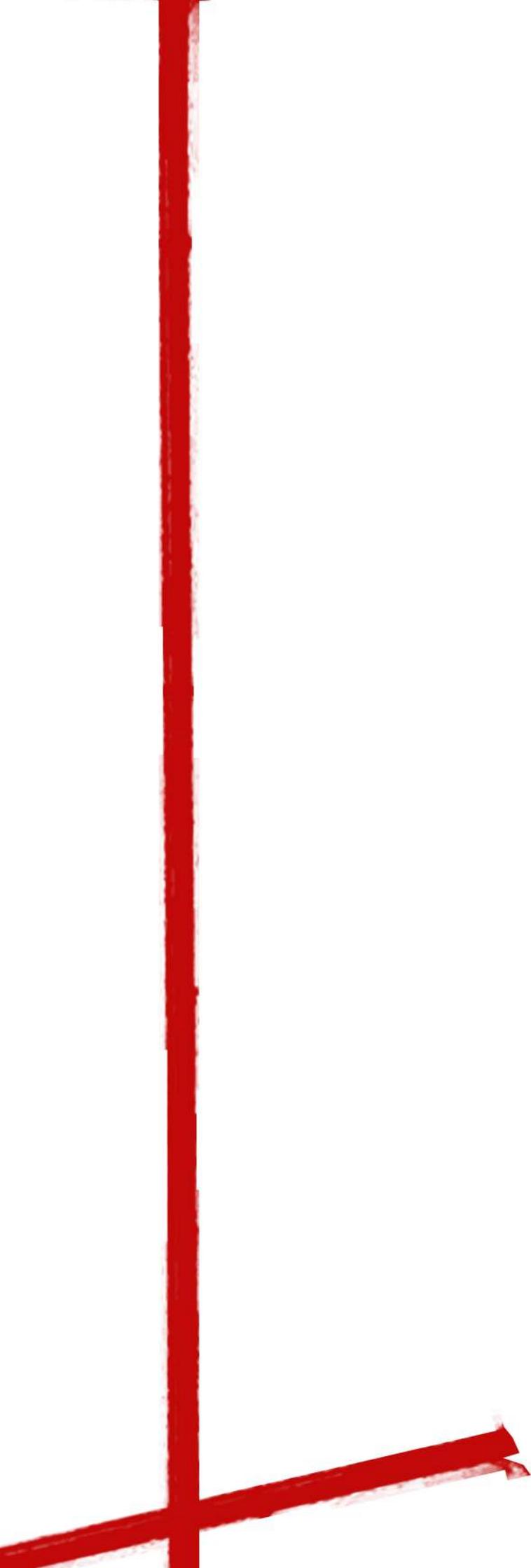




*La esencia arquitectónica
en la obra escenográfica de
Andrea D'Odorico*

Almudena Berzal Plaza / Tutor: Gonzalo García - Rosales

Grado en Fundamentos de Arquitectura y Urbanismo / UAH / JUNIO 2020



Gracias a todos aquellos que han colaborado de alguna manera en este trabajo. Gracias a los que han dedicado su tiempo a ayudarme. En especial a Gonzalo, mi tutor, gracias por guiarme. A Juan Carlos por emocionarse conmigo. Pero, sobre todo, a ti, Andrea, que has convertido el trabajo en un placer: gracias por enseñarme tanto y hacerme soñar.

Andrea D'Odorico,
***arquitecto** del espacio y*
***escenógrafo** de lo simbólico*



RESUMEN

Este trabajo es un análisis de la obra escenográfica de Andrea D'Odorico. Su recorrido como escenógrafo no se puede entender sin tener en cuenta lo aprendido y vivenciado, así como su condición de arquitecto. Al desnudar su obra se encuentran una serie de elementos reiterativos que definen su forma particular de hacer teatro: es un arquitecto del espacio y un escenógrafo de lo simbólico. D'Odorico es el ejemplo perfecto para demostrar que arquitectura y escenografía son disciplinas afines y complementarias: la contradicción entre lo permanente y lo efímero se une con la necesidad de construir espacio.

Palabras clave: escenografía, arquitectura, espacio escénico, espacio arquitectónico, teatro, estructura escénica

ABSTRACT

This project is an analysis of Andrea D'Odorico's scenographic work. His scenographic career starts from his lived and learned knowledge, as well as his status as an architect. The analysis of his work shows some repetitive elements which define his particular way to design scenography: is an architect of the space and a scenographer of the symbolic. D'Odorico is the perfect example to demonstrate that architecture and scenography are the same thing: the contradiction between the permanent and the ephemeral joins with the need to create space.

Words: scenography, architecture, scenic space, architectural space, theatre, scenic structure

CONTENIDO

BLOQUE O: INTRODUCCIÓN.....	6
1. Motivación personal.....	7
2. Hipótesis de partida	7
3. Objetivos.....	7
4. Metodología.....	7
5. Estado de la cuestión.....	7
BLOQUE I: ANTECEDENTES DE ANDREA D'ODORICO.....	8
Contexto escenográfico.....	9
Contexto histórico.....	11
BLOQUE II: ANDREA D'ODORICO	12
II.a. BIOGRAFÍA.....	12
Andrea D'Odorico	13
II.b. INFLUENCIAS.....	18
1. Arquitectura vivencial	19
2. Maestros y coetáneos	24
3. La Tendenza	28
4. Las plazas y patios cubiertos.....	30
5. El paso del tiempo	32
6. La naturaleza	33
II.c. LA BIBLIOTECA DE ANDREA D'ODORICO.....	34
Breve consulta a su biblioteca	35
1. Libros de arquitectura	36
2. Libros de artes escénicas.....	38
3. Libros de arte	39
4. Libros de pintura	41
5. Libros de otras categorías	43
BLOQUE III: ANÁLISIS DE LA OBRA ESCENOGRÁFICA DE ANDREA D'ODORICO... 44	44
III.a. ELEMENTOS RECURRENTES.....	44
1. Elementos arquitectónicos.....	45
2. Elementos escenográficos	52
3. Misceláneas.....	56
II.b. RECORRIDO A LA OBRA DE ANDREA D'ODORICO	62
1. Proceso creativo	63
2. Prólogo al análisis de las obras.....	66
La cocina (1973).....	68

Macbeth (1980).....	69
Medea (1984).....	70
La casa de Bernarda Alba (1984).....	72
Largo viaje hacia la noche (1988).....	74
La Truhana (1992).....	76
La doble inconstancia (1993).....	78
El sí de las niñas (1996).....	80
Los enamorados (1998).....	82
Panorama desde el puente (2000).....	84
Así es, si así os parece (2006).....	86
Móvil (2007).....	88
Glengarry Glen Ross (2009).....	90
La avería (2011).....	92
El zoo cristal (2014).....	94
III.c. ANÁLISIS DE OBRAS.....	96
Salomé (2005).....	97
La señorita Julia (2007).....	104
Las bribonas y La Revoltosa (2007).....	112
Tantas Voces (2008).....	124
BLOQUE IV: CONCLUSIONES	132
1. Conclusiones.....	133
2. Prospectiva.....	133
REFERENCIA DE IMÁGENES.....	134
BIBLIOGRAFÍA.....	146

BLOQUE 0: INTRODUCCIÓN

1.- Motivación personal

Siempre he sentido curiosidad por la forma de mirar. Quizá, por eso, disfruto viendo teatro y he estudiado arquitectura. Andrea, sin saberlo, seguro que ha tenido algo que ver en ello. Este trabajo pretende ser una especie de homenaje a su talento, relegado muchas veces a un segundo plano. Mi interés hacia el mundo del espectáculo, en general, y, especialmente, de cómo se construyen los montajes de las pasarelas de moda, las exposiciones, las representaciones teatrales o los decorados de cine o televisión me han llevado a la realización de este Trabajo Fin de Grado.

El trabajo se adentra en el mundo del teatro y, concretamente, en la construcción escénica. Se ha elegido a uno de los arquitectos-escenógrafos más importantes de la escena teatral española del siglo XX: Andrea D'Odorico. Se analizará en profundidad su prolífica obra teatral centrándose, especialmente, en el proceso creativo que lleva a cabo desde un punto de vista arquitectónico sin olvidar los aspectos propios del teatro.

2.- Hipótesis de partida

La reflexión sobre la obra escenográfica de Andrea D'Odorico demuestra que arquitectura y escenografía son dos disciplinas que se unifican al trabajar, ambas, con el espacio.

3.- Objetivos

1. Analizar las referencias culturales, vivenciales y aprendidas para descubrir el lenguaje arquitectónico de Andrea D'Odorico y, por tanto, su estrategia de proyecto.
2. Realizar un recorrido de su obra escenográfica, analizándola desde parámetros arquitectónicos y escénicos.
3. Como consecuencia de los dos apartados anteriores, concluir su método de trabajo.
4. Partiendo de este método de trabajo, realizar el análisis escenográfico y arquitectónico de 5 montajes.

4.- Metodología

- Consulta de bibliografía específica sobre escenografía.
- Análisis de las influencias arquitectónicas de Andrea D'Odorico a través del estudio de la arquitectura vivida: clásica, renacentista y barroca; así como la aprendida de sus maestros y coetáneos. Para ello, se consulta en libros y páginas web.

- Consulta de los bocetos y anotaciones de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Teniendo acceso a material inédito.
- Consulta de tesis y libros en las que se recoge información sobre las obras analizadas.
- Lectura de los libretos de las obras analizadas.
- Visionado de las obras a través de las grabaciones del Instituto Nacional de Artes Escénicas de Madrid (Teatroteca).
- Entrevistas personales con algunos de sus colaboradores como Marisa de la Iglesia, Toñi García Narros, Ricardo Sánchez Cuerda y Juan Carlos Plaza Asperilla.
- Análisis de las escenografías desde un punto de vista espacial y escenográfico.

5.- Estado de la cuestión

La obra escenográfica de Andrea D'Odorico está poco documentada. En su época como productor publica algunos libros en los que él mismo comenta la puesta en escena. Además, hay críticas teatrales y alguna que otra entrevista personal. La tesis de Ainhoa Amestoy dedica un capítulo a los años en los que colabora con Miguel Narros.

Por otra parte, existen artículos y entrevistas a profesionales del mundo del teatro que hablan sobre la unión de arquitectura y escenografía. Escenógrafos coetáneos a Andrea D'Odorico, como Fernando Nieva, defienden la necesidad de una participación activa entre ambas disciplinas.

La mayor documentación es la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla, quien posee bocetos, anotaciones, libretos y planos, entre otros, originales de D'Odorico.

**BLOQUE I:
ANTECEDENTES DE
ANDREA D'ODORICO**

Contexto escenográfico

1.- Tendencias internacionales

En el **primer tercio del siglo XX** la escenografía es pluridisciplinar: se mezclan todo tipo de expresiones culturales. A finales del siglo anterior, el **naturalismo** teatral se agota y da paso a nuevos proyectos y modelos artísticos. Esta corriente emplea un realismo excesivo con una puesta en escena documentada y detallista: es “La utilización de muebles, abundante utilería, cortinajes y otros elementos corpóreos tomados de la propia realidad.”¹ Frente a la bidimensionalidad y la reproducción plana del naturalismo, surge el deseo de encontrar la profundidad y la prolongación de la vida en el escenario. A su vez, nuevas artes y descubrimientos se llevan a escena como la electricidad, la fotografía, la arquitectura o la danza.

El suizo **Adolphe Appia (1862-1928)** y el británico **Gordon Craig (1872-1966)** son fundamentales en esta renovación. El primero, influenciado por la obra de Wagner, rechaza la representación en dos dimensiones. El segundo, considera a los actores como “supermarionetas”, elementos plásticos con capacidad de movimiento. Ambos defienden el diseño a través del juego de luces y sombras (fig. 1 y 2).



