estos datos, que durante el siglo XIX proliferaran los talleres escénicos en la ciudad. En un primer momento, estos talleres estaban vinculados a un teatro concreto, situándose en la parte alta del edificio. Estos espacios estaban bien iluminados por ventanales y claraboyas, además se colocaban cuchillos de armadura para evitar los postes. Se precisaba de grandes superficies sin columnas u obstáculos, teniendo una media de 27m x 10’50m de tamaño medio, para así poder extender los telones.⁷¹ También era imprescindible que el taller tuviera la altura suficiente para poder colgar las telas. Se añadían otros elementos de gran utilidad como puentes y pasadizos para ver las pinturas a cierta distancia y comprobar la buena factura de los efectos perspectivas. Cuando ya el pintor tenía fama, buscaba la manera de independizarse del teatro y asumir su propio taller, que solía situarse a las afueras de la ciudad en grandes naves.⁷²

Los materiales que utilizaban los talleres para realizar los bastidores eran la madera y el hierro, que solía reutilizarse de unos decorados a otros. También se necesitaban gasas y pigmentos en polvo para pintar los telones, el papel de aluminio con el que se simulaban los espejos, cuerdas y tela- aunque, como se expone más adelante, el papel le fue ganando terreno a esta última-. Además de tener en cuenta los costes, otro detalle importante de los materiales era la necesidad de que fueran lo más ignífugos posible, para evitar posibles incendios en los teatros donde todo estaba realizado en

⁶⁹BUENO, P. (1997), pp.31-35.

⁷⁰BUENO, P. (1993), p.180.

⁷¹PINEDO, C. (1999), pp.84-85.

⁷²BRAVO, I. (1986), p.268.

madera. Por ello se evitaba el papel de calco, los barnices y el aguarrás.⁷³

Pasando a hablar de los recursos humanos del taller se aprecia una clara división interna. A la cabeza se encontraba el maestro, posición que ocupaban uno o dos pintores escenógrafos. En este último caso, uno de los socios se dedicaba a la parte artística y el otro a la administrativa y a las relaciones públicas propias del taller. La función principal del maestro en el terreno artístico era establecer las líneas estéticas que seguiría el proyecto, trazar los bocetos y coordinar la obra. Por debajo de él se encontraban los oficiales. Los había fijos, es decir, que pertenecían al taller; o móviles, artistas especializados en un campo concreto (color, perspectiva, paisaje...) que trabajaban indistintamente para diversos maestros. Tanto los oficiales fijos como los móviles debían conocer los fundamentos del color, dibujo y perspectiva, ayudaban en la realización de esbozos y en los pasos de estos a las medidas concretas de las piezas. A la larga, los oficiales acababan abriendo sus propios talleres. Entre los trabajadores estaba también la figura del aprendiz, solían ser jóvenes que estaban en proceso de aprender la profesión de pintor escenógrafo. Su labor era mecánica como la mezcla de pigmentos, tensar y fijar las telas o trazar las cuadrículas previas a los dibujos. Compartían algunas de sus tareas con los mozos, a los que se les solía relegar a labores no artísticas como la carga y descarga de decorados y materiales. En suma, los talleres de la época contaban con una plantilla de unos veinte trabajadores (el número era variable),⁷⁴ que debían conocer la perspectiva lineal y aérea, la óptica, la historia y la historia del arte, los usos y costumbres de diferentes pueblos y civilizaciones, los monumentos y las zonas geográficas, de ahí que reivindicasen su profesión como liberal.⁷⁵

En el primer periodo de los grandes talleres escénicos valencianos se puede destacar aquel que estaba vinculado a José V. Pérez⁷⁶ (1804-1874), pintor que trabajó activamente en la Botiga de la Balda y el Teatro Principal entre los años 1834 y 1853. Con la

⁷³PINEDO, C. (1999), p.91.

⁷⁴BRAVO, I. (1986), p.270; PINEDO, C. (1999), pp.87-91.

⁷⁵PINEDO, C. (1999), p.90.

⁷⁶*Op. Cit.*, p.599-601.

inauguración del Teatro Princesa, dejó su anterior trabajo y se trasladó al nuevo teatro continuando allí su labor. Bajo sus directrices se formó Rafael Montesinos⁷⁷ (1811-1877) que recibió las enseñanzas de dos maestros- el madrileño Bernardo López y el valenciano José V. Pérez-. Pronto se desvinculó del taller valenciano y comenzó a trabajar por cuenta propia, combinando su trabajo escénico con la pintura de caballete y el profesorado en las Academias de San Carlos y de San Fernando. También en el taller de José V. Pérez se formó José Flores⁷⁸ (1816-1878), hermano del maestro por parte de madre. Trabajó como maquinista en el Teatro Princesa, fue el pintor escénico del Teatro Café (conocido posteriormente como Teatro Ruzafa). En su propio taller formó a José Martínez, Federico Igual y Eduardo Amorós.

De la misma época que el taller de José V. Pérez, se encontraba en la ciudad el taller de Luis Téllez⁷⁹ (primer tercio del siglo XIX- 1868), que alternó su trabajo como pintor escénico con el profesorado en la Academia de San Carlos y el cargo de pintor de la ciudad. Bajo sus directrices se formaron Antonio García⁸⁰ -que acabó dedicándose a la fotografía-, Salvador Ginés, José Calvo⁸¹ quien trabajó en el taller de José Gallel junto a Ricardo Alós, y Manuel González que llegó a profesor de la Academia de San Carlos.

Posterior a estos primeros talleres, encontramos el de José Gallel⁸² (1825-1887) que fue dejando a un lado el romanticismo precedente, que concebía la escena como una caja óptica en la se exponían una serie de obras pictórico-perspectivas, y abrió camino al realismo escénico donde primaba el color por encima de la perspectiva.⁸³ De esta nueva visión se nutrieron sus aprendices José Ortiz (1862-¿?), José Calvo y el aventajado Ricardo Alós⁸⁴ (1854-

⁷⁷DELICADO, F. (1990), p.89.

⁷⁸PINEDO, C. (1999), pp.599-600.

⁷⁹*Op. Cit.*, pp.605-606.

⁸⁰*Op. Cit.*, pp.606.

⁸¹PINEDO, C. (2003), p.196.

⁸²MUÑOZ, J. (1923), pp.289; 292.

⁸³ARREGUI, J. (2004), p.153.

⁸⁴PINEDO, C. (2003), p.196.

1927), quien abrió su propio taller e instruyó a la nueva generación de escenógrafos.

El proceso que se solía seguir dentro de estos talleres para realizar una escenografía comenzaba con los apuntes y el croquis. Ahí se reflejaba el reparto de masas del proyecto. A continuación venía el boceto a color que incluía las líneas generales y los detalles más relevantes. En caso de incluir una maqueta, esta se realizaba a la luz del boceto, pero no siempre se llevaba a cabo. Los bocetos eran por tanto la base para la realización del proyecto a gran escala, que se iniciaba con el trazado de las líneas maestras sobre las que se añadía el color a capas finas, evitando así la formación de costras.⁸⁵

La crisis de este tipo de talleres llegó desde distintos frentes, teniendo como punto en común la mayor parte de ellos el coste de las escenografías. Así se aprecia el cambio de los decorados en tela por aquellos realizados en papel, que eran de menor calidad, se estropeaban con mayor rapidez y eran más económicos. A esto se sumaba el decorado de alquiler que comenzaba a tener fuerza en la primera mitad del siglo XX. Estos telones que pasaban de un teatro a otro mostraban imágenes impersonales y abocetadas, con reproducción de lugares estándares que los talleres repetían una y otra vez con diferentes medidas para acoplarlo a diversos emplazamientos.⁸⁶ La crítica periodística recordaba con nostalgia la calidad de los telones pintados en tela: “admirable decoración clásica de tela pintada, con aquella hermosa visualidad y distinción de los nobles telones clásicos de los que en Valencia se había perdido ya el recuerdo completamente”⁸⁷. Joaquín Muñoz⁸⁸ se hace eco de los comentarios y señala a dos culpables: por una parte a los promotores, que no querían invertir en escenografía, y por otra al público, por exigir una excesiva variedad de obras de forma que los empresarios no podían hacer frente a la inversión en programación y a los decorados al mismo tiempo. Con esta práctica se obligaba al

⁸⁵PINEDO, C. (1999), pp.92-95.

⁸⁶*Op. Cit.*, pp.92-95.

⁸⁷BUENO, P. (1997), p.300.

⁸⁸MUÑOZ, J. (1923), p.254.

pintor escenógrafo a trabajar de forma industrial, como si en vez de telones pintara “abanicos baratos a tres reales la docena”⁸⁹.

Otro punto desde el que se atacó a la escenografía fue la llegada del cine, un evento más económico que se representaba en las mismas salas teatrales y que benefició al practicable por encima del decorado ilusionista de los telones. Esto se debe a que los telones comenzaban a toparse con la “incredulidad” del público.⁹⁰ Además, el decorado pintado se encontró con el problema de la nueva iluminación, que multiplicaba los puntos lumínicos sacando a relucir la pobreza y fragilidad de las telas. El primer teatro en España en incorporar la instalación de gas fue el Teatro Principal de Valencia (1845), aunque la instalación eléctrica definitiva data de 1877 (ya desde 1857 convivían ambos tipos de luz).⁹¹ Ahora bien, no hay que pensar que el cambio se produjo de la noche a la mañana, hubo un proceso de adaptación y experimentación con la nueva iluminación, así como una pervivencia de los telones.⁹²

Como último punto, cabe señalar el motivo que Isidre Bravo⁹³ apunta como causa máxima de esta crisis la aparición de nuevos lenguajes escénicos. El practicable fue tomando cada vez más fuerza y vigencia en la escenografía española y valenciana, los viejos talleres fueron relegados a un segundo plano a favor de aquellos que utilizaban las nuevas técnicas y colaboraban íntimamente en la definición del proyecto gracia a utilizar el mismo vocabulario. De este modo se daba por finalizada una forma de concebir la escena que dejaba el campo libre a una nueva estética.

⁸⁹*Ibidem.*

⁹⁰NIEVA, F. (2000), p.46.

⁹¹PINEDO, C. (1999), p.170.

⁹²MARTÍNEZ, A. (2003), p.25.

⁹³BRAVO, I. (1986), p.271.

2.3. Comparaciones entre distintos escenarios: de la escenografía del Teatro Real al Palau de les Arts, pasando por el Liceu y sin olvidar el Teatro de la Zarzuela

Entrando a comparar el coliseo valenciano con otros grandes palacios de ópera y zarzuela españoles, el Palau de les Arts destaca arquitectónicamente por su diseño innovador, además de ofrecer un mayor número de salas y por tanto una mejor especialización para los espectáculos que albergan. Lo que se ha descuidado son las condiciones técnicas que han nacido ya caducas. En lo que responde a la legislación referida a la escenografía, la más detalla y estricta es la del Teatre Liceu de Barcelona que marca, por ejemplo, la utilización de tornillos de 12mm⁹⁴ frente a los 10mm⁹⁵ del Palau de les Arts o los 80kg⁹⁶ de peso máximo de las piezas catalanas frente a los 100kg⁹⁷ valencianos. Por su parte, la normativa madrileña y la valenciana son muy similares, aunque destaca la diferencia en cuanto a la medida máxima de las piezas, siendo 11.5m en el Teatro Real⁹⁸ frente a los 5m del Palau de les Arts.⁹⁹

Vamos a establecer una comparación entre las escenografías realizados por Odeon Decorados para los diferentes teatros, con respecto a obras del mismo título. A través de la descripción comparada se pueden apreciar ciertas características escénicas que distinguen cada uno de los espacios.

El Teatro Real de Madrid¹⁰⁰ cuenta con una sola sala de representación de 1.746 localidades y un escenario de 1.430m². La estancia presenta la tradicional disposición a la italiana con palcos en el proscenio. El edificio original se llevó a cabo en 1859 por José M. González-Valcarcel del que se mantiene su estructura, si bien

⁹⁴AD/OD: 2009-*L'arbore de Diana*. “Pliego de especificaciones técnicas para la construcción de la Escenografía de la ópera *L'arbore di Diana* (01/10/2009)”.

⁹⁵AD/OD: 2008-*Turandot*. “*Turandot*. Palau de les Arts: pliego de *Turandot* (26/03/08)”.

⁹⁶ Ver nota 95.

⁹⁷ Ver nota 96.

⁹⁸AD/OD: 2001-*Goyescas* (T. Cagliari). “*La vida breve*: dossier de la oficina técnica (05/06/1997)”.

⁹⁹Ver nota 96.

¹⁰⁰www.teatro-real.com/resources/vr/ (última consulta 03/09/2012).

Francisco Rodríguez de Partearroyo ha mejorado el acceso a las localidades y el uso de palcos en la última reparación del teatro. Uno de los mayores éxitos de esta remodelación es la maquinaria de la caja escénica, que permite albergar escenarios ya montados para agilizar los cambios en los cuadros.¹⁰¹ Odeon Decorados ha realizado *La vida breve* y *Don Giovanni* tanto para el Teatro Real de Madrid como para el Palau de les Arts de Valencia, de su análisis podemos encontrar algunas diferencias estéticas entre ambos coliseos.

En la temporada 1998-1999 el Teatro Real colgó en cartel la obra de *La vida breve* con la que reinauguró el coliseo. Los decorados los realizaron conjuntamente Odeon Decorados¹⁰² y Pinto's. En este caso se apostó por el trabajo en tela como demuestran la realización de los muros laterales,¹⁰³ tres patas de gasa,¹⁰⁴ las tres bambalinas,¹⁰⁵ el rompimiento¹⁰⁶ que ocultaba el puente de boca y las torres móviles laterales. En cambio los forillos¹⁰⁷ combinaban la carpintería de los bastidores en madera y el contrachapado recubierto con tela. Se recrearon espacios reales como una casa, una iglesia o una fragua. Del mismo modo, Odeon Decorados realizó para el *Don Giovanni* madrileño de la temporada 2005-2006 un espacio real: la ciudad.¹⁰⁸ La mayor parte de los decorados se realizaron en madera con bastidor de aluminio y forrados de contrachapado. Éste es el caso

¹⁰¹*Ibidem.*

¹⁰²Ver nota 99.

¹⁰³Muros laterales (tela): colgados con cinchas y cintas en la parte superior y lateral.

¹⁰⁴Patas (gasa gris, tul veneciano Peroni y raso lula Peroni): fijas al suelo, con circhas y cintas y circas para templar con gomas en los laterales. Estaban formadas por un tul de 16 m x 20.4m y por un raso de color blanco nieve de 22m x 16m.

¹⁰⁵Bambalinas (tela pintada): 5m x 21.8m. Rematadas en la parte superior con cincha y cintas en blanco y negro.

¹⁰⁶Rompimiento (tela): colgado de la barra mediante cinchas y cintas de color blanco y negro

¹⁰⁷Forillo (madera, contrachapado y tela): fijado mediante remas.

¹⁰⁸AD/OD: 2005-*Don Giovanni*. "D. Giovanni. T. Real: dossier Don Giovanni. Dirección técnica".

del muro lateral,¹⁰⁹ el muro alto,¹¹⁰ el muro frontal sobre carra,¹¹¹ los muros laterales,¹¹² la pared de columnas¹¹³ y la pared del segundo acto¹¹⁴ entre otros. Se prescindió de los bastidores en madera apostando por el aluminio, que es menos pesado y más resistente. Se llevaron a cabo decorados de mayor envergadura que en el caso anterior y se intentó mostrar una escena postmoderna recreando espacios reales de aspecto decadente (fig.XVI).¹¹⁵

¹⁰⁹Muro lateral (aluminio, contrachapado, tornillos y pletinas, cárcamos, ladrillo, cerámica, papel): cuatro bastidores de 11 x 4m cada uno, realizado con una estructura de aluminio forrado de contrachapado. Las uniones se realizaron por medio de tornillos con pletina a ambos lados. Sobre las paredes se colocaron cárcamos para poder colgarse. El acabado mostraba unas paredes destruidas.

¹¹⁰Muro alto (aluminio, contrachapado, tornillos y pletinas, ladrillo, cerámica, papel): 13m x 5.8m. Estructura de bastidor de aluminio forrado de contrachapado, uniones realizadas con tornillos y pletinas a ambos lados. El acabado mostraba unas paredes destruidas.

¹¹¹Muro carra frontal (hierro, aluminio, contrachapado, madera, pintura, tornillos, cárcamos, ladrillo, cerámica, papel): formado por bastidores de aluminio forrados de contrachapado. Las uniones se realizaron por medio de tornillos y cárcamos en la parte superior. El muro frontal presentaba acabado simulando unas paredes destruidas mientras la posterior estaba pintado con relieve únicamente en los marcos. Ambos muros se situaban sobre una carra a dos alturas formada por cinco bloques de 200mm de grosor de fábrica en hierro, con capacidad para transportar a diez personas. Tenía tres puntos de fijación al suelo.

¹¹²Muros laterales (aluminio, contrachapado, pintura, bisagra, ladrillos, tornillos y cárcamos): bastidores de aluminio forrados con contrachapado a dos alturas y unidos entre sí por medio de tornillos. El muro presentaba dos puertas por nivel con bisagra que permitía la apertura hacia el interior. La parte interna estaba pintada en negro mate y acabado ruinoso.

¹¹³Pared de columnas (aluminio, contrachapado, hierro, tornillos, pintura): pared curva realizada con bastidores unidos entre sí con tornillos. Con la parte trasera pintada en negro y tiros de tracción.

¹¹⁴Pared del segundo acto (aluminio, contrachapado, pintura, tornillo y cárcamos): bastidores de aluminio forrados de contrachapado unidos por tornillos. Con acabado en madera, parte trasera pintada en negro mate y cárcamos en la parte superior.

¹¹⁵Ver nota 109.



Fig.XVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de los acabados de *Don Giovanni*. Fotografía de Odeon Decorados.

La característica principal de las escenografías que llevó a cabo Odeon Decorados para el coliseo madrileño fue la construcción de espacios urbanos. Se invirtió en decorados de carpintería y se llenó la escena de practicables. El peso de los elementos multimedia en las dos obras señaladas es menor en este teatro que en el Palau de les Arts, descritas en *Las escenografías para el Palau de les Arts*.

El Teatro de la Zarzuela de Madrid¹¹⁶ nació como heredero de la sala en la que a mediados del siglo XIX la Sociedad Artístico

¹¹⁶teatrodelazarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/historia (última consulta 03/09/2012).

Musical ofrecía el repertorio de zarzuela al público de la capital. Fue en octubre de 1856 cuando se inauguró el edificio definitivo obra de Jerónimo de la Gándara y José M. Guallart y Sánchez, dotado de una sala de pequeñas dimensiones con escenario en herradura y tres órdenes de palcos. Tras el incendio de 1909, el cambio de regencia, la decadencia durante la guerra civil y gran parte de la posguerra, se llega a la década de los ochenta cuando se realizó la última remodelación que devolvió al edificio su función original. Desde entonces y hasta ahora, el Teatro de la Zarzuela alberga representaciones del género nacional en una sala de 152m² de escenario y aforo de 1.242 personas.¹¹⁷

Durante la temporada 2002-2003, el Teatro de la Zarzuela de Madrid apostó por los decorados de carpintería para la producción de *La bruja*,¹¹⁸ otorgando a la escena un ambiente rústico y cercano a lo que se había ido haciendo hasta entonces. Así, las casas¹¹⁹ del primer acto se realizan con bastidor de aluminio recubierto de contrachapado, al igual que el pueblo¹²⁰ del segundo acto, el castillo¹²¹ del tercero y el convento del quinto.¹²² Como acabado para todas estas piezas se escogió la plancha de poliuretano endurecido con fibra y látex,¹²³ que más allá de recrear un ambiente rústico le

¹¹⁷teatrodelazarzuela.mcu.es/es/informacion-general/ficha-tecnica (última consulta 03/09/2012).

¹¹⁸AD/OD: 2002-Teatro de la Zarzuela-2002. “La bruja. T. Zarzuela: Presupuesto para la construcción de la escenografía para la ópera *La bruja* (26/07/2002)”.

¹¹⁹Casas (aluminio, contrachapado, poliuretano, fibra, látex, pintura): seis telones de aluminio que componían cuatro estructuras, dos de ellas con dos telones y las otras dos con uno solamente. Todos con acabado en pintura.

¹²⁰Pueblo (aluminio, contrachapado, poliuretano, fibra y látex, pintura y bisagras): siete telones de aluminio para cuatro estructuras una con tres telones, otra con dos y las restantes con uno solamente. El acabado se realizó en pintura.

¹²¹Castillo (aluminio, hierro, contrachapado, poliuretano, fibra, látex, pintura): un total de dos telones de aluminio que forman una sola pieza que va sobre una carra de hierro y contrachapado. Tenía efecto fuego.

¹²²Convento (aluminio, contrachapado, poliuretano, fibra, látex, tela de algodón, pintura): un total de cinco telones de aluminio que formaban tres estructuras, dos con dos telones y otra con uno. Unidos entre sí por el dintel.

¹²³ Ver nota 119.

daban un aspecto de cartón piedra (fig.XVII). Luis Olmos y Gabriel Carrascal no se olvidaron de los telones, diseñando cinco de ellos en PVC¹²⁴ que representaban un la noche, dos cielo despejado y dos mares embravecidos. Se combinaron entre sí aquellos que mostraban una misma temática.

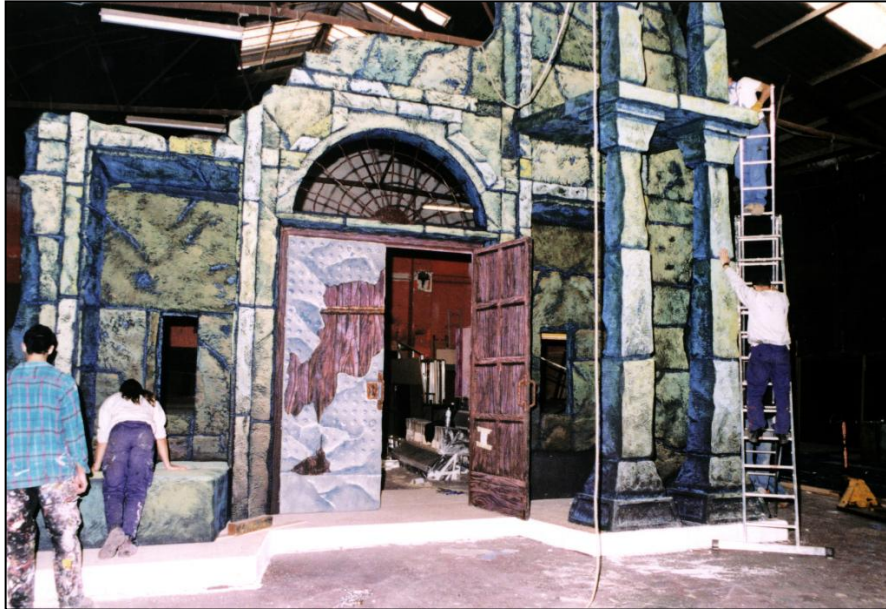


Fig.XVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de los acabados de *La bruja*.
Fotografía de Odeon Decorados.

En la temporada 2008-2009 el teatro madrileño puso en cartel *El rey que rabió*. En principio iba a ser coproducida con el Palau de les Arts, pero por problemas económicos¹²⁵ decidieron hacerlo por separado. El Teatro de la Zarzuela ideó una escenografía basada en estructuras versátiles y ligeras, de colores vibrantes y que recordaban a una plaza con su graderío y su arena.¹²⁶ El suelo central tenía forma semicircular, con tableros de contrachapado revestidos de terciopelo simulando la

¹²⁴Telones de PVC: el telón que muestra la noche, uno con el cielo despejado y uno con mar embravecido tenían 9.5m, mientras el otro mar embravecido tenía 11m y el segundo cielo despejado 11.5m. Todos con ojetes y cintas para el cuelgue y una bolsa en la parte inferior para colocar un tubo.

¹²⁵*Levante-El Mercantil Valenciano*, 02/01/2009.

¹²⁶AD/OD: 2007 *El rey que rabió*. “*El rey que rabió*: presupuesto”.

arena. Este espacio quedaba delimitado por un murete¹²⁷ construido a partir de veinticuatro cajas que podían combinarse de diferentes formas. Siguiendo la huella del murete, pero suspendido por encima de la escena, se situó una plataforma¹²⁸ con superficie pisable rematada por unos salientes¹²⁹ en la parte delantera. Por su parte, el graderío (fig.XVIII)¹³⁰ estaba formado por ocho carras capacitadas para el desplazamiento gracias a unas ruedas fijas. Con esa idea de versatilidad se permitió que cada uno de los bloques pudiera actuar por separado o unirse a través de una serie de anclajes. La escena incluía en algunos cuadros ocho almenas como elemento referencial a la figura del monarca que protagoniza la obra y al castillo donde se desarrolla parte de la acción. Las almenas estaban colocadas en grupos de cuatro sobre dos carras¹³¹ de base curva.

Como ya se intuía por el gran cambio existente entre ambas obras, el Teatro de la Zarzuela ha demostrado cierta versatilidad en los proyectos que le ha encargado a Odeon Decorados. Mientras *La bruja* fue fiel a la tradición, en el caso de *El rey que rabió* se aprecia un intento de modernidad, si bien se seguía viendo guiños a formas y modelos habituales como las almenas o los espacios de tradición castellana.

¹²⁷Murete (madera, terciopelo y pintura): las cajas son de caras laterales no paralelas, con estructura de madera y ranuras a los lados para poder transportarlas. Acabado en terciopelo.

¹²⁸Plataforma: puente suspendido de sección anular y construido a partir de cerchas metálicas curvas, con superficie de suelo pisable de tablas de madera separadas y barandilla metálica.

¹²⁹Salientes (metal, contrachapado y terciopelo): formado por dos estructuras poligonales metálicas con recubrimiento de contrachapado, ubicadas como prolongación de la plataforma aérea y sujetos verticalmente mediante tubo cilíndrico que descansan sobre las plataformas del foso y reforzado por tubos laterales ubicados entre éste y los balcones de proscenio. Estructura metálica con recubrimiento de contrachapado. Acabado en terciopelo y preparado para colgar del techo del patio de butacas.

¹³⁰Graderío (metal, textil y madera): las gradas del primer término estaban cerradas por tres de sus lados dejando el posterior para dar servicio en su interior.

¹³¹Almenas (metal, madera, terciopelo): estructura metálica revestida de madera y acabada en terciopelo con sistemas de enganche y cilindros superiores que pendían del peine.



Fig.XVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de las gradas de *El rey que rabió*. Fotografía de Odeon Decorados.

Siguiendo con la tónica habitual de los grandes coliseos operísticos españoles, el Gran Teatre Liceu de Barcelona¹³² se encuentra dentro de un edificio del siglo XIX de estilo ecléctico. El teatro cuenta con una única sala¹³³ con capacidad para 2.292 personas, repartidas entre la platea y cinco plantas en voladizo, situándose los palcos en la platea, anfiteatro y proscenio hasta la planta cuarta. Ésta es una de las salas operísticas más grande del mundo. Todos los elementos que completan este espacio (lámparas, butacas y decoración)¹³⁴ son replicas de los originales que desaparecieron en el incendio que asoló el teatro en 1994. La nueva decoración se encuentra en ocho óculos y sobre los arcos, obras de Perejaume. Del mismo modo, el telón es de nueva fábrica y corrió a cargo de Antoni Miró.¹³⁵ El escenario cuenta con 240m² y se completa con bóxers en los laterales de la escena y fondo de la misma, además de tener varias salas por encima y dos por debajo de las tablas. Gracias a estas dependencias adicionales en las que se

¹³²www.liceubarcelona.cat/el-liceu/la-institucio/historia/ledifici.html (última consulta 03/09/2012).

¹³³www.liceubarcelona.cat/el-liceu/visita-virtual/el-liceu/sala-principal-1.html (última consulta 03/09/2012).

¹³⁴www.liceubarcelona.cat/el-liceu/visita-virtual/detalls-del-teatre/pintures-de-la-sala-principal.html (última consulta 03/09/2012).