Figura 1: Appia. Diseño para “Orfeo y Eurídice”. 1912.

Estas nuevas formas de concebir el espacio escénico desembocan en un **teatro de vanguardia**, un arte de múltiples expresiones, pero con un rasgo común: la escenografía se reduce a pequeños elementos mecanicistas y el espectador es quien, a través de un proceso intelectual, concluye la obra. El **expresionismo alemán**, una exageración obsesiva de la



Figura 2: Craig. Diseño para “Hamlet”. 1911.

expresión, muestra los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana. Después de la I Guerra Mundial, se aboga por un teatro político y social. Es el caso de Erwin Piscator (1893-1966) que, tras un viaje a Moscú, conecta con el **constructivismo ruso**. Este movimiento surge durante la Revolución rusa de 1917 y la dictadura del proletariado. El teatro se convierte en un servicio del Estado para enseñar a las masas. Entre sus directores y escenógrafos destaca un alumno de Stanislavski (1863-1938), Vsévolod Meyerhold (1874-1940) quien afirma que la revolución social tiene que continuar en los escenarios, acuñando el término *Octubre teatral*. El teatro se convierte en una fábrica: instalaciones mecánicas, formas geométricas, colores brillantes, actores vestidos con monos de trabajo llenan el escenario y son el reflejo del comunismo. En **Francia**, adopta una postura más moderada y, posteriormente, se crea la primera escuela donde se forman actores, directores y escenógrafos. Es la unión de la dirección teatral y la escenografía, como en el caso de Jouvet (1887-1951) y Berard (1902-1949).

Paralelamente a las vanguardias, se desarrollan **movimientos estéticos**. Los Ballets Rusos de Diaghilev (1872-1929) son un ejemplo de la unión de pintura y escenografía. Pintores como Picasso, Matisse, Miró y Kandinsky colaboran en el diseño de escenarios y vestuarios. En Inglaterra, se funda el Covent Garden, una escuela que experimenta con las posibilidades de la ópera y el ballet, otorgando una nueva visión.

Con la llegada del nazismo al poder y el inicio de la **II Guerra Mundial**, se produce el estancamiento del teatro. Finalizada la guerra, se recuperan todas estas líneas de trabajo, pero se rechaza la espectacularidad y cualquier tipo de escenografía plástica. La renovación del teatro surge en **Italia**, cuando Paolo Grassi (1919-1981) y Giorgio Strehler (1921-1997) fundan el primer teatro con fondos públicos: el **Piccolo Teatro di Milano**. Es un teatro al servicio del público y,

¹ Fernández, 2012



Figura 3: Frigerio. *Minna von Barnhelm* dirigida por Strehler. 1983.

Strehler es el encargado de crear sus escenografías (fig.3). A partir de este momento el teatro se irá regenerando poco a poco. Algunos de los escenógrafos que han influido de manera directa en la **escenografía moderna de finales del siglo XX y principio del XXI** son Craig con su uso de la luz, y Reinhardt (1873-1943) y Stanislavski, con la búsqueda del detalle y la sorpresa. El teatro de vanguardia consigue que se acepten distintas líneas de trabajo. La tendencia general es la depuración de los elementos llevados a escena, la búsqueda del juego de luces y colores y el trabajo tridimensional, volviendo a un estilo clásico siempre y cuando sea necesario como Franco Zeffirelli (1923-2019) quien compone sus escenografías como si fueran cuadros y no elimina ningún detalle. Ezio Frigerio (1930) que comienza siendo diseñador de vestuario para Strehler, se convertirá en un referente de la escena teatral y operística internacional. La Scala de Milán es, actualmente, un espacio de evolución para la escenografía.

2.- Tendencia española

En España, tras la Guerra Civil y la imposición de una dictadura, la dramaturgia permanece cerrada a la visión europea. Triunfan obras de género chico con escenografías bidimensionales. Serán las obras de Valle-Inclán (1866-1936) y Federico García Lorca (1898-1936) quienes sienten las bases del cambio. El **teatro de los años 40 y 50**, bajo la censura de la dictadura franquista, no evoluciona. Se emplean **escenografías pictóricas** como las de Salvador Alarma (1870-1941). La **influencia europea** y la búsqueda del espacio en tres dimensiones comienza de la mano de actores y directores como Margarita Xirgu (1888-1969) o Rivas Cherif (1891-1967). La transformación definitiva llega con la colaboración del director español Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) y el alemán Sigfrido Burmann (1891-1980), quien demuestra en sus obras un profundo control del espacio escénico, incorporando nuevos recursos (fig.4). Sin embargo, las reglas escénicas



Figura 4: Burmann. *Los delfines*. 1969.

establecidas le llevan a seguir utilizando el telón pintado. En esta nueva línea está, también, Víctor María Cortezo (1908-1978). Estudia en Francia y trae las nuevas formas de diseño teatral. Emilio Burgos (1911-2003) es el primer escenógrafo español que, abandona la tendencia pictórica y apuesta por la tridimensionalidad. Todos ellos sientan las bases de la nueva escenografía española. En 1977, se monta una exposición en Madrid, *Escenografía Teatral Española 1940-1977*. Entre los trabajos mostrados de treinta y ocho escenógrafos, no hay ninguno que sea arquitecto: es **“la no historia de la escenografía teatral en España”**.² Poco a poco, este vacío se irá rellenando con las nuevas generaciones de arquitectos que consideran al escenario como un espacio a construir.

En los años 70, el teatro catalán adquiere un papel relevante con la colaboración activa del escenógrafo Fabiá Puigserver (1938-1991) y el director Lluís Pascual (1951). Juntos crean el Teatro Lliure (fig.5). Al igual que Carlos Cytrynowski (1949-1995), escenógrafo argentino, y Adolfo Marsillach (1928-2002) en sus trabajos para el Teatro Clásico. De este periodo son, también, Iago Pericot (1929) que trabaja el espacio y el minimalismo; Gerardo Vera (1947), que se inicia con el Teatro Independiente durante la postguerra; Mario Bernedo (1949-1993), un arquitecto que posteriormente se dedicará a la escenografía; Francisco Nieva (1924-2016) o Simón Suarez (1947-1996). Muchos colaboran entre ellos y trabajan activamente en la renovación de la escenografía española. En esta línea, se sitúa **Andrea D’Odorico (1942-2014)**.



Figura 5: Puigserver. *Escenografía Les tres germanes*. 1979.

² Nieva, 1986: 4-15

Contexto histórico

Italia

En los **años 60**, entre 1958-1963, Italia se transforma en una de las mayores potencias industriales del mundo. Es el **“miráculo económico italiano”**: una transformación hacia el Estado de bienestar promovida por el gobierno. La producción industrial se triplica: flujos masivos de población de zonas rurales, especialmente del sur de Italia, se trasladan al norte, al “triángulo industrial”, entre las ciudades de Milán, Turín y el puerto de Génova. El país comienza a exportar y a ser reconocido e imitado a nivel mundial: **“Supongo que Andrea vivió con pasión la década de los 60, cuando las influencias de Italia en el resto de Europa llegaban como bocanadas de aire fresco. Italia brillaba marcando tendencia en la industria del cine, de la moda o de los fabricantes de automóviles.”**³ Tiene 18 años cuando se estrena la *Dolce Vita* de Fellini; las pasarelas internacionales se llenan de los diseños italianos de Gucci o Valentino; la gran pantalla muestra los rostros de Sofia Loren y Marcello Mastroianni; las películas son dirigidas por Visconti, Pasolini o De Sica; se escucha a Rita Pavone o a Jimmi Fontana; y el Piccolo Teatro di Milano ofrece las obras de autores como Eduardo De Filippo bajo la dirección de Strehler y Grassi. **“Esto es Italia cuando Andrea decide venir a España porque su maestro Carlo Scarpa le propone una aventura en Madrid.”**. **“Llegó con todo este equipaje y se convirtió en una figura imprescindible de nuestra escena.”**⁴

Los 70 en Italia, son **“los años de plomo”**, una década de convulsiones políticas y sociales. Políticamente el país se radicaliza: el gobierno se asienta sobre un comunismo extremo y un terrorismo de extrema derecha y neofascista. Tras la protesta de mayo del 68, surge la lucha de los trabajadores, a los que se unen profesores, funcionarios y universitarios. En 1972, La Brigadas Rojas se convierten en un grupo terrorista clandestino que organiza el asesinato del presidente Aldo Moro. Estos años de violencia finalizan en 1988.

España

La **década de los 60** corresponde a los años del **“desarrollismo”**. Bajo la dictadura de Franco se aprueba el Plan de Estabilización de 1959, un plan de ajuste muy duro que afecta especialmente al sector eléctrico, la vivienda, la industria y el turismo. Esto provoca flujos migratorios en la población: uno interno, del campo a las ciudades industriales como Madrid o Barcelona; y, otro, hacía países centro-europeos como Francia, Alemania o Suiza. Las clases medias adquieren poder. Todo esto conlleva a la apertura hacia el exterior.

La **década de los 70**, es el periodo de **“la transición”**. La muerte del dictador Francisco Franco en 1975 conduce, en muy poco tiempo y sin rupturas, al final de la dictadura y al inicio de la democracia que se consolida en 1977 con los pactos de la Moncloa. Al igual que en Italia, son años de atentados, en este caso, perpetrados por ETA.

El arte y la cultura, condicionados por la dictadura, permanecen al margen de las corrientes europeas. Paralelamente a un arte al servicio de Franco, se desarrollan los primeros movimientos que, mirando al mundo, experimentan con nuevas fórmulas artísticas. Es el caso del Teatro Estudio de Madrid (TEM), creado, entre otros, por Miguel Narros y José Carlos Plaza en 1960 y que supone una alternativa al Teatro Español Universitario (TEU). El final de la dictadura trae consigo un aperturismo, que se refleja en los medios de comunicación de masas como la radio, la televisión o las revistas, que abren las puertas a todo lo que se está haciendo en Europa y EEUU. Con la democracia, se rompen definitivamente las barreras que impedían el desarrollo cultural y artístico. Dentro de una atmosfera de optimismo e innovación, se vislumbran caminos hacia nuevas posibilidades. En este contexto, un joven arquitecto, **Andrea D’Odorico**, llega a España. **“Salió en avión desde Venecia tras haber comprado un billete solo de ida y una gramática española. [...] Me gusta imaginar que en Madrid brillaba el sol aquel día de 1970 y que Andrea caminaba feliz y lleno de confianza y esperanza en aquella que se convertiría en su nueva patria y hacia la que sería su extraordinaria carrera profesional.”**⁵

³ Andura, 2015: 31

⁴ Andura, 2015: 32

⁵ D’Odorico, 2015: 13

**BLOQUE II: ANDREA
D'ODORICO**

II.a. BIOGRAFÍA

ANDREA D'ODORICO

(Udine 1942 - Sevilla 2014)

D'

Odorico nace el **13 de noviembre de 1942** al noreste de Italia, en la región de Friuli Venecia-Julia. Entre las montañas alpinas y la costa mediterránea se encuentra su ciudad natal, Udine, situada entre Trieste y Venecia. Hijo de una familia provinciana e industrial de ascendencia campesina, sufre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial: un padre que ayuda a huir a judíos y militares italianos y, tras ser arrestado y torturado, queda "inválido"; y una madre que se convierte en el soporte familiar (fig.1).



Figura 1: Andrea con su madre y su hermano.