¹³⁵www.liceubarcelona.cat/el-liceu/visita-virtual/detalls-del-teatre/telo.html (última consulta 03/09/2012).

pueden guardar escenografías ya montadas, el Liceu puede tener en cartel varias obras simultáneamente.¹³⁶

Pese a que Odeon Decorados ha hecho decenas de obras para el teatro barcelonés, sólo hay un título que coincida con las óperas trabajadas en el Palau de les Arts en las cuatro temporadas a las que nos referimos (comentadas en el apartado *Las escenografías para el Palau de les Arts*). Es el caso de *L'arbore di Diana*, que fue una producción conjunta con el Teatro Real de Madrid. Esta ópera estuvo en cartel en la temporada 2009-2010 y sus decorados¹³⁷ se basaron en un gran cubo redondeado¹³⁸ (figs.XIX y XX) que ocupaba por entero el escenario. Esta idea recibe el nombre de escena cerrada¹³⁹ en la cual las salidas laterales quedan bloqueadas por las propias estructuras escénicas. En el interior del cubo se desarrollaba la acción, visibles gracias a que la parte frontal se encontraba abierta. La estética tenía un matiz futurista por la forma y la utilización de pantallas¹⁴⁰ en las que aparecían las manzanas en lugar de recrearlas plásticamente. Primaban las luces y colores sobre el resto de elementos para la comprensión total del mensaje, así por ejemplo las manzanas eran en algunas ocasiones doradas y en otras azules, llegando a transformarse en corazones en el tercer acto. La elección de este tipo de decorados quedaba alejada de los ejemplos del Teatro Real que se veían previamente, pues es este caso había una clara apuesta por los elementos multimedia y las proyecciones. Es más innovadora esta escenografía que la propuesta por el Palau de les Arts, si bien ambas se representan en espacios redondeados con predominio de colores fríos e imágenes que recuerdan a los balnearios como el palacio de Diana¹⁴¹ en la producción de Barcelona y Madrid.

¹³⁶www.liceubarcelona.cat/el-liceu/visita-virtual/escenari/lescenari.html (última consulta 03/09/2012).

¹³⁷AD/OD: 2009- *L'arbore de Diana*. "Dossier del proyecto ejecutivo de las estructuras".

¹³⁸Cubo redondeado (madera, acero, tablero y pintura): estructura de madera y acero recubierta de tablero, con acabado en pintura azul degradada, siendo la parte alta más oscura.

¹³⁹BRAVO, I. (1986), p.71.

¹⁴⁰Pantallas de 40".

¹⁴¹Jardín de Diana (tablero, bañera y pintura): cubrición de una carra del Teatro del Liceu en su cara de boca, que es aquella que ve el público. Se

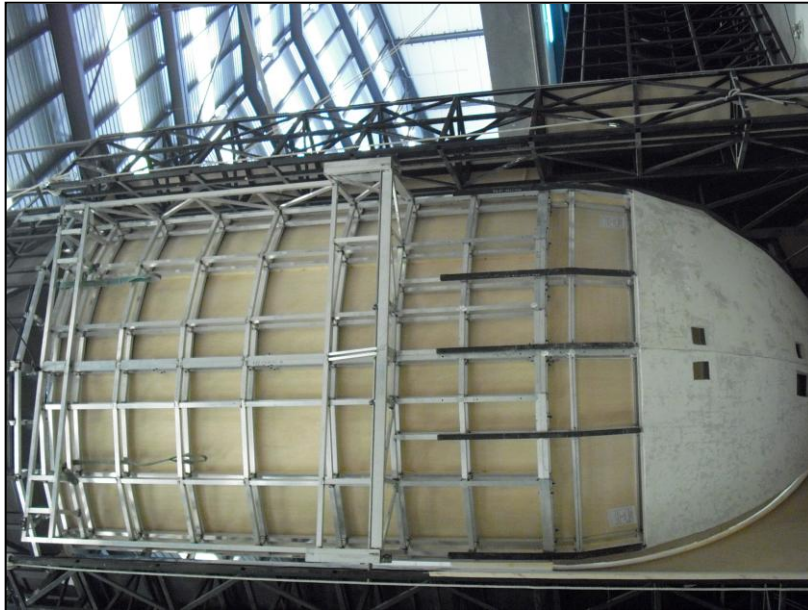


Fig.XIX: Imágenes del taller de Odeon Decorados de la estructura central de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XX: Imágenes del taller de Odeon Decorados de las compuertas de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.

realizó con un tablero con forma de escalones y pintado de azul. Esta estructura incluía una bañera estándar con patas y desagüe con tubo de PVC.

A nivel estético, se puede señalar que los dos teatros madrileños se han decantado por escenografías más tradicionales que el Palau de les Arts, mientras que la coproducción del Liceu de Barcelona y el Teatro Real de Madrid muestra un estilo más innovador. Del mismo modo, la que iba a ser una coproducción entre el Teatro de la Zarzuela y el Palau de les Arts también intentaba actualizar del género español. Así se ve que la renovación escénica de los teatros de la capital llega a través de las coproducciones, mostrando escenografías tradicionales cuando se trata de sus propias producciones.

Por último, respecto a la utilización de los materiales, en la mayor parte de las obras triunfa el contrachapado como también lo hace en el coliseo valenciano. Respecto a la estructura de los bastidores destaca madera utilizada en *La vida breve* del Teatro Real, que han dado paso al aluminio en el resto de obras, al igual que los telones que se han quedado a un lado en beneficio de los practicables.



Odeon Decorados y la ópera

Durante las cuatro temporadas y tres Festivales del Mediterráneo a los que nos referimos,¹⁴² el Palau de les Arts ha puesto en cartel cuarenta y una representaciones¹⁴³ entre óperas y zarzuelas. La realización de los decorados de éstas ha sido encargada a trece talleres de los cuales siete son españoles¹⁴⁴ y seis internacionales.¹⁴⁵ El líder indiscutible de todos ellos ha sido Odeon Decorados, llevando a cabo siete trabajos en solitario (*Don Giovanni*, *El Rey que rabió*, *La Bohème*, *L'arbore di Diana*, *Salome*, *Turandot* y *Una cosa rara*) y cinco en colaboración con otros talleres

¹⁴²Las temporadas de 2006-2007 a 2009-2010 y los tres primero Festivales del Mediterráneo (de 2008 a 2010).

¹⁴³Cuatro de ellas han sido reposiciones: *Turandot*, *Carmen*, *Das Rheingold* y *Die Walküre*.

¹⁴⁴Caballo de Troya, Deblanc, Mekane, Metalgi, Odeon Decorados y Secohm, Grupo Ceom.

¹⁴⁵Dex M Laboratori, Opera Scena Europea, Spazio Scenico, Teatro de Petr y Matej Forman, Teatr Wielki Operay VMB.

(*Carmen, Fidelio, La bruja, La vida breve y Parsifal*). Sólo los taller de Dex M Laboratori, uno asociado al Teatro de Petr y Matej Forman y otro al Teatr Wielki Operahan realizado trabajos en solitario en el marco temporal señalado, el resto han necesitado la asociación de varias empresas para poder hacer frente a la totalidad del proyecto. De estos doce proyectos que ha llevado a cabo Odeon Decorados, diez¹⁴⁶ eran producciones propias del Palau de les Arts, otra¹⁴⁷ era una coproducción junto con Maggio Musicale Fiorentino y otra¹⁴⁸ fue un caso especial, pues se alquiló al Nederlandse Opera de Ámsterdam llegando la escenografía en muy mal estado y se debieron rehacer la mayor parte de los elementos. Los datos muestran la apuesta del Palacio de les Arts por los talleres nacionales y en concreto por Odeon Decorados, que da la facilidad de llevar a cabo el montaje completo de la escenografía sin renunciar a la mejor calidad.

3.1. Breve historia: detalles del nacimiento de un taller de escenografía

La visión desde la que se va a abordar las escenografías propuestas por el Palacio de les Arts y realizadas por Odeon Decorados es la del taller, verdadero epicentro de creación de escenarios. Si bien Isidre Bravo¹⁴⁹ habla de la centuria comprendida entre 1850 y 1950 como época de los grandes talleres escénicos, Odeon Decorados SL no nació hasta algunas décadas después, en 1990 concretamente.¹⁵⁰ Como cabezas de la empresa se encontraban los escenógrafos Josep Simón y Manuel Zuriaga, que comenzaron a trabajar en el sector en la década de los ochenta. Crearon Odeon Decorados para llevar a cabo las escenografías que ellos mismos diseñaban. Pero no sólo se centraron en la producción material de sus propios proyectos, sino que también daban y dan forma a las ideas de otros escenógrafos

¹⁴⁶*Don Giovanni, El rey que rabió, Fidelio, L'arbore di Diana, La bruja, La vida breve, Parsifal, Salome, Turandot y Una cosa rara.*

¹⁴⁷*Carmen.*

¹⁴⁸*La Bohème.*

¹⁴⁹BRAVO, I. (1986), p.268.

¹⁵⁰AI/OD: *Curriculum Vitae Odeon Decorados.*

como Brien Lee, Ichiro Takada o Carlos Alfaro, con los que trabajaron en el primer año.¹⁵¹ Su taller ocupó un vacío empresarial, pues en la Comunidad Valenciana no había otra empresa de la misma calidad, con el nivel de acabados que se exigía y que además llevara a cabo la construcción íntegra de los proyectos escénicos.¹⁵²

A lo largo de su carrera como escenógrafos, Josep Simón y Manuel Zuriaga han participado en proyectos de muy diversa índole a través de su trabajo en Odeon Decorados. Su firma ha estado presente en escenografías operísticas, teatrales, televisivas, exposiciones museísticas y grandes eventos. Sus primeras obras como escenógrafos fueron destinadas a Teatros de la Diputació de València con títulos tan reconocidos como *Antoni i Cleopatra* de William Shakespeare y *El jardín de los cerezos* de Antón P. Chejov, ambas producciones datan de 1983.¹⁵³

Dos años después de su creación, en 1992, Odeon Decorados se dio a conocer a nivel nacional mediante la realización de la escenografía del espectáculo *Borgia imperante* para la compañía Ananda Dansa, que representaba a la Generalitat de València en la Exposición Universal de Sevilla.¹⁵⁴ A partir de aquí el número de proyectos nacionales e internacionales fue en aumento, llevando a cabo escenografías de gran importancia y significado como la puesta a punto de los telones de *La vida Breve* y *El sombrero de tres picos* pintados por Pablo Pícasso para la compañía de Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, y que volvieron a subir a escena en la reinauguró del Teatro Real de Madrid en 1995.¹⁵⁵ Algunas temporadas más adelante el teatro madrileño subió a las tablas *La Bohème* de Giacomo Puccini, uno de los mayores encargos al que se ha enfrentado Odeon Decorados llegando a llenar dieciocho trailers con la escenografía.¹⁵⁶ A nivel internacional han realizado proyectos para grandes coliseos como la Komische Oper Berlin, el Malmö Opera och Musikteater, el Teatro Regio di Torino o el Théâtre de Châtelet

¹⁵¹AI/OD: *Lista de trabajos de Odeon Decorados*.

¹⁵²Ver nota 151.

¹⁵³Ver nota 152.

¹⁵⁴Ver nota 151.

¹⁵⁵*El País*, 01/02/2012.

¹⁵⁶*Las Provincias*, 22/01/2012.

de París.¹⁵⁷ De todos modos, el reconocimiento institucional a su trabajo ha sido dentro de la Comunidad Valenciana como demuestran los cinco premios que les ha otorgado Teatres de la Generalitat de València a la mejor escenografía: la primera vez en 1992 por la escenografía realizada para *La sala dels professors* de Wouters; de nuevo en 2004 por *Transterrados* de José Monleón; consecutivamente en 2006 y 2007 por *Lacrimosa dies illa* de Inma Rubio y *La Bella Durmiente* de Piotr I. Tchaikovsky respectivamente; por último, en 2009 por *Llebeig* de Asun Noales.¹⁵⁸

Respecto a otras áreas de trabajo, se puede señalar que fuera de las tablas Odeon Decorados ha estado muy presente en los platos de Canal 9 y eventos valencianos como la Copa América. También se ha adentrado en el cine llevando a cabo los telones de *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba (1998).¹⁵⁹ Ha sido requisito indispensable para poder trabajar en todos estos ambientes y pasar el dibujo del escenógrafo a planos de montaje y de aquí a la materia tangible, contar con unas instalaciones de gran tamaño y un grupo de trabajadores multidisciplinar. Se señalaba al hablar de los talleres escenográficos de la Valencia del cambio de siglo XIX al XX como las dimensiones del taller condicionaban la realización de los decorados. Hoy en día hay que sumar al tamaño de ciertas telas la volumetría de algunas de las estructuras que llegan a ocupar casi por completo escenarios de la envergadura del Liceu de Barcelona, como ocurría con el practicable principal de *L'arbore de Diana*. Aunque no se conservan datos de las medidas del primer emplazamiento original de Odeon Decorados en la Avenida del Puerto de Valencia, sí que se sabe que la nave que desde 2004 ocupa en la Ciudad Industrial de Carlet (Valencia) alcanza 3.000m², con altura y espacio suficiente para montar la escenografía completa y comprobar todos sus detalles antes de enviarla al teatro correspondiente. Este espacio queda dividido en una nave central de 14m de altura para carpintería, escultura, pintura y montaje. En ella hay también una galería superior preparada para la pintura de telones de gran formato y un cuerpo con los despachos de dirección,

¹⁵⁷Ver nota 152.

¹⁵⁸Ver nota 151.

¹⁵⁹Ver nota 152.

administración, planimetría y el pequeño departamento de sastrería.¹⁶⁰ Respecto al modo de trabajo dentro de la empresa, éste corresponde a una división de las tareas por cuadrillas coordinadas por el propio Josep Simón, que está respaldado por el equipo de planimetría. Así se distingue el equipo de carpintería, de cerrajería, de sastrería, de pintura, de escultura y de planimetría.¹⁶¹

Con todo esto se puede ver el triunfo de Odeon Decorados por dos aspectos básicos: la calidad de sus obras atendiendo a los acabados y la posibilidad de abarcar el proyecto escenográfico íntegro.

Por último queda añadir que en 2008 Manuel Zuriaga dejó la empresa para ocupar el lugar de Silvano Cova como director técnico del Palau de les Arts. Desde entonces y hasta hoy, Odeon Decorados es una Sociedad Limitada Unipersonal bajo la dirección de Josep Simón.

3.2. Las escenografías para el Palau de les Arts

Odeon Decorados ha trabajado para doce de las obras que el Palau de les Arts puso en escena en las cuatro primeras temporadas. A continuación comentamos nueve de ellas por su singularidad, siendo siete óperas y dos zarzuelas. Dos se realizaron en la temporada que el Palau de les Arts abrió sus puertas (2006-2007)¹⁶²; otra en el I Festival del Mediterráneo (2008)¹⁶³; se llevaron a cabo tres obras más en la tercera temporada (2008-2009)¹⁶⁴; dos en la temporada 2009-2010¹⁶⁵ y una más en el III Festival del Mediterráneo (2009)¹⁶⁶. La descripción de estas obras se afronta desde la visión del taller, atendiendo a características formales.

¹⁶⁰Ver nota 151.

¹⁶¹*Ibidem.*

¹⁶²*La bruja y Don Giovanni.*

¹⁶³*Turandot.*

¹⁶⁴*El rey que rabió, L'arbore di Diana y Parsifal.*

¹⁶⁵*La vida breve y Una cosa rara.*

¹⁶⁶*Salome.*

La primera de las nueve escenografías en llevarse a cabo fue *Don Giovanni*.¹⁶⁷ Pese a que el trabajo se realizó en 2006, los decorados no pudieron verse hasta la temporada 2011-2012, pues hubo un problema con la plataforma escénica (fig.XXI) y se estrenó sin decorados. Jonathan Miller asumió la dirección escénica y el diseño escenográfico de la ópera. En ella evocaba la tendencia antinaturalista de comienzos del siglo XX conocida como decorado de sala,¹⁶⁸ ésta se basada en la oscuridad de las paredes o telas para destacar el atrezzo. Siguiendo esta idea el suelo (fig.XXII)¹⁶⁹ simulaba un pavimento realizado con grandes bloques de piedra negra de labra toscana y acabado desgastado irregular. La superficie estaba en una pendiente, con el frontal construido en madera y la parte principal en contrachapado. En los tramos laterales se colocaron ruedas para facilitar su traslado. La fachada principal (figs.XXIII y XXIV)¹⁷⁰ tenía acabado en pintura negra mate con aguadas que permitían ver el dibujo de la madera. La estructura estaba subdividida en nueve planos. Esta fachada se completaba con vanos donde se sitúan puertas y ventanas con diferentes molduras pintadas en negro brillante. Las paredes del aforo¹⁷¹ las componían ocho bastidores anclados a la parte trasera de la fachada y recortados a diferentes alturas para amoldarse a la inclinación del suelo. Se ideó un mecanismo para que los seis bastidores laterales pudieran plegarse sobre la rampa y permitir así el movimiento de la plataforma. Esta plataforma¹⁷² iba anclada a la fachada y se mantenía suspendida a cuatro metro sobre el

¹⁶⁷AD/OD: 2006-*Don Giovanni* JM. "Don Giovanni: Presupuestos de la escenografía de *Don Giovanni*."

¹⁶⁸BRAVO, I. (1986), p.71.

¹⁶⁹Suelo (madera pintada y ruedas): inclinación de 5.6%.

¹⁷⁰Fachada (aluminio, madera pintada): estructura de 9 planos sobre rampa, altura máxima de 7'5, mínima de 6'9. Bastidor de aluminio, paredes revestidas de maderas verticales, acabado en pintura negra mate.

¹⁷¹Fueron tanto estos ocho bastidores como la pared principal los elementos dañados en 2006 y que se repararon para la reposición de la ópera en la temporada 2011-2012.

Palau Arts-2010. "D.*Giovanni*: Presupuesto reparación de la escenografía de la ópera *Don Giovanni*".

¹⁷²Plataforma: anclado a la fachada a 4 metros del suelo con superficie de 9m². La escalera incorporaba ruedas, pasamanos a ambos lados y sistema de anclaje rápido.

suelo, sustentada sobre tres pilares, con barandilla quitamiedos y una escalera tipo avión para acceder a ella.

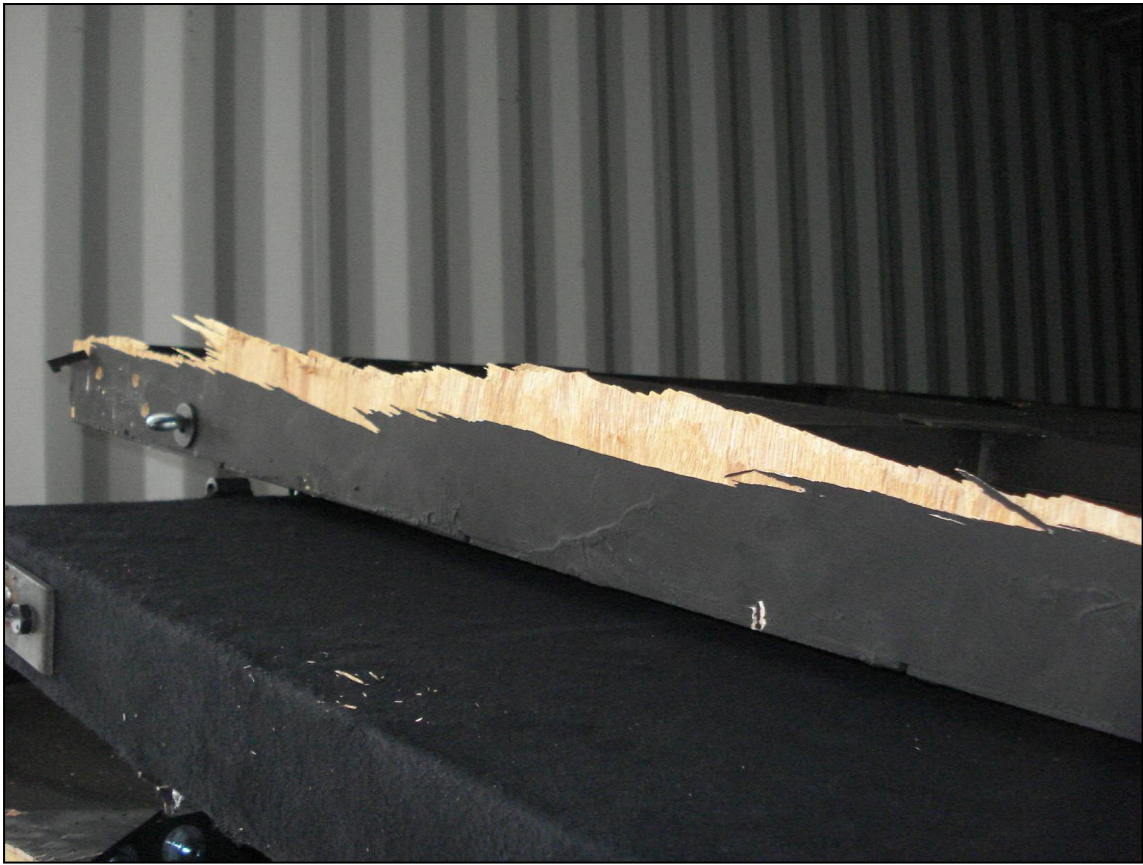


Fig.XXI: Detalle de los desperfectos de los decorados de *Don Giovanni* tras el accidente del Palau de les Arts. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XXII: Imagen del taller de Odeon Decorados del suelo de *Don Giovanni*.
Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XXIII: Imágenes del taller de Odeon Decorados de los muros (reverso) de *Don Giovanni*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XXIV: Imágenes del taller de Odeon Decorados de los muros (anverso) de *Don Giovanni*. Fotografía de Odeon Decorados.

En la misma temporada y con mejor fortuna Odeon Decorados realizó las estructuras para la escenografía de la zarzuela *La bruja* (fig.XXV).¹⁷³ La escena se concibió como una serie de ambientes, separados por medio de telones y paredes que subdividían el espacio. Esta estética seguía el proyecto realizado en el Teatro Real de Madrid, *Margarita la tornera*, que contaba con el mismo equipo escénico. En el caso del coliseo valenciano se llevaron a cabo diez carras¹⁷⁴ trapezoidales con acabados textiles diferentes. Como fondo de escena se coloca un telón

¹⁷³AD/OD: *Cuando era pequeña*. “*La bruja*. El Palau D. L. Arts: Presupuesto construcción (12/12/2006)”.

¹⁷⁴Carras: dos carras de 4.5m de alto, 12m de ancho y 0.75m de profundidad. Cuatro carras de forma trapezoidal con 2.5m de alto en su parte menor y 6.5m en la mayor, 20m de ancho x 0.75m de profundidad. Y cuatro con forma trapezoidal de 6.5m de altura en la parte mayor y 2.5m en la menor x 20m de ancho.

de muro¹⁷⁵ con una entrada a la derecha y acabado en arpillera. Se añadió un tapón negro.¹⁷⁶ El suelo¹⁷⁷ se realizó con acabado de espejo y difumino negro más claro al centro y oscuro en los márgenes. Las cuatro bambalinas¹⁷⁸ que formaban el techo tenían el mismo acabado de espejo y estructura de aluminio, iban colgadas del telar mediante tiros. Respecto al atrezo, se llevó a cabo un mástil de más de tres metros de alto, un velamen y unos bancos (algunos sencillos y otros dobles).

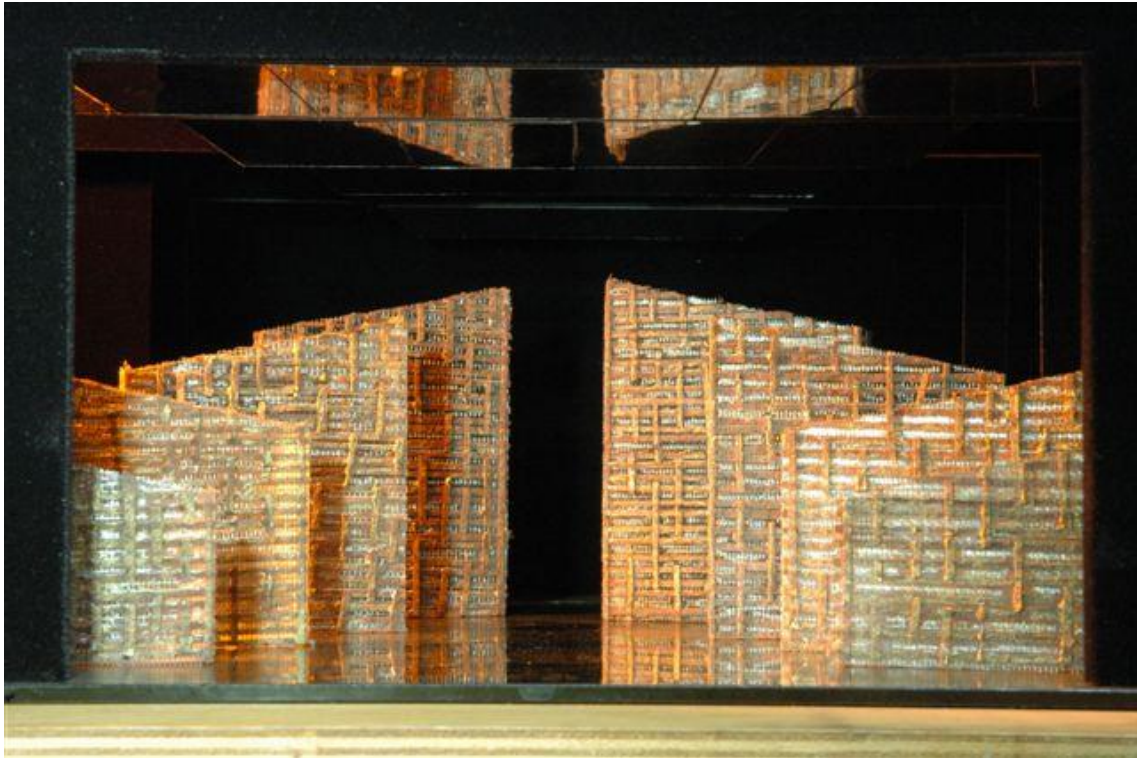


Fig.XXV: Imagen de la maqueta de *La bruja*. Fotografía de Odeon Decorados.

¹⁷⁵Telón de muro (tela y arpillera): 90m² de superficie total, con forma trapezoidal de 6.87m de alto en la zona mayor y 2.12m en la menor x 20m de ancho.

¹⁷⁶Tapón: 210m² totales con forma trapezoidal de 8.12m de alto en la parte mayor, 12.87m en la menor x 20m de ancho.

¹⁷⁷Suelo (tablero de DM metacrilato de 16mm de espesor, poliestileno de 1mm): 290m² (25.97m x 19.97m). 160 tableros con acabado en espejo de 1m x 2m. Con seis agujeros para tornillos.

¹⁷⁸Bambalinas (aluminio, planchas de forex de 4mm de espesor, espejo de poliuretano de 1mm de espesor): superficie total de 65m² divididos en cuatro bambalinas trapezoidales, una de 2m de alto, 2.21 de ancho en la parte menor y 3.81m en la mayor; otra de 2m de alto, 9.04m de ancho en la parte menor y 10.73m en la mayor; la tercera de 2m de alto, 5.58m de ancho en la parte menor y 7.27m en la mayor; la última de 2m de alto, 12.53m de ancho en la parte menor y 14.19m en la mayor.

Una de las grandes apuestas del Palau de les Arts, junto a la tetralogía de *Der ring des nibelungen*, ha sido la ópera de Puccini *Turandot*,¹⁷⁹ que estuvo en dos ocasiones en cartel: como apertura del primer Festival del Mediterráneo (2008) con Zubin Mehta a la batuta y la Reina doña Sofía como anfitriona, y como cierre para la tercera temporada (2008-2009) dirigida por Lorin Maazel. Para esta producción se contó con dos profesionales venidos de China, Chen Kaige y Liu King, que realizaron parte de los decorados en aquel país. Hay que diferenciar, por tanto, entre los elementos realizados en Valencia dentro del taller de Odeon Decorados y los que vinieron desde Oriente.

De China se trajeron cuatro telones pintados y preparados para ser colgados del telar del Palau de les Arts. Uno de ellos representaba el paisaje del *Río de la claridad*¹⁸⁰ donde se mostraba una escena en la orilla del río con el festival de Quingming perteneciente a la dinastía Song del Norte. Otro presentaba un fondo con pájaros¹⁸¹ y los restantes tenían caracteres chinos.¹⁸² A estas telas hay que sumar dos tules, uno colocado en una mampara¹⁸³ y otro en el teatro chino pintado con pájaros. Por último, se trajeron a España algunos elementos para el atrezo como diez lámparas de estilo chino, dos máscaras ancestrales, dos leones decoraban la carra del teatro, un gong pequeño y un elemento circular de estilo asiático.

¹⁷⁹AD/OD: 2008-*Turandot*. “*Turandot*. Palau de les Arts: pliego de *Turandot* (26/03/08)”.

¹⁸⁰Telón con paisaje: tela de 20m x 12m con lazos en la parte alta para introducir un tubo de 50mm y bolsa para un tubo de 50mm en la parte inferior.

¹⁸¹Telón con pájaros: tela de 20m x 9m con lazos en la parte alta para introducir un tubo de 50mm y bolsa para un tubo de 50mm en la parte inferior.

¹⁸²Telones con caracteres chinos: uno estaba realizado con una tela de 20m x 9m con lazos en la parte alta para introducir un tubo de 50mm y bolsa para un tubo de 50mm en la parte inferior. El otro medía 20m x 12m con lazos en la parte alta para introducir un tubo de 50mm y bolsa para un tubo de 50mm en la parte inferior.

¹⁸³Tul de la mampara: pintado o bordado con dimensiones de 10m x 4m.

Respecto a los elementos realizados en Valencia, se encuentran algunas piezas fundamentales como el teatro chino.¹⁸⁴ Éste estaba formado por un escenario cuadrangular que incorporaba un balcón de estructura metálica, construido a dos alturas con cornisa, friso modelados y pintados y desembarco con barandillas quitamiedos (fig.XXVI). Se completaba con un techo sustentado por columnas metálicas y unas escaleras de acceso realizadas en madera revestidas de piedra (fig.XXVII). Se incorporó a la misma una balaustrada, unas patas forradas de la misma tela rojiza y un telón¹⁸⁵ con impresión digital a una cara.



Fig.XXVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la barandilla de *Turandot*.
Fotografía de Odeon Decorados.

¹⁸⁴Teatro chino: escenario de 9.9m x 0.8m. Techo y columnas de estructura metálica tipo truss de aluminio. Escalera (madera y piedra) de 6.5m x 2.5m. Balcón con desembarco técnico de 2.68m x 0.9m con barandilla y sistema de anclaje rápido.

¹⁸⁵Telón de la escalinata (PVC): 13m x 9m.



Fig.XXVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de las escaleras del templo de *Turandot*. Fotografía de Odeon Decorados.

Además del teatro chino se realizó la plataforma del emperador que contó con una carra con ruedas dentro del trono, paneles decorativos y una escalera interior deslizante. Sobre la plataforma se colocó el trono de poliespán, tapizado y pintado.¹⁸⁶ Un elemento de gran simbolismo fue la escalinata (fig.XXVIII)¹⁸⁷ enmoquetada en rojo y con paneles decorativos. Asimismo podemos hablar de tres biombos: el de menor tamaño iba recubierto por tul blanco en su parte posterior, dos más tenían capacidad de movimiento y una estructura metálica auto portante con ruedas. Poseía dos paneles con puertas de madera decoradas con bajorrelieves y unas telas traídas de China. Uno de los paneles estaba realizado en madera pintada y otro satinado con pátina dorada uniforme. También se realizó un círculo

¹⁸⁶ Trono del emperador: 4.5m x 2m.

¹⁸⁷ Escalinata: 3m x 2.7m.

jade de poliespán colocado sobre el vagón¹⁸⁸ de estructura metálica y tablero de contrachapado con el que se movían los biombos y una luna llena de color caramelo.¹⁸⁹ Ésta última estaba realizada en metacrilato y decorada con bajorrelieves en resina trasparente preparada para ir colgada del telar. Como último elemento construido se encuentra una estantería de color marrón con veladuras negras (fig.XXIX). Cabe añadir que el suelo (fig.XXX) era de policarbonato de 3mm marrón, sobre terciopelo negro para algunas de las escenas y otras lacado en negro reflectante o espejo.



Fig.XXVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la escalinata de *Turandot*. Fotografía de Odeon Decorados.

¹⁸⁸Vagón (estructura metálica, tablero de contrachapado, ruedas): carra de 6m x 2m.

¹⁸⁹Luna llena (metacrilato, resina): 4.5m x 3.7m. Realizada en metacrilato y con dos piezas de este material en la parte trasera. Tenía tres partes centrales cerradas y dos laterales abiertas con grietas para las juntas. Los tiros van directamente al poliéster y se cogen con una lágrima más un tornillo.



Fig.XXIX: Imagen del taller de Odeon Decorados de las estanterías de *Turandot*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XXX: Imagen del taller de Odeon Decorados del suelo de *Turandot*. Fotografía de Odeon Decorados.

Respecto a los telones se realizó una embocadura con dos patas y una bambalina superior en tonos rojizos, a lo que se añade una cortina negra a modo de telón de boca. Además de cuatro tules, dos en crep de seda roja, uno en crep de seda azul¹⁹⁰ y otro en crep de seda amarilla.¹⁹¹

El trabajo de Odeon Decorados para la tercera temporada del Palacio de les Arts comenzó con la ópera *Parsifal*.¹⁹² En ella se quiso continuar con la línea innovadora que había trazado La Fura dels Baus en la tetralogía wagneriana, en este caso Werner Herzog añadió elementos futuristas. Toda la escenografía de la obra estaba marcada por el paisaje nevado y blanquecino. Así el suelo¹⁹³ se realizó con una lona cubierta por piezas de linóleo y unidas por cintas transparentes que imitaba la nieve-hielo. Los seis muros estructurales¹⁹⁴ de simetría pareada tenían también acabado en nieve-hielo pintado, se colocaron sobre carras con ruedas para su transporte. La estructura central de la escenografía¹⁹⁵ era un semicírculo de aluminio con acabado nieve-hielo que incluía un sistema combinado de plegado y cuelgue, además de patas regulables para adaptarse a la rampa. También con acabado nieve-hielo encontramos el truss triangular¹⁹⁶ que sustentaba el telón de PVC del segundo acto. Asimismo, la escena contaba con una pasarela (fig.XXXI)¹⁹⁷ colgada del telar con acabado en óxido que permanecía suspendida a un 1.5m por encima de las tablas. Un

¹⁹⁰Tul azul: 6m x 6m.

¹⁹¹Tul amarillo: 6m x 6m.

¹⁹²AD/OD: 2008-*Parsifal*. "*Parsifal*: descripción de los ítems de la escenografía".

¹⁹³Suelo (lona pintada y linóleo): 21.5m x 18m. Se realizaron costuras cada tres metros en sentido horizontal a la embocadura y se colocaron nueve piezas de linóleo en sentido horizontal.

¹⁹⁴Muro estructural (aluminio y pintura): dos piezas de 10m x 2m y 8mm de grosor, otra dos de 8m x 3m y 6mm de grosor, la menor 5.5m por 5m y 4mm de grosor. El peso total era de una tonelada y media.

¹⁹⁵Estructura central (aluminio con acabado de pintura): 13m x 4.5m y 8mm de grosor. Realizada con tubos de sección cuadrada.

¹⁹⁶Truss triangular (aluminio, tubos de sección cuadrada y acabado en tono crudo con efecto nieve-hielo).

¹⁹⁷Pasarela (hierro y madera): 3m x 8m y una distancia del suelo de 1'5m. Colgada por cuatro tiros.

sistema de carriles permitió su movimiento con un recorrido máximo de 10m. En la escena se jugó con la combinación de cuatro antenas (fig.XXXII)¹⁹⁸ y dos radares¹⁹⁹ que la situaban en un contexto astral. Los seis elementos estaban contruidos con estructura de aluminio y preparados para ser colgados con cables laterales que iban anclados a la base con contrapesos de discos de hierro y anillas centrales, todo ello con acabado de nieve-hielo (si bien el radar mayor prescindía de este efecto en el tercer acto). Los radares se distinguían de las antenas porque tenían paneles radiales y planchas de aluminio, incluyendo un sistema de iluminación propia basado en un potente foco central y un elemento parabólico. El radar menor tenía un sistema de movimiento lateral tumbado por medio de ruedas y patas, así como un motor que permitía giros lentos de 360°. El atrezo incluía un sarcófago²⁰⁰ realizado con una caja con tapa y parihuelas con acabado en fuego satinado. Se decoró con una figura volumétrica y un lienzo.

¹⁹⁸Antenas (tubos de aluminio de sección cuadrada, disco de hierro): la estrecha medía 0.4m x 0.4m y tiene una altura de 13m. La ancha medía 0.6m x 0.6m y 12m de altura. La rota 0.6m x 0.6m y 2.9m de altura. Por último, la antena base medía 0.6m x 0.6m y 1.3m de altura.

¹⁹⁹Radares (aluminio, discos de hierro e instalación eléctrica): el de mayor tamaño tiene una parabólica de 11m de diámetro y 1.5mm de espesor, mientras el radar pequeño tenía una altura total de 2.5m y una parábola de 1m.

²⁰⁰Sarcófago (aluminio, madera y tablero de DM): la medida de la caja era de 2m x 0.6m y 0.75m de altura total.



Fig.XXXI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la pasarela y parábola de *Parsifal*. Fotografía de Odeon Decorados.

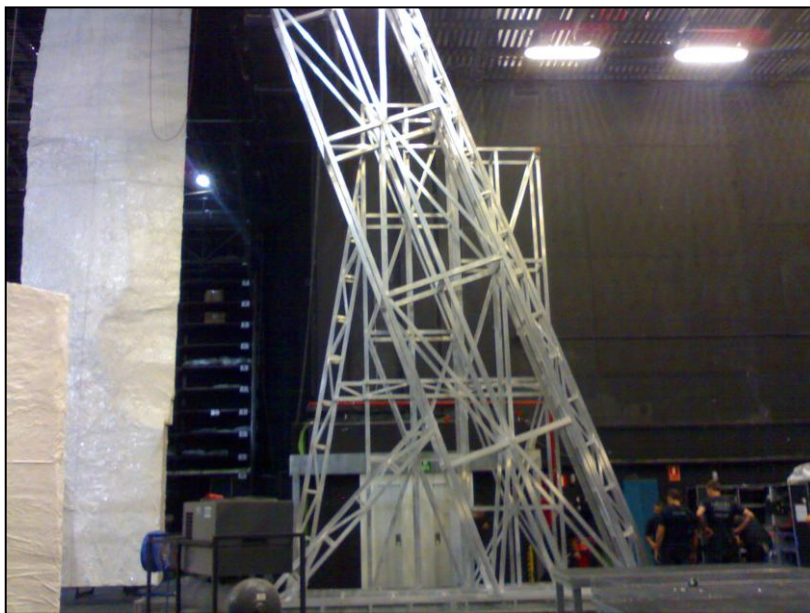


Fig.XXXII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la antena de *Parsifal*. Fotografía de Odeon Decorados.

La primera ópera que se llevó a escena del compositor valenciano Vicente Martín i Soler en el Palacio de les Arts fue *L'arbore di Diana*.²⁰¹ El templo-balneario ideado por Leslie Travers fue concebido como una pared cilíndrica (fig.XXXIII)²⁰² con cuatro puertas giratorias de metacrilato y un marco metálico con picaporte, además de cuatro ventanas del mismo material. Se colocaron un dintel y unas guías para la instalación de persianas así como un sistema de lamas que podían subir, bajar y girar gracias al uso de motores. Para acceder a estas puertas se construyó una gran rampa escalonada en doble curva,²⁰³ que contaba con iluminación propia en la hendidura de los escalones. El acabado era en color crema imitando al mármol. A este elemento se le añadió una rampa auxiliar trasera²⁰⁴ de acabado similar. Otro elemento fundamental de los decorados fue la escalera helicoidal (fig.XXXIV)²⁰⁵ con barandilla y dos desembarcos, se añadió una parrilla para colgarla y se le dio un acabado en tonos crema. El espacio central de la escena se delimitaba con una estructura flotante²⁰⁶ que enmarcaba la escena visualmente en la parte superior y tenía forma de D (fig.XXXV), a través de la cual se adentraban en el escenario tres grandes ramas con manzanas doradas (figs.XXXVI y XXXVII)²⁰⁷ que simbolizaban el árbol, piedra angular de la ópera. Además de estos elementos

²⁰¹AD/OD: 2008-*El árbol de Diana*. “*El árbol*: presupuestos técnico para la construcción escenografía para *El árbol de Diana* (03/11/2008)”.

²⁰²Pared cilíndrica (aluminio, contrachapado de 5mm de espesor y pintura): 19.5m x 10m de altura. Ventanas con unas dimensiones de 2.05m x 3.05m, persianas de 2.5m x 3.5m y lamas de 0.16m.

²⁰³Rampa escalonada (madera, contrachapado de 18mm y 10mm pintado e instalación eléctrica): óvalo de 17m x 9m de superficie y 10% de desnivel. Escalones de 0.15m de altura cada uno.

²⁰⁴Rampa auxiliar (madera y contrachapado pintado).

²⁰⁵Escalera helicoidal (hierro y tablero de contrachapado de 18mm y 10mm de espesor pintado): diámetro de 3.5m, 7m de altura total y 1.20m de anchura. Tenía un total de 38 peldaños de 0.185m de altura.

²⁰⁶Estructura flotante (aluminio, tablero de contrachapado, metacrilato e instalación eléctrica).

²⁰⁷Ramas de árbol (aluminio, goma espuma y ramas naturales pintadas): tres ramas de 9m x 3m y 1m de espesor, 6m x 3m y 1m de espesor y 4m x 3m y 1m de espesor.

principales se realizaron los bastidores²⁰⁸ para el aforo de las puertas, realizados con estructuras de aluminio y tablero de contrachapado de cinco milímetros de espesor.



Fig.XXXIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de los muros de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XXXIV: Imagen del taller de Odeon Decorados de la escalera de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.

²⁰⁸Bastidores (aluminio y contrachapado de 5mm con acabado en pintura de color crema): el montaje se realizó en L y se fijó al suelo.

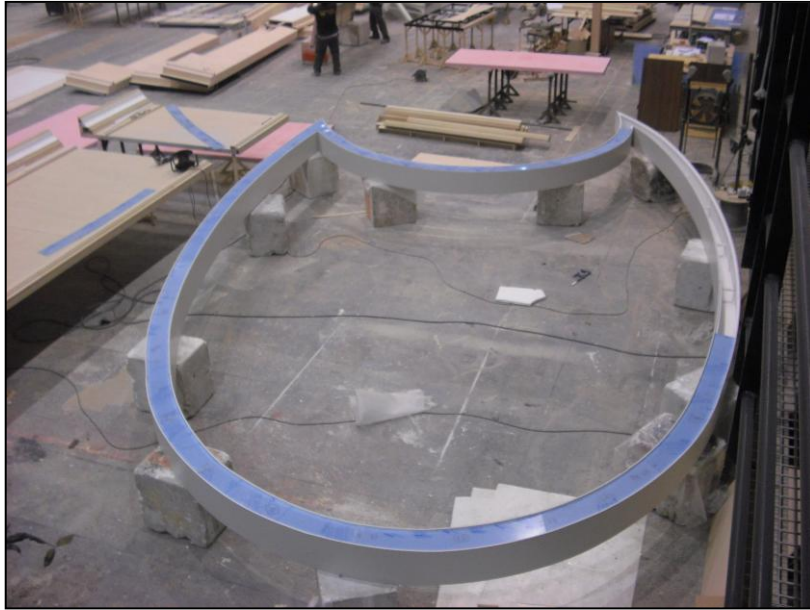


Fig.XXXV: Imagen del taller de Odeon Decorados de la estructura en D de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.

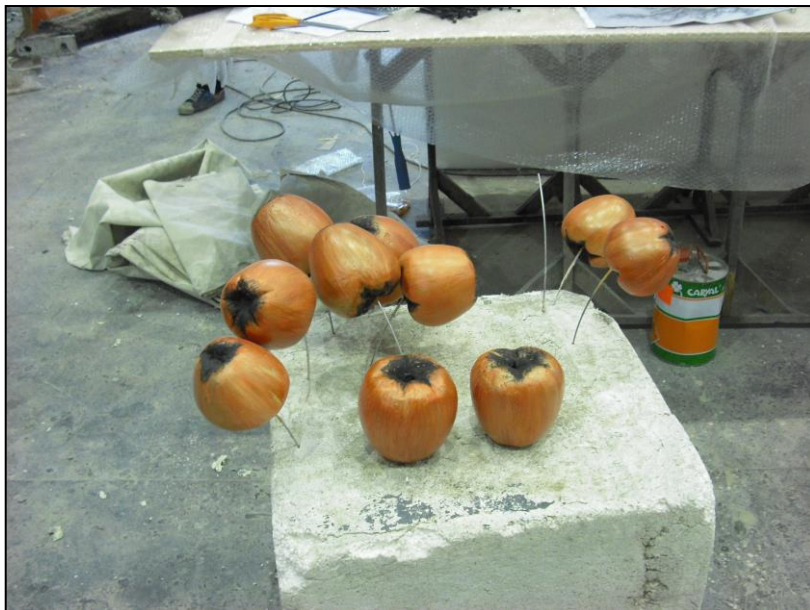


Fig.XXXVI: Imágenes del taller Odeon Decorados del árbol de *L'arbore di Diana*. Vista de las manzanas doradas. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig. XXXVII: Imágenes del taller Odeon Decorados del árbol de *L'arbore di Diana*. Vista de parte del ramaje. Fotografía de Odeon Decorados.

La documentación habla también de la realización de seis telones. Uno de ellos impreso en backlight²⁰⁹ que representaba unos edificios en bajorrelieve y con la parte trasera pintada. Otra de las telas hacía la función de tapón del baño²¹⁰ con acabado en tono mármol ocre. El fondo de la piscina²¹¹ se realizó con una retroproyección en PVC. Además se llevaron a cabo tres bambalinas y cuatro patas²¹² en algodón pintado en tono crema. Respecto al atrezzo, se cita en la documentación²¹³ una barca de madera²¹⁴ (fig.XXXVIII) con

²⁰⁹Telón backlight (tela de algodón ignífuga sin costuras y tubo de hierro): 13m x 4.6m de altura. Con refuerzo perimetral y ojete y cintas en la parte superior para ser colgada. Se añadió un tubo de hierro en la parte trasera y lateral para tensarlo.

²¹⁰Tapón (tela de algodón ignífuga sin costuras y tubo de hierro): 12m x 4m. Con refuerzo perimetral y ojete y cintas en la parte superior para ser colgada. Se añadió un tubo de hierro en la parte trasera y lateral para tensarlo.

²¹¹Fondo de la piscina (PVC, tela de algodón ignífuga sin costuras y tubo de hierro): 13m x 7m. con refuerzo perimetral, ojete y cintas en la parte superior y lateral para ser colgada con un tubo de hierro en la parte inferior y lateral.

²¹²Bambalinas (algodón pintado): 13m x 2m cada una y patas de 2m x 10m cada una. El montaje se realizó en L y se fijó al suelo.

²¹³Ver nota 202.

capacidad para tres personas, mástil curvo y vela de algodón ignífugo, remos y cuerdas de enganche a la guía. También había una chaislonge (fig.XXXIX)²¹⁵ de color crema, un sofá tumbona²¹⁶ con el mismo acabado y una mesa ovalada con ocho taburetes unidos a la misma.²¹⁷

La última obra que realizó Odeon Decorados en la tercera temporada para el Palacio de les Arts fue la zarzuela de *El rey que rabió*,²¹⁸ una obra en la que se buscaba una estética moderna como en el caso de *La bruja* representada con anterioridad. Se quiso dar un tono rojizo a toda la escenografía que comenzaba con el suelo²¹⁹ lacado en ese color y con acabado brillante. Éste iba cubierto en algunas de las escenas por dos carras de hierba artificial realizada con espuma verde,²²⁰ una de ellas en rampa²²¹ y la otra reaprovechaba una estructura utilizada para *Parsifal*.²²² La embocadura²²³ se componía de dos bastidores de aluminio forrados de contrachapado con acabado en pintura roja. En la parte baja tenían tres puertas,²²⁴ las dos laterales permitían la apertura vertical. En la parte alta había cinco ventanas²²⁵ en cada uno de los lados, tres

²¹⁴Barca de madera (madera, algodón ignífugo y pintura): de 2.8m x 0.5m y 1.3m. Mástil curvo a 20° de 2.39m.

²¹⁵Chaislonge (hierro, goma espuma, poliestileno expandido, microfibra): 2.5m x 1.1m x 0.45m.

²¹⁶Sofá tumbona (hierro, goma espuma, poliestileno expandido, microfibra): 2.5m x 1.1m x 0.45m.

²¹⁷Mesa: de 4.8m x 1m en su anchura mayor y 0.75m en la menor.

²¹⁸AD/OD: 2008- *El rey que rabió*. “*El rey que rabió*. El Palau de les Arts, Nov.08: presupuesto definitivo (16/10/08)”.

²¹⁹Suelo (DM de 19mm): cantos biselados y unión en engatillado estándar.

²²⁰Hierba (neopreno): altura variable entre 0.15m y 0.4m. Las medidas por unidad son de 1.5m de ancho x 6.63m de largo cinco de las piezas y dos de 1.07m x 6.63m.

²²¹Carra delantera (hierro, contrachapado y ruedas): 10m x 2'55m. La rampa tiene una altura máxima de 0.3m y mínima de 0.11m.

²²²Carra *Parsifal* (hierro, contrachapado y ruedas): se eliminaron tres de sus módulos y soldando sus tubos.

²²³Embocadura (aluminio, contrachapado de 5mm y pintura): bastidores uno de 16m x 10m y otro de 12m x 10m. Juntas biseladas a 45°. Portones de 1m de ancho x 2m de alto. Ventanas de 1m de ancho x 1.7m de alto.

²²⁴Puertas: 1m x 2m.

²²⁵Ventanas: 1m x 0.5m.

de ellas que aparecían y desaparecían por medio de un sistema de poleas y bisagras. Toda esta estructura iba colgada del puente de luces a través de unos tiros y unidas a la pared del fondo en curva. Para permitir el movimiento de la escenografía se colocaron ocho remas plegables²²⁶ detrás de cada pared, fijas al suelo y con un forillo cada una de ellas. Asimismo, las bambalinas²²⁷ se realizaron en tela de tono rojizo oscuro y se montaron sobre la pared del fondo, curvándose para adaptarse a su forma.



Fig.XXXVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la barca de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.

²²⁶Remas (hierro, aluminio y tela): 2.44m x 1.89m. Se realizaron en hierro, con un bastidor de aluminio en la parte baja, forrado en tela negra para los afores de las puertas.

²²⁷Bambalina: 20m x 5m. Colocadas por medio de un hoyado en la parte superior y con bolsa para insertar un tubo de hierro en la parte inferior.



Fig.XXXIX: Imagen del taller de Odeon Decorados de la chaislonge de *L'arbore di Diana*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XL: Imagen del taller de Odeon Decorados de los muros de *El rey que rabió*. Fotografía de Odeon Decorados.

Además se situaron unas paredes (fig.XL)²²⁸ de estructura de aluminio cubierta de contrachapado pintado en rojo satinado, estaban fijas en el suelo y reforzadas con tiros para el cuelgue. El telón,²²⁹ de estructura de aluminio recubierto por contrachapado, se componía de ocho módulos horizontales, teniendo los seis centrales un total de quince ventanas con tirador y bisagras que permitían una apertura de 18° hacia el interior. La estructura estaba rematada por una pieza en tonos negros que imitaba el hierro fundido y ocultaba los cinco puntos de cuelgue. Se dejó un espacio central vacío para colocar una pantalla²³⁰ donde se proyectaban imágenes, se enmarcó con un ornato dorado en latón envejecido y se completó con tres relojes estilo *Cartier* en la parte superior y tubos decorativos en los laterales. Se realizó como elemento secundario una pared²³¹ que iba colgada del telar. Tenía acabado de espejo pintando en relieve, con una serigrafía para dar la impresión de que estaba roto. En la pared se incorporó una puerta con tirador interior al lado contrario de la ventana. Para rematar la escena, se llevó a cabo una barandilla de hierro²³² en forma de U.

Respecto al atrezzo, se realizaron una gran cantidad de objetos como ovejas cubiertas por cúpula²³³ y tres carros para trasportarlas, bicicleta con cesta, guirnalda de papel o tela, 53 sillas en madera (fig. XLI), fusiles, un corazón hinchable de papel aluminizado, dos perros,

²²⁸Paredes del fondo (aluminio, contrachapado de 5mm): 12.8m x 10m, con las juntas biseladas a 45°. Espacio libre central de 10.64m x 7.40m de alto.

²²⁹Telón (aluminio, contrachapado de 5mm, imán, neopreno, hierro y pintura): 13.04m x 4.3m. Ventanas de 0.3m de ancho x 0.5 de alto con tirador, bisagras, imán y marco de neopreno para evitar ruidos. Todo el telón con cinco puntos de cuelgue realizados en hierro, eran simétricos al centro y unidos entre sí por tubos horizontales.

²³⁰Pantalla (PVC blanco): colocada en un espacio de 10m x 7.5m. Cuatro poleas permitían el cuelgue de la pantalla.

²³¹Pared espejo (aluminio y policarbonato de espejo): 12m x 8m con módulos de policarbonato de espejo de 2m x 1m. Estructura de bastidores de aluminio de 12m x 8m. Se forraron en policarbonato de espejo. La puerta y la ventana se habría un total de 180° hacia el interior.

²³²Barandilla (hierro): dos estructuras de 3.60m x 1.23m x 1.12m cada una. Realizada por medio de dos estructuras de hierro, con platinas de anclaje al suelo en los apoyos verticales y acabado en negro de forja.

²³³Carros de ovejas: 1.15m x 0.54m x 0.9m.

sesenta paraguas, ciento sesenta bombillas colgadas de barras, letras, una escultura de una probeta, una escalera de pluma de aluminio de seis metros de alta y diez fotos de dobermans. Asimismo, se realizó una gran lupa²³⁴ por medio de dos piezas acrílicas, una plana con la lente adherida y otra cóncava, unidas por medio de una estructura metálica circular situada en el borde exterior con acabado de latón envejecido, a la que se reforzó en cuatro puntos equidistantes y se añadió un anillo circular, todo ello colgado del telar.



Fig.XLI: Vista detalle de las sillas de *El rey que rabió*. Fotografía de Tato Baeza.

En la cuarta temporada del Palau de les Arts, Odeon Decorados realizó la escenografía de *Una cosa rara*.²³⁵ Los decorados estaban basados en la recreación de un jardín donde se incluían elementos y conceptos del *reality show*. Para recrear este resort se diseñó una orografía (figs.XLII y XLIII)²³⁶ con diferentes volúmenes gracias al modelado con bloques poliespán bajo tableros y recubierto con césped artificial de pelo largo de plástico. En esta superficie se situaron cuatro jaulas de almacenaje y transporte de tableros. La

²³⁴Lupa (acrílico y metal): 2.15m de diámetro. Pieza cóncava de 1.93m.

²³⁵AD/OD: *Palau Arts-2010*. "Una cosa rara: listado de ítems *Una cosa rara*".

²³⁶Orografía (poliespán, tablero de madera y moqueta de césped artificial): 150 tableros de 2m x 1m y 18mm de grosor.

colina se completaba con una estancia a modo de cueva excavada (fig.XLIV) en la piedra, en la que se recreó un salón con suelo²³⁷ de contrachapado pintado a imitación losas de hormigón y en el que se colocan dos jaulas de almacenaje y transporte. Los dos muros de la cueva²³⁸ se realizaron con dos bastidores revistados de tablero de barco, con una puerta cada uno para los accesos laterales que incluían como detalle un plafón de salida de emergencia. Para comunicar el salón con el exterior se realizaron dos escaleras con descansillo²³⁹ que iban ancladas a las paredes laterales, con los diez peldaños donde se instalaron ocho pilotos de luz. La cueva podía ocultarse gracias a una cubierta²⁴⁰ dividida en dos partes: una fija y la otra deslizante, forrada en césped artificial y que se movía por medio de la tracción manual, a su vez quedaba dividida en dos piezas que podían cubrir parcial o totalmente la gruta. Se realizaron también en el taller algunos elementos accesorios como el forjado pisable²⁴¹ con techo reclinable²⁴² y las guías curvas para el soporte de cortinas que iban ancladas al forjado. También se realizó una trampilla²⁴³ con sistema hidráulico que ocultaba una escalera en la parte superior izquierda de la escena. Respecto a los objetos del reality show, Odeon Decorados realizó un muro de televisión,²⁴⁴ el acabado incluía unas tiras horizontales de espejo donde se instalaron seis pantallas de plasmas de 32" dispuesta en fila.²⁴⁵ Este muro se dispuso sobre una carra con guías para entrar en la sala desde el lateral.

²³⁷Suelo salón (contrachapado): 28 tableros de 2m x 1m y 18mm de grosor.

²³⁸Paredes del salón (tablero del barco): 4.36m x 0.3m de base y 2.23m de altura máxima, con bastidores de 0.76m x 2.23m.

²³⁹Escaleras (metal, madera e instalación eléctrica): 1m de ancho x 2.23m de alto. Recorrido de 2.5m más un descansillo de 1.25m. Estructura metálica y acabado en madera. Con tablas con diez peldaños cada una anclados al tubo central y a una de las paredes.

²⁴⁰Cubierta (metal, césped artificial): una estructura fija de 3m x 5.5m. Estructura corredera de 10m x 5.5m dividida en dos partes, una de 3.5m y otra de 6.6m.

²⁴¹Forjado pisable (contrachapado de 18mm).

²⁴²Techo reclinable (contrachapado de 10mm).

²⁴³Trampilla: 2.25m x 0.90m.

²⁴⁴Muro tv (metal): 5m x 2m.

²⁴⁵En los documentos de Odeon Decorados (ver nota 236) se contempla sólo la preinstalación del plasma.



Fig.XLII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la orografía de *Una cosa rara*. Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XLIII: Vista general de la escena de *Una cosa rara*. Fotografía de Tato Baeza.



Fig.XLIV: Vista general de los decorados de *Una cosa rara*. Fotografía de Tato Baeza.