En este contexto, crece un joven autodidacta, apasionado por el arte y la cultura: **“las aspiraciones de Andrea se convirtieron en un conflicto doméstico, sobre todo con nuestra madre. [...] Andrea observaba y leía rodeado de revistas, libros e ilustraciones, casi siempre solo, triste e incomprendido [...] Nuestra madre empezó realmente a preocuparse cuando se dio cuenta de que Andrea quería huir a toda costa de aquel mundo cerrado y provinciano para dedicar sus estudios y su futura profesión a una trayectoria centrada completa y exclusivamente en la estética, el teatro, la pintura, la arquitectura, la escenografía [...]”**.¹ La situación económica familiar impide a D'Odorico cumplir con sus aspiraciones e ingresa en la escuela técnica de aparejadores de Udine.

En **1962** se traslada a Venecia y cursa estudios en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*

(I.U.A.V) (fig.2). Lejos de Udine, la pintura se convierte en la fuente de ingresos para financiar unos estudios caros y largos. Realiza exposiciones en Venecia, Brescia, Udine y otras ciudades del norte de Italia. Entre sus profesores destacan Carlo Scarpa, Manfredo Tafuri, Giuseppe Samoná, Carlo Aymonino, Ignazio Gardella y Aldo Rossi. El **31 de julio de 1969** recibe el título de *Dottore in architettura*, bajo la tutoría de Carlo Scarpa que dirige su tesis sobre la incorporación de una villa veneciana del siglo XVIII al XX.



Figura 2: Andrea con sus compañeros de la I.U.A.V.

El **25 de agosto de 1969** acepta un empleo en el estudio de Mirco Rabanne y se traslada a Sion (Suiza). Colabora en el proyecto y construcción de la Residencia del Convento de los Capuchinos de Sion, concretamente en la iglesia, el coro y el refectorio; las viviendas en Lausanne y urbanizaciones turísticas de alta montaña. Tras pasar uno de los períodos más difíciles de su vida, regresa a Venecia. Aquello con lo que tanto ha soñado le ha hecho profundamente infeliz. Consigue una beca como profesor ayudante de Scarpa en la Facultad de Arquitectura. **“La Universidad ha sido lo mejor de mi vida. Trabajábamos mucho y muy duro, pero en equipo, y con una enseñanza muy conectada, con la realidad que después íbamos a encontrar”**.²

En **otoño de 1970**, visita España por primera vez: **“Madrid podría parecerse más a Nápoles o a Roma [...] ¡Era una ciudad donde culturalmente había muchísimo que hacer! [...] Madrid, arquitectónicamente, me pareció muy confusa. ¡En esa época fue cuando se tiraron los grandes palacetes antiguos de la Castellana!”**.³ Siendo un turista en España, recibe la llamada de Carlo Scarpa. Antonio Lamela desea unir a su equipo arquitectos internacionales y, Andrea D'Odorico acepta la propuesta de un contrato laboral por cinco años. Se muda a Madrid. Colabora en la construcción de edificios residenciales y centros sociales para SOFICO en

¹ D'Odorico, 2015: 11.

² Villora, 2015: 17.

³ Villora, 2015: 17.

Marbella; proyectos de Hoteles para el grupo MELIA en Palma de Mallorca; el primer proyecto para el metro en Teherán (Irán); la restauración y transformación de un centro cultural de una iglesia del siglo XVII en Valladolid y en la construcción de un centro social y de ocio en Bohadilla del Monte. Pero, Andrea D'Odorico necesita algo más: **“la arquitectura en España entonces me parecía poco estimulante. En el estudio estábamos cinco o seis arquitectos extranjeros trabajando, pero no podían firmar nada, ni quitar clientes. Yo hice todos los establecimientos hoteleros de SOFICO en la costa. Aquello no me iba mucho.”**⁴ Paralelamente, comienza su carrera como escenógrafo. Conoce a Miguel Narros, exdirector del Teatro Español, quien, deseoso de transformar la escena teatral del momento, ve en el joven arquitecto una oportunidad y le encarga su primera escenografía: *Un sabor a miel* de Shelag Delaney que se estrena con éxito el **26 de marzo de 1971**, puesta en escena de la que Andrea siempre se sentirá orgulloso: **“Es una escena abierta. Se enfrentaban cuatro personajes sin telón. Fue como desnudar al teatro español de esos momentos”**.⁵ Es la fusión de la arquitectura y el teatro. **“Puede parecer que son dos mundos muy distintos, pero no lo son tanto. [...] La arquitectura te ayuda a manejar el espacio, a concebirlo de otra manera. [...] A mí me ha sido muy útil trabajar primero en arquitectura**

para después dedicarme al teatro.”⁶ Durante un período de tiempo combina ambas profesiones (fig.3) para, posteriormente, renunciar a la arquitectura y dedicarse definitivamente al mundo artístico y teatral.

Sus primeros trabajos son un proceso de aprendizaje, fruto de la estrecha colaboración con el director Miguel Narros. Andrea D'Odorico descubre el escenario y cede al teatro su visión arquitectónica. De este período son, entre otras, *Sabor a miel* (1971), *Romeo y Julieta* (1971), *La cocina* (1973), *Hedda Gabbler* (1971) y *Los gigantes de la montaña* (1977). En **1978** junto a Miguel Narros, William Layton, Ana Belén, José Carlos Plaza y Esperanza Roy funda el Teatro Estable Castellano (TEC), compañía teatral española subvencionada por el Ministerio de Cultura que desaparece en 1980. Destacan las puestas en escena de *Así que pasen cinco años* (1978), *Tío Vania* (1978), *Don Carlo* (1979) y *La dama boba* (1979). Fuera del TEC realiza escenografías como *Retrato de dama con perrito* para el Centro Dramático Nacional en 1979.

Su colaboración activa y decisiva en el Teatro del Arte, fundado en **1980**, pone de manifiesto su valía profesional. **“Cuando en el Teatro del Arte se eligieron los textos *Seis personajes en busca de un autor* y *el rey Lear*, mi opinión fue muy escuchada y yo decidí, junto con el resto, que se hicieran esos montajes y no otros”**.⁷ Entre



Figura 3: Andrea D'Odorico trabajando.

⁴ Villora, 2015: 17

⁵ Villora, 2015: 18.

⁶ Villora, 2015: 18

⁷ Villora, 2015: 18

sus mejores montajes se encuentran *La danza macabra* (1981), *Final de partida* (1984), *Seis personajes en busca de autor* (primera versión, 1982), *Don Juan Tenorio* (1983) y *El rey Lear* (primera versión, 1983). El mismo subraya la puesta en escena de *La danza macabra*: “Yo creo que este ha sido uno de mis mejores trabajos. Es una obra difícil y la respuesta del público fue muy irregular, pero yo creo que en la escenografía había grandes hallazgos.”⁸

En 1984 Miguel Narros es nombrado director del Teatro Español de Madrid y D’Odorico asume la dirección técnica del Teatro, trabajo que combinan con otros encargos. Para el Teatro Español crea grandes escenografías como *La casa de Bernarda Alba* (1984), *El castigo sin venganza* (1985), *Sueño de una noche de verano* (primer montaje, 1986), *La malquerida* (1988), *Largo viaje hacia la noche* (1988), *Así que pasen cinco años* (1989) y *El hombre del destino* (1989). Para esta última y *Largo viaje hacia la noche*, no sólo diseña la puesta en escena sino, también, el vestuario. Fuera del Teatro Español realiza los siguientes encargos: *Samarkanda* (1985) y *Séneca o El beneficio de la duda* (1987), ambas de Antonio Gala; *La Chunga*, de Mario Vargas Llosa (1987) y para el Teatro Nacional de Caracas, *Don Juan Tenorio de Zorrilla* (1989). Durante este periodo la crítica coincide al considerar a Andrea D’Odorico como uno de los escenógrafos más importantes del panorama español: “Hermoso espectáculo [...] de una belleza austera.”⁹, “el decorado es bello y real [...] igual que sucede con el vestuario.”¹⁰ o “la escenografía brillantísima de D’Odorico.”¹¹

Entre 1990 y 1994 realiza las siguientes escenografías: *El hombre, la bestia y la virtud* (1988); *El caballero de Olmedo* (1990), *La Gallarda* (1992), *La truhana* (1992), *A puerta cerrada* (1993), *Retorno al hogar* (1994), *Marat/Sade* (1994) y *Fiesta Barroca* (1992). Esta última es un espectáculo que celebra la declaración de Madrid como capital cultural. Es una de las creaciones más arriesgadas de Andrea D’Odorico, una oportunidad para trabajar en espacios abiertos y experimentar con el espacio escénico: “Me gustaría muchísimo experimentar con otros espacios, y no me siento un poco aprisionado, sino todo. Fíjate, en el Mercader quería hacer cosas en el patio de butacas, pero si lo hago los de la última fila no lo ven. Cuando te planteas un montaje estás muy condicionado por esas tres paredes

y eso es terrible, porque puedes hacer muy poco y sería maravilloso poder trabajar en espacios libres.”¹² Y así es, en *Fiesta Barroca*, la escenografía y el vestuario diseñados por Andrea, se interrelacionan directamente y de forma efímera con el espectador en los espacios abiertos de las calles de Madrid y su Plaza Mayor (fig.4).



Figura 4: Andrea D’Odorico con parte del equipo en una carroza de Fiesta Barroca.

En 1993 Andrea D’Odorico crea su propia empresa: Andrea D’Odorico S.L., dedicada en exclusiva a la producción teatral. Ahora, más que nunca, sigue siendo profundamente autoexigente consigo mismo y exigente con los demás: “Siendo una empresa privada, su proceso creativo se asemejaba en sus planteamientos al de los mejores centros públicos”.¹³ Su éxito está asociado a su forma de trabajar, siempre forma tres equipos: el artístico, el técnico y el de producción. “Sin este último nada hubiese sido posible. Celestino Aranda, Toñi García Narros, Sara Fernández, Carmen Vera y Raquel Merino son algunas de las personas que trabajaban en él de manera incansable. Todas ellas dan fe de su exigencia y minuciosidad.”¹⁴ Todo su equipo coincide en considerar a D’Odorico como un “Productor-Artístico.” La empresa colabora indistintamente con entidades públicas y privadas. Entre las colaboraciones con entidades públicas destacan: El Festival Internacional Clásico de Almagro con *La doble inconstancia* (1993); *La discreta enamorada* (1995) o *El sí de las niñas*, (1996), así como el cartel que Andrea dibuja para su 25 edición (fig.5). Con el Centro Dramático Nacional realiza la puesta en escena de *Marat-Sade* (1994), *El Yermo de las almas*, (1996) o *Móvil* (2007). Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico sube a escena *El anzuelo de Fenisa* (1997) y

⁸ Villora, 2015: 18

⁹ García, 1986.

¹⁰ Haro, 1988

¹¹ López, 1989

¹² Nieto, 2017: 425

¹³ Plaza, 2015: 16

¹⁴ Plaza, 2015: 16

El Burlador de Sevilla (2003); con la Comunidad de Castilla la Mancha *La realidad iluminada* (homenaje a Antonio Buero Vallejo, 2000); y para la Fundación Teatro Gayarre de Navarra *La Dama no es para la hoguera* (2001). Con entidades privadas la productora realiza la puesta en escena de obras como *Retorno al hogar* (1994), para Producciones Teatrales Contemporáneas; *El otro* (1995) para Teatro Nuevo; *Violetas para un Borbón* (1999) para el Teatro Laberinto; o *Casa de muñecas* (2001), para el Teatro del Olivar.