En lo referente a los telones encontramos que el salón se completó con unas cortinas de terciopelo²⁴⁶ con zócalo plateado.²⁴⁷ El telón principal de la escenografía fue un ciclorama²⁴⁸ de cuatro bloques de PVC retroproyectado con una imagen de paisaje. Los bloques se colocaron sobre doce marcos de estructura metálica y separados visualmente por pletinas de aluminio, uno de ellos abatibles para dejar pasar el muro de la televisión. Se llevó a cabo la instalación eléctrica para poderlo alumbrar.²⁴⁹ Bordeando todo el ciclorama se realizó una cornisa²⁵⁰ en forma de L, dividida en dos tramos laterales rectos y un tercer tramo curvo del que se colgó el PVC. Los cuatro primeros marcos del ciclorama de cada lado formaban un bloque conjunto con cornisa independiente, permitiendo que se levantara por completo y dejara pasar la tapa deslizante de la cueva. Ante el ciclorama se situó una cortina de nubes,²⁵¹ sostenida en la parte curva de la cornisa por medio de anillas y varas con tiros. Se realizó

²⁴⁶Cortinas de terciopelo (terciopelo): 20m x 2.20m. Fruncido del 180%.

²⁴⁷Zócalo: autoportante de 20cm de altura.

²⁴⁸Ciclorama (PVC, aluminio): colgado del telar.

²⁴⁹Instalación eléctrica del ciclorama (veintiséis tubos de luz fluorescente).

²⁵⁰Cornisa: tramo recto de 6.3m y curvo de 20.5m.

²⁵¹Cortina de nubes (tul): 5m x 3.6m. Fruncida a un 150%.

un cuarto telón²⁵² con el siguiente escrito en letras blancas cosidas: “(LA MORALEJA) LOS RICOS PUEDEN HACER TODO LO QUE QUIERAN SIN QUE NINGÚN MORTAL SE ATREVA A DECIR SI HACEN EL BIEN O EL MAL”.

Como atrezo se llevaron a cabo otros elementos que ayudaban a evocar la naturaleza²⁵³ como palmeras artificiales, bambú, ficus, arbustos y piedras.

*La vida breve*²⁵⁴ se estrenó en la temporada 2009-2010, si bien ha sido repuesta en 2012. En la cuarta temporada, esta ópera se representó junto a *Cavalleria rusticana* que fue alquilada al Teatro Real de Madrid (en la reciente temporada se prefirió unir con otra obra de Manuel de Falla: *La danza del fuego*, ambas producción del Palau de les Arts). En la temporada 2009-2010 Giacomini del Monaco contrapuso los tonos cálidos de la asfixiante atmósfera de *La vida breve* con el ambiente frío de *Cavalleria rusticana*, conseguido a través de una gran estructura central que imitaba el mármol blanco.

La escenografía de la ópera de Manuel de Falla presentaba un suelo²⁵⁵ de contrachapado barnizado, al que se le añadieron siete jaulas. La embocadura²⁵⁶ estaba formada por dos patas y una bambalina con aletillas realizada en tela de algodón pintado, con refuerzo perimetral sobre bastidor de tubos de aluminio forrado de tableros de contrachapado, con acabado enfoscado y pintura. Todo ello iba colgado del techo por medio de anillas y fijado en el suelo. Con el

²⁵²Cortina de letras (rejilla negra, tela blanca): de 12m x 3'6m. Letras de 30cm. Colgado toda la cortina de un tubo.

²⁵³Plantas artificiales: 10 palmeras de entre 3.50m y 1.20m de alturas. 10 árboles de entre 4m y 1.20m. 30 arbustos de entre 1.4m y 0.70m.

²⁵⁴AD/OD: *Palau Arts-2010*. “*Palau Arts*. “*La vida Breve*: presupuesto (16/12/2009)”.

²⁵⁵Suelo (contrachapado de 18mm): 288m². Tableros unidos con engatillado estándar.

²⁵⁶Embocadura (hierro, aluminio, algodón, contrachapado de 5mm y pintura): patas de 8m x 1.7m y una bambalina de 17.50m x 1.7m con aletillas de 0.25m tubo de 55mm. La tela presentaba un ollado para tensores de goma que iban anclados a un rigidizado de hierro y tubo de aluminio soldado a la embocadura.

mismo acabado encontramos el marco de fondo,²⁵⁷ compuesto por una embocadura, una bambalina con aletillas y un bastidor forrado de contrachapado. Las paredes articuladas²⁵⁸ fueron los elementos más destacados de la puesta en escena, realizadas por medio de dos estructuras simétricas, presentaban bastidor de aluminio forrado de contrachapado con acabado enfoscado y pintado. El pliegue de estas paredes tenía un sistema de pivotes con ocho bisagras invisibles, remas de hierro con patas fijas en el suelo y cerchas, todo montado sobre carras. Se completaron las paredes con una puerta de paneles gruesos. También se realizaron ocho bastidores²⁵⁹ con tubos de hierro, los cuatro que se colocaban de pie estaban forrados con tableros de contrachapado y los otros engrosados con tiras de contrachapado. La carpintería incluía dos patas laterales²⁶⁰ realizadas con bastidor forrado de contrachapado, con acabado en enfoscado y pintura, anillas de cuelgue y fijación al suelo.

Respecto a los telones se realizaron diez²⁶¹ en algodón pintado con refuerzo perimetral. Asimismo se suministró un panel de PVC gris retroproyectado.²⁶²

Dentro del III Festival del Mediterráneo el coliseo valenciano ofreció la ópera de *Salome*.²⁶³ Los decorados se realizaron en tonos brillantes combinando en el suelo²⁶⁴ tableros pintados en mármol dorado y un faldón negro curvado de acabado brillante. El material utilizado fueron las habituales tablas de contrachapado, pintadas y barnizadas para darles un acabado en mármol morado. Los tableros se colocaron sobre una rampa y un giratorio, añadiendo el faldón oscuro en curva. A todo ello se le suman cinco jaulas estándar. Si

²⁵⁷Marco fondo: patas de 7m x 1.1m y bambalina de 12m x 1.1m y aletillas de 0.25m.

²⁵⁸Paredes articuladas (aluminio, contrachapado de 5mm, bisagras, hierro, pintura).

²⁵⁹Bastidores (aluminio, hierro, contrachapado de 5mm): 2.8m x 2m.

²⁶⁰Patas laterales (aluminio, contrachapado de 5mm y pintura): 8m x 6m.

²⁶¹Telones (algodón pintado): dos de 3.2m x 8.4m; cuatro de 7.75m x 8.4m y cuatro más de 1.5m x 8.4m. Todos ellos con ollado para los tensores de goma.

²⁶²Panel (PVC): 12.3m x 9.3m.

²⁶³AD/OD: *Palau Arts-2010*. “*Salome*: dossier técnico”.

²⁶⁴Suelo dorado (contrachapado de 10 a 18mm): 194m². Unión en engatillado estándar.

bien ésta era la mayor superficie, se llevo a cabo un segundo suelo²⁶⁵ en aglomerado de fornica en tono negro brillante que se instaló sobre los vagones del escenario y aportaba dos jaulas más a la escenografía. Se realizó una pared semicircular²⁶⁶ con acabado en grafiti negro desgastado en algunas de sus partes y mate para la cara exterior (fig.XLV). Iba fijada al suelo y rematada por dos aletillas frontales que formaban un solo conjunto. En el vano central de la misma se colocó una escalera que estaba anclada con un pivote a la esfera partida y rematada por una solapa decorativa curva con acabado de mármol morado brillante como la parte interna donde iban los refuerzos. El acabado de los perfiles era negro. La esfera partida²⁶⁷ (fig.XLVI) era una estructura con acabado en chapa oxidada y remaches tipo cisterna, que incluía dos puertas traseras y dos escaleras a través de las que llegar al rellano. Este rellano incluía un suelo y unos escalones con acabado en pintura plana, decorados de metacrilato traslúcido en las contrahuellas de los peldaños. El aro de la esfera tenía acabado plateado y negro. Las estructuras accesorias iban ancladas a la esfera por medio de elementos pivotantes. Asimismo, la escenografía incluía un practicable con aspecto de cubo recubierto de dibond espejo, formado por dos paredes laterales, una estructura pisable y escalones con contrahuella traslúcida al igual que la contrahuella del doble techo. El cubo tenía capacidad de para cinco personas, con acabado en pintura. Se realizó también una rampa (fig.XLVII)²⁶⁸ de estructura metálica y forma semicircular, con acabado en tonos dorados que incluía dos vanos: uno para colocar la esfera antes descrita y otro para la pasarela. La pasarela²⁶⁹ era un practicable rectangular, con capacidad para soportar el peso de cinco personas, de estructura metálica forrada y acabado galvanizado en tonos dorados. Para dar aspecto flotante, esta pasarela estaba sustentada por una pata metálica central, acabada en tono metálico negro mate. En la pared frontal se situó

²⁶⁵Suelo negro (aglomerado de fornica de 19mm): 132m². Unión en engatillado estándar.

²⁶⁶Pared cilíndrica: 114 m² con solapa decorativa curva de 0'35m de ancho.

²⁶⁷Esfera partida (chapa oxidada, remaches tipo cisterna, pintura): 5'8m de diámetro.

²⁶⁸Rampa (metal): 10.85m x 5.84m y de 1'25m altura. Desnivel del 21%.

²⁶⁹Pasarela (metal y galvanizado): 7.75m x 0.6m.

una pantalla rectangular²⁷⁰ extendida sobre un bastidor de estructura metálica con acabado en PVC gris y policarbonato transparente en el interior. A esto se le añadió un cono entelado en negro con tres bandejas que albergaban tres proyectores con anclaje para elementos de control. Había cinco pantallas más,²⁷¹ en este caso televisores de 32", colocadas en cinco postes dentro de unas cajas de chapa con acabado cromado y espejo. Para anclar los monitores se utilizó un sistema de anillas y gomas con las que se sujetaban los marcos de las pantallas. Todo ello iba situado en la embocadura²⁷² con acabado cromado. Los documentos²⁷³ nos hablan de una segunda embocadura formados por dos patas realizadas con dos bastidores entelados en lycra negra, sin estructura en uno de sus lados. Este elemento incluía una bambalina realizada en bastidor entelado en lycra negra y con elementos colgantes. Se realizaron también unas aletillas revestidas en espejo y con una puerta en una de las dos piezas laterales.

Como elementos de atrezzo encontramos dos esferas²⁷⁴ ambas practicables y fijadas al suelo. También un sofá (fig.XLVIII) compuesto por cuatro piezas independientes duras y acabado en piel de serpiente envejecida.

²⁷⁰Pantalla: 3 x 1.65m.

²⁷¹Caja de las pantallas (chapa metálica): 1.6m x 1.17m.

²⁷²Embocadura: pantallas sustentadas como elemento colgante con herraje de 4m de altura y herraje técnico cuadrado.

²⁷³ Ver nota 264.

²⁷⁴Esferas (poliespán y yeso): 1m de diámetro la mayor y 0.3m la menor.



Fig.XLV: Imagen del taller de Odeon Decorados del muro curvo de *Salome*.
Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XLVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la esfera de *Salome*.
Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XLVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la rampa de *Salome*.
Fotografía de Odeon Decorados.



Fig.XLVIII: Imagen del taller Odeon Decorados del sofá de *Salome*.
Fotografía de Odeon Decorados.

Tras la descripción de los decorados realizados para el Palau de les Arts se puede concluir que Odeon Decorados utiliza como materia

fundamental el aluminio, siendo la estructura de los bastidores el lugar donde se encuentra con más frecuencia. Esto permite llevar a cabo decorados de gran tamaño y resistencia que no supongan un peso excesivo. Es importante que las estructuras sean lo más ligeras posibles y fáciles de transportar, sin tener por ello que prescindir de la calidad o incumplir las normas de seguridad. Por ello, para las piezas de carga como las carras, en lugar de aluminio se suele utilizar metales robustos como el hierro. Estas estructuras suelen recubrirse de contrachapado, aunque de forma marginal se han utilizado otros tipos de madera como la de barco o DM. Este tipo de recubrimientos admiten el acabado en pintura. En el pavimento volvemos a encontrar diferentes tipos de madera, primando el contrachapado y pudiendo aparecer algún tipo de lona. Para los telones se utilizan tanto telas de algodón como lycra, tules y terciopelos, así mismo el PVC está muy presente en las nuevas escenografías. Dentro de los nuevos materiales nacidos muchos de ellos como consecuencia de la revolución industrial, encontramos el metacrilato, las microfibras, el neopreno, el policarbonato, el poliespán y poliestileno. Gracias a ellos se consiguen nuevos tipos de estructuras de mayor realismo y más moldeables. Respecto a los acabados, como se decía, destaca la pintura por encima de las demás técnicas, pues permite imitar materiales más pesados y caros, *engañando* a los espectadores. De forma secundaria se utiliza el acabado textil y las piedras, además de otras técnicas presentes solo de forma marginal.

3.2.1. Fuentes de inspiración: la biblioteca de taller y el trabajo con los materiales

La libertad artística de los talleres escenográficos actuales es bastante reducida. Es difícil señalar si las influencias que se pueden rastrear a partir de las obras vienen marcadas por el director de escena, el escenógrafo o el propio taller. Es inusual encontrar referencias claras a estas influencias en la documentación del archivo de Odeon Decorados, hay pocos ejemplos como *Turandot* en el que se adjunta junto al resto del expediente²⁷⁵ la fotocopia de

²⁷⁵AD/OD: 2008-*Turandot*. “Turandot. Palau de les Arts”.

un libro desconocido en la cual aparece una imagen de la tumba de la XIII dinastía Ming. Otro caso es el de *Parsifal* donde encontramos unas imágenes²⁷⁶ que responden a productos de la página web siriusobservatories.hopout.com.au y a una búsqueda general en google.imagenes que sirvieron como base para realizar las antenas y los radares de la escenografía de dicha ópera. Fuera de estas excepciones, se pueden señalar dos vías a través de las cuales conocer las fuentes que están presentes durante el desarrollo de los proyectos escénicos dentro de Odeon Decorados: la pequeña biblioteca que posee el taller y el bagaje profesional del mismo.

La biblioteca del taller se compone de cuatro tipos diferentes de textos: libros, revistas, catálogos y guías. Lo que más abundan son los libros en los que se ha cuidado la calidad de las imágenes, siendo mayoritariamente ediciones de gran formato como *Arte asiático*²⁷⁷, *Azulejos decorativos*²⁷⁸, *Chinese achitecture*²⁷⁹, *Las frutas*²⁸⁰, *Marrocan interiors*²⁸¹, *Parma*²⁸², *The watercolor for birds of America*²⁸³ y *The panorama of the Renaissances*²⁸⁴. Asimismo los cuentos de *Gira girasol*²⁸⁵, *La ventana mágica*²⁸⁶ y la colección de Julio Verne²⁸⁷ tienen ilustradores de calidad como Ernest Nister y Léon Benett. Se ha

²⁷⁶AD/OD: 2008-*Parsifal*. “Parsifal”.

²⁷⁷VVAA: *Arte asiático*. Könemann. Barcelona, 2000.

²⁷⁸*Azulejos decorativos*. Libsa. Madrid, 1999.

²⁷⁹LIU, LAURANCE G.: *Chinese Architecture*. Academy Editions. Londres, 1989.

²⁸⁰BROSSE, JACQUES: *Las frutas*. Biblioteca de la imagen. 1998.

²⁸¹LOVATT-SMITH, LISA: *Marrocan interiors*. Tachen. Colonia, 1998.

²⁸²GUARDALUPI, GIANNI; DALL’ACQUA, MARZIO: *Parma*. Franco Maria Ricci (FMR). Milán, 2002.

²⁸³AUDUBON, JOHN J.: *The watercolor for birds of America*. The New York Historical Society. Nueva York, 1993.

²⁸⁴ASTON, MARGARET: *The panorama of the renaissance*. T&H. Londres, 1996.

²⁸⁵NISTER, ERNEST: *Gira girasol*. Montana. Madrid, 1996.

²⁸⁶NISTER, ERNEST: *La ventana mágica*. Montana. Madrid, 1981.

²⁸⁷VERNE, JULIO: *Los 500 millones de la Begum*. Ediciones Rueda. Madrid, 2000.

VERNE, JULIO: *Viaje al centro de la Tierra*. Ediciones Rueda. Madrid, 2000.

VERNE, JULIO: *Escuela de Robinsones*. Ediciones Rueda. Madrid, 2000.

VERNE, JULIO: *Cinco semanas en globo*. Ediciones Rueda. Madrid, 2000.

VERNE, JULIO: *La vuelta al mundo en 80 días*. Ediciones Rueda. Madrid, 2000.

dado menos importancia al nivel de las ilustraciones de los cuentos de *Los aristogatos*²⁸⁸ y *Pinochio*²⁸⁹. Fuera de este grupo quedan otro tipo de libro donde prima el texto sobre la imagen como los libretos de ópera²⁹⁰ y las guías del mundo del espectáculo²⁹¹.

²⁸⁸ROWE, TOM; adaptación LAMEUNIÈRE, CÉCILE: *Los aristogatos*. Ediciones Gaviota. León, 1991.

²⁸⁹COLLODI, CARLO; adaptación MORAND, CLAUDE: *Pinochio*. Ediciones Gaviota. León, 1988.

²⁹⁰BALOCCHI, LUIGI; SOLMET, ALEXANDRE: *Le siege de corinthe*. Rossini Opera Festival. Pesaro, 2000.

BARDON, FURIO: *Las últimas lunas*. Entrecajas Producciones Teatrales & Galiardo Producciones. Madrid 1998.

De VEGA, LOPE: *La discreta enamorada*. Andrea D'Odorico. Madrid, 1995.

Della VALLE, CESARE: *Maometto II*. Pesaro, 2008.

DONIZETTI, GAETANO: *Don Pasquale*. Palau de la Música. Valencia.

FERNÁNDEZ, CARLOS; LÓPEZ, JOSÉ: *La Revoltosa*. Palau de la Música. Valencia.

FERRETTI, JACOPO: *Matilde di shabran*. Pesaro, 2004.

GASBARRI, GAETANO: *L'equivoco stravagante*. Pesaro, 2002.

GOLDONI, CARLO: *Los enamorados*. Producciones Andrea D'odorico. Madrid, 1998.

MARTÍNEZ, ANTONIO: *Las bribonas*. Teatro de la Zarzuela. Madrid, 2007.

FERNÁNDEZ, CARLOS; LÓPEZ, JOSÉ: *La Revoltosa*. Teatro de la Zarzuela. Madrid, 2007.

MOLIÈRE: *Tartufo; el avaro; el misántropo*. Biblioteca Edaf. Madrid.

ROMADELLI, LUIGI: *La pietra del paragone*. Pesaro, 2002.

ROMANI, FELICE: *Il turco in Italia*. Pesaro, 2002.

ROSSI, GAETANO: *Semiramide*. Pesaro, 2003.

SCHMIDT, GIOVANNI: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*. Pesaro, 2004.

SCRIBE, EUGÈNE; DELETRE-POIRSON, CHARLES-GASPARD: *Le comte ory*. Pesaro, 2003.

SHALESPEARE, WILLIAM: *El sueño de una noche de verano*. Andrea D'Odorico. Madrid, 2003.

SIRERA, JOSEP L. R.: *El triomf de Tirant*. IVAECM, Generalitat Valenciana. Valencia, 1992.

TOTTOLA, ANDREA L.: *Ermione*. Pesaro, 2008.

TOTTOLA, ANDREA L.: *Zelmira*. Rossini Opera Festival. Pesaro, 1995.

Van BEETHOVEN, LUDWIG: *Fidelio*. Teatro de la Maestranza. Sevilla, 2007.

WAGNER, RICHARD: *El holandés errante*. Vergara. Buenos Aires, 1992.

²⁹¹PUEBLA, LOLA (Coord.): *Guía teatral de España, 1989-1990*. Centro de documentación teatral. Madrid, 1989.

En el campo de las revistas encontramos nueve colecciones prácticamente completas, la temática más abundante es el interiorismo y la arquitectura. Entre ellas está *Abitare* que muestra el diseño de interiores, mobiliario y proyectos arquitectónicos desde un punto de vista estético. *Arquitectura Viva (AV)* trata los últimos proyectos arquitectónicos a nivel mundial desde un punto de vista artístico atendiendo tanto a la técnica como a la estética. *Domus* busca ser un lugar de encuentro para el debate sobre las últimas obras del campo del diseño, tratado desde una visión estética el producto. *Interni*, como en el caso de *Arquitectura Viva*, muestra las nuevas obras arquitectónicas dándoles un tratamiento estético que combina con el conocimiento técnico de los proyectos. *On Diseño* habla del interiorismo y la decoración a nivel español. *Diseño Interior* es quizá el ejemplo más técnico, ya que está dirigida a un lector con conocimientos en el campo de la arquitectura, interiorismo y decoración. Fuera de este campo encontramos una colección que responde al mundo de las Bellas Artes en un sentido clásico, *FMR* que se centra en el arte Europeo e Italiano de la antigüedad hasta nuestros días. Por último, la biblioteca alberga la colección de *Ópera actual* que es una de las revistas de mayor importancia y alcance en el campo de la ópera a nivel nacional, centrándose tanto en la crítica como en los reportajes sobre el género. Antes de finalizar con el apartado cabe señalar que también hay números sueltos de revistas sobre diseño como *Wallpaper*²⁹², *Diseño Art*²⁹³ y *L'opera*.²⁹⁴

Respecto a los catálogos de exposiciones la biblioteca posee tres centrados en el periodo renacentista: *El renacimiento mediterráneo*²⁹⁵, *El hogar de los Borja*²⁹⁶ y *Sucre & Borja la canyamel dels*

Guia d'actrius i actors. Agenda profesional 96/97. Asociación de actores del país valencia. Valencia, 1996.

Guia de centres i serveis. Generalitat Valenciana. Valencia, 1989.

CHAQUES, MANEL (Coord.): *Guia profesional de l'espectacle de la Comunitat Valenciana 1987.* Generalitat valenciana. Valencia, 1987.

Guia d'actors i atrius. Associació d'actors del País Valencià. Valencia, 1991.

²⁹²*Wallpaper.* octubre 2006.

²⁹³*Diseño Art.* n°5; 7; 9; 12.

²⁹⁴*L'opera.* n°188; 191; 193; 189.

²⁹⁵VVAA: *El Renacimiento Mediterráneo.* Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2001.

*ducs*²⁹⁷; y uno dentro del género escénico *Ópera del Liceo: una exposición en cinco actos*²⁹⁸. Los cuatro catálogos responden a exposiciones españolas. Hay que sumarle un ejemplar más que es en parte revista, en parte catálogo: *Casadecor 02*.

De todos estos datos se puede deducir que la pequeña biblioteca se caracteriza por ejemplares donde prima la imagen sobre el texto, se ha invertido en la calidad de las fotografías, apostando por libros de divulgación de gran formato y revistas que aseguran unas imágenes de gran tamaño y detallismo. Las guías propias del sector de las artes escénicas y libretos operísticos componen los únicos libros donde la imagen pasará desapercibida. Al primar la fotografía, la lengua en la que estén escritos los ejemplares pasa a un segundo plano, si bien son en castellano mayoritariamente, seguido de los libros en inglés y las revistas en italiano; de una forma marginal encontramos las guías en catalán. De todo ello se deduce que puede haber una influencia formal en los proyectos escénicos más que teórica, así se puede señalar finalmente que se ha apostado por libros, catálogos y revistas de arte donde se muestran obras clásicas en contraposición a las colecciones de interiorismo y arquitectura donde vemos proyectos de vanguardia.

Para analizar el bagaje profesional de Odeon Decorados, es necesario recordar que éste es un taller dedicado a la realización de escenografías y otros ornatos para diferentes plásticas. Hemos establecido comparaciones entre algunas de las obras descritas en los puntos anteriores y otros trabajos de Odeon Decorados que pertenecen al mismo género u otro. Con ello se puede apreciar que los materiales y el trabajo de taller es muy similar pese a pertenecer a áreas diversas, por tanto unos proyectos han podido influenciar o ser influidos por otros pues ya se conocía previamente el comportamiento de ciertos elementos, estéticas o materiales. Aunque no existan documentos que relacionen unas obras con otras, sí que se puede ver la cercanía entre los diferentes elementos.

²⁹⁶VVAA: *El hogar de los Borja*. Generalidad Valenciana. Valencia, 2001.

²⁹⁷GISBERT, JOSEP A. (Coord.): *Sucre & Borja. La canyamel dels ducs*. Generalitat Valenciana". Valencia, 2000.

²⁹⁸MATABOSCH, JOAN (Coord.): *Ópera Llicen. Una exposició en cinc actes*. Museo de Historia de Catalunya. Barcelona, 1997.



Fig.XLIX: Imagen de la maqueta de *La scala di seta*. Fotografía de Odeon Decorados.

Siguiendo el mismo orden que en el apartado anterior, en primer lugar se hablará de la recreación de un interior a través del *Don Giovanni*²⁹⁹ de Jonathan Miller comparándolo con *La scala di seta*³⁰⁰ (fig. XLIX) del III Festival internacional de música de Galicia (2001). En esta última obra se construyeron las paredes con estructura de madera, cubiertas de contrachapado, con molduras de stico y látex para conseguir formas redondeadas. El acabado se realizó con texturas que no se especificaban en la documentación, mientras que en *Don Giovanni* sí que se indicaba el acabado en pintura negra mate. La estructura de la fachada de la obra del coliseo valenciano era de aluminio, revestida de madera y con molduras en tonos negros brillantes, realizados con ocho bastidores plegables con estructura de aluminio y recubiertos de contrachapado. Como vemos, en ambos casos se opta por estructuras en un material macizo que se recubre con contrachapado, dando muchas facilidades a la hora del trabajo sobre él para mostrar los acabados deseados. Con la combinación de ambos materiales, bien madera o aluminio y recubrimiento de contrachapado, tenemos como

²⁹⁹AD/OD: 2006-*Don Giovanni* JM. “*Don Giovanni*: Presupuestos de la escenografía de *Don Giovanni*.”

³⁰⁰AD/OD: 2001- *Viaggio a Reims*. “*Scala di Seta*: Presupuesto (08/06/2001)”.

resultado una estructura sólida pero ligera. Ahora bien, la madera maciza es más pesada y difícil de moldear, por lo que cada vez más se prefiere el trabajo en aluminio.

También es fácilmente apreciable la similitud entre la zarzuela de *La bruja*, diseño para el Palau de les Arts de Emilio Sagi y Llorenç Corbella, y *Margarita la tornera* representada en el Teatro Real de Madrid bajo el mismo equipo de dirección de escena y escenografía. En ambos casos los decorados recreaban un ambiente gótico, con inspiración en narraciones del romanticismo como *Drácula*.³⁰¹ Tanto en *La bruja*³⁰² como en *Margarita la tornera* (fig.L)³⁰³ se incluía unas paredes trapezoidales con estructura de aluminio, algunas forradas de contrachapado en los tramos inferiores, otras con lonas rojizas o negras. En el caso de la producción del Teatro Real, el acabado era en aluminio arrugado de colores desiguales, creando texturas con red de pescar o plástico arrugado para dejar las superficies translucidas. Por el contrario, las paredes de *La bruja* conseguían el acabado gracias a los materiales textiles. Con estos dos ejemplos se reafirma la utilización de estructuras macizas, resistentes y sólidas con recubrimientos ligeros. En este caso se prefieren las materias textiles para conseguir el acabado, pues se buscaba unas texturas concretas y relieve que no se consigue por medio de la pintura.

³⁰¹*El País*, 03/12/1999.

³⁰²AD/OD: *Cuando era pequeña. "La bruja*. El Palau D. L. Arts: Presupuesto construcción (12/12/2006)".

³⁰³AD/OD: *1999-Margarita la tornera*. "Ítems".



Fig.L: Vista general de la puesta en escena de *Margarita la tornera*. Fotografía de Odeon Decorados.

En la ópera de *L'arbore de Diana*³⁰⁴ que se representó en el Palau de les Arts se realizó un ramaje con estructura de aluminio, recubierta de goma espuma y ramas naturales para dar sensación de realismo. El acabado era en pintura y se colgaron a través de cables. En cambio, el árbol que se utilizó para la ópera de *Cyrano de Bergerac* para el Théâtre du Châtelet³⁰⁵ se realizó en madera y con detalles en resina, se instaló un sistema para que cayesen las hojas, con ruedas y con la robustez suficiente de soportar el peso de Cyrano. Siguiendo con la flora, el césped artificial es un elemento al que se ha recurrido en varias ocasiones como en algunas escenografías de las que ya se ha hablado: *El rey que rabió*³⁰⁶ y *Una cosa rara*³⁰⁷, y obras que se encuentran dentro del campo del teatro: *La avería*³⁰⁸ y *Sound of*

³⁰⁴AD/OD: 2008-*El árbol de Diana*. “*El árbol*: presupuestos técnico para la construcción escenografía para *El árbol de Diana* (03/11/2008)”.