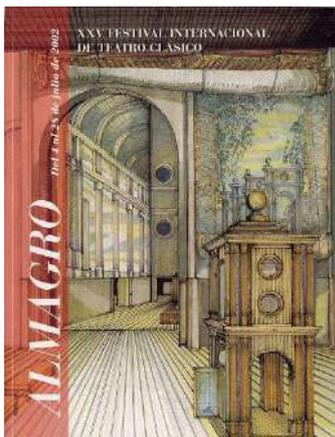


Figura 5: Cartel XXV edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

En 2008 finaliza la colaboración estrecha y continua con Narros. Empieza a trabajar con otros directores de escena como Francesco Saporano, Natalia Menéndez, Luis Luque o Laila Ripoll. Son sus últimos años, un momento de introspección en el que desea volver **“a su tierra de origen. Releía a Ítalo Calvino, Eduardo De Filippo, Pirandello, Manzoni, Leopardi... Dibujaba diseños de estilo renacentista que recordaban las esculturas de “I Della Robbia” o los frescos del “Palazzo Te” de Mantua. Y hablaba de ópera sobre todo de Verdi.”**¹⁵. De esta época son *Tantas Voces* (2008), *Paseo Romántico* (2010), *Yo, el heredero* (2011) y *Así es, sí así fue* (2014).

D’Odorico también se adentra en el ballet y el género lírico. Crea la escenografía de *Medea* (1990), *Don Juan* (1991) y *La Gitanilla* (1996) para el Ballet Nacional de España bajo la Orquesta Sinfónica de Madrid. Para el Teatro Romano de Mérida y el Teatro Mercadante de Nápoles, realiza la puesta en escena de *Fedra* (2009). Es el escenógrafo de montajes como *Jugar con Fuego* (2000), *Las Bribonas* (2007) y *La Revoltosa* (2007), representadas en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Pero, sin lugar a dudas, con lo que disfruta y se siente a gusto es con el diseño y montaje de exposiciones, **“donde volvía a poner en valor las enseñanzas de Scarpa.”**¹⁶ Su espíritu creativo se materializa en *Los Madrazo, una familia de artistas*

(Museo Municipal, Madrid 1985); *Los arquitectos madrileños de Principios del siglo XX*, (Museo Municipal, Madrid 1985); *Calderón en escena siglo XX*, (Círculo de Bellas Artes, Madrid 2000); *El tiempo recobrado. La historia a través de la obra de Antonio Buero Vallejo*, (Museo del encaje de Almagro, 2003); y finalmente, *Al teatro por los pelos*, (Teatro Español, Madrid y Museo del Encaje de Almagro, 2010) (fig.6).



Figura 6: Boceto para la exposición *Al teatro por los pelos... 2010*.

Andrea D’Odorico también es “formador de escenógrafos”: **“A mí me gusta muchísimo enseñar, y creo que me relaciono muy bien con la gente cuando lo hago.”**¹⁷ Ejerce esta actividad sobre todo en los últimos años de su vida en Facultades, Escuelas de Teatro y Residencia de Estudiantes: **“sabía que la transmisión del saber era algo fundamental para la construcción de una sólida tradición teatral en la cultura de un país.”**¹⁸.

En su breve trayectoria profesional en el mundo del cine realiza, tan solo, cuatro películas: *Sonámbulos* (1978) y *Demonios en el jardín* (1982), ambas de Gutierrez Aragón; *La corte del faraón* (1985) y *Tirano Banderas* (1993) de J.L. García Sánchez. Ganará dos premios: el Premio Loewe a la mejor dirección artística en el Festival de San Sebastián por *Demonios en el jardín* y Premio Goya 94 de diseño y vestuario por *Tirano Banderas*. Además, Andrea D’Odorico es extensamente reconocido en el mundo del teatro. Recibe el Premio de El Espectador y la Crítica por *Los Gigantes de la montaña*, de Pirandello; dos Premios Max: Premio Max 2004 a la mejor producción por *Panorama desde el puente* y Premio Max 2011 a la mejor escenografía por *Glegarry Glen Ross*. El Premio de Las Artes 2004 de Castilla la Mancha, a toda su trayectoria profesional y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2010. Se le otorga el premio Ceres 2014 a la Mejor Trayectoria Empresarial en la escena española que concede el Festival

¹⁵ Plaza, 2015: 15

¹⁶ Peláez, 2015: 10

¹⁷ Villora, 2015: 20

¹⁸ Plaza, 2015: 14

Internacional de Teatro Clásico de Mérida: “el jurado ha decidido por unanimidad conceder este galardón a D’Odorico por su dedicación y aportación al teatro español al que ha brindado toda su vitalidad y creatividad en los últimos 40 años”.¹⁹ Y es que, “Andrea daba trabajo, respetaba a sus proveedores, prestaba dinero, ofrecía protección, amistad y maestría. Por cariño y respeto hacia muchas personas, se implicó en labores que en algunas ocasiones no fueron remuneradas. No le importaba. Amaba a quien le amaba. Le bastaba la sonrisa, la satisfacción y la gratitud de quienes apreciaban su ánimo desinteresado.”.²⁰

4 de diciembre del 2014, tenía 72 años. Andrea D’Odorico (fig.8) fallece frente a uno de sus teatro más queridos, el Lope de Vega de Sevilla, “**algo había en Sevilla que siempre le recordaba a Italia**”.²¹ Sobre su mesa se queda el proyecto de *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas; el deseo de, por fin, hacer su primera ópera, *Julio César en Egipto* de Hängel; y su último dibujo una “melograna” (granada), perteneciente a una serie de creaciones con motivo de la decoración navideña de la fachada del Teatro Español de Madrid (fig.7).

En la actualidad hay una sala de exposiciones permanente que lleva su nombre en el Teatro Español de Madrid. El **8 de octubre de 2015** se inaugura esta sala con una exposición del Museo Nacional del Teatro en su honor.

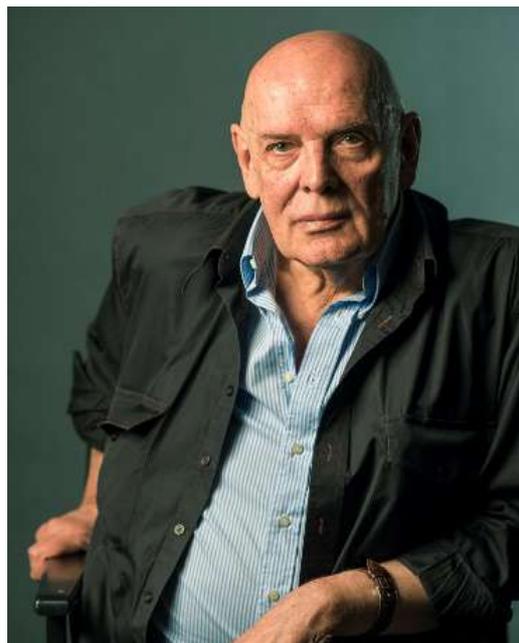


Figura 8: Andrea D’Odorico.



Figura 7: Melograna. Último boceto de Andrea D’Odorico.2014.

¹⁹ ABC cultural, 2014

²⁰ Plaza, 2015: 14

²¹ Plaza, 2015: 14

**BLOQUE II: ANDREA
D'ODORICO**

II.b. INFLUENCIAS

1.- Arquitectura vivencial

“Uno es quien es; y también lo que ve, lo que lee, y lo que admira.”¹

La **apreciación de una obra arquitectónica** depende de la mirada de su creador y de quienes la contemplan. Todas ellas, a pesar de tener puntos en común, son diferentes y están condicionadas por numerosos factores: el sistema sensitivo, el perceptivo, el atencional, la memoria, la imaginación, el pensamiento, el lenguaje, la inteligencia y el aprendizaje. Pero también, influyen variantes como el “tiempo” que afectan tanto a la materialidad de la obra creada como a la forma de percibir del espectador.

La **mirada** es fundamental a la hora de crear y entender arquitectura. Las formas seleccionadas por un proyectista están supeditadas tanto a su fisiología como a las vivencias y aprendizajes conscientes e inconscientes. La comprensión de la obra de un arquitecto implica, por lo tanto, conocer, analizar y descifrar su arquitectura vivencial y aprendida.

No es difícil legitimar esta afirmación analizando la vida y la trayectoria profesional de **Andrea D’Oro**. No es solo la cultura y el paisaje de Udine (Friuli-Venezia Giulia), lugar en el que nació; y Venecia (Veneto), la ciudad en la que se formó y pasó su juventud (fig.1 y 3); sino también las cosas que aprehendió y admiró: “**la elegancia austríaca, la autoridad alemana, el orden suizo, la esencia griega, el espíritu mediterráneo, la inmensidad rusa, las contradicciones españolas, la sensibilidad francesa, la funcionalidad americana y la sabiduría oriental.**”²



Figura 1: El Gran Canal de Venecia.

¹ Plaza, 2015: 14

1.1.- La arquitectura del nordeste de Italia

En **Italia** se diferencian distintos estilos arquitectónicos. El sur se caracteriza por la influencia española. El centro presenta un paisaje urbano medieval y renacentista, cercano al estilo veneciano nororiental, que contrasta con la arquitectura noroccidental de edificios grandes y voluminosos.

La **Italia nororiental**, abarca las regiones de Trentino-Alto Adigio, Véneto, Friuli-Venecia Julia y Emilia-Romaña. Todas ellas comparten un sugerente medio natural y agrícola, pero, también, una forma de hacer arquitectura. Se trata de un estilo determinado por el orden, el ritmo y el empleo de formas puras. Entre sus arquitectos se encuentra **Palladio** quien reinterpreta la arquitectura y la integra dentro del medio rural. Reformula la villa romana, convirtiéndola en una vivienda que aúna descanso y trabajo en el campo (fig.2). Algunas de sus obras se encuentran dispersas en las regiones de Véneto y Friuli-Venecia Julia, en las que crece y vive Andrea D’Oro.



Figura 2: Palladio. Villa rotonda. 1566.



Figura 3: Piazza Libertà de Udine.

² Plaza, 2015: 14

1.2.- Udine

D'Odorico nace en Udine, capital de provincia de la región del Friuli-Venezia Giulia, que limita con Austria, Eslovenia y el mar Adriático. La **provincia de Udine** se sitúa en una amplia zona de colinas y llanuras entre el territorio montañoso de los Alpes y la costa mediterránea. Es aquí donde se desarrolla una cultura de marcado carácter rural y agrícola (fig.4).

Desde una perspectiva amplia, el campo es inmutable, sin embargo, su mantenimiento requiere una labor constante año tras año. El dinamismo del trabajo contrasta, paradójicamente, con esa aparente inmovilidad. Ese **paisaje**, de formas simples y eficaces, será una inspiración para la arquitectura. La arquitectura friulana se verá enriquecida por la influencia de la República de Venecia y, posteriormente, por el Imperio Austro-húngaro que acentuarán, todavía más, la elección de formas racionales.



Figura 4: Paisaje de la provincia de Udine.

Un claro ejemplo es la **ciudad de Udine**. En su centro histórico, la combinación de distintas épocas refleja el paso del tiempo. El hecho de que todas ellas mantengan elementos geométricos comunes transmite la sensación de atemporalidad. Destaca el estilo gótico veneciano de la *Loggia de Lionello* (1448); el estilo renacentista de la *Loggia* y el *Tempietto di San Giovanni* (1533) (fig.5); los diseños de Andrea



Figura 5: San Giovanni. Udine. Loggia y Tempietto de la Plaza de la libertad. Udine. 1533.

Palladio para el *Palazzo Antonini* (1556) (fig.6) y el *Arco Bollani* (1566). El castillo, símbolo de la ciudad, es reconstruido en varias ocasiones. Su aspecto actual se corresponde con el proyecto de Giovanni da Udine, alumno de Rafael.

1.3.- Arquitectos de Udine



Figura 6: Andrea Palladio. Palazzo Antonini, Udine. 1556.

En 1942, año en el que nace D'Odorico, la arquitectura sigue la tendencia fascista, iniciada con el gobierno de Mussolini en 1922. Udine recoge en sus edificios esta estética con la obra de arquitectos como Cesare Miani, Ermes Midena, Cesare Scoccimaro o Pietro Zanini. Con el inicio del Movimiento Moderno algunos evolucionan y, en sus últimas obras, recogen las nuevas tendencias arquitectónicas.

Cesare Miani (Udine 1891-1961)

Estudia en la academia de Milán. Colabora en numerosos proyectos con Raimondo D'Aranco, de quien aprende el estilo liberty. Su obra se desarrolla en la transición al Movimiento Moderno, cuando aparecen nuevos materiales como el hormigón. Sus últimos diseños pertenecen al racionalismo arquitectónico, sin embargo, su rechazo a emplear las nuevas técnicas hace que su obra parezca antigua. Destaca la *Casa del Fascio* de Udine (1934-35) (fig.7).



Figura 7: Cesare Miani. Casa del Fascio. Udine. 1934-35.

Cesare Scoccimaro (Udine 1897- Roma 1953)

Estudia arquitectura en la academia de Bellas Artes de Venecia. Trabaja como arquitecto e interiorista, realizando numerosos diseños de mobiliario. Su obra evoluciona del estilo Decó al Racionalista. Destaca la *Casa del Balilla* en Pordenone (1933-36) (fig.8) y la *Banca di Roma* en Milán (1938-42).



Figura 8: Cesare Scoccimaro. Casa del Balilla, Pordenone. 1933-36.

Ermes Midena (Udine 1895-1972)

Estudia arquitectura en la Academia de Bellas Artes de Venecia. En 1933 se une al “Sindicato Fascista de Arquitectos de Trieste”. Sus primeras obras se inspiran en el eclecticismo Neo-Renacentista; más tarde, evoluciona, y se une al Movimiento Moderno. Destaca el *Palazzo Mulinaris Massarutto* (1926-30) (fig.9).



Figura 9: Ermes Midena. Palazzo Mulinaris, Udine. 1926-30.

Pietro Zanini (Udine 1895-1990)

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Venecia y en la Universidad de Florencia. En 1921 comienza a impartir clases en la universidad. La guerra le impide obtener la habilitación hasta 1923, realizando obras en colaboración con otros arquitectos como Raimondo D’Aranco. Se siente unido a la arquitectura fascista, defendiendo su racionalismo y su concepto de modernidad. Ejemplo de esto son sus proyectos para las “*Colonie y Case del Fascio*”. Su último trabajo es la

restauración del *Palazzo Antonini* de Palladio (1982). Entre sus obras destaca la *Prefettura di Pordenone*, ex casa del Fascio (1939-41) (fig.10).



Figura 10: Pietro Zanini. Prefettura, Pordenone. 1939-40.

V Trienal de Milán

En 1933, **Pietro Zanini**, **Ermes Midena** y **Cesare Scoccimaro** participan en el diseño de la “*Casa del Aviator*” (fig.11) que se presenta en la V Trienal de Milán. Se trata de una vivienda diseñada siguiendo los principios del Movimiento Moderno. La distribución interior se divide en dos zonas: la del propietario y la del servicio. Dispone de todo lo necesario para la vida de un piloto, incluyendo un espacio para estacionar un avión de alas plegables. Todas las estancias están intercomunicadas y la iluminación cobra un papel fundamental.

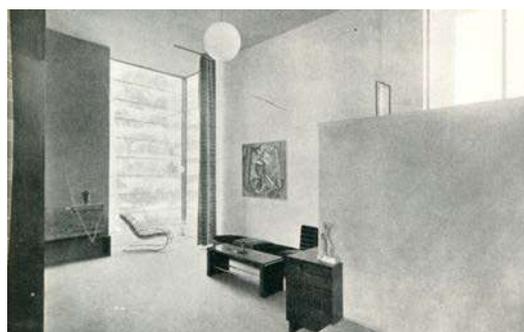


Figura 11: Zanini, Midena y Scoccimaro. Casa del Aviator presentada en la V Trienal de Milán. 1933.

1.4.- Venecia

Erigida sobre islas cercanas y unidas con puentes, Venecia es la ciudad del agua. Aquí se condensa la historia de toda una civilización asentada sobre unas condiciones territoriales complejas y con una cultura muy sofisticada. Sus estrechas calles, puentes y plazas crean una red peatonal que, unida a los canales, permiten recorrer una ciudad que refleja riqueza artística y arquitectónica en su urbanismo (fig.12). Sus obras, de siglos y corrientes diversas, constituyen una influencia inevitable para sus habitantes y, aún más, para artistas y arquitectos que comparten una “Venecia” inherente en todas sus obras. Andrea D’Odorico “**Guardaba en su corazón toda la Venecia culta de su juventud y la comunicaba a borbotones como si de una fuente se tratara.**”³

³ Peláez, 2015: 9



Figura 12: Sotoportego dei Nizioleti porta sull'acqua. Venecia.

La influencia del **estilo véneto-bizantino** surge en el S.XIII con el dominio del Imperio Bizantino. Se caracteriza por su influencia oriental, ejemplo es la *Basilica de San Marcos*, inspirada en la de *Santa Sofía* de Estambul. Más tarde, la llegada de la **influencia del gótico** del norte de Europa, trae consigo una arquitectura práctica, dónde se reflexiona sobre el aprovechamiento de los espacios y la entrada de luz. De ahí, los grandes ventanales del *Palacio Ducal* y *Ca d'Oro* (fig.13). Las grandes obras de Venecia llegan con el **estilo renacentista** en el S. XV. Arquitectos como Palladio o Sansovino diseñan edificios como las escuelas de *San Marcos* y de *San Giorgio Maggiore*. Las innovaciones del **Barroco** quedan representadas por el artista Baldassarre Longhena quien realiza la iglesia de *Santa Maria della Salute*. Durante el siglo XVIII se desarrolla el **Neoclasicismo**, de este periodo es la *Magdalena* de Tommaso Latenza. En el año 1797, el **Imperio de Napoleón** conquista Venecia, lo que hace que su arquitectura deje de ser innovadora para, simplemente, imitar lo anterior. En este momento la arquitectura queda “parada en el tiempo”.



Figura 13: Giovanni y Bartolomeo Bon. Ca d'Oro. Venecia. 1442.

1.4.1. La Escuela Veneciana de pintura

La Republica de Venecia representa el esplendor del renacimiento italiano. Desde principios del siglo XV, nacen nuevas corrientes artísticas que se implantan definitivamente a finales de este siglo: surge la Escuela Veneciana. Las familias más poderosas de Venecia proponen una **reforma de la imagen de la ciudad**: partiendo de la plaza de San Marcos, remodelan las fachadas con materiales policromos como el ladrillo, la cerámica o el mármol, generando una atmósfera teatral. Paralelamente se produce la renovación de la **pintura**. Es una revolución artística: se utiliza la técnica del óleo sobre un nuevo soporte pictórico, la tela o el lienzo; la perspectiva lineal se sustituye por la aérea y triunfa **el color y la luz**. El espacio se representa con una pincelada gruesa y pastosa y se utilizan tonalidades muy cálidas y luminosas que reflejan a la perfección la luz y la atmósfera etérea y brillante de las calles, plazas, casas y canales de la ciudad de Venecia (fig.14). El **paisaje** se trata de forma naturalista, pero es recreado. Con **Giorgione (1477-1516)** la luz y el color están al servicio del paisaje, que se convierte en el soporte del relato. **Tiziano (1490-1576)** diluye las formas con el color. **Veronese (1528-88)**, de estética manierista, retrata el lujo y la suntuosidad de los palacios venecianos con sus suelos de mármol, la grandeza de los jardines y la opulencia de los trajes y tocados. En sus cuadros, de gran tamaño, utiliza fondos arquitectónicos. Con **Tintoretto (1548-94)** se potencia el juego de luces y sombras. La vivacidad y su manierismo reflejan un cambio: la llegada del Barroco. En el siglo XVIII, **Canaletto (1697-1768)** se convierte en el pintor escenográfico de Venecia con su dominio absoluto de la perspectiva.



Figura 14: Canaletto. El Gran Canal desde la Salute hacia la Carità. 1730.

1.5.- La arquitectura permanente

La huella del pasado no se borra. Las civilizaciones y con ellas sus ciudades crecen y se desarrollan sobre sí mismas. Esto hace que diferentes estilos y corrientes arquitectónicas permanezcan en el transcurso del tiempo inherentes a una ciudad, región o país, como son los rasgos de la arquitectura china, árabe, griega, egipcia o romana. La transformación de una ciudad implica una evolución del urbanismo, las formas, el diseño arquitectónico y el empleo de nuevos materiales. Sin embargo, siempre permanece en ellas algo consustancial, a veces inapreciable, que las identifica con su pasado histórico. En muchas ciudades italianas como Udine, de la que es originario D'Odorico, y las muy admiradas por él: Venecia, Florencia, Roma, Nápoles o Palermo se advierte la herencia de la arquitectura clásica, renacentista y barroca. A todas ellas, menos a Roma, Andrea D'Odorico, viaja por deseo propio y ya residiendo en España (fig.36). Tenía la intención de vivenciar aquellas ciudades y admirar su arquitectura. No fue arbitraria su elección. Con todas ellas mantenía mentalmente una relación intelectual, literaria y teatral. Venecia representaba a Goldoni; Florencia, a la cuna del Humanismo y el Renacimiento: Boccaccio, Dante, Machiavelli y Dante Alighieri. Nápoles, a Eduardo De Filippo; y Palermo, a Luigi Pirandello.

1.5.1. Arquitectura clásica: Grecia y Roma

La cultura clásica de Grecia y Roma (700 a.C. y 476 d.C.) sienta las bases de la civilización moderna occidental. Los romanos enriquecen la cultura helenística griega y la divulgan con el avance de su imperio. La necesidad de asentar los nuevos territorios conquistados convierte al urbanismo y, por tanto, a la arquitectura, en una ventaja frente al enemigo. El principio arquitectónico es crear un orden formado por elementos portantes y soportantes: columnas y arquivoltas que generan un patrón a la hora de diseñar y construir un edificio (fig.15). El pensamiento práctico junto con la elección de los materiales, el balance y la simetría son las claves de la arquitectura clásica, recogidas en los Diez libros de arquitectura de Vitruvio: **“Porque sin simetría y proporción ningún templo puede tener un plano regular.”**⁴. Un legado presente en la manera de entender y hacer arquitectura de los arquitectos italianos, independientemente de cual sea su línea de trabajo.

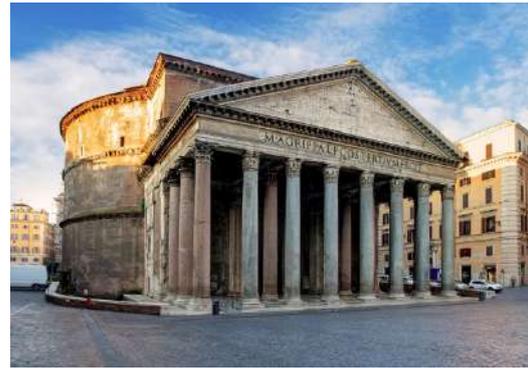


Figura 15: Panteón de Agripa, Roma. Siglo II.

1.5.2. Arquitectura renacentista y barroca

Con el inicio del Imperio Bizantino surge un nuevo sistema compositivo basado en la distorsión de las formas clásicas. Es el inicio del gótico con el que desaparece la idea de generar un sistemático orden de proporciones. Sin embargo, los elementos arquitectónicos son heredados.