³⁰⁵AD/OD: Any 2009-*Chatelet*. “*Cyrano de Bergerac*. Cahier de consultation des entreprises”.

³⁰⁶AD/OD: 2008- *El rey que rabió*. “*El rey que rabió*. El Palau de les Arts, Nov.08: presupuesto definitivo (16/10/08)”.

³⁰⁷AD/OD: *Palau Arts*-2010. “*Una cosa rara*: listado de ítems *Una cosa rara*”.

³⁰⁸AD/OD: 2010-11-*La avería*. “*La avería*: presupuesto construcción escenografía para la obra *La avería*”.

*music*³⁰⁹. Así, en *El rey que rabió* se utilizó espuma de neopreno verde de altura variable entre los 15cm y los 40cm, mientras que en *Una cosa rara* se extendió una moqueta de césped artificial realizado en plástico de pelo largo. Tanto en este último caso como en *Sound of music* se imitó la orografía de un prado real, si bien en el caso de *Una cosa rara* se indica en la documentación³¹⁰ que se consiguió por medio de bloques de poliespán y en el caso de *Sound of music* no especifica, sólo se señalaba que habrían zonas modeladas imitando piedras y zonas de césped plano, vegetación orográfica y vegetación sintética sobre contrachapado en la rampa de acceso. También la vegetación en *La avería* era sintética. Con todo esto se ve como para decorados similares se llevan a cabo soluciones diferentes, por tanto es lógico que la decisión de los materiales a utilizar no sea del taller sino dictada por el escenógrafo. El papel de Odeon Decorados es el de saber cómo manejarlo y cuál será su comportamiento ante ciertas situaciones, proceso en el que influirá haber trabajado con ese material anteriormente. De todos modos, la elección final de unos u otros dependerá de los conocimientos del escenógrafo y los recursos económicos destinados a estos fines.

Por último, se puede comparar el universo del *Turandot*³¹¹ de Chen Kaige para el que se diseñó un templete de inspiración oriental con el *Templo mágico de Jing Chow*³¹² realizado para el parque temático de Port Aventura. En este último caso se siguió el diseño de Josep Simón y Manuel Zuriaga. Este segundo templo es mucho más sencillo que el de *Turandot*, con cascadas en los laterales modeladas en poliéster y acabado en pintura y dos trampantojos a ambos lados de la embocadura, cada uno con un dragón con la cola enrollada en la columna y efectos de humo y luz en la boca. La pared del fondo también estaba decorada con trampantojos y aportaba una celosía. La decoración de todo este complejo se realizó en medio relieves,

³⁰⁹AD/OD: 09/2010-*Chatelet*. “*Sonrisas y lágrimas: The Sound of music* cashier de consultation des enterprises”.

³¹⁰Ver nota 308.

³¹¹AD/OD: 2008-*Turandot*. “*Turandot*. Palau de les Arts: pliego de *Turandot* (26/03/08)”.

³¹²AD/OD: 1998/99-*Vitoria*. “Comediants. Port Aventura: especificaciones técnicas”.

arcadas y pintura de acuarela todo ello de inspiración asiática³¹³ (fig.LI). El acceso se realizó por medio de rampa mientras que para *Turandot* se proyectó una escalera. Si se comparan la descripción del teatro chino de la ópera del Palau de les Arts y la obra realizada para Port Aventura, vemos como en el primer caso la documentación³¹⁴ era más detallada sobre los materiales, y el acabado era un teatro más vistoso y menos práctico, ideado como parte de una escenografía y no como una sala de espectáculos para un parque temático. Respecto a los acabados en el templo de *Jing Chou* se hace hincapié en que sean de inspiración china, mientras que en *Turandot* no se especifican. Ocurre lo mismo al hablar del atrezzo para Port Aventura donde por ejemplo se detalla que las ocho estatuillas sean de leones chinos con dibujos de inspiración asiática en las lamas³¹⁵. Al incluir menos detalles sobre la obra, se deduce que Odeon Decorados tuvo más libertad a la hora de trabajar en el parque temático, si bien se recalcó la impresión que debía provocar en los espectadores.



Fig.LI: Imagen del taller de Odeon Decorados de los ornatos del *Templo mágico de Jing Chou*. Fotografía de Odeon Decorados.

³¹³*Ibidem.*

³¹⁴Ver nota 312.

³¹⁵Ver nota 313.

Al afrontar un proyecto, sea cual sea su índole, el taller va a buscar siempre lo mismo: el pragmatismo, la ligereza y el fácil transporte, para poder responder de la mejor forma al proyecto. La realización y eficacia se consiguen a través de la división del trabajo por áreas, el transporte para lo que se adecuan las estructuras y las medidas y peso máximos permitido en escena. Por tanto, es de vital importancia el conocimiento de los materiales, punto que diferenciará a los grandes talleres. Para poder responder a las necesidades citadas, Odeon Decorados suele utilizar materiales ligeros como el contrachapado y la estructura hueca, en lugar de la madera y los cuerpos macizos. Sobre estos materiales se recurre al *engaño* para imita la textura y acabados de un material concreto por medio de la pintura, pues a fin de cuentas, la escenografía no es más que la imitación de la realidad, una arquitectura fingida.³¹⁶ Se cuenta la anécdota de que al terminar la obra de *Final de partida* en el teatro Abadía, algunos asistentes se acercaban a tocar los muros de los decorados y comprobar si eran de hormigón.³¹⁷ Se deduce por tanto que no es el taller quien escoge los materiales en la mayor parte de casos, aunque sí es su trabajo con los mismos el que lo hace destacar. Por tanto puede concluirse que mientras el peso de la elección de un material u otro recae principalmente en el escenógrafo, que el acabado sea el deseado por éste corresponde al taller.

La falta de documentación que aclare las influencias entre unas obras y otras, o las fuentes consultadas a la hora de afrontar una investigación, no impiden realizar un compendio de referencias que podrían estar presentes en este proceso. Un punto importante son las revistas de interiorismo, seguidas de cerca por los libros que apuestan por la calidad de las imágenes, los libretos y por supuesto la trayectoria profesional del taller, que permite el conocimiento de los materiales, su comportamiento y cómo obtener el acabado deseado.

³¹⁶Las Provincias, 22/01/2012.

³¹⁷*Ibidem.*

3.3. Estudio de las escenografías en relación con las óperas y sus argumentos

Para comprender la evolución operística es necesario recordar que los libretos, partituras y sobre todo el mensaje de las obras varían de una producción a otra. La coherencia debe venir a través de la unidad entre todos los campos.³¹⁸ El escenógrafo tiene por tanto la obligación de incorporar los símbolos visibles que sugiera el texto, llevando a cabo una interpretación plástica del mismo;³¹⁹ mientras el director musical hará lo propio en el terreno sonoro. Las nueve óperas comentadas tienen como punto en común la lectura humanizada de los personajes, atendiendo a su psicología. Un ejemplo es el caso de *Turandot*, donde el rey fue representado como un borracho. De este modo, se le despojó del aura de divinidad con que se le señala en el libreto; asimismo la princesa parece más reflexiva y emotiva. Si bien la humanización se consigue a través de la caracterización fundamentalmente, la psicología se trasmite a través del colorido de la escena. Por ejemplo, las paredes negras de *Don Giovanni* eran un recuerdo constante de la muerte, del final trágico y del cementerio en el que se cierra el argumento; el hielo blanco de *Parsifal* transmitía la sensación de soledad, la búsqueda de uno mismo y el ascetismo como camino para la salvación. Fue especialmente significativo el color rojo en *La vida breve*, transformando la escena en un espacio asfixiante donde se entremezclaban delirios, pasión, locura, celos y venganza.

Teniendo en cuenta los tres tipos de lecturas del libreto en una reposición que se exponen en *La historia ilustrada de la ópera*,³²⁰ se ve que solo una de las nueve obras responde a la primera clase de ellas. Esto se debe a que el texto, las notas, las palabras y las directrices se consideran el “registro de un suceso concreto”³²¹ que deben ser repetidos de la forma más cercana posible a cómo se expusieron en su inauguración.³²² De este modo, en la obra de *Turandot* se buscó nutrir la escena de conceptos asiáticos, no en vano se contó con un

³¹⁸SAVAGE, R. (1998), p.355.

³¹⁹NIEVA, F. (2000), p.133.

³²⁰SAVAGE, R. (1998).

³²¹ *Ibidem*, p.404.

³²² *Ibidem*.

director de escena y un escenógrafo chinos. Ellos fueron los encargados de subir a las tablas la recreación de un teatrillo, siguiendo la estética de la ópera tradicional china y abrir así un discurso de reflexión sobre el teatro y la realidad, lo que queda fuera y dentro de la escena.³²³ Esta misma realidad se quiso transmitir a través del suelo reflectante.³²⁴ También fue significativa la escalera desde la que el “figlio del cielo!”³²⁵, dominaba la escena pese a ser un alcohólico. De este elemento es del que se deprendía la visión del emperador como divinidad (dejando su embriaguez como tema anecdótico). Su figura se rodeaba de suntuosidad, de modo que cuando estaban en escena él o a su familia ésta era fastuosa; mientras que las conversaciones de sus ministros se desarrollaban en cuadros más sencillos. Liu King no se olvidó ni el gong que llama a la muerte³²⁶ ni la luna que “[...] becarà il tuo volto[Turandot]!”³²⁷, ambos símbolos de la frialdad y el hieratismo de la princesa que la convierten en una belleza mística, inalcanzable e inmortal.

En cambio, el segundo de los tipos que propone Roger Savage³²⁸ responde un intento de evitar la caída en los estereotipos de una época concreta, para lo cual se actualiza la escena dándole vigencia e inmediatez. Se pretende despertar el mismo efecto que tuvo en su estreno, atendiendo a los mismos valores pero con una estética modernizada.³²⁹ Éste es el caso de *L'arbore di Diana* que presentó el coliseo valenciano con un “giardino delizioso cinto di muro”,³³⁰ “in fondo l'aghetto d'acqua”³³¹ y “un arbore colle poma d'oro”³³². Tampoco se olvidaron ciertos elementos del atrezzo como

³²³ AD/OD: 2008-Turandot. “Turandot. Palau de les Arts: pliego de *Turandot* (26/03/08)”.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ “¡Hijo del cielo!”; ADAMI, G. (2008), p.61.

³²⁶ ADAMI, G. (2008), p.46.

³²⁷ “[...] besarà tu rostro!”; ADAMI, G. (2008), p.46.

³²⁸ SAVAGE, R. (1998).

³²⁹ *Ibidem*, p.406.

³³⁰ “Delicioso jardín rodeado de muros”; Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.XXXIII.

³³¹ “Al fondo, el pequeño lago”; Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.XXXIII.

³³² “A la derecha del jardín, un árbol con manzanas de oro”; Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.XXXIII.

el sofá de Doristo³³³ o la barca.³³⁴ La renovación de la obra se desprendía de los espacios limpios, blancos y acristalados, amplios y actualizados simulando un balneario donde “la Dea sta nel bagno”.³³⁵ De este modo, la elección de los colores blancos y el estilo interiorista seleccionados guardan relación con la estética actual y el propio palacio de la ópera, aún así el blanco que domina la escena y los tonos fríos de la decoración hablan del carácter orgulloso y distante de una diosa casta³³⁶ que rechaza el amor. Una parte importante del mensaje de la obra se trasmitió a partir del texto escrito: en el acto primero una cortina rezaba “Cintia qui regna”³³⁷ cambiando luego por “qui regna Amore”³³⁸, haciendo así un guiño al argumento de la obra y reforzando la estrofa en la que Cupido invita a ver “alla vittoria”.³³⁹

El tercero de los tipos que expone el capítulo dedicado a *La escenografía en la ópera* de Roger Savage³⁴⁰ se basa en los símbolos visuales que se extraen del texto. A diferencia del grupo anterior, la lectura que se le da a la obra es indiferente de aquella que se mostró en la época en que fue escrita. En esta última clase se adscriben la mayor parte de las obras estudiadas, como la austera escenografía de *Don Giovanni*. En ella se impedía al protagonista esconderse en una obra llena de mentiras y engaños (“Non lasciare più dir, il labbro è mentitor, falace il ciglio”)³⁴¹ como el de hacer ver a Donna Elvira como una loca: “è pazza, non badate”³⁴² o cuando Don Giovanni se oculta tras su anonimato: “Qui son io tu non saprai!”³⁴³. Gracias a la

³³³Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.XXXIII.

³³⁴*Op. Cit.*, p.XXXV.

³³⁵“La diosa está en su baño”; Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.XLI.

³³⁶Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.LVI.

³³⁷“Cintia (Diana) reina aquí”;

www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?ID=F95952FA-
(última consulta 15/09/2012).

³³⁸“Aquí reina Amor”; www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?ID=F95952FA- (última consulta 15/09/2012).

³³⁹“A la victoria”; Da PONTE, L.: *L'arbore di Diana* (2001), p.LXXI.

³⁴⁰SAVAGE, R. (1998), p.413.

³⁴¹“No dejes hablar más, sus labios mienten, falaz es su mirada”; Da PONTE, L. (2010), p.53.

³⁴²“Está ida no le hagáis caso”; Da PONTE, L. (2010), p.55.

³⁴³“¡No sabrás quién soy!”; Da PONTE, L. (2010), p.35.

ausencia de decorados, el protagonista quedaba desnudo ante el público, incapaz de ocultarse tras la suntuosidad o el aparente placer que obtiene del libertinaje. A través del patio negro que se mantuvo en escena durante toda la obra, no sólo estaba presente la idea de la muerte³⁴⁴ sino también la moraleja de la ópera que se desvela en la última escena: “questo è il fin di chi fa mal, e de’ perfidi la morte alla vita è sempre ugula”³⁴⁵. A consecuencia de su vida carente de moral, Don Giovanni es obligado a penar en una existencia fría, oscura y semejante al cementerio.

Al contrario del descarnado *Don Giovanni*, *La bruja* buscaba transmitir la idea de pueblo,³⁴⁶ si bien lo hizo a través de una escenografía muy sencilla como en el caso anterior. La red que recubría las paredes de los decorados, fue interpretada como símbolo de la unidad entre los aldeanos.³⁴⁷ Esto se combinaba con un libreto cargado de mitos y leyendas propios del folclore popular, casando a la perfección con la idea de recrear diferentes espacios. El continuó recuerdo a historias de la brujería y la mitología ancestral se vieron reflejadas en las tonalidades ocres y los ambientes góticos: “prefiero yo una conseja de duendes y aparecidos, y brujas y ánimas del otro mundo”³⁴⁸. De este modo se mostró el carácter pueblerino sin recurrir a su presencia en escena, sólo a través de paredes móviles y guiños como las citadas redes. De igual forma, *El rey que rabió* buscaba salirse de la tradicional representación de zarzuelas, apostando por unos decorados esterilizados que sugerían diferentes espacios y no la recreación de los mismos. Por medio de los colores vibrantes se consigue salir de las representaciones trasnochadas del género, dando así un nuevo significado a la obra.

Dentro de este tercer grupo puede agruparse también la controvertida lectura que hizo Werner Herzog de *Parsifal*. El debate se estableció no sólo por el inesperado final en el que aparecía el

³⁴⁴*Levante-El Mercantil Valenciano*, 29/01/2012.

³⁴⁵“Este es el fin de quien obra mal pues la muerte de los pérfidos es semejante a su vida”; Da PONTE, L. (2010), p.112.

³⁴⁶*El País*, 25/01/2007.

³⁴⁷*El Mundo*, 25/01/2007.

³⁴⁸RAMOS, M. (1996), p.92.

“Palau-volant”³⁴⁹ sino porque Richard Wagner denominó su obra *Bühnenweihfestspiel*³⁵⁰ cristalizando con ello el libreto, la partitura y la interpretación que se tenía que dar de la misma.³⁵¹ El montaje del Palau de les Arts rompió con la lectura *bayreuthiana* del mito y acabó con su estética decimonónica, pues la doctrina cristina que envuelve la obra ha perdido su fuerza en la sociedad posmoderna y hacía falta una revisión y contextualización de *Parsifal*.³⁵² Durante años Cósima, la viuda de Richard Wagner, había defendido la escenografía de las óperas del compositor tal y como éste las había dispuesto en Bayreuth, pensado que podía fijar la escenografía definitivamente alegando que no “quedaba nada más por descubrir en el campo de la escenografía y la producción”.³⁵³ Werner Herzog, como otros antes que él, consiguió romper con los deseos de Cósima Wagner y ofrecer una lectura apocalíptica. De este modo, el Santo Grial fue visto como fuente salvífica de la especie humana, inmersa en el rito pero despojada de sacralidad. Los pocos supervivientes del mundo de Herzog se veían atrapados en un espacio gélido que recreaba una base espacial. Por el contrario, el castillo de Klingsor se situaba en un cráter volcánico, contrastando ambos espacio tal y como marca el libreto que sitúa a la compañía del Grial en un tranquilo prado mientras el castillo del antagonista tiene un frondoso jardín. Seguían habiendo elementos escénicos que enlazan las escenas rituales con el culto cristiano, como la reproducción del Cáliz que se encuentra en la catedral de Valencia; la luz que ilumina la copa en los momentos de consagración simbolizando a Cristo en la Tierra y al Espíritu Santo; y la estructura circular o radar que hacía referencia al rosetón³⁵⁴ de las catedrales góticas (durante años el templo que

³⁴⁹www.lasprovincias.es/secciones/noticias.jsp?pREF=200810300015_186058 (última consulta 20/09/2012).

³⁵⁰ “Festival escénico sagrado” o “drama sagrado”.

³⁵¹ BALTHES, H. (1982), p.23-24.

³⁵² *Op. Cit.*, p.25.

³⁵³ SAVAGE, R. (1998), p.387.

³⁵⁴ http://www.ft.com/intl/cms/s/e97de714-a559-11dd-b4f5-00077b07658,Authorised=false.html?_i_location=http%3A%2F%2Fwww.ft.com%2Fcms%2Fs%2F0%2Fe97de714-a559-11dd-b4f5-077b07658.html&_i_referer=http%3A%2F%2Fsearch.ft.com%2Fsearch%3FqueryText%3Dgeorge%2Bbloomis%2Bparsifal#axzz2AP2I6yVw (última consulta 15/09/2012).

albergaba el Grial en las representaciones del mito era de estilo neogótico). La ópera del Palau de les Arts continuaba mostrando la búsqueda de uno mismo tal y como señaló Richard Wagner en el momento de su composición. En el caso valenciano se transmitía por medio del radar, que buscaba continuamente una ruta, hasta que la comunidad del Grial se sentía perdida y entonces se rompía.³⁵⁵ El “Palau-volant” abre las puertas a una nueva interpretación de la obra en la que todo el público forma parte de la compañía del Grial que parte hacia un nuevo comienzo.³⁵⁶ La idea salvífica final se mantiene fiel al libreto donde desciende la paloma sobre Parsifal. Ahora bien, se acaba la sacralidad con la que el protagonista es señalado por el Espíritu Santo hecho paloma como salvador de la compañía del Grial, y es el propio Palau de les Arts (a través de una proyección del efificio), símbolo de la cultura, la música y el arte, el encargado de brindarnos un nuevo comienzo.

La actualización de *Una cosa rara* es menos transgresora que en el caso anterior pero mejor recibida por el público y los medios. La clave de esta nueva interpretación la encontramos escrita en la cortina final: “los ricos pueden hacer todo lo que quieran sin que ningún mortal se atreva a decir si hacen el Bien o el Mal”³⁵⁷. Es la conclusión que se extrae después de presentar al público una familia real transformada en nuevos ricos que siguen la moda del yoga, el resort de vacaciones y el cotilleo. A través de un periscopio controlan a aquellos que por su renta inferior se encuentran a su merced. Si bien este elemento no aparecía en el libreto original, sí que podemos deducir una situación similar por medio de comentarios de la reina como “delle vostre contese fui spettatrice non veduta stessa”³⁵⁸. Se hablaba de la construcción de campos de golf en detrimento de los recursos ambientales, por medio de la escenografía ambientada en uno de ellos. También se sacaba a relucir la actual falta de privacidad a la que está sometida la sociedad, simbolizada en el periscopio y las pantallas desde las que se

³⁵⁵*El País*, 27/10/2008.

³⁵⁶archivistoria.corriere.it/2008/novembre/02/herzog_maazel_portanograal_fino_nello_spazio (última consulta 15/09/2012).

³⁵⁷AD/OD: *Palau Arts-2010*. “*Una cosa rara*: listado de ítems *Una cosa rara*”.

³⁵⁸“De vuestras disputas fui espectadora oculta”; Da PONTE, L.: *Una cosa rara. Ossia Belezza ed onestà* (2001), p.XL.

cotilleaba todo lo que sucedía. De esta forma se saca a debate el poder de la prensa rosa y su control sobre la sociedad.

Por el contrario, el montaje de Giancarlo del Monaco se aleja de la representación de los ambientes realistas, pese a describir *La vida breve* como una dura crítica social que extrae algunas de sus ideas del marxismo y el existencialismo.³⁵⁹ Este título había estado siempre relacionado con las escenografías naturalistas y realistas, pero en el Palau de les Arts se quiso sacar a relucir el componente psicológico de un drama descrito por del Monaco como “casi freudiano”³⁶⁰. En vez de afrontar el libreto recreando la Granada que describe Manuel de Falla, se decantó por un espacio abstracto donde se puso de manifiesto la psicología turbada de la protagonista. Desde el principio, los personajes de la obra visten luto, preconizando el final de la trama, así como las ansias de morir de la protagonista (“¡Vivan los que ríen! ¡Mueran los que lloran!”)³⁶¹ que se ve reflejada en la cantaora, quien entra en escena vestida como Salud y crucificada³⁶² (símbolo de inocencia y martirio). La fragua se intuía por el sonido que acompaña la escena y los muros recubiertos de residuos de las coladas del metal.

Del mismo modo, la *Salome* de Francisco Negrín se centraba en la psicología de los personajes, si bien añadía una visión muy personal por la cual justificaba la perversión de la protagonista con los abusos recibidos desde la infancia por parte de su padrastro. De este modo, el ya criticado Herodes aumenta el número de fechorías y su esposa pasa a ser la figura maléfica llegando a abofetear a su marido ante la guardia. La escenografía ayudó a hacer entender esta nueva lectura a los espectadores a través de la estructura circular giratoria, que simboliza el eterno retorno por el cual la víctima pasa a ser verdugo.³⁶³ Así Salome, que es víctima de pederastia, pasa a ser verdugo de Jokanaán y acaba ocupando su lugar en la cárcel. A este zulo se le añaden remaches y aspecto de cisterna, siguiendo las indicaciones del libreto. En cambio, Jokanaán muere a consecuencia

³⁵⁹Del MONACO, G. (2010), p.12.

³⁶⁰*Op. Cit.*, p.14,

³⁶¹kareol.es/obras/lavidabreve/vida.htm (última consulta 25/09/2012).

³⁶²Del MONACO, G. (2010), p. 14.

³⁶³*Levante-El Mercantil Valenciano*, 12/06/2010.

de un tiro y no degollado tal y como marca la tradición.³⁶⁴ Asimismo, los tonos blanquecinos y plateados nos recuerdan a la luna, presente en el texto “Sieh' die Mondscheibe, wie sie seltsam aussieht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab”³⁶⁵.

Aplicando la clasificación de Roger Savage³⁶⁶ a las nueve obras descritas, se puede reafirmar que hay una tendencia en la escenografía actual- y en concreto en aquella programada para el Palau de les Arts-, donde prima el uso de símbolos a través de los cuales modernizar no sólo la estética sino también el mensaje de las óperas. Por tanto, podemos hablar de nuevas obras que sin ser inéditas son novedosas. Respecto al peso que tiene cada elemento a la hora de transmitir el mensaje, se ve como la caracterización de los personajes sigue teniendo un gran peso, aunque el practicable también se lleva una buena parte de esta carga. Una de las escenografías destaca por la importancia de los decorados en madera *Una cosa rara*. En cambio, en *La vida breve* es un mero apoyo para la interpretación y la luz que son los verdaderos protagonistas del drama psicológico. Del mismo modo, la carga conceptual en *Parsifal* y *Salome* recaía en las proyecciones, relegando los practicables a un segundo plano. Haciendo una lectura más profunda de los datos, se puede vislumbrar que las dos óperas que más se prestaron a debate (*Parsifal* y *Salome*) fueron aquellas que tenían como punto fundamental para la interpretación los elementos multimedia. Por el contrario, *L'arbore di Diana*, que fue muy aplaudida, basaba la mayor parte de la interpretación en los practicables. Pero *Don Giovanni*, que también tenía una gran carga de decorados en madera, no recibió una buena acogida por su pobreza escénica. Poco a poco los elementos multimedia van abriéndose camino dentro de la escenografía aunque aún no han alcanzado al practicable.

³⁶⁴*El País*, 12/06/2010.

³⁶⁵“Mira la luna, ¡qué aspecto tan extraño tiene! Parece una mujer surgiendo de una tumba”; STRAUSS, R. (2003), p.39.

³⁶⁶SAVAGE, R. (1998).

3.4. El impacto en la prensa: la crítica valenciana

Uno de los modos para conocer de qué forma ha recibido el público una obra es analizar la crítica periodística que se hace eco de ella. Con el fin de analizar la acogida que han tenido las óperas comentadas, hemos seleccionado una serie de artículos periodísticos. Del *Abc* en su versión escrita y digital, hemos tomado un total de once referencias que corresponden a siete de las nueve óperas y zarzuelas descritas, siendo tres de carácter nacional, seis autonómico y una en el medio digital; de *El Mundo* hemos escogido ocho críticas, seis nacionales y dos autonómicas que hablaban de seis espectáculos; de *El País* hemos seleccionado ocho críticas que se publicaron a nivel nacional hablando de ocho de los nueve trabajos comentados; de *Las Provincias* hemos elegido ocho textos, seis en la versión impresa y dos en la digital que hacen referencia a siete óperas; de *La Razón* hemos cogido seis críticas nacionales y una de ámbito autonómico que hablaban de siete óperas; de *La Vanguardia* hemos tomado tres reseñas a nivel nacional siendo el diario de menor difusión comentando sólo tres de las obras estudiadas; y de *Levante-El Mercantil Valenciano* hemos seleccionado doce críticas, destacando como el periódico con mayor presencia, diez de los escritos fueron en papel y uno en su edición digital, cubriendo los nueve espectáculos. Entre los citados periódicos destacaron por el número de críticas Rosa Solà que aportó ocho textos en la edición nacional de *El País* y Alfredo Brotons con otros ocho escritos en el *Levante-El Mercantil Valenciano*.

Respecto a la puesta en escena (caracterización, vestuario, iluminación y decorados) se puede ver como se dedica aproximadamente la mitad del texto a la misma, respondiendo la otra parte al apartado musical. Rosa Solà fue quien dedicó una mayor parte del texto a la dirección escénica, mientras que Ana Galiano- redactora de *El Mundo* a nivel nacional- y César Rus- crítico de *Las Provincias*- fueron los que dedicaron un porcentaje menor, no alcanzando la mitad del texto en la mayor parte de casos. Hablando propiamente de escenografía, destacó Francisco Bueno- crítico de *El Mundo*- por ser aquél que más se detuvo en la descripción de los decorados, añadiendo referencias artísticas en su análisis. Por su parte, Rosa Solà presentó una atención especial en

los aspectos simbólicos y conceptuales de la escena. Las opiniones de Alfredo Brotons se caracterizaron por ser más tradicionales, apoyando la escenografía de practicables por encima de la digital y criticando negativamente los cambios en la interpretación de las obras. Por el contrario, Joaquín Guzmán- redactor del *Abc* en el apartado autonómico- y Gonzalo Alonso- de la sección nacional de *La Razón*- fueron aquellos más tolerantes con la introducción de elementos multimedia y las nuevas lecturas de los directores escénicos.

Para comentar la escenografía de *Don Giovanni* hemos recurrido a la crítica publicada tras la reposición de la ópera en la temporada 2011-2012. Se han consultado un total de cuatro medios: dos a nivel nacional (Rosa Solà en *El País*³⁶⁷ y Gonzalo Alonso en *La Razón*³⁶⁸), uno en el ámbito autonómico (José Simó en *Levante-El Mercantil Valenciano*)³⁶⁹ y otro en el medio digital (Alfonso García en *levante-emv.com*)³⁷⁰. En conjunto destacaron en apenas unas líneas la extrema austeridad de los decorados, describiéndolos como sosos y grises. Se apuntó que la diferencia entre el estreno de la primera temporada sin decorados y ésta última con escenografía fue mínima. José Simó concluyó que Jonathan Miller situó la acción directamente en el cementerio y no olvidó mencionar los abucheos que recibió el director de escena tras la obra. Del mismo modo, Rosa Solà destacó al Mozart “trágico” y Gonzalo Alonso dijo que se trataba de una escenografía barata y fácilmente exportable. Apenas se le dedicó un cuarto del escrito a la puesta en escena, siendo Alfonso García quien más lo sintetizó y Rosa Solà quien superó esta extensión. La escenografía de *Don Giovanni* no abrió ningún debate, fue descalificada por la crítica.

En el caso de *La bruja* hemos recogido seis críticas referidas a los periódicos anteriormente citados, tres de ellas se publicaron a nivel nacional (Pablo Meléndez-Haddad en *Abc*,³⁷¹ Ana Galiano en

³⁶⁷*El País*, 29/01/2012.

³⁶⁸*La Razón*, 30/01/2012.

³⁶⁹*Levante-El Mercantil Valenciano*, 29/01/2012.

³⁷⁰www.levante-emv.com/cultura/2012/01/27/regreso-don-giovanni/876246.html (última consulta 20/09/2012).

³⁷¹*Abc*, 25/01/2007.

*El Mundo*³⁷² y Rosa Solà en *El País*³⁷³) y tres más en el ámbito autonómico (Joaquín Guzmán en *Abc*,³⁷⁴ César Rus en *Las Provincias*³⁷⁵ y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*³⁷⁶). En todas se apuntó a la importancia de la iluminación y la recreación de diferentes ambientes como los puntos clave de la escenografía de esta zarzuela. Se consiguió dar un aspecto moderno que desmarcó la obra de Emilio Sagi de la representación tradicional, pero sin dejar de ser respetuosa con el texto. Únicamente Pablo Meléndez-Haddad señaló que la simetría de los decorados trasmitía una visión trasnochada. Joaquín Guzmán destacó como aspecto negativo la frialdad provocada por las bambalinas espejo, que por el contrario fueron aplaudidas por Rosa Solà. En general la acogida fue positiva aunque sin grandes alabanzas. Cinco de los siete críticos dedicaron un cuarto del texto a la puesta en escena. Destacó Alfredo Brontons por la brevedad de su comentario.

Turandot tuvo una repercusión mayor. Hemos seleccionado diez críticas: seis en la sección dedicada al ámbito nacional (Joaquín Guzmán en *Abc*,³⁷⁷ Francisco Bueno³⁷⁸ y Álvaro Álamo³⁷⁹ en *El Mundo*, Rosa Solà en *El País*³⁸⁰, Gonzalo Alonso en *La Razón*³⁸¹ y Jorge de Persia en *La Vanguardia*³⁸²), tres en el autonómico (Alberto González Lapuente en *Abc*,³⁸³ César Rus en *Las Provincias*³⁸⁴ y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*³⁸⁵) y uno en la red (AP y EP en *lasprovincias.es*)³⁸⁶. En conjunto destacaron la recreación

³⁷²*El Mundo*, 25/01/2007.

³⁷³*El País*, 25/01/2007.

³⁷⁴*Abc*, 26/01/2007.

³⁷⁵*Las Provincias*, 27/01/2007.

³⁷⁶*Levante-El Mercantil Valenciano*, 25/01/2007.

³⁷⁷*Abc*, 26/05/2008.

³⁷⁸*El Mundo*, 30/05/2008.

³⁷⁹*Ibidem*.

³⁸⁰*El País*, 26/05/2008.

³⁸¹*La Razón*, 26/05/2008.

³⁸²*La Vanguardia*, 26/05/2008.

³⁸³*Abc*, 26/05/2008.

³⁸⁴*Las Provincias*, 26/05/2008.

³⁸⁵*Levante-El Mercantil Valenciano*, 26/05/2008.

³⁸⁶lasprovincias.es/valencia/20080525/cultura/bautismo-real-para-turandot-20080525.htm (última consulta 20/09/2012).

de la China clásica de un modo realista y fastuoso, lleno de colorido y de aspecto lujoso, siendo una escenografía excesivamente respetuosa con el libreto. Esta última idea estaba perfectamente recogida en la crítica de Joaquín Guzmán, quien aseguraba que la espectacularidad del conjunto no ocultaba la falta de novedad del mismo, coincidiendo con la opinión de Álvaro Álamo. Asimismo, Gonzalo Alonso destacó el exceso de simetría y el poco partido que se sacó de la escalera que, por otra parte, fue muy aplaudida por Francisco Bueno y Alfredo Brotons. En conjunto las críticas fueron favorables a la rica escenografía, aunque destacaron la falta de innovación de la misma. A la puesta en escena de Chen Kaige se le dedicó un espacio bastante dispar destacando César Rus, AP y EP, Gonzalo Alonso y Jorge de Persia por no llegar a la mitad del texto mientras Joaquín Guzmán y Rosa Solà lo sobrepasaron.

Parsifal fue sin dudas la obra a la que se le dedicó más espacio en las críticas a comentar su puesta en escena debido a la controversia que originó. En total se recogen los comentarios de siete medios, cuatro a nivel nacional (Joaquín Guzmán en *Abc*,³⁸⁷ Rosa Solà en *El País*,³⁸⁸ Gonzalo Alonso en *La Razón*³⁸⁹ y Jorge de Persia en *La Vanguardia*³⁹⁰), tres a nivel autonómico (Francisco Bueno en *El Mundo*,³⁹¹ César Rus en *Las Provincias*³⁹² y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*³⁹³) y dos en el medio digital (G. García-Alcalde *lasprovincias.es*³⁹⁴ y J.G. *levante-emv.com*³⁹⁵). Todos ellos destacaron la proyección final de la obra en la que apareció la imagen del Palau de les Arts elevándose hacia el firmamento, definido por Alfredo Brotons como ridículo- llegando a oírse risas entre el público tal y como recogió César Rus en su

³⁸⁷*Abc*, 28/10/2008.

³⁸⁸*El País*, 27/10/2008.

³⁸⁹*La Razón*, 27/10/2008.

³⁹⁰*La Vanguardia*, 03/11/2008.

³⁹¹*El Mundo*, 27/10/2008.

³⁹²*Las Provincias*, 27/10/2008.

³⁹³*Levante-El Mercantil Valenciano*, 27/10/2008.

³⁹⁴lasprovincias.es/secciones/noticias.jsp?pRef=200810300015_186058 (última consulta 20/09/2012).

³⁹⁵levante-emv.com/secciones/noticias.jsp?pRef=20081026 (última consulta 20/09/2012).

escrito-. Únicamente Gonzalo Alonso apoyó este final. Sin tener en cuenta este detalle, las críticas fueron favorables a la contextualización de la obra en un ambiente gélido, relacionando el montaje con el que previamente había elaborado Werner Herzog para la ópera de *Lohengrin* en Bayreuth. Por el contrario se expuso el poco acierto que estuvo el director en el segundo acto con la caracterización de las mujeres-flores y el entorno en el que se desarrollaba la escena. También coincidieron los críticos en la interpretación de la compañía del Grial como supervivientes de una humanidad casi extinta y destacaron como positivo que el director tuviera la delicadeza de llevar a cabo una réplica del Santo Cáliz de la catedral valenciana. Se dedicó la mitad de las críticas a describir y comentar la puesta en escena de *Parsifal*, siendo Rosa Solà y Gonzalo Alonso los que más espacio emplearon y César Rus el que menos. Éste es uno de los montajes que peores críticas recibió en conjunto.

Respecto a *L'arbore di Diana* hemos seleccionado seis críticas: tres nacionales (Alberto González Lapunte en *Abc*,³⁹⁶ Rosa Solà en *El País*³⁹⁷ y Roger Alier en *La Vanguardia*³⁹⁸) y tres autonómicas (Joaquín Guzmán en *Abc*,³⁹⁹ Francisco Bueno en *El Mundo*⁴⁰⁰ y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*⁴⁰¹). Se definió la obra como un montaje claro y elegante, remarcando su carácter funcional y la acertada recreación de un spa. Joaquín Guzmán dio la clave para la magnífica acogida que tuvo la escenografía al reconocer que se actualizó la ópera pero no se cargó de “moderneces”. El espacio dedicado a hablar de la puesta en escena es muy dispar, desde Roger Alier que prácticamente ni la mentó hasta Joaquín Guzmán que le dedicó más de la mitad del escrito.

Con sólo dos críticas recogidas en el pliego de prensa del Palau de les Arts, ambas de carácter local (Joaquín Guzmán en *ABC*⁴⁰² y

³⁹⁶ *Abc*, 02/01/2009.

³⁹⁷ *El País*, 24/12/2008.

³⁹⁸ *La Vanguardia*, 27/12/2008.

³⁹⁹ *Abc*, 23/12/2008.

⁴⁰⁰ *El Mundo*, 23/12/2008.

⁴⁰¹ *Levante-El Mercantil Valenciano*, 23/12/2008.

⁴⁰² *Abc*, 14/01/2009.

Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*⁴⁰³), *El rey que rabió* se describió como una zarzuela colorida y actual. Mientras Joaquín Guzmán se mostró conforme con la puesta en escena, Alfredo Brotons se quejó de una excesiva esterilización de los decorados que no daban una situación concreta sino un ambiente. Brotons también juzgó negativamente las estructuras laterales inmóviles y el panel de la última escena que tenía que montarse a mano. Además, destacó lo poco que se aprovechó la profundidad del escenario cuando en el primer cuadro del segundo acto se situó a los personajes en el proscenio ante un muro. En ambas críticas se dedicó prácticamente la mitad del escrito a analizar la puesta en escena.

De *Una cosa rara* hemos seleccionado cinco críticas: tres de ámbito nacional (Álvaro del Álamo⁴⁰⁴ y Rodrigo Madrid⁴⁰⁵ en *El Mundo* y Rosa Solà en *El País*⁴⁰⁶) y dos a nivel autonómico (César Rus en *Las Provincias*⁴⁰⁷ y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*⁴⁰⁸). Todos ellos destacaron la originalidad de la escena, aplaudiéndola pese a que descontextualizara la obra. Destacaron el espacio subterráneo donde se desarrollaba parte de la acción. Respecto a los aspectos técnicos, Alfredo Brotons señaló la dinámica vertical de la producción, mientras que a nivel conceptual Rodrigo Madrid no dudó en relacionar la idea de los monitores con *Gran Hermano*, alegando una visión relativista de una vida falsa. Asimismo Álvaro del Álamo señaló el tributo a las nuevas tecnología presentes en el espacio subterráneo.

Junto al del *L'arbore di Diana*, el montaje de *La vida breve* es el que recibió una mejor acogida, siendo Alfredo Brotons el que expresó de una manera más clara su opinión describiendo la ópera como “maravillosa”. En total hemos recogido cinco referencias de esta obra: una de ámbito nacional (Gonzalo Alonso en *La Razón*)⁴⁰⁹,

⁴⁰³*Levante-El Mercantil Valenciano*, 15/01/2009.

⁴⁰⁴*El Mundo*, 10/02/2010.

⁴⁰⁵*El Mundo*, 09/02/2010.

⁴⁰⁶*El País*, 09/02/2010.

⁴⁰⁷*Las Provincias*, 09/02/2010.

⁴⁰⁸*Levante-El Mercantil Valenciano*, 09/02/2010.

⁴⁰⁹*La Razón*, 27/03/2010.

tres a nivel autonómico (Joaquín Guzmán en *Abc*,⁴¹⁰ César Rus en *Las Provincias*⁴¹¹ y Alfredo Brotons en *Levante-El Mercantil Valenciano*⁴¹²) y una en el medio digital (Alberto González Lapuente en *abc.es*)⁴¹³. Todas ellas destacaron la coherencia escénica entre la ópera de Manuel de Falla y *Cavalleria rusticana* (junto a la que se colgó en cartel), gracias al empleo de la monocromía en ambas. En el caso de *La vida breve* se escogió un rojo asfixiante que contrastaba con los vestuarios negros, introduciendo al espectador en un drama psicológico y una lectura conceptual del libreto. Asimismo se señalaron los grandes muros móviles que iban creando diferentes espacios. La crítica de Alberto González Lapuente fue la más interesante por su reflexión sobre las óperas veristas que sí permiten una lectura descontextualizada tal y como demostró Giancarlo del Monaco en su puesta en escena. En este caso, los comentarios no alcanzaron más de un tercio del texto, siendo el más extenso el de Alberto González Lapuente y el más breve el de Gonzalo Alonso que apenas ocupó una cuarta parte.

Por último, *Salome* fue, junto a *Parsifal*, la ópera más controvertida de las analizadas. Esto se debe, en su mayor parte, a la interpretación que hace Francisco Negrín de la *Danza de los siete velos*, convirtiéndola en un flashback con imágenes proyectadas de los abusos recibidos por Salome en su niñez a manos del rey Herodes. Rosa Solà fue una de las que más duramente criticó este cambio de libreto, recordando que Richard Strauss hablaba del despertar sexual de la joven que pasa de la virginidad a la necrofilia y no de la pederastia. En cambio, tanto César Rus como García-Alcalde encontraron la nueva lectura estimulante, renovadora e interesante. De *Salome* se han seleccionado un total de seis críticas, cuatro de ellas adscritas en el ámbito nacional (Alberto González Lapuente en el *Abc*,⁴¹⁴ Ana Galiano en *El Mundo*,⁴¹⁵ Rosa Solà en *El País*⁴¹⁶ y

⁴¹⁰ *Abc*, 29/03/2010.

⁴¹¹ *Las Provincias*, 27/03/2010.

⁴¹² *Levante-El Mercantil Valenciano*, 27/03/2010.

⁴¹³ abc.es/20100327/cultura-musica/rojo-vivo-20100327.html (última consulta 20/09/2012).

⁴¹⁴ *Abc*, 14/06/2010.

⁴¹⁵ *El Mundo*, 12/06/2010.

⁴¹⁶ *El País*, 12/06/2010.

Gonzalo Alonso en *La Razón*⁴¹⁷) y dos en el autonómico (César Rus en *Las Provincias*⁴¹⁸ y García-Alcalde en *Levante-El Mercantil Valenciano*⁴¹⁹). Además de la polémica *Danza de los siete velos*, todos los críticos destacaron la plataforma giratoria en la que estaba basada la escenografía. García-Alcalde la interpretó como la clave de la lectura de Francisco Negrín, pues transmitía la idea de la vida secuencial de modo que cada acto tiene su consecuencia. Gonzalo Alonso añadió que, finalmente, Salome acaba ocupando el lugar que deja Jokanaán en la cisterna tras su muerte, igualando el destino de uno con el del otro. Al análisis de la puesta en escena se le dedica la mitad del texto, destacando César Rus por exceso y Ana Galiano por defecto.

Las escenografías proyectadas para el Palau de les Arts han tenido una buena acogida por la prensa, si bien las lecturas que varían el argumento original como *Parsifal* y *Salome* crearon cierta discrepancia entre los críticos. En cambio, las obras que buscaban actualizar la escena sin variar el libreto original recibieron buenas críticas como *L'arbore di Diana*. Las escenografías de grandes practicables como *Turandot* fueron tachadas de anticuadas, pese a que se destacó la belleza estética de ésta en concreto. Las mejor recibidas fueron *La vida breve*, de la que se recalcó la luz psicológica y los muros móviles, y *L'arbore de Diana*, que recreaba una escena moderna basada en los decorados en madera y la pintura blanca.

⁴¹⁷*La Razón*, 12/06/2010.

⁴¹⁸*Las Provincias*, 14/06/2010.

⁴¹⁹*Levante-El Mercantil Valenciano*, 12/06/2010.



Conclusión

Los dos focos desde donde se ha estudiado la escenografía operística expuesta en este libro, indican diferentes espacios donde poder apreciarla. Odeon Decorados responde al taller, un lugar de trabajo y creación física de escenografías alejado del espacio académico; a instancias de una institución como el Palau de les Arts Reina Sofía que es, ante todo, un teatro de ópera.

De reciente construcción, el coliseo valenciano destaca por encima de los otros grandes palacios de ópera española⁴²⁰ por un diseño más moderno, sirviendo su arquitectura como reclamo para el público. Al tratarse de un edificio de nueva planta, el Palau de les Arts cuenta con un mayor número de salas que permiten una mejor adaptación a los diferentes eventos que tienen lugar en su interior. De todos modos presenta algunas limitaciones, como el tamaño de las piezas inferiores al de otros coliseos. Respecto las escenografías

⁴²⁰Teatro Real de Madrid, Teatro de la Zarzuela de Madrid y Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

propuestas para los diferentes escenarios, sin duda el edificio de Santiago Calatrava ha influido en las puestas en escena de sus obras; pues se ha buscado una estética transgresora, identificada con los elementos multimedia y las piezas robotizadas. El Gran Teatre del Liceu de Barcelona sigue esta misma idea escenográfica; mientras que los dos proscenios madrileños, el Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela, presentan decorados más conservadores, con practicables en madera de gran envergadura. Respecto a las características específicas valencianas que se planteaban en el apartado de *Las escenografías operísticas vistas en el Palau de les Arts*, y que respondían a las cuatro primeras temporadas del coliseo valenciano, se deduce que en las nueve óperas comentadas⁴²¹ hay una pobre utilización de elementos multimedia y personajes robotizados. Un ejemplo es *Turandot*, donde se le da importancia únicamente a los decorados corpóreos. Hay que tener en cuenta que al contratar a un taller como Odeon Decorados se apuesta por las estructuras en madera; ya que la empresa de Josep Simón está especializada en la construcción de practicables de gran envergadura. Por tanto, las nuevas tecnologías quedan relegadas al mundo interplanetario de *Parsifal*, la pedofilia expuesta en *Salome* y a los elementos de control social de *Una cosa rara*. La segunda de las ideas que se exponían en las características del Palau de les Arts era la constante referencia al Mar Mediterráneo y la cultura de la que se nutre la ciudad de Valencia. También en este caso, en las obras realizadas por Odeon Decorados el elemento marino brilló por su ausencia; sólo podía intuirse el agua en el balneario de *L'arbore di Diana*. Ahora bien, destaca la estrecha relación del séptimo arte con estas obras, no sólo por el trabajo de los cineastas en su cometido de directores de escena, tales como Chen Kaige o Wener Herzog; sino también por la influencia que la gran pantalla ha ejercido en la escenografía expuesta. Así, *Parsifal* es deudor de George Lucas.⁴²² Además, se ven cubiertas las expectativas de modernizar la zarzuela con las estéticas coloridas y actuales de *La bruja* y *El rey que rabió*.

⁴²¹*Don Giovanni, El rey que rabió, L'arbore di Diana, La bruja, La vida breve, Parsifal, Salome, Turandot y Una cosa rara.*

⁴²²*La Razón*, 27/10/2008.

Continuando con la visión académica de la escenografía, respaldada por estudios como el de Roger Savage,⁴²³ las óperas analizadas se encuentran en su mayoría dentro de las nuevas ideas conceptuales que basan la puesta en escena en símbolos. Siguiendo esta máxima, encontramos la red que hacía referencia al pueblo en *La bruja*, la escalera infinita de *Turandot* o el paisaje helado y solitario de *Parsifal*. De entre los diferentes conceptos tratados, en el Palau de les Arts destaca la dualidad y la humanización de los personajes. Un ejemplo es la interpretación de la ópera bufa *Don Giovanni* en clave dramática, los sentimientos de la princesa Turandot o la explicación del trastorno sexual de Salome por los abusos recibidos a manos de su padrastro. También se veían espacios contrapuestos como el hielo de *Parsifal* y el cráter volcánico de Kundry, además de personajes ambiguos, como el monarca campesino de *El rey que rabió* o la bruja buena de Chapí. Todo ello queda retratado en planteamientos escénicos asépticos -las tres paredes de *Don Giovanni*, los muros corredizos de *La vida breve*, la catedral de *Parsifal* resumida en el rosetón-radar-; o bien, la sinécdoque del árbol del jardín de la diosa Diana que estaba representado por tres ramas.

El Palau de les Arts es el lugar de disfrute de la escenografía, espacio donde se expone al público como parte de la ópera. El coliseo valenciano es por tanto, el recinto institucional por excelencia donde se muestran los decorados como parte fundamental de una *obra de arte total*. Por el contrario, el valor artístico que ocupa el taller es más ambiguo. Odeon Decorados se sitúa entre el proyecto artístico del escenógrafo y la *obra de arte final* expuesta en el palacio de ópera. El tipo de trabajo, más técnico que conceptual, mantiene al taller en tierra de nadie, entre el arte y la artesanía. Hay dos artículos con títulos contrapuestos que no parecen ponerse de acuerdo respecto al lugar que ocupa Odeon Decorados: así, por un lado leemos *El último artesano por encargo*⁴²⁴ y por otro, “*Somos artistas por encargo*”⁴²⁵. En ninguno de los dos escritos hay una reflexión real sobre el valor que se le procura al trabajo de uno de estos talleres. Esto llega al punto que en el artículo de *Las*

⁴²³SAVAGE, R. (1998).

⁴²⁴*Las Provincias*, 22/01/2012.

⁴²⁵*El País*, 01/02/2012.

Provincias: “Simón es uno de los últimos artesanos por encargo. Como los escritores y artistas del Renacimiento, recibe una idea y la ejecuta”,⁴²⁶ se unen como un sinónimo la idea de artesano y la de artista. Desde que en 1845⁴²⁷ se hiciera pública la disputa entre la escenografía y la consideración institucional que debiera tener, se ha avanzado a pequeños pasos. En aquel artículo publicado en la revista *El Fénix* se denunciaba el hecho de que los “pintadores de puertas, los blanqueadores y aun los artistas escenógrafos”⁴²⁸ eran conocidos como *pintores de brocha gorda*, y se reivindicaba el hecho de que su profesión no era artesanal sino liberal puesto que las “obras son productos de sus inspiraciones”⁴²⁹. Francisco Aranda hoy en día estaría satisfecho de que el escenógrafo y su obra se abran paso en la institución, para asentarse poco a poco como una materia artística a tener en cuenta. Aún así es pronto para detenerse. El taller también debe avanzar hacia este fin, y no será posible sin un estudio académico sólido que lo respalde y avale.

Con el fin máximo de desarrollar esta nueva vía de investigación nace el presente trabajo, que tiene como grueso el segundo apartado *Odeon Decorados y la ópera*. En él hay una descripción minuciosa del trabajo que se realiza en un taller de decorados, haciendo hincapié en los materiales y técnicas que se utilizan. Odeon Decorados es un punto de referencia para el resto de empresas del sector, por su calidad y experiencia; así como por realizar los proyectos escénicos completos, asumiendo todas las fases de la construcción. Sobre la cuestión del montaje, destaca su trabajo en aluminio y el hierro, que han sido los materiales empleados en las estructuras. Asimismo, utilizan el contrachapado como recubrimiento y la pintura para el acabado. En los telones predomina el PVC y las telas de tul o algodón. El suelo se cubre con diferentes tipos de maderas como el DM o el contrachapado. Con ello se ve la gran diferencia en el tipo de materiales de los talleres con respecto a aquellos del cambio de siglo XIX al XX, los cuales se centraban en telas pintadas sobre bastidores de madera. Además, los

⁴²⁶*Ibidem*.

⁴²⁷ ARANDA, F.: “El pintor de brocha gorda.” En *El Fénix* 2º época (Nº47, 1845). Recogido por PINEDO, C. (1999), p.606-608.

⁴²⁸ PINEDO, C. (1999), p.606.

⁴²⁹*Ibidem*.

grandes talleres como Odeon Decorados, incluyen en su repertorio nuevos materiales que facilitan su labor y dan mayor realismo a sus estructuras; éstas son las resinas, neopreno o metacrilato.

Respecto a la relación que se establece entre las estructuras realizadas y la obra final, hemos reflexionado sobre el peso conceptual que ocupa el practicable dentro del conjunto escénico y hemos analizado también la crítica periodística surgida en torno a ellas. Tras el estudio de los libretos, se llega a la conclusión de que el valor conceptual que se le da a los grandes decorados en madera es significativo. Los directores de escena de las nueve obras a las que nos hemos referido en el grueso del trabajo, han preferido en su mayoría basar el mensaje en los practicables. El más claro ejemplo fue *Turandot*, seguido de *L'arbore di Diana*, *La vida breve* o *Don Giovanni*. En cambio, las obras que basaban su nueva interpretación en elementos multimedia⁴³⁰ ocuparon un conjunto menor. Así, y pese a que el Palau de les Arts afirma apostar por elementos multimedia, en las producciones comentadas los practicables tuvieron una importancia mayor dentro del significado global. Por su parte, la crítica periodística se hizo eco de estas escenografías avalando con sus opiniones la belleza de la mayor parte de los decorados. Aún así, se vieron críticas negativas como *Turandot*, que fue la obra más tradicional dentro de las grandes escenografías en madera; pero que no pareció convencer por ser demasiado anticuada. El “Palau-volant”⁴³¹ y *La danza de los siete velos* marcaron un antes y un después en la lectura de éstas obras, lo que provocó cierta controversia entre las opiniones publicadas al respecto. Lo que la crítica buscaba era un punto de equilibrio entre la revolucionaria *Salome* y la tradicional *Turandot*. Así, se valoró positivamente los montajes de *L'arbore di Diana*, *La vida breve* y la estética moderna de la zarzuela⁴³². En general, las óperas estudiadas tuvieron una buena acogida en cuanto a las estructuras realizadas; si bien no todas las nuevas lecturas convencieron como ocurrió con el final de *Parsifal* y *Salome*.

⁴³⁰*Parsifal* y *Salome*.

⁴³¹www.lasprovincias.es/secciones/noticias.jsp?pREF=200810300015_186058 (última consulta 20/09/2012).

⁴³²*El rey que rabió* y *La bruja*.

A propósito de todo lo expuesto, se puede dar respuesta al interrogante con el que se comenzaba esta investigación y que planteaba el papel que ocupa hoy en día la escenografía de practicable, teniendo en cuenta el avance de los elementos multimedia. El estudio realizado lleva a la conclusión de que, pese a las amenazas del nuevo lenguaje que empieza a abrirse camino en el mundo de la escenografía (y en el Palau de les Arts concretamente), los talleres escenográficos -como Odeon Decorados- todavía son el punto de referencia para la realización del aparato escénico.



Bibliografía

ADAMI, GIUSEPPE; SIMONI, RENATO: Turandot. Teatro Villamarta. Jerez, 2008.

ARRIEGUI, JUAN: “Las imágenes del espectáculo: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (I).” En Boletín de Arte (nº25, 2004), pp. 149-179.

BALTHES, HEINZ: “Aproximación a Parsifal.” En *Camp de L’Arpa* (1982), pp. 23-26.

BRAVO, ISIDRE: *L’escenografia catalana*. Diputación provincial de Barcelona. Barcelona, 1986.

BUENO, FRANCISCO [tesis doctoral]: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española*. Dirigida por Roman de la Calle e Inmaculada Aguilar en la Universidad de Valencia, facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Valencia, 1997.

BUENO, FRANCISCO: “El arte de la ópera en la Valencia contemporánea. El reinado de Alfonso XIII.” En *Archivo de arte valenciano* (nº74, 1993), pp.180-190.

BUENO, FRANCISCO: “La música en Valencia; de la catedral al Palau de les Arts.” En *La ciudad de Valencia. Geografía y arte*. Universidad de Valencia. Valencia, 2009, pp. 468-474.

Da PONTE, LORENZO: *Don Giovanni. Ossia, il dissoluto punito*. Teatro Villamarta. Jerez, 2010.

Da PONTE, LORENZO: *Una cosa rara. Ossia, bellezza ed onestà*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2001.

Da PONTE; LORENZO: *L'arbore di Diana*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2001.

Del MONACO, GIANCARLO: “La vida breve. La dimensión más profunda”. En *La vida Breve* [Programa de mano del Palau de les Arts]. Valencia, 2010, pp. 11-15.

DELICADO, FRANCISCO J.: “Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico”. En *Archivo de arte valenciano* (nº71, 1990), pp. 89-98.

FERNÁNDEZ, JAIME: “Escenografía, donde la arquitectura y el arte se dan la mano”. En *Tribuna Complutense* (26/07/2010), p.6.

GARCÍA, JOSÉ A. [tesis doctoral]: *El Palau de les Arts a los ojos de la crítica musical*. Dirigida por Francisco Bueno, Carlos Hernández y Francesc A. Martínez en la Universidad de Valencia, departamento de comunicación. Valencia, 2012.

MARTÍNEZ, ÁNGEL: “Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos”. En *Acotaciones: revista de investigación teatral* (nº11, 2003), pp. 21-44.

MUÑOZ, JOAQUÍN: *Escenografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1923.

NAVASCUÉS, PEDRO: “Las máquinas teatrales: Arquitectura y escenografía.” En *Arquitectura teatral en España*. Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Madrid, 1984, pp. 53-64.

NIEVA, FRANCISCO: *Tratado de escenografía*. Editorial Fundamentos. Madrid, 2000.

PINEDO, CARMEN [tesis doctoral]: *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX*. Dirigida por Joaquín Bérchez en la Universidad de Valencia, departamento de Historia del Arte. Valencia, 1999.

PINEDO, CARMEN: “El artista ovacionado”. En *250 años: La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Belles Arts. Valencia, 2003, pp. 194-213.