A partir del S.XIII se produce un cambio de paradigma: el teocentrismo es sustituido por el humanismo. Surge la ciencia y el deseo de entender el mundo que nos rodea. Se abandona por completo el simbolismo gótico y se inicia el Renacimiento (s.XV-s.VI), recuperando el lenguaje clásico. Es la reinterpretación y la elaboración de un nuevo estilo que tiene como bases el estudio de la arquitectura clásica: se aplican las mismas formas con concepciones distintas. El Renacimiento persigue la idea de construir la forma perfecta. Su arquitectura se basa en los principios geométricos, siendo fundamental la centralidad, la simetría y el ritmo.

Frente a un arte estático, surge a finales del siglo XVI el Barroco. La física moderna de Newton y las nuevas formas geométricas como, por ejemplo, la parábola, demuestran dinamismo (fig.16). Se escriben tratados de matemáticas y geometría que abordan el movimiento. La arquitectura trabaja las formas complejas y dinámicas.



Figura 16: Vista de Santa María della Salute desde el Gran Canal. Venecia.

⁴ Blog fenarq, 2019

2.- Maestros y coetáneos

Giuseppe Samonà (1898-1983), Ignazio Gardella (1905-99), Bruno Zevi (1918-2000), Carlo Aymonino (1926-2010), Aldo Rossi (1931-97), Manfredo Tafuri (1935-1994) y, por supuesto, Carlo Scarpa (1906-78) y sus tres alumnos predilectos: Angelo Masieri (1921-52), Edoardo Gellner (1909-2004) y Bruno Morassutti (1920-2008), pertenecientes a la tercera generación de arquitectos modernos, son, entre otros, maestros y compañeros de Andrea D'Odorico en la IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia). Todos ellos tienen una clara influencia sobre D'Odorico, alumno de Scarpa, pero de la cuarta generación. En su periodo de formación en la IUAV, años 60 y 70, la arquitectura italiana, favorecida por el boom económico, experimenta nuevos caminos que la convierten en un referente internacional de la mano de figuras como Giuseppe Terragni (1904-43) (fig.17). A esto contribuye la llegada de nuevos materiales y la colaboración de ingenieros y arquitectos. Este es el caso de Aldo Favini (1916-2013) y Angelo Mangiarotti (1921-2012). No hay que olvidar que, en una visión más amplia, muchos de ellos, reciben la influencia de las grandes figuras internacionales como Lloyd Wright (1867-1959), Van der Rohe (1886-1969), Nathan Rogers (1909-1969) o Le Corbusier (187-1965).

Este cúmulo de conocimientos arquitectónicos serán llevados a España por Andrea D'Odorico y aplicados en el campo del teatro. Otros, como el diseñador, pintor y escenógrafo Simón Suárez (1946-96), lo harán desde la influencia centroeuropea. Todos ellos, renuevan la escenografía que dejará de estar constituida por telones pintados, decoración interior, muebles y arte menor, para adquirir una esencia arquitectónica.



Figura 17: Giuseppe Terragni. Sala del paradiso del Danteum. 1938.

2.1.- Giuseppe Samonà (Palermo 1898 – Roma 1983)

Giuseppe Samonà es arquitecto por la Universidad de Palermo (1922). Nada más terminar su formación comienza a impartir clases en las Universidades de Mesina y Nápoles. Más tarde se convierte en miembro docente de la Universidad de Venecia (IUAV), donde es miembro de los “4 sabios”, un grupo de arquitectos que se proponen crear un nuevo plan de estudios y enseñar arquitectura desde un enfoque más moderno. Funda la “Scuola di Venecia”. Su gran implicación le convierte en director de la Universidad entre los años 1945 y 1972.

Su carrera como arquitecto se desarrolla paralelamente a la docencia. El inicio de su obra arquitectónica se enmarca dentro del movimiento fascista y desemboca en un estilo afín al Movimiento Moderno italiano. Todas sus obras poseen una **visión urbanística** que reflexiona sobre la coexistencia con el espacio histórico. Ejemplo es el proyecto del *Teatro Maritimo* para Mesina (1929) que nunca llega a realizarse. Samonà planifica la construcción de una manzana completa: trece edificios estéticamente homogéneos y unidos entre sí por puertas monumentales. Otras de sus obras significativas son el *Palazzo de Catasto* en Mesina y el *Palazzo dell'INAIL* en Venecia (fig.18).



Figura 18: Samonà. Palazzo dell'INAIL. 1938.

2.2.- Ignacio Gardella (Milán 1905 - Oleggio 1999)

Estudia ingeniería y arquitectura en las Universidades de Milán y Venecia, respectivamente, pero su obra será siempre arquitectónica. Colabora con numerosos arquitectos entre los que destacan la escuela de Frankfurt y Alvar Aalto. Pero, la más importante

de estas colaboraciones es con Franco Albini, Giuseppe Pagano y Giovanni Romano para la reconstrucción de Milán tras la II Guerra Mundial, que más tarde, continuará de manera individual. Junto a estos arquitectos, funda el Movimento Studi per l'Architettura (MSA), esencial para la definición del Movimiento Moderno Italiano. En el año 1947 inicia su carrera como profesor en IUAV, donde será nombrado catedrático en 1962. En 1996 recibe la "Medaglia d'oro ai benemeriti della scienza e della cultura", en reconocimiento a su carrera profesional.

Su condición de ingeniero hace que su **arquitectura sea racionalista y funcionalista**. Su obra se clasifica en tres tendencias. La primera, unida al racionalismo más dogmático, emplea líneas rectas y volúmenes yuxtapuestos, destacando el *dispensario antituberculoso* (1933-38), en donde juega con las líneas horizontales y verticales, tanto en el interior como en el exterior (fig.19). La segunda, conjuga un diálogo entre modernidad y tradición. Destaca la *casa del viticultor* en Castana (1946). En paralelo a las dos anteriores, existe una tercera tendencia que desarrolla durante toda su carrera: la construcción de obras de gran envergadura en las que une ingeniería y arquitectura. Ejemplos son el *Palacio de Justicia de La Spezia* (1963-94) o la *Facultad de Arquitectura de la Universidad de Génova* (1975-89). Otro de sus trabajos significativos es la *Casa alle Zattere*, un edificio residencial en Venecia que dialoga perfectamente con el entorno.



Figura 19: Gardella. Fachada del dispensario antituberculoso. 1933-38.

2.3.- Carlo Scarpa (Venecia 1906- Japón 1978)

Estudia Bellas Artes en Venecia. Durante sus estudios colabora con Vincenzo Rinaldo, dirigiendo algunos de sus proyectos. En 1924 comienza a realizar proyectos en solitario y en 1927 abre su estudio propio. Todas sus obras se caracterizan por la distribución funcional, los espacios abiertos, la pureza de formas y la **convivencia de modernidad y arquitectura clásica**. Su herencia de Venecia queda reflejada en la elección de los materiales y el uso del agua como parte de la arquitectura, siendo el reflejo de aquello que se construye. Ejemplo claro es la reforma de *Ca'Foscari* (fig.20). Proyecta y diseña numerosas

viviendas y comercios, destacando la *Tienda Gavina* en Bolonia. Paralelamente, realiza obras de carácter funerario y expositivo, como la *Tumba Brion* o la *Fundación Querini Stampalia* de Venecia, respectivamente. Siente gran interés por la nueva arquitectura, especialmente la desarrollada en EEUU, realizando numerosos viajes en los que conoce a arquitectos como Wright, Kahn o Alvar Aalto. En 1978 la universidad de Venecia le Otorga el título Doctor Honoris Causa.



Figura 20: Carlo Scarpa. Reforma de Ca'Foscari. 1958.

2.4.- Bruno Zevi (Roma 1918 – 2000)

Teórico y crítico de arquitectura, ejerce un papel fundamental en la **divulgación** de la nueva arquitectura que trae consigo el **Movimiento Moderno**. Es defensor de la arquitectura orgánica y la libertad formal y contrario a la arquitectura clásica. Estudia con Walter Gropius arquitectura en Harvard y, tras finalizar sus estudios, viaja a EEUU, donde conoce de primera mano la nueva arquitectura del Movimiento Moderno. En 1943 regresa a Italia y comienza a transmitir todo lo aprendido. En 1944 funda la *Associazione per l'Architettura Organica* y, un año más tarde, la revista *Metron-architettura*. Su papel como divulgador le abre las puertas a la docencia. En 1948 comienza a impartir clases de Historia de la arquitectura en la IUAV de Venecia y en 1964 se traslada a la Universidad de Roma. Hasta su muerte, en el año 2000, escribe y publica numerosos artículos. Destaca su columna semanal en *L'Espresso* y su revista mensual *L'architettura-*



Figura 21: Zevi. Portadas de la revista *L'architettura-cronache e storia*.

cronache e storia (fig.21). Su trabajo es reconocido a nivel internacional: es nombrado doctor honoris causa por las universidades de Buenos Aires, Michigan y por la politécnica de Haifa.

2.5.- Carlo Aymonino (Roma 1926-2010)

Profesor de arquitectura en las universidades de Palermo, Roma y Venecia. Si bien en sus inicios está unido al neorrealismo arquitectónico, a finales de los años 50, propone una nueva concepción del espacio en la que promueve un **entendimiento entre arquitectura y urbanismo** (fig.22). En esta línea de trabajo se encuentra Rossi con el que colabora entre los años 1969 y 1973 para la creación de la Unidad Residencial Gallaratese, en Milán (fig.23). Entre 1981 y 1985 es asesor de las intervenciones urbanísticas en el centro histórico de Roma. Su nueva visión modifica la manera de vivenciar la ciudad. En los años 1976 y 1985 participa en la Trienal de Milán y en la Bienal de Venecia, respectivamente.



Figura 22: Aymonino. Palazzo di Giustizia. Ferrara. 1977.

2.6.- Aldo Rossi (Milán 1931-1997)

Es uno de los arquitectos italianos más influyentes del siglo XX. Estudia arquitectura en la



Figura 23: Rossi y Aymonino. Unidad Residencial Gallaratese. Milán. 1956.

Universidad de Milán y, durante estos años, colabora con Ignacio Gardella. Su carrera como profesor se desarrolla a nivel internacional en la Escuela de Urbanismo de Arezzo, el Instituto de Arquitectura de la Universidad de Venecia y las universidades de Milán, Zúrich y EEUU. Gran teórico urbanista, Rossi, considera **la ciudad como la memoria colectiva**, lugar en que conviven pasado, presente y futuro de manera dinámica. Esta concepción urbanística continúa teniendo múltiples influencias actualmente. Uno de sus tratados más importantes es *La arquitectura de la ciudad* (1966). Su concepción del paso del tiempo queda reflejada en su arquitectura, caracterizada por la mirada metafísica cercana al pintor De Chirico y a los teóricos neoclásicos franceses del S.XIX como la Boullé o Ledoux. El deseo de recuperar la ciudad tradicional le lleva al uso de la forma arquitectónica atemporal, recurriendo a tipologías y geometrías simples. Otra de sus líneas de trabajo es la arquitectura funeraria. Entre sus obras destacan el *monumento-bunker a la resistencia* (1962), un *edificio de viviendas en el barrio Gallaratese* de Milán en colaboración con Carlo Aymonino (1969-70) y el *cementerio de Módena* (1971). En 1991 recibe el Premio Pritzker en reconocimiento a su carrera profesional.