PINEDO, CARMEN: *La ventana mágica: la escenografía teatral valenciana durante la primera mitad del ochocientos*. Institución Alfonso el Magnánimo Diputación de Valencia. Valencia, 2001.

RAMOS, MIGUEL: *El rey que rabió*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 1996.

RAMOS, MIGUEL: *La bruja*. Teatro de la Zarzuela. Madrid, 2002.

SAVAGE, ROGER: “La escenografía en la ópera”. En *La historia ilustrada de la ópera*. Paidós. Barcelona, 1998, pp. 350-420.

STRAUSS, RICHARD: *Salome*. Opera Classic Library Serie. Miami, 2003.

WAGNER, RICHARD: *Parsifal: ein Bühnenwaihfestspiel*. Gran Teatre del Liceu. Barcelona, 2011.

Portales de internet

abc.es

cultura.elpais.com

kareol.es

teatrodelazarzuela.mcu.es

www.ft.com

www.lasprovincias.es

www.lesarts.com

www.levante-emv.com

www.liceubarcelona.cat

www.mundoclasico.com

www.teatro-real.com

Fuentes hemerográficas

ÁLAMO, ÁLVARO: “Escenario frío, Mehta rotundo.” En *El Mundo*, 30/05/2008.

ÁLAMO, ÁLVARO: “Sentimientos líquidos.” En *El Mundo*, 10/02/2010.

ALIER, ROGER: “Campanada lírica.” En *La Vanguardia*, 27/12/2008.

ALONSO, GONZALO: “El triunfo del gran espectáculo.” En *La Razón*, 26/05/2008.

ALONSO, GONZALO: “George Lucas aterriza en el Palau.” En *La Razón*, 27/10/2008.

ALONSO, GONZALO: “Programa doble de lujo.” En *La Razón*, 27/03/2010.

ALONSO, GONZALO: “*Salomé*, pasiones distantes.” En *La Razón*, 12/06/2010.

ALONSO, GONZALO: “Un *Don Giovanni* sin gracia.” En *La Razón*, 30/01/2012.

BROTOS, ALFREDO: “¡Bien hecho!” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 02/03/2009.

BROTOS, ALFREDO: “Conceptos y pasiones.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 11/12/2009.

BROTONS, ALFREDO: “Equilibrio, fluidez y belleza.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 23/12/2008.

BROTONS, ALFREDO: “Jóvenes en manos de un maestro.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 20/04/2010.

BROTONS, ALFREDO: “Mal está lo que mal acaba.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 27/10/2008.

BROTONS, ALFREDO: “Martín i Soler en su sitio.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 09/02/2010.

BROTONS, ALFREDO: “Media Alta.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 26/05/2008.

BROTONS, ALFREDO: “Un cesto sin mimbres.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 25/01/2007.

BROTONS, ALFREDO: “Un Verdi total.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 11/03/2007.

BROTONS, ALFREDO: “VID y CAV.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 27/03/2010.

BROTONS, JOAQUÍN: “Se rabió pero no se rió.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 15/01/2009.

BUENO, FRANCISCO: “Apoteósico *Parsifal*.” En *El Mundo*, 27/10/2008.

BUENO, FRANCISCO: “El comienzo de la tetralogía wagneriana.” En *El Mundo*, 30/04/2007.

BUENO, FRANCISCO: “Magnífica puesta en escena.” En *El Mundo*, 18/02/2008.

BUENO, FRANCISCO: “*Simone Boccanegra* europeo.” En *El Mundo*, 13/11/2007.

BUENO, FRANCISCO: “Una joya belcantista.” En *El Mundo*, 25/01/2010.

BUENO, FRANCISCO: “Una magnífica producción.” En *El Mundo*, 23/12/2008.

BUENO, FRANCISCO: “Zubin Mehta, inconmensurable.” En *El Mundo*, 26/05/2008.

C. A.: “*El ocaso de los dioses*, unión entre la Fuera dels Baus y Mehta.” En *El Mundo*, 01/06/2009.

C. VELASCO: “*Siegfried*, el último desafío de la Fura del Baus.” En *Las Provincias*, 10/06/2008.

D. BORRÁS: “Y España, por fin, pudo ver la destrucción de Troya.” En *El Mundo*, 01/11/2009.

De PERSIA, JORGE: “Brillante *Turandot*.” En *La Vanguardia*, 26/05/2008.

De PERSIA, JORGE: “ET y el Santo Grial.” En *La Vanguardia*, 03/11/2008.

GALIANO, ANA: “¡Y llegó *La bruja!*” En *El Mundo*, 25/01/2007.

GALIANO, ANA: “El teatro y su fantasía.” En *El Mundo*, 18/05/2007.

GALIANO, ANA: “Nuevo prodigio de Zubin Mehta.” En *El Mundo*, 12/06/2010.

GALIANO, ANA: “Una noche estelar.” En *El Mundo*, 02/05/2007.

GÁMEZ, CARLES: “Somos artistas por encargo.” En *El País*, 01/02/2012.

GARCÍA-ALCALDE: “Sin sexo explícito, la *Salomé* más impactante.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 12/06/2010.

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO: “Del querer y el sufrir.” En *Abc*, 14/06/2010.

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO: “Il mio mistero.” En *Abc*, 26/05/2008.

GONZÁLEZ LAPUENTE, ALBERTO: “Una justa fama.” En *Abc*, 02/01/2009.

GRACÍA, ALFONS: “El Palau de les Arts monta un *Rey que rabió* propios tras romper con el Teatro de la Zarzuela.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 02/01/2009.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “¿De dónde dices que es ese tenor?” En *Abc*, 12/11/2008.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “El Chapí que toca.” En *Abc*, 14/11/2009.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “Extrañezas.” En *Abc*, 25/01/2007.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “Falla de fuego, Mascagni de hielo.” En *Abc*, 29/03/2010.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “Intensa y espectacular.” En *Abc*, 26/05/2008.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “*La traviata* sigue conmoviendo.” En *Abc*, 20/04/2010.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “Un *Parsifal* monumental.” En *Abc*, 28/10/2008.

GUZMÁN, JOAQUÍN: “Una joya imperdible.” En *Abc*, 23/12/2008.

LABASTIDA, MIKEL: “El último artesano por encargo.” En *Las Provincias*, 22/01/2012.

MADRID, RODRIGO: “Martín i Soler de la gloria al olvido.” En *El Mundo*, 09/02/2010.

MELÉDEZ-HADDAD, PABLO: “Una apuesta por la zarzuela.” En *Abc*, 28/01/2007.

R.V.M.: “La Fura dels Baus presenta un *Sigfrido* idealista ‘que no sabe quién es y su busca’. En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 10/06/2008.

RADIGALES, JAUME: “Prueba superada.” En *La Vanguardia*, 02/05/2007.

RUS, CÉSAR: “El Palau de las Galaxias.” En *Las Provincias*, 27/10/2008.

RUS, CÉSAR: “Género achicado.” En *Las Provincias*, 27/01/2007.

RUS, CÉSAR: “Muy dinámico.” En *Las Provincias*, 09/02/2010.

RUS, CÉSAR: “Que bella está la princesa Salomé.” En *Las Provincias*, 14/06/2010.

RUS, CÉSAR: “Rojo y Blanco.” En *Las Provincias*, 27/03/2010.

RUS, CÉSAR: “Una dirección magistral.” En *Las Provincias*, 26/05/2008.

SIMÓ, JOSÉ: “El ocaso de los dioses.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 01/06/09.

SIMÓN, JOSÉ: “Un *Don Giovanni* de 2006 algo gélido.” En *Levante-El Mercantil Valenciano*, 29/01/2012.

SOLÀ, ROSA: “¿Violación de una menor?” En *El País*, 12/06/2010.

SOLÀ, ROSA: “Aciertos y esperpentos.” En *El País*, 27/10/2008.

SOLÀ, ROSA: “Deliciosa.” En *El País*, 24/12/2008.

SOLÀ, ROSA: “En forma.” En *El País*, 09/02/2010.

SOLÀ, ROSA: “Mediocre.” En *El País*, 25/01/2007.

SOLÀ, ROSA: “Rojo y oro.” En *El País*, 26/06/2008.

SOLÀ, ROSA: “Una escena aburrida.” En *El País*, 29/01/2012.

SOLÀ, ROSA: “Verdi.” En *El País*, 11/03/2007.

Fuentes de archivo

Nos referimos a los archivos del taller de Odeon Decorados como AD/OD (Archivo Documental/Odeon Decorados) y AI/OD (Archivo Informático/Odeon Decorados). En cursiva se indica el nombre del archivador y entrecomillado el nombre del documento del que se extrae la información.

AD/OD: *Palau Arts-2010*. “*Salome: Dossier técnico*”.

AD/OD: *1998/99-Vitoria*. “Comediants. Port Aventura: Especificaciones técnicas”.

AD/OD: *Any 2009-Chatelet*. “*Cyrano de Bergerac. Cahier de consultation des entreprises*”.

AD/OD: *2005-Don Giovanni*. “*D. Giovanni. T. Real: Dossier Don Giovanni. Dirección técnica*”.

AD/OD: *Palau Arts-2010*. “*D. Giovanni: Presupuesto reparación de la escenografía de la ópera Don Giovanni*”.

AD/OD: *2006-Don Giovanni JM*. “*Don Giovanni: Presupuestos de la escenografía de Don Giovanni*”.

AD/OD: *2009- L'arbore de Diana*. “Dossier del proyecto ejecutivo de las estructuras”.

AD/OD: *2008-El árbol de Diana*. “*El árbol: presupuestos técnico para la construcción escenografía para El árbol de Diana (03/11/2008)*”.

AD/OD: *2008- El rey que rabió*. “*El rey que rabió. El Palau de les Arts, Nov.08: Presupuesto definitivo (16/10/08)*”.

AD/OD: *2007-El rey que rabió*. “*El rey que rabió: presupuesto*”.

AD/OD: *1999-Margarita la tornera*. “Ítems”.

AD/OD: *2010-11-La avería*. “*La avería: Presupuesto construcción escenografía para la obra La avería*”.

AD/OD: *1999-La Bohème*. “*La Bohème: presupuesto (20/07/1998)*”.

AD/OD: *Cuando era pequeña. "La bruja. El Palau D. L. Arts: Presupuesto construcción (12/12/2006)"*.

AD/OD: *2002-Teatro de la Zarzuela-2002. "La bruja. T. Zarzuela: Presupuesto para la construcción de la escenografía para la ópera La bruja (26/07/2002)"*.

AD/OD: *2001-Goyescas (T. Cagliari). "La vida breve: dossier de la oficina técnica (05/06/1997)"*.

AD/OD: *2007- El rey que rabió. "Memoria"*.

AD/OD: *Palau Arts-2010. "Palau Arts. La vida Breve: presupuesto (16/12/2009)"*.

AD/OD: *2008-Parsifal. "Parsifal: descripción de los ítems de la escenografía"*.

AD/OD: *2009-L'arbore de Diana. "Pliego de especificaciones técnicas para la construcción de la escenografía de la ópera L'arbore di Diana (01/10/2009)"*.

AD/OD: *2001- Viaggio a Reims. "Scala di Seta: presupuesto (08/06/2001)"*.

AD/OD: *09/2010-Chatelet. "Sonrisas y lágrimas: The Sound of music cashier de consultation des enterprises"*.

AD/OD: *2008-Turandot. "Turandot. Palau de les Arts: pliego de Turandot (26/03/08)"*.

AD/OD: *Palau Arts-2010. "Una cosa rara: listado de ítems de Una cosa rara"*.

AI/OD: *La bruja. 2002.*

AI/OD: *Curriculum Vitae Odeon Decorados.*

AI/OD: *Don Giovanni arts-fotos estado actual.*

AI/OD: *Don Giovanni JM 2006.*

AI/OD: *Don Giovanni-Teatro Real-Madrid 2005.*

AI/OD: *El Rey que Rabio-Teatro de la Zarzuela.*

AI/OD: *Err-fotos Odeon-El rey que rabió.*

AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts.*

AI/OD: *La bruja les arts.*

AI/OD: *La scala di seta. 2001.*

AI/OD: *La vida breve 1997.*

AI/OD: *L'arbore di Diana-Teatro Liceo-Barcelona.*

AI/OD: *Lista de trabajos de Odeon Decorados.*

AI/OD: *Margarita la tornera 1999.*

AI/OD: *Parsifal-Palau de les Arts.2009.*

AI/OD: *Salome-Palau de les Arts Reina Sofía-2010.*

AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts.2008.*

AI/OD: *Una cosa rara.*

Cyrano de Bergerac [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, temporada 2006-2007.

Das rheingold [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, temporada 2006-2007.

Die walküre [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, temporada 2006-2007.

Don Giovanni [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, temporada 2006-2007.

El rey que rabió [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, 2008-2009.

Gotterdammerung [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía.
Valencia, 2009.

L'arbore di Diana [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2008-2009.

La belle et la bête [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2007-2008.

La bruja [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2006-2007.

La corte del faraón [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2007-2008.

La vida Breve [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2009-2010.

Les troyens [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2009-2010.

Parsifal [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2008-2009.

Salome [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, 2006.

Siegfried [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, 2008.

Simon Boccanegra [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2006-2007.

Turandot [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, 2008.

Una cosa rara [programa de mano]. Palau de les Arts Reina Sofía. Valencia, temporada 2009-2010.



Índice de ilustraciones

Fig.I: Visión exterior del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia.
Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.II: Vista general de la puesta en escena de *La vida breve*.
Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts
Reina Sofía.

Fig.III: Vista del mar de *Madama Butterfly*. Fotografía de Tato Baeza.
Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.IV: Vista de la sabina de *Lucia de Lammermoor*. Fotografía de Tato
Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.V: Vista del suelo reflectante de *Siegfried*. Fotografía de Tato
Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.VI: Vista general del espejo de *La traviata*. Fotografía de Tato
Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.VII: Vista general del mar de *Simone Boccanegra*. Fotografía de
Eva Ripoll. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.VIII: Vista de la decoración teatral de *Faust*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.IX: Vista del dragón de *Siegfried*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.X: Vista general de las grúas de *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XI: Vista del Walhalla de los dioses de *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XII: Vista del río contaminado de *Götterdämmerung*. Fotografía de Eva Ripoll. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XIII: Vista del caballo de *Les troyens*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XIV: Vista general de la escena de *Don Giovanni*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XV: Vista del agua en *Das rheingold*. Fotografía de Tato Baeza. Imagen cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de los acabados de *Don Giovanni*. Extraída de AI/OD: *Don Giovanni-Teatro Real-Madrid 2005*. “IMG_0082”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de los acabados de *La bruja*. Extraída de AI/OD: *La bruja. 2002*. “La bruja. 014”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de las gradas de *El rey que rabió*. Extraída de AI/OD: *El Rey que Rabio-Teatro de la Zarzuela*. “PICT0189”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XIX: Imágenes del taller de Odeon Decorados de la estructura central de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Teatro Liceo-Barcelona*. “L'arbore di Diana-1”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XX: Imágenes del taller de Odeon Decorados de las compuertas de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Teatro Liceo-Barcelona* “*L'arbore di Diana-6*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXI: Detalle de los desperfectos de los decorados de *Don Giovanni* tras el accidente del Palau de les Arts. Extraída de AI/OD: *Don Giovanni arts-fotos estado actual*. “DSC02721”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXII: Imagen del taller de Odeon Decorados del suelo de *Don Giovanni*. Extraída de AI/OD: *Don Giovanni JM 2006*. “*Don Giovanni JM 015*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXIII: Imágenes del taller de Odeon Decorados de los muros (reverso) de *Don Giovanni*. Extraída de AI/OD: *Don Giovanni JM 2006*. “*Don Giovanni JM 022*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXIV: Imágenes del taller de Odeon Decorados de los muros (anverso) de *Don Giovanni*. Extraída de AI/OD: *Don Giovanni JM 2006*. “*Don Giovanni JM 026*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXV: Imagen de la maqueta de *La bruja*. Extraída de AI/OD: *La bruja les arts*. “Taller_8260”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la barandilla de *Turandot*. Extraída de AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts.2008*. “P1060538”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de las escaleras del templo de *Turandot*. Extraída de AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts.2008*. “P1060704”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la escalinata de *Turandot*. Extraída de AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts.2008*. “P1060699”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXIX: Imagen del taller de Odeon Decorados de las estanterías de *Turandot*. Extraída de AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts*.2008. “P1060670”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXX: Imagen del taller de Odeon Decorados del suelo de *Turandot*. Extraída de AI/OD: *Turandot-Palau de les Arts*.2008. “P1060520”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la pasarela y parábola de *Parsifal*. Extraída de AI/OD: *Parsifal-Palau de les Arts*.2009. “20092008128”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la antena de *Parsifal*. Extraída de AI/OD: *Parsifal-Palau de les Arts*.2009. “20092008158”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de los muros de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. “*L'arbore di Diana-2-Palau de les Arts*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXIV: Imagen del taller de Odeon Decorados de la escalera de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. “*L'arbore di Diana-1-Palau de les Arts*”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXV: Imagen del taller de Odeon Decorados de la estructura en D de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. “CIMG0579 ”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXVI: Imágenes del taller Odeon Decorados del árbol de *L'arbore di Diana*. Vista de las manzanas doradas. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. “CIMG0592”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig. XXXVII: Imágenes del taller Odeon Decorados del árbol de *L'arbore di Diana*. Vista de parte del ramaje. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. “CIMG0474”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXVIII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la barca de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. "CIMG0427". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XXXIX: Imagen del taller de Odeon Decorados de la chaislonge de *L'arbore di Diana*. Extraída de AI/OD: *L'arbore di Diana-Palau de les Arts*. "CIMG0431". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XL: Imagen del taller de Odeon Decorados de los muros de *El rey que rabió*. Extraída de AI/OD: *Err-fotos Odeon*. "CIMG0613". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLI: Vista detalle de las sillas de *El rey que rabió*. Fotografía de Tato Baeza. Cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XLII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la orografía de *Una cosa rara*. Extraída de AI/OD: *Una cosa rara*. "CIMG2781". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLIII: Vista general de la escena de *Una cosa rara*. Fotografía de Tato Baeza. Cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XLIV: Vista general de los decorados de *Una cosa rara*. Fotografía de Tato Baeza. Cedida por el Palau de les Arts Reina Sofía.

Fig.XLV: Imagen del taller de Odeon Decorados del muro curvo de *Salome*. Extraída de AI/OD: *Salome-Palau de les Arts Reina Sofía-2010*. "CIMG3768". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLVI: Imagen del taller de Odeon Decorados de la esfera de *Salome*. Extraída de AI/OD: *Salome-Palau de les Arts reina Sofía-2010*. "CIMG3857". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLVII: Imagen del taller de Odeon Decorados de la rampa de *Salome*. Extraída de AI/OD: *Salome-Palau de les Arts reina Sofía-2010*. "CIMG3651". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLVIII: Imagen del taller Odeon Decorados del sofá de *Salome*. Extraída de AI/OD: *Salome-Palau de les Arts reina Sofía-2010*. "CIMG3667". Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.XLIX: Imagen de la maqueta de *La scala di seta*. Extraída de AI/OD: *La scala di seta*. 2001. “La scala di seta.007.” Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.L: Vista general de la puesta en escena de *Margarita la tornera*. Extraída de AI/OD: *Margarita la tornera* 1999. “Margarita la tornera.002.” Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig.LI: Imagen del taller de Odeon Decorados de los ornatos del *Templo mágico de Jing Chou*. Extraída de AD/OD: 1998/99-*Vitoria*. “Comediants. Port Aventura: Especificaciones técnicas”. Imagen cedida por Odeon Decorados.

Fig. LII: *Vocabulario escénico*. Diseño de Sofía Prats. Imagen propia.



Anexos

Fichas de las obras

Carmen: compuesta por Georges Bizet, con libreto de Ludovic y Henri Meilhac. Coproducida por el Palau de les Arts de Valencia y Maggio Musicale Fiorentino, bajo la dirección de escena de Carlos Saura y escenografía de Laura Martínez.

Cavalleria rusticana: compuesta por Pietro Mascagni, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci. Producida por el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de escena de Giancarlo del Monaco y escenografía de Johannes Leiacker.

Così fan tutte: compuesta por Wolfgang A. Mozart, con libreto de Lorenzo da Ponte. Producida por el Glyndebourne Festival Opera de Lewes, bajo la dirección de escena de Nicholas Hytner y la escenografía de Vicki Mortimer.

Cyrano de Bergerac: compuesta por Franco Alfano, con libreto de Henri Cain. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena y la escenografía de Michal Znaniecki.

Cyrano de Bergerac: producción de Théâtre du Châtelet de París, bajo la dirección escénica y escenografía de Petrika Iones.

Das rheingold: compuesta y escrita por Richard Wagner. Coproducción del Palacio de les Arts de Valencia y Maggio Musicale Fiorentino, bajo la dirección de escena de La Fura dels Baus y la escenografía de Roland Olbeter.

Die walküre: compuesta y escrita por Richard Wagner. Coproducción del Palacio de les Arts y Maggio Musicale Fiorentino, bajo la dirección de escena de la Fura dels Baus y la escenografía de Roland Olbeter.

Dobre placena prochazka: compuesta y escrita por Jiri Suchy y Jiri Slitr. Producida de la Opera North de Leeds, bajo dirección de escena de Milos Forman y Petr Forman y la escenografía de Matej Forman.

Don Giovanni: compuesta por Wolfgang A. Mozart, con libreto de Lorenzo da Ponte. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena y la escenografía de Jonathan Miller.

Don Giovanni: producida por el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de escena Luis Pasqual y la escenografía de Ezio Frigerio.

El rey que rabió: compuesta por Ruperto Chapí, con libreto de Miguel Ramos Carrión y Vital Aza. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Emilio Sagi y la escenografía de Francesco Calcagnini.

El rey que rabió: producida por el Teatro de la Zarzuela de Madrid, bajo la dirección escénica de Luis del Olmo y escenografía de Juan Sanz y Miguel Ángel Coso.

Faust: compuesta por Charles Gounod, con libreto de Jules Barbier y Michel Carré. Coproducida por la Royal Opera House Covent Garden de Londres, Opera Monte-Carlo, Opera de Lille, Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi de Tiestre, bajo la dirección escénica de David McVicar y la escenografía de Charles Edwards.

Fidelio: compuesta por Ludwig van Beethoven, con libreto de Joseph F. Sonnleithner y Jean-Nicolas Bouilly. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena y escenografía de Pier'Alli.

Götterdämmerung: compuesta y escrita por Richard Wagner. Coproducción del Palacio de les Arts de Valencia y Maggio Musicale Fiorentino, bajo dirección de escena de la Fura dels Baus y la escenografía de Roland Olbeter.

L'arbore di Diana: compuesta por Vicente Martín i Soler, con libreto de Salvatore Cammarano. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Daniel Slater y la escenografía de Leslie Travers.

L'arbore di Diana: coproducción del Teatro Real de Madrid y el Gran Teatre Liceu de Barcelona, bajo la dirección escénica de Francisco Negrín y escenografía de Rifail Ajdarpasic y Ariane I. Unfried.

La avería: escrita por Friedrich Dürrenmatt y adaptación de Fernando Sansegundo. Producida por el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Blanca Portillo y escenografía de Andrea D'Odorico.

La belle et la Bête: compuesta y escrita por Philip Glass. Coproducción del Palau de les Arts de Valencia y Narodni Divadlo de Praga, bajo la dirección de escena de Petr Forman y la escenografía de Matej Forman, Andrea Sodomkova, Renata Pavlickova y Ondrej Masek.

La Bohème: compuesta por Giacomo Puccini, con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Producida por Nederlandse Opera de Ámsterdam, bajo la dirección de escena de Pierre Audi y escenografía de Michael Simon.

La bruja: compuesta por Ruperto Chapí, con libreto de Miguel Ramos Carrión. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Emilio Sagi y la escenografía de Llorenç Cabella.

La bruja: producida por el Teatro de la Zarzuela de Madrid, bajo la dirección de escena de Luis Olmos y la escenografía de Gabriel Carrascal.

La corte del faraón: compuesta por Vicente Lleó, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Francisco Negrín y la escenografía de Louis Désiré.

La scala di seta: compuesta por Gidacchino Rossini, con libreto de Giuseppe M. Foppa. Producida por Rossini Opera Festival de Pesaro, bajo dirección de escena de Damiano Michieletto y la escenografía de Paolo Fantin.

La scala di seta: producción del Festival Internacional de Música de Galicia, bajo la dirección de escena de Ignacio García y escenografía de Josep Simón y Manuel Zuriaga.

La traviata: compuesta por Giuseppe Verdi, con libreto Francesco M. Piave. Coproducida por Associazione Arena Sferisterio de Macerata y la Fondazione Pergolesi Spontini de Jesi, bajo la dirección escénica de Henning Brockhaus y la escenografía de Josef Svobada.

La vida breve: compuesta por Manuel de Falla, con libreto de Carlos Fernández. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo dirección de escena y escenografía de Giancarlo del Monaco.

La vida breve: producida por el Teatro Real de Madrid, bajo dirección de escena de Francisco Nieva y escenografía de José Hernández.

Les troyens: compuesta y escrita por Hector Berioz. Coproducción del Palacio de les Arts de Valencia, el Teatro Mariinski de San Petersburgo y el Teatr Wielki Opera de Varsovia, bajo dirección de escena de la Fura dels Baus y la escenografía de Roland Olbeter.

Lucia di Larmemoor: compuesta por Gaetano Donizetti, con libreto de Salvatore Cammaraso. Coproducción del Grand Théâtre de Genève y Maggio Musicale Fiorentino, bajo la dirección de escena de Graham Vick y la escenografía de Paul Brown.

Luisa Miller. compuesta por Giuseppe Verdi, con libreto de Salvatore Cammarano. Producida por el Teatro Massimo de Palermo, bajo dirección de escena de Lamberto Puggelli y la escenografía de Luisa Spinatelli.

Madama Butterfly. compuesta por Giacomo Puccini, con libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Producida por Teatr Wielki Opera de Varsovia, bajo la dirección de escena de Mariusz Trelinski y la escenografía de Boris F. Kudlicka.

Madama Butterfly. producida por el Teatro alla Scala de Milán, bajo la dirección de escena de Keita Asari y la escenografía de Ichiro Takada.

Margarita la tornera. compuesta por Ruperto Chapí, con libreto de Carlos Fernández. Producida por el Teatro Real de Madrid, bajo la dirección de escena de Emilio Sagi y escenografía de Llorenç Corbella.

Orlando. compuesta por Georg F. Haendel, con libreto anónimo. Producción de la Royal Opera House Covent Garden de Londres, bajo la dirección de escena de Francisco Negrín y la escenografía de Anthony Backer.

Parsifal. compuesta y escrita por Richard Wagner. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Werner Herzog y la escenografía de Maurizio Balò.

Salome. compuesta y escrita por Richard Strauss. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo la dirección de escena de Francisco Negrín y la escenografía de Louis Desire.

Siegfried. compuesta y escrita por Richard Wagner. Coproducción del Palacio de les Arts de Valencia y Maggio Musicale Fiorentino, bajo la dirección de escena de la Fura dels Baus y la escenografía de Roland Olbeter.

Simon Boccanegra. compuesta por Giuseppe Verdi, con libreto de Francesco M. Piavé, Giuseppe Montanelli y revisión de Arrigo Boito. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, bajo dirección de escena de Luis Pascual y la escenografía de Ezio Frigero.

Sound of music: escrita por Rogerds y Hammerstein. Producida por el Théâtre du Châtelet de París, bajo la dirección y escenografía de Emilio Sagi.

Turandot: compuesta por Giacomo Puccini y rematada por Franco Alfano, con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni. Producida por el Palau de les Arts de Valencia, con dirección de escena de Chen Kaige y escenografía de Liu King.

Una cosa rara: compuesta por Vicente Martin y Soler, con libreto de Lorenzo da Ponte. Producción del Palau de les Arts de Valencia, con dirección escénica de Francisco Negrín y escenografía de Rifail Ajdarpasic y Ariane I. Unfried.

Apuntes biográficos

Alós, Ricardo (Valencia, 1854 – Godella, 1927): nació en el seno de una familia vinculada al teatro y a la escenografía. Su padre, Ramón Alós, ejerció como maquinista del Teatro Principal y su madre fue actriz aficionada, sus hermanos José y Ramón continuaron la estela de padre siendo maquinistas del Teatro Principal y del Princesa. Juntos formaron un taller con el padre a la cabeza, José ocupó el lugar del maquinista y Ramón y Ricardo el de escenógrafos.

Ricardo Alós estudió en la Academia de San Carlos de Valencia, siendo su maestro de pintura escenográfica José Brel. Comenzó trabajando para el Teatro Principal, ganando fama con los telones para *El profeta*. En ellos mostraba sus amplios conocimientos de perspectiva y de los trucos escénicos que le permitían realizar efectos sorprendentes. Se le considera un pintor escenógrafo de la corriente realista llegada desde Cataluña a través de las obras de Francesc Soler i Ravirós, ya que en sus telones se apreciaban mayor número de detalles que en los trabajos románticos. De todos modos no se trata de un realismo severo, pues continuaba viéndose la recreación de ambientes a través de juegos lumínicos, color, volúmenes y destreza perspectiva. De sus trabajos para los teatros de la comunidad cabe destacar el telón de boca que realizó para el Teatro Principal de Castellón, siendo éste el único que se conserva del autor y de los pocos

ejemplos de telones del siglo XIX que quedan en España. La obra presenta una pintura a imitación de un cortinaje rojo aterciopelado, con un bode inferior de raso azulado y flecos dorados. De las cintas de la cortina cuelgan dos medallones con los retratos de Francisco de Goya y Leandro F. de Moratín.

Aunque fueron sus obras escénicas las que le dieron fama y reconocimiento, también realizó pinturas menores para otros espacios como los pabellones de la feria de julio de Valencia, algunos monumentos de Semana Santa y otras festividades religiosas, llegando a crear algunos decorados cinematográficos. Fuera de su carrera profesional estuvo vinculado a las corrientes liberales, participando en algunas barricadas y en la lucha anticarlista.

Amorós, Eduardo: discípulo de José Flores. Trabajó en el Teatro de la Marina del Cabañal de Valencia.

Asdarpasic, Rifail (Stuttgart, 1975): diplomado en escenografía y diseño de exposiciones por la Escuela de Creación Artística de Karlsruhe, trabaja junto a Ariane Unfried desde 2003 en el ámbito operístico. Colabora con Francisco Negrín desde 2005, compaginándolo con las obras que ha realizado para Carlos Wagner desde 2007.

Balò, Maurizio (Montevarchi, 1947): estudió arquitectura en la Universidad de Florencia donde participó en el grupo de teatro. Aunque en 1971 comenzó con la proyección de escenografías y vestuario para diferentes producciones de teatro, no fue hasta 1982 cuando realizó su primera ópera: *La damnation de Faust*. Desde entonces ha sido reconocido con diferentes galardones por su trabajo.

Cabella, Llorenç: nacido en Vallfogona de Riucorb, estudió diseño de interiores en la Escuela Elisava, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Barcelona y escenografía en el Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona. Completó su formación con una estancia en el Piccolo Teatro de Milán y el Teatre Llieure de Barcelona. Especialista en escenografía y vestuario, ha trabajado también como director artístico de la Fira de Teatre de Tàrrrega en dos periodos: de 1985 a 1986 y de 2003 a 2006. Ha sido reconocido con el Premio de la Crítica de Barcelona (1999) por *Mesura per Mesura* y el Premio Max de

Escenografía por *Guys & Dolls* ambos producciones del Teatre Nacional de Catalunya.

Calcagnini, Francesco (Pesaro, 1962): se diplomó en escenografía en la Academia de Bella Artes de Urbino con la máxima calificación. Ha trabajado como escenógrafo y director de teatro, danza y ópera, asimismo coordina y dirige el espectáculo de las Academias de Bellas Artes de Sassari y Urbino en el ámbito escenográfico.

Calvo, José: discípulo de Luis Téllez, trabajó en el taller de José Gallel junto a Ricardo Alós.

Desire, Louis: si bien la mayor parte de sus trabajos se sitúan en el campo de la escenografía y el diseño de vestuario, Louis Desire también ha trabajado como director de escena debutando en 2007 con *Wether* en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Flores, José (Valencia, 1816 - 1878): hermano por parte de madre de José V. Pérez, se formó en el taller de éste. Fue contratado como maquinista del Teatro Princesa en 1856 donde subió a las tablas sus mejores obras, o al menos las más aplaudidas, como *La virgen de Murillo* (1856) que mostraba una vista nocturna de Sevilla. También trabajó en el Teatro de Palma de Mallorca (1867) y de maquinista en el Teatro de Segorbe y del Cabañal. A partir de 1871 pasó a pintar telones para el Teatro Café, conocido posteriormente como Teatro Ruzafa, también colaboró en 1876 con el Teatro Apolo de Valencia donde pintó el techo y el telón de boca para su inauguración.

Fuera del mundo del teatro tuvo una prolífica carrera como pintor de perspectivas para iglesias, monumentos de Semana Santa y decoración de palacios. Llegó a realizar el altar de *Los milagros de San Vicente* además de un pabellón para el casino del comercio en la real feria de julio de 1871.

Forman, Matej (Praga, 1964): hermano gemelo de Petr Forman, trabaja con él en la compañía de los hermanos Forman (DBF). Se formó en el Jiri Trnka Studio y estudió en la Academia de Arte, Arquitectura y Diseños de Praga asistiendo durante un año a la

Universidad de Columbia. Se considera aprendiz de su padre, Milos Forman, reconocido director de cine.

Forman, Petr (Praga, 1964): hermano gemelo de Matej Forman, estudió técnica del manejo de marionetas en la facultad teatral de la Academia de Artes Escénicas de Praga. Actuó junto a su hermano Matej como miembro de la compañía familiar Vasa. Más adelante crearon juntos el Teatro de los hermanos Forman (DBF), una compañía itinerante que trabaja en Europa, Estados Unidos y México, dentro de la cual Petr hace las veces de actor, marionetista y director de escena. Su obra de mayor éxito ha sido *Baroque opera* (1992).

Frigerio, Ezio (Erba, 1930): comenzó sus andaduras junto a Giorgio Strehler en el Piccolo Teatro de Milán (1955), más adelante trabajó para la Scala de Milán y el Metropolitan de Nueva York. También ha tanteado el terreno cinematográfico trabajando con Vittorio di Sica, Liliana Cavani, Bernardo Bertolucci y Jean Paul Roppeneau entre otros. Su trabajo ha sido reconocido con el premio Molière y el César.

Fura dels Baus, La: compañía creada en 1979, se dedicó a las intervenciones en la calle hasta 1983. Su objetivo es la creación del espectáculo total combinando todos los recursos escénicos que tiene a su alcance. Para ello se basa en un lenguaje propio bautizado como *furero* donde se funden la técnica de las diferentes disciplinas. Se caracteriza por espectáculos de gran formato que intentan llegar al máximo público posible.

Gallel, José (Valencia, 1825 - 1887): alumno de la academia de San Carlos de Valencia donde asistió a clase con el entonces profesor Luis Téllez. Con él cultivó la perspectiva pictórica y el paisaje. En el ámbito de la escenografía trabajó en algunos proyectos junto pintores como José Brel, Pedro Noguera y Antonio Cortina con quienes realizó *Sueños de oro* (1873). Su trabajo como escenógrafo le sirvió como propaganda para sus trabajos posteriores en la pintura y decoración de palacios burgueses, tiendas e iglesias de la ciudad. Además realizó retratos, pinturas de historia y paisajes, siendo reconocido por estos últimos que basaba en modelos académicos, de temática sencilla, colores vivos y contrastados, dibujo cuidado y pincelada suelta.

García, Antonio: discípulo de Luis Téllez. Se dedicó a la fotografía si bien se sabe que pintó un telón de boca junto con Baldomero Almejún para el Teatro Principal de Valencia en 1860.

Ginés, Salvador: discípulo de Luis Téllez.

González, Manuel: discípulo de Luis Téllez. En su carrera como pintor escenógrafo realizó decorados para algunos teatros de la ciudad de Valencia (Teatro Principal, el Teatro Liceo donde pintó un telón de boca en 1841 bajo la dirección de Bernardo López, el Teatro del Circo, el Colegio de los niños de San Vicente y el Teatro Princesa). Su obra más destacada fue un templo pagano que contaba con dos rompimientos con forillo, que realizó bajo la dirección de Luis Téllez. Asimismo, fue profesor de aritmética y geometría en la Academia de San Carlos de Valencia.

Herzog, Wener (Múnich, 1942): estudió historia y literatura alemanas en Múnich y Pittsburgh, realizando su primera película en 1961. Desde entonces ha escrito y producido más de medio centenar de películas, publicado más de una decena de libros en prosa y dirigido varias obras de teatro.

Igual, Federico (Valencia, 1886 - ¿?): alumno de la Academia de San Carlos de Valencia y discípulo de Ricardo Alós y de José Flores. Se dedicó junto a su padre a la pintura decorativa.

Kaige, Chen (Pekín, 1952): inició sus estudios en Pekín, si bien fue enviado a la provincia de Yunnan durante la Revolución Cultural y se alistó poco después en el Ejército de Liberación de China. Posteriormente regresó a Pekín y entró en el Departamento de Dirección de la Academia de Cine (1978). Debutó con *Yellow Earth* (1984), reconocida a nivel internacional y piedra angular de las obras de los directores de la quinta generación china, marcando el inicio de la era del nuevo cine chino. Asimismo fue él el encargado de llevar el cine de su país al festival de Cannes y el único en recibir la Palma de Oro, el máximo galardón. Además de éste, ha recibido otros reconocimientos como el de ser nombrado entre los diez mejores directores del siglo XXI por la Federación Internacional de Críticos de Cine. Su corto *Ten Minutes Order: The Trumet* fue nominado en los Oscar al galardón por el mejor cortometraje. La película que más éxito

le ha reportado ha sido *Adiós a mi concubina*, siendo seleccionada entre las cien mejores películas de la historia por la revista *Times*.

King, Liu (Pekín, 1963): licenciado en diseño escenográfico por el Instituto Central de Drama de Pekín en 1992, ha trabajado en puestas en escena de obras contemporáneas, colaborando también en documentales y películas cinematográficas. Pertenece a la asociación de Diseño Escenográfico de China.

Martínez, José (Alicante, 1869 - ¿?): fue un pintor escenógrafo discípulo de Ricardo Alós.

Miller, Jonathan (Londres, 1934): conocido productor y presentador de televisión, ha trabajado como director de teatro, ópera y cine. Estudió ciencias naturales en la Universidad de Cambridge, doctorándose en medicina. El empujón a su carrera dentro de las artes escénicas le vino a través de la colaboración en *Beyond the fringe* con el que se inauguró el festival de Edimburgo de 1960. Se introdujo en el mundo de la ópera catorce años después, cuando fue invitado a dirigir el estreno británico de *Arden must die*. Dentro de este campo ha trabajado en la ópera de Kent y la ópera nacional inglesa, además de colaborar con Maggio Musicale Fiorentino, la Scala de Milán, Metropolitan de Nueva York, Deutsche Staatsoper de Berlín, Bayerische Staatsoper, Staatsoper de Viena, Festival de Salzburgo, Royal House Covent Garden de Londres, Mostly Mozart de Nueva York... Dentro de los reconocimientos que ha recibido a lo largo de su carrera, cabe destacar el título honorario en letras de la Universidad de Cambridge.

Del Monaco, Giancarlo (Venecia, 1943): fue estudiante de piano y trompeta en la Universidad de Lausana, si bien luego se dedicó a la dirección de escena debutando en el teatro griego de Siracusa con la obra *Samson et Dalila* donde trabajó codo con codo con su padre, Mario del Monaco. Su trabajo como director de escena abarca más de un centenar de obras representadas en los grandes coliseos de todo el mundo.

Montesinos, Rafael (Valencia, 1811 - 1877): recibió una doble formación a cargo de Bernardo López en Madrid y José V. Pérez Vela en Valencia, aunque pronto se desvinculó de éste último y comenzó a trabajar por cuenta propia. Fue reconocido por la Academia de San

Carlos de Valencia por su trabajo, ejerció allí como profesor de geometría (1851), artes policromadas (1864) y colorido y flores (1872). Además, en 1851 fue nombrado por Isabel II pintor honorífico de cámara, se trasladó a Madrid y trabajó como ayudante de profesor en la Academia de San Fernando. De sus obras se desprende el estilo romántico y el naturalismo valenciano que el mismo introdujo. Destacó por sus pinturas de paisajes y de miniaturas más que por la pintura de escenografía, aunque en esta última disciplina realizó un decorado muy aplaudido de la vista del valle de Acosta para la obra *Los perros del monte de San Bernardo* (1846).

Negrín, Francisco (México, 1963): estudiante de cinematografía que, sin dejar a un lado el cine, se vinculó al mundo de la ópera donde ha trabajado en los grandes festivales europeos y americanos. Su estilo innovador le ha reportado reconocimientos y éxito, que llegó por primera vez con *Orlando Paladino* en la Opera de Garsington de Oxfordshire. Entre los galardones con los que se le ha premiado se encuentran el de mejor director y mejor producción por *Giulio Cesare* (Ópera de Australia).

Olbeter, Roland (Hannover, 1955): sus inicios en el mundo de la música vinieron a raíz de sus estudios de violín. Además estudió construcción naval tras lo que comenzó a trabajar en el mundo del teatro, la ópera, instalaciones en movimiento y sonido. Forma parte de Maat Collective junto con Franc Aleu y Pere Tantiñá, focalizando su trabajo en la creación de artefactos imposibles.

Ortiz, José (Valencia, 1862 - ¿?): se formó en la Academia de San Carlos de Valencia donde fue ampliamente reconocido. Trabajó allí como profesor auxiliar y también ejerció como docente en la Escuela de Artes e Industrias. En su faceta de escenógrafo realizó algunas obras para el Teatro Principal de Gandía de carácter puntual en 1881. Su dominio de la perspectiva le llevó a ganar premios nacionales como el de la Exposición Nacional de Madrid (1897) e internacionales como el de la Exposición Internacional de París (1900). Gracias a su técnica fue contratado en 1887 para pintar el techo del Teatro de Yecla.

Padrissa, Carlus (Balsareny, 1959): es miembro fundador de la compañía *La Fura dels Baus* (1979), encargándose junto a Miki Espuma de la composición musical y las grabaciones discográficas. Ha sido el

impulsor y coordinador artístico del espectáculo *BOM EXPERIENCES* (1994-1995) donde se hicieron los primeros espectáculos simultáneos en dos lugares diferentes y unidos a través de videoconferencia. El resultado de esta experiencia fue la redacción del manifiesto binario.

En la actualidad, Carlus Padrissa dirige las actividades de *Naumon*, un barco carguero que ha sido convertido en un moderno centro cultural flotante y en movimiento continuo. La nave está pensada como un espacio nómada para la creación.

Pascual, Luis (Reus, 1951): comenzó como director de escena en 1968 y fue miembro fundador del Consell de Directors del Teatre Lliure (1976). Además de este cargo destaca su trabajo como director del Centro Dramático Nacional y Director del Teatro María Guerrero (1983), director del Odeon-Théâtre de l'Europe (1990-1996), comisariado prefecto de la Ciudad Teatro del ayuntamiento de Barcelona (1997) o asesor técnico del Teatro Arriaga de Bilbao donde ocupó el cargo de director de proyectos del laboratorio teatral (2004).

Pérez, José V. (Valencia, 1804 - 1874): pintor escenógrafo del teatro Botiga de la Banda y del Teatro Principal de Valencia entre 1834 y 1853. Éste último lo abandonó tras enfrentarse con el empresario Javier Paulino y pasó a trabajar en el Teatro Princesa de Valencia inaugurado en 1853. Realizó diversos telones de boca para el Teatro de Requena (1845) y Teatro del Liceo de Valencia (1850). Destacó la puesta en escena de *Los polvos de la madre Celestina* que realizó para el Teatro Principal de Valencia en 1850 y por la cual recibió muy buenas críticas.

Fuera de sus trabajos como escenógrafo, José V. Pérez decoró casas particulares y realizó arquitecturas efímeras para festejos públicos.

Sagi, Emilio (Oviedo, 1948): doctor en filosofía y letras por la Universidad de Oviedo y musicólogo por la Universidad de Londres, Emilio Sagi se presentó como director de escena en el Teatro Arieta de Oviedo con *La traviata* (1980). Desde entonces ha trabajado en teatros de toda Europa destacando su labor como director del Teatro de la Zarzuela de Madrid (1990-1999) y director artístico del Teatro Real de

Madrid (2001-2005). En 2006 recibió el premio lírico del Teatro de Campoamor reconociéndole como el mejor director de escena por su trabajo *Il barbiere di Siviglia* (2005) para el Teatro Real de Madrid.

Saura, Carlos (Huesca, 1932): reconocido como uno de los grandes cineastas de los últimos años, se siente cercano a la música ya que su madre era pianista. Apasionado de la fotografía, inauguró su primera exposición en 1951 y poco después comenzó sus estudios en el Instituto Español de Cinematografía, especializándose en dirección y entrando a formar parte del cuerpo docente como profesor de prácticas escénicas. Su primer largometraje lo tituló *Los golfos* y representó a España en el festival de Cannes, si bien sería con *La prima Angélica* con la película que obtuviera el premio especial del festival francés. *La caza*, donde colaboró en la escritura del guión junto a Angelino Pons, obtuvo el Oso de plata del festival de Berlín y *Deprisa, deprisa* el Oso de Oro. Además su película *Mamá cumple cien años* fue seleccionada para los Oscars como mejor película de habla no inglesa.

Slater, Daniel (Londres, 1966): estudio filología inglesa en la Universidad de Bristol y se doctoró en la Universidad de Cambridge. Ha sido director asociado de Nottigham Playhouse y Tricycle Theater de Londres (1993-1995), si bien desde hace años trabaja como director de escena de óperas a nivel internacional. Ha sido nominado al “éxito más destacado en ópera” por *Prodana nevesta* y a los premios a la mejor producción por *Manchester Evening News*.

Sodomkova, Andrea (Trencin, 1973): estudió diseño en el Departamento de alternativa y marionetas en el Teatro dramático de la Academia de interpretación artística. Se interesó por la asignatura de acción dialogada y colaboró con la fundación Mamapapa, participando en ciertos proyectos de la misma. Ha realizado pinturas, esculturas y performance como parte de su afición y gusto por las artes. Por último señalar que su primer trabajo con los hermanos Forman fue en 1997, trabajando para el proyecto *Cibelna* en Trest.

Téllez, Luis (primer tercio del siglo XIX - 1868): alumno de la Academia de San Carlos de Valencia, acabó ejerciendo allí como profesor de la asignatura de perspectiva y paisaje desde 1850, llegando a director interino en 1867. Desde 1842 su reconocimiento le llevó a

ocupar el cargo de pintor de la ciudad. No se conservan obras del artista, pero se deduce de la descripción de las mismas que era un pintor romántico tardío. En sus telones comenzaban a concretarse los lugares representados y la influencia de los espectáculos ópticos. También trabajó como escenógrafo para el Teatro Liceo y el Teatro Principal de Valencia.

Travers, Leslie: se formó en la Universidad de Wimbledon School of Art. De entre sus trabajos destaca *Vurt* para el Contact Theatre de Manchester con el que ganó en premio Arthur Peter al diseño y fue nominado al premio Manchester Evening News.

Unfried, Ariane (Hamburgo, 1971): estudió escenografía y diseño de vestuario en Madrid, Viena y Karlsruhe. Desde 2003 mantiene una estrecha relación con Rifail Ajadarpasic en el ámbito operístico y trabaja junto a Francisco Negrín desde 2005, compaginándolo con las obras que ha realizado para Carlos Wagner desde 2007.

Znaniński, Michal (Varsovia, 1969): estudió en la Academia de Arte Dramático en la capital polaca, continuando en la Universidad de Bolonia y licenciándose finalmente en Dirección teatral en Milán. Debutó en 1992 y desde entonces ha trabajado como director y escenógrafo para diferentes teatros y festivales de toda Europa. Se especializó en las técnicas de improvisación y construcción de personajes tras su trabajo como asistente del director Thierry Salmon. El reconocimiento a su carrera llegó en 2011 con el premio lírico del Teatro Campoamor a la *Mejor Nueva Producción en España* con *Oniegin* (ABAO de Bilbao).

Además de todo esto, ejerce de profesor en diferentes escuelas de teatro de Polonia, Francia e Italia además de ser el director artístico de la Asociación Cultural con Teatro de Turín. Colaboró como director entre 2007 y 2008 de la Ópera Nacional de Varsovia.

Vocabulario escénico



FIG.LII Imagen propia. Diseño de Sofía Prats

- | | | |
|--------------|-----------------------|--------------------|
| 1. APLIQUE | 5. FORILLO | 9. CORBATA |
| 2. BAMBALINA | 6. FOSO DEL ESCENARIO | 10. TELÓN DE FONDO |
| 3. BASTIDOR | 7. PATAS | 11. ROMPIMIENTO |
| 4. FERMA | 8. PRACTICABLE | 12. TELÓN DE BOCA |

-**Aplique:** es cualquier complemento ornamental que no sea bambalina, telón o bastidor. Los apliques se plantan mediante **remas**, que son aristas de madera o hierro.

-**Bambalina:** es un elemento decorativo que cuelga horizontalmente del telar cruzando la escena de un lado a otro. Tienen una doble función, por un lado formar la parte superior de la composición y por el otro ocultar los equipos de iluminación y otros elementos que puedan estar almacenados en el telar.

A la primera bambalina se le llama **bambalinón** o **mantón** y en general es más larga que el resto, sirviendo como marco para la embocadura de la escena. A ambos lados se colocan las **traperías**, que son decorados verticales que llegan al suelo cerrando el espacio.

-**Bastidor:** es una estructura con armazón rígido sobre el que se coloca un telón pintado o madera. Subdividen el escenario lateralmente. Suelen ser móviles y desplazarse por las guías que delimitan las calles, pudiéndose colocar frontalmente, lateralmente u en oblicuo.

Los bastidores suelen completarse con **aletas**, que son una prolongación no pintada. Forman ángulo y ayuda apuntalar la estructura para darle mayor solidez.

-**Carra:** es un elemento que facilita el montaje y desmontaje de decorados, constituido por una plataforma con ruedas.

-**Corbata** o **Proscenio:** es el espacio delantero del escenario, el más cercano al público. Queda a la vista cuando el telón de boca se cierra.

-**Cuadro:** es el conjunto de escenas que se desarrollan sin que haya ningún cambio de escenografía.

-**Embocadura:** es la parte anterior del escenario que tiene unas medidas fijas.

-**Escena** o **Tablas:** es el lugar donde se desarrolla la acción y que es visible al público. En los teatros que siguen una línea italiana, las tablas muestran una pequeña pendiente que se eleva hacia la

parte posterior agudizando la perspectiva y ampliando el campo de visión. Junto a los laterales y el foso forma el escenario.

La escena se divide en **cajas**, que son las secciones transversales respecto al espectador que siguen la disposición del foro y el telar. Las cajas se subdividen a su vez en **corredores** y estos en **calles** paralelas a la línea del telón, que quedan delimitadas por guías sobre las que se desplazan los decorados.

-Ferma: es un elemento del decorado de forma horizontal, de pequeña altura y que sirven para ocultar secciones que quedan a la vista dentro de un conjunto escenográfico. Junto con los apliques, ayuda a la subdivisión del espacio y a acentúa la sensación de profundidad

-Forillo: es una pieza que evita que el público pueda ver lo que hay más allá de la escena. Cubre los espacios abiertos de los decorados como puertas y ventanas.

-Foso del escenario: es el área que se sitúa debajo del escenario y se utiliza para guardar parte del decorado y utilería, así como apuntalar algunas de las piezas. Su disposición interna repite la organización de la escena mediante calles y corredores, sustituyendo las guías que permiten el movimiento de los bastidores por raíles y carros. Junto con la escena y los laterales forma el escenario.

En algunos teatros el foso se alarga quedando a la vista del público, en este espacio se colocan los músicos y se conoce como el **foso de la orquesta**. Para subir y bajar los decorados desde el foso se colocan **escotillones**, que son los ascensores y plataformas que comunican con la escena a través de aberturas de igual tamaño.

-Laterales: son las franjas de decoración vertical que se colocan a los lados del escenario y forman una sucesión de estructuras pintadas. Con ellos se completan el telón de fondo y ayudan a crear la sensación de profundidad en la escena.

-Patatas: son las piezas de decorado que cuelgan a ambos lados de la bambalina. Su función, además de decorar, es delimitar visualmente el escenario. Cada juego de patatas delimita una de las calles.

-**Plafón:** es una pieza que simula el techo de las estancias que se recrea en el decorado.

-**Practicable:** es un decorado que no es únicamente figurado, sino que puede usarse o pasar sobre él. Es de estructura sólida. Algunas de sus caras pueden formar parte del decorado.

-**Telar:** es la parte superior de la escena formada por el **peine** o **emparrillado**, donde se sustentan los elementos colgantes de la decoración. La altura ideal de esta superficie es de dos a tres veces el arco de la embocadura, para poder ocultar los telones sin tener que doblarlos. Los técnicos de tramoyan deben poder desplazarse por el peine, de ahí que se coloquen pasadizos y puentes elevados. En este espacio también se coloca parte de la maquinaria y poleas que permiten el movimiento de las piezas que están ahí colgadas.

-**Telón:** es la cortina rectangular tensada en la parte superior e inferior a través de listones, estando el inferior normalmente fijado a las tablas. Se coloca en la parte posterior de la escena y ante él se desarrolla la acción, pues hace visibles los espacios en los que acontece. La acción también puede ocultar un elemento sorpresa que no se ve hasta que el telón es retirado. Vemos diferentes tipos de telón:

-**Telón corto:** por contradictorio que pudiera parecer, es el telón de mayor tamaño y presenta su superficie pintada por completo, representando la totalidad de la escenografía. Facilita el cambio de decorado, pues tras él se va preparando el cuadro siguiente. Este elemento permite al pintor escenógrafo demostrar su maestría perspectiva, ya que todos los detalles aparecen pintados sin la ayuda de piezas laterales que refuercen la sensación de profundidad.

-**Telón de fondo o Foro:** es el elemento posterior que cierra la escena y completan su contenido icónico por medio de otras piezas como apliques, bambalinas y patas. Una de las modalidades más espectaculares de telón de fondo es el **panorama**, que sustituye a los bastidores y laterales. Se trata de un telón cilíndrico que cierra la escena por tres de sus partes, dejando la cuarta abierta al público para que vean el desarrollo de la acción.

-**Rompimientos:** se trata de un telón recortado en la parte central inferior que se coloca de forma paralela al fondo del escenario, permitiendo que se vea una parte de éste. También puede actuar como desdoblamiento de la embocadura o combinar varios rompimientos en paralelo u oblicuo, creando una sensación de profundidad mayor. En este último caso, el primero se pintará con más precisión y los otros más difuminados, para reforzar la sensación de distancia

-**Telón de boca:** es la cortina que oculta el escenario al público, cerrando la embocadura. Están considerados la fachada del edificio, de ahí su importancia y valor representativo.

-**Visual:** pieza oblicua que cubre el lateral de la escena. Se le da el nombre de **tapón** cuando es más estrecho y se coloca normalmente en la primera caja empalmado el primer rompimiento y las traperías. Su función es ocultar las **descubiertas**, es decir, los espacios abiertos entre los decorados.

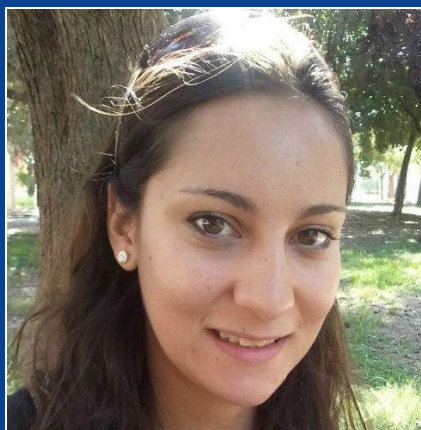
Cristina Prats Noguera

Escenografía y ópera en Valencia

La escenografía une las artes plásticas con el lenguaje sonoro y nos transporta al mundo que el director de escena ha creado para nosotros, espectadores.

Escenografía y ópera en Valencia nos propone una reflexión sobre la escenografía de nueve óperas producidas por el Palau de les Arts Reina Sofía (*Don Giovanni, El rey que rabió, L'arbore di Diana, La bruja, La vida breve, Parsifal, Salome, Turandot y Una cosa rara*); las cuales tienen como punto en común la firma inconfundible de Odeon Decorados. Éste taller, especializado en la construcción de escenografías de practicables, es uno de los más relevantes en el panorama español y europeo de las últimas décadas.

Con todo ello tenemos lo necesario para una buen libro: un lugar de exposición, el Palau de les Arts; un espacio de creación, Odeon Decorados; y una obra de arte, la Ópera.



Tras finalizar la Licenciatura de Historia del Arte en la Universitat de València, Cristina Prats Noguera se adentra en el mundo de la investigación por medio de este libro: *Escenografía y ópera en Valencia: Odeon Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía*.

Su estudio, que nace a raíz del Máster de Historia del Arte y Cultura Visual, se centra en el trabajo de campo dentro del mundo de la escenografía. En éste hace una reflexión sobre la ópera de su ciudad natal, Valencia, atendiendo a los talleres en los que se llevan a cabo los decorados.



ISBN: 978-84-15698-16-6 / D.L.: TF-105-2013
Precio social: 6,90 € / edición no venal
Sociedad Latina de Comunicación Social, SLCS