2.6.1. Aldo Rossi como escenógrafo

“Teatro o escenografía, escenografía o arquitectura ¿qué otros medios representan siempre la historia de la misma manera?”⁵

Rossi concibe **la ciudad como el escenario** fijo de la acción humana y, la escenografía, no es más que un mundo forzado dentro de límites reales. La condición efímera de la arquitectura convierte al escenario en el lugar perfecto donde experimentar. Sus propuestas escenográficas, influencia de De Chirico, son exploraciones geométricas, en donde se combina ficción y realidad junto al uso de figuras monumentales y el tratamiento de la perspectiva. Esto se refleja en sus

⁵ Cattiodoro, 2018

bocetos de proyectos teatrales, donde juega con formas que él denomina como urbanas: cilindros, conos, ángulos y líneas. Un claro ejemplo de ello, es el Servicio de café Piazza para Alessi (1982) proyecto que nunca se llevó a cabo. En 1978 crea "Il teatrino scientifico", una maqueta en la que ensaya cómo debe hacerse escenografía y que luego pondrá en práctica (fig.24). Su primera obra es de arquitectura efímera, "Il teatro del mondo" creado para la Biennale de Venecia de 1979. Entre los años 1983 y 1989 realiza varias escenografías, destacando sus trabajos para *Lucia di Lammermoor* (1986), *Madama Butterfly* (1986) y *Elettra* (1988).



Figura 24: Rossi. Il teatrino scientifico. 1978.

2.7.- Manfredo Tafuri (Roma 1935 – Venecia 1994)

Teórico, historiador y crítico de arquitectura. Estudia arquitectura en la universidad della Sapienza, en Roma. Durante su formación se une a ASEA (Associazione Studenti e Architetti): un grupo de estudiantes que analizan las obras y escritos de numerosos arquitectos como Ernesto Nathan Rogers, Giulio Carlo Argan o Bruno Zevi.

Tras acabar sus estudios, forma parte del equipo de la AUA (Architects and Urbanists, Partners). Escribe artículos para algunas de las revistas más importantes del momento, como Casabella; participa en concursos y colabora en la

elaboración de planes urbanísticos. A partir de este momento se dedicará exclusivamente a la labor teórica y docente. Comienza dando clases en el "Gruppo Assistenza Matricole". Posteriormente, imparte cursos de historia de la arquitectura en las Universidades de Roma y Venecia y, colabora en otras como las de Milán o Princeton (EEUU). En toda su enseñanza refleja su preocupación por el rigor a la hora de entender la arquitectura. Propone realizar una **"crítica operativa"**: la arquitectura no es estética, sino que debe ser entendida dentro del momento histórico en que se desarrolla.

"El solo hecho de plantearse como problema si la arquitectura contemporánea se encuentra o no ante un giro radical, tiene valor de síntoma. Esto significa que nos sentimos, al mismo tiempo, dentro y fuera de una tradición histórica, inmersos en ella y por encima de ella [...]."⁶

Entre sus escritos destaca *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico* (1970).

⁶ Tafuri, 1970: 14

3.- La Tendencia

La Segunda Guerra Mundial trae consigo una **nueva mentalidad** que responde a un cambio social y de paradigma. En arquitectura, supone la revisión de los principios del Movimiento Moderno que, partiendo de la utopía de que la arquitectura en sí misma dignifica al hombre, magnifican la razón y defienden un único método de construir la ciudad. En contraposición a estos principios, surge un movimiento que propone una forma flexible de hacer arquitectura: el **Posmodernismo**.

Italia, tras la guerra, ingresa en el Plan Marshall (1948-1951) que permite la reconstrucción de todo un país. Entre los arquitectos que participan en la reconstrucción destaca la figura de **Ernesto Nathan Rogers**. Propone partir de los principios del Movimiento Moderno y adaptarlos a la realidad histórica, artística y cultural italiana. Siendo director de la revista Casabella-Continuità (1953-1964) se sirve de este medio para exponer y defender todos sus principios como: la necesidad de continuar los ideales del Movimiento Moderno, la defensa del legado histórico de la ciudad o proyectar desde la preexistencia. Como profesor de arquitectura en la universidad de Milán, influye decisivamente en arquitectos como Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Giorgio Grassi o Vittorio Gregotti. Estos arquitectos, junto a otros, fundarán y participarán en La Tendenza.

En Italia, durante los años 70, surge **La Tendenza**, el movimiento posmodernista italiano formado por un grupo arquitectos como Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Giuseppe Samonà, Carlo Aymonino, Massimo Scolari o Ezio Bonfanti.

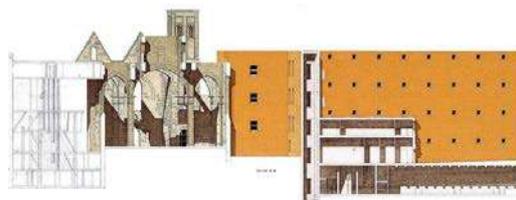


Figura 26: Giorgio Grassi. Nuova sede del Wallraf-Richartz-Museum. 1996.

Este movimiento nace en paralelo con otros movimientos a nivel internacional como Five Architects en EEUU. Es una generación de arquitectos muy heterogénea: profesores, proyectistas, urbanistas y diseñadores industriales forman un colectivo que prioriza el estudio teórico sobre la arquitectura y, especialmente, sobre la ciudad. Para ellos, la teoría, es una herramienta imprescindible que sirve para proyectar y realizar la obra. Teniendo como referencia las ideas de Rogers, **Aldo Rossi** escribe *La arquitectura de la ciudad* en 1966. La arquitectura construye la ciudad en el tiempo: “**la ciudad se edifica con elementos primarios y en áreas, surgiendo la noción de la ciudad por partes**”.⁷ Nace el “**monumento como elemento primario, ligado a las instituciones y a los acontecimientos, como punto fijo de la estructura urbana, como permanencia y memoria colectiva**”.⁸ La ciudad se convierte en “locus”, un concepto y una realidad universal. Alrededor de Aldo Rossi y su concepción de la ciudad, se agrupan numerosos arquitectos, no solo italianos, sino también españoles y europeos. En la **XV Trienal de Milán de 1973**, Rossi dirige la sección internacional. Publica un catálogo llamado *Architettura razionale* que se convierte en el manifiesto de la Tendenza. Junto a Rossi, destaca la figura de **Giorgio Grassi** que completa las teorías rossianas. En su libro *La costruzione lógica della Architettura* de 1967 “**no partía tanto o sólo de la fidelidad o continuidad con determinadas líneas del movimiento moderno cuanto del entroncarse con la completa línea clásico-**



Figura 25: Arduino Cantafora. La Città Analoga. 1973.

⁷ González, 1979: 21

⁸ González, 1979: 21

racional de la historia entendida como capaz de definir la arquitectura como “construcción” lógica.”⁹ (fig.26).

La Tendenza defiende el concepto de “**ciudad análoga**”, que se construye a partir de su sedimentación histórica, convirtiéndose en memoria colectiva en donde los habitantes sienten la ciudad como suya (fig.25). La arquitectura se convierte en una disciplina autónoma que se fundamenta en lo histórico, en lo social y en lo racional. Con la Tendenza, la arquitectura de la ciudad atiende a su idiosincrasia que abarca múltiples factores como la topografía y los aspectos históricos, culturales, económicos y sociales, entre otros. En la búsqueda de un concepto nuevo de ciudad, utilizan un lenguaje muy estructurado y se apoyan en dibujos, bocetos y maquetas para proyectar sus ideas y principios (fig.27).

La herencia de Aldo Rossi, Giorgio Grassi y los postulados de la Tendenza en la arquitectura europea actual es incuestionable. Han influenciado a las generaciones posteriores de arquitectos italianos como Braghieri, Bonicalzi, Vitale, Stella, Grossi y Minardi o Cornoldi y a la arquitectura europea en la segunda mitad del siglo XX. En España su influencia es mayor que en el resto de Europa. Aquí se traducen por primera vez los libros de Rossi, se publica *2C Construcción de la ciudad*, una revista doctrinal y algunos de los arquitectos contemporáneos más reconocidos, como Moneo, escriben textos sobre Rossi.

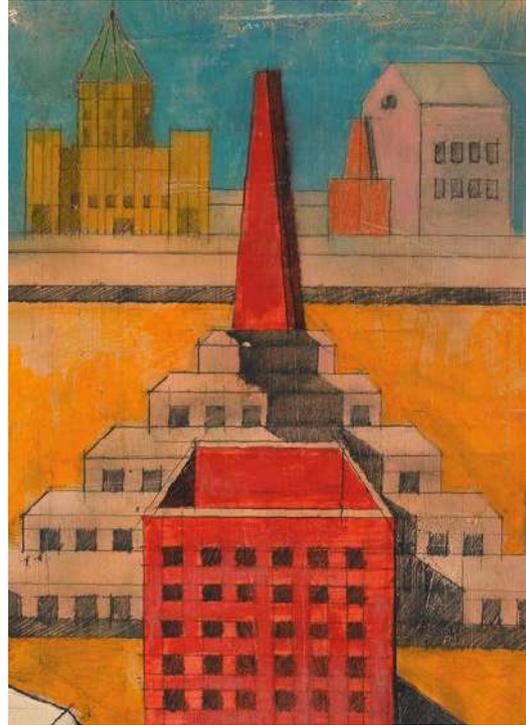


Figura 27: Aldo Rossi. Composición perspectiva para el Teatro del Mundo. Venecia. 1980.

⁹ González, 1979: 25

4.- Las plazas y patios cubiertos

Los espacios teatrales pueden ser abiertos o cerrados, pero su representación debe adecuarse al espacio interior del escenario. La dificultad surge en aquellos casos en los que exterior e interior deben combinarse. De forma general puede solventarse, o bien, con la división del escenario, lo que reduce el espacio; o bien, con la recreación en un mismo lugar de los dos ambientes, aunque en tiempos distintos. Ejemplos de soluciones son: el cambio de luces y sonidos, la colocación de un elemento como una tarima que transforma el espacio exterior en interior, un telón que oculta parte de la escenografía, el uso de una estructura sobre la que apoyan elementos cambiantes o corredizos como paneles o decorados intermedios, columnatas y galerías que combinan lo externo y lo interno. Estas propuestas intermedias son características también en arquitectura, ejemplo de ello son las plazas proyectadas por Carlo Aymonino.

4.1.- De Chirico

A partir de 1912, De Chirico, desarrolla su pintura metafísica con sus "Piaze d'Italia". Con ellas, critica la pérdida de identidad que trae consigo la industrialización y crecimiento de las ciudades. Sus pinturas representan plazas sin vida. **La ciudad es un escenario teatral** que recoge las memorias del arte clásico pasado a través de la representación de sus emblemas despojados de su contexto e introducidos dentro de la industrialización. Las arcadas rompen un espacio abierto y cobran un valor especial al simbolizar la permanencia pese al paso del tiempo. Con ellas, se crea un espacio que recuerda ciudades como Florencia o Turín, pero en una ubicación y tiempo desconocidos. Es la impersonalidad dentro de un fondo con chimeneas, trenes o cualquier pieza propia de una ciudad industrial, en donde quedan elementos pasados que ya no tienen sentido. A su lado, figuras humanas, pequeñas y perdidas, simbolizan el olvido del individuo (fig.28).

Este movimiento pictórico tiene una gran influencia en la arquitectura del Movimiento Moderno italiano: la ciudad es el **lugar de la memoria colectiva**. Las plazas de De Chirico son, en concepto, lo contrario a lo que hacen arquitectos como Rossi o Aymonino, quienes

consideran que la plaza y los lugares emblemáticos son la generatriz del espacio urbano.



Figura 28: De Chirico. Pieze d'Italia. 1913.

4.2.-El ensayo de los espacios vacíos de Carlo Aymonino

Para Aymonino, autor del libro *Piazzes d'Italia. Progettare gli spazi aperti*, los vacíos urbanos tienen un valor en sí mismos como lugares de encuentro social. A través del **diálogo de espacios cubiertos y abiertos** pretende dar funcionalidad a los vacíos urbanos, dos elementos, en apariencia opuestos, que no se entienden el uno sin el otro y que se complementan con estados intermedios. Las plazas albergan un edificio de interés social: un museo, un mercado o un instituto. El encuentro se potencia con elementos urbanos como bancos o fuentes. Ejemplo de ello son el proyecto del *Mercado cubierto y la plaza del antiguo cuartel de Massa* en Lecce, la *Plaza del Campus del Liceo científico* de Pesaro, la intervención en la *sala de exposiciones del Jardín Romano de los Musei Capitolini* de Roma (fig.29) y el *Centro Direzionale Benelli*, en Pesaro.

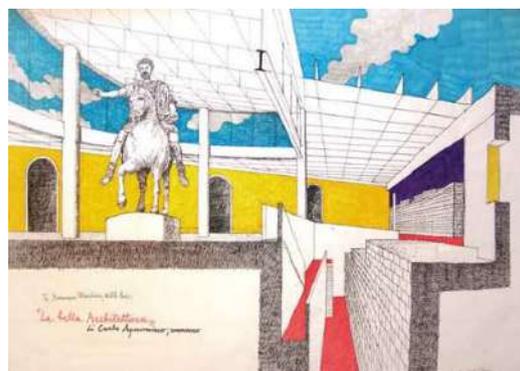


Figura 29: Carlo Aymonino. Boceto para la intervención en los Musei Capitolini. 2005.

4.3.- La identidad y atemporalidad de las plazas de Rossi

La plaza de Rossi no se concibe sin su teoría urbanística. Define la ciudad como un organismo constituido por elementos arquitectónicos cuya función es la de ser una **“escena fija de las vicisitudes del hombre”**.¹⁰ Dos son los elementos que componen el espacio urbano: los “primarios”, monumentos o signos representativos de la colectividad; y las “áreas habitables”.



Figura 30: Rossi. La Piazza Nuova di Fontivegge. Perugia. 1982-89.

El urbanismo es un diálogo continuo entre estos dos elementos que exige prestar atención a la evolución y no a la mera conservación. El espacio se configura a partir de un edificio significativo y un conjunto de calles que crean una jerarquía (fig.30). Rossi denomina “locus” a la relación particular y constante que existe entre las construcciones y su entorno, priorizando forma y estructura sobre funcionalidad. Los monumentos constituyen elementos de memoria colectiva que permiten entender el funcionamiento social de la ciudad y cohesionar a sus habitantes. Un ejemplo de intervención es el municipio campesino de Segrate, absorbido por la ciudad de Milán. A través de la reorganización de la plaza y la construcción del *monumento a los partisanos*, ofrece, a una comunidad que había perdido su identidad, la capacidad de reconocerse a través de símbolos arquitectónicos elementales. Con el uso de formas simples se alcanza, también, la atemporalidad, concepto que interesa enormemente a Rossi y que le acerca a la pintura metafísica de las *Plazas de Italia* de De Chirico.

¹⁰ Rossi,1992: 62

5.- El paso del tiempo

Una de las grandes inquietudes de Andrea D'Odorico es el "tempo fugit". Es consciente de que la escenografía es una arquitectura efímera, aunque tiene la ventaja de poder elaborar y recrear, en un corto periodo de tiempo, numerosos trabajos de estilos diferentes. No obstante, en sus escenografías y en ese juego escénico del teatro dentro del teatro, muestra que, en una dimensión temporal amplia, la arquitectura más sólida en apariencia, es fugaz. De ahí, las constantes referencias de D'Odorico al paso del tiempo a través del ladrillo visto, el desgaste de materiales, colores y las ruinas.

5.1.- Giovanni Pannini, Canaletto y Piranesi

Pannini (1691-1765), Canaletto (1697-1768) y Piranesi (1720-78), a través de sus caprichos romanos o venecianos combinan vestigios arqueológicos y ruinas reales con fantasías arquitectónicas y paisajísticas. Su mirada no es una mera copia de la realidad, sino una reelaboración del pasado clásico con la introducción de elementos nuevos. Valoran el efecto visual de **la ruina** (fig.31), que perdura desde el renacimiento hasta el romanticismo del XIX con pintores como David Caspar Friedrich, o restauradores como Ruskin o Viollet-le-Duc.



Figura 31: Canaletto. Capricho de una ruina. 1730.

5.2.- Carlo Scarpa

Carlo Scarpa (1906-78), conocedor profundo de la historia, defiende que los edificios son documentos históricos y hay que respetar lo que ya existe: la **preexistencia**. Para leer el tiempo de lo construido hay que dejar visible los estratos históricos. Trata al edificio a modo de pintura cubista y, mediante la abstracción, muestra tres

tiempos simultáneamente: el tiempo en el que el edificio se construye, el tiempo artístico del autor y el tiempo de quien usa el edificio. Su objetivo es trasladar al presente tiempos pasados mediante una intervención contemporánea.

Muy crítico con la falsedad histórica, en su intervención en *Castellvecchio* (fig.32), derrumba elementos de una actuación anterior que falsean la imagen del edificio. Pretende realizar un recorrido por los distintos tiempos históricos del edificio: el recorrido del castillo es en sí, una exposición histórica del tiempo transcurrido.



Figura 32: Carlo Scarpa. Intervención en Castellvecchio.1975.

5.3.- Aldo Rossi

Aldo Rossi (1931-97) concibe la ciudad como la memoria colectiva. El crecimiento urbano se proyecta a partir de la arquitectura pasada. El **concepto de recuperación del pasado**, ofreciendo funcionalidad presente, queda reflejado en la fachada de *Quartier Schützenstraße*, en Berlín (fig.33). Los ciudadanos de una ciudad devastada por la guerra necesitan tener la sensación de una continuidad vital en el tiempo. Rossi proyecta en una manzana edificios de estilos y épocas diferentes que hacen que se perciba el paso del tiempo. En particular, destaca, la fachada nº 8, inspirada en el renacimiento italiano: una recreación del *Palazzo Farnesse* de Roma (1516). En este collage de arquetipos no solo ofrece una herencia italiana, también vincula a los ciudadanos con su pasado estético, recuperando el estilo arquitectónico *Gründerzeit*, característico de la Alemania y Austria del siglo XIX.



Figura 33: Rossi. Quartier Schützenstraße. 1994-97.

6.-La naturaleza

La reflexión sobre cómo ocupar el territorio surge con las primeras ciudades del mundo clásico y se intensifica en el Renacimiento. En el s.XVIII una serie de acontecimientos, como el terremoto de Lisboa, hacen que el hombre se enfrente a los efectos de la naturaleza. Hasta este momento, la arquitectura se ha adaptado al entorno de una manera intuitiva, pensando en el posicionamiento para garantizar ventilación, iluminación o fuentes de abastecimiento. Con la Ilustración, lo natural cobra un valor en sí mismo. Aparecen dos líneas de pensamiento: una de la mano de Laugier, basada en la idealización; y, otra, con Boullé y Ledoux, quienes afirman que la naturaleza solo revela el origen primigenio del hombre. **La arquitectura puede ser reflejo de la naturaleza o una mera construcción artificial.** En los siglos XIX y XX continúa el estudio racional de cómo debe relacionarse la arquitectura con la naturaleza. Se potencia que las zonas verdes no estén relegadas a la periferia, sino que se integren dentro de la ciudad. El arquitecto debe ser consciente de que está generando no sólo un espacio interior sino, también, modificando o creando un paisaje.

5.1.- El agua en la obra de Carlo Scarpa

En la obra de Carlo Scarpa **“el diseño consulta a la naturaleza.”**¹¹. El análisis del espacio a construir se convierte en un método de trabajo que le permite transformar la naturaleza en arquitectura: el aire, el agua y la vegetación son componentes esenciales. Pero, sin lugar a duda, el agua es la esencia de su arquitectura: **“A mí me gusta mucho el agua, quizás porque soy veneciano[...].”**¹². Se trata del empleo del **agua como reflejo de lo construido** (fig.34), una constante en toda la ciudad de Venecia. Una de sus obras más importantes en la que queda patente su interés por el agua y el diseño de un espacio natural es la *Tumba Brion*, en el cementerio de San Vito. La sensación de pureza aumenta con el estudio minucioso de los materiales empleados, la manera en que se unen entre sí y con el entorno. Scarpa logra crear ambientes y sensaciones, transformando un espacio en lugar.

¹¹ Toraño Pereda, 2018: 6



Figura 34: Carlo Scarpa. Tumba Brion. 1969-76.

5.2.- Udine

La región de Friuli-Venezia Giulia, delimitada por los Alpes y sus ríos, conforma un espacio natural de gran belleza. En las llanuras y pequeñas colinas, rodeadas de viñedos, se sitúan sus ciudades y, entre ellas, Udine. Los suelos marinos, ricos en minerales favorecen la actividad agrícola. El carácter campesino de la región da lugar a una ciudad integrada dentro del medio rural y que, a su vez, se ve favorecida por el color, el olor y la vida en el campo (fig.35). Sus artistas y arquitectos, no pueden evitar que en su obra lo natural se convierta en un elemento fundamental.



Figura 35: Lagos de Fusine. Región Friuli-Venezia Giulia.

D’Odorico no puede ni quiere desprenderse de sus orígenes, olvidar los lugares en los que creció, en los que aprendió y a los personajes que admiró. En muchas de sus escenografías aparece “su Italia”, que transforma los espacios escenográficos por completo.



Figura 36: Venecia. Andrea D’Odorico y el escritor Juan Carlos Plaza.

¹² Fernández, 2019

BLOQUE II: ANDREA D'ODORICO

II.c. LA BIBLIOTECA DE ANDREA D'ODORICO

Breve consulta a su biblioteca

La figura de Andrea D'Odorico no se entiende sin hacer una breve incursión a su biblioteca porque, sobre todo y por encima de todo, es un hombre culto. Desde muy joven, **“Andrea observaba y leía, rodeado de revistas, libros e ilustraciones, [...]”**¹. Su afán y curiosidad por conocer e investigar sobre todo cuanto le rodea, pero, especialmente, sobre arte, arquitectura, pintura, literatura, teatro, cine, música y, porque no, gastronomía le acompaña hasta sus últimos días. **“[...], D'Odorico era consumidor ávido de cualquier forma de cultura, sus pasiones transitaban por los mejores textos, no sólo teatrales, no sólo contemporáneos, de la literatura universal, aunque Pirandello y los clásicos españoles eran su debilidad. Por los grandes maestros pictóricos, por los mejores compositores, por la más suculenta gastronomía, en especial la italiana... Por los periódicos españoles y europeos que le mantenían informado de toda la actualidad, [...]”**².

Además de arquitecto y escenógrafo, es un hombre de gran cultura y sensibilidad. Defiende que la creación en teatro y en cualquier tipo de arte u oficio debe de tener profundas raíces culturales: **“Creo que el actor o el creador o toda persona que quiera dedicarse a esta profesión, fundamentalmente lo que tiene que hacer es leer muchísimo. Pero no solo teatro.”**³. Mira con admiración hacia el pasado: lo clásico, lo renacentista o lo barroco, para proyectar su arte escénico en el presente y, así, renovarlo. Es más, para él, la cultura es un bien indispensable y necesario: **“Sin Cultura y sin Teatro un país es un país muerto: No hay pensamiento, no hay desarrollo del ser humano y de las futuras generaciones. Tampoco hay felicidad.”**⁴.

D'Odorico trae todo su saber, no sólo de arquitectura, sino de la cultura italiana y, generosamente, lo cede al teatro y, por lo tanto, a la cultura española contemporánea. Su trabajo proyecta de manera clara, sutil y con gran elegancia esta sabiduría.

“No sé cuándo ni cómo, Andrea bebió el legendario y amplio patrimonio artístico veneciano; cuándo incorporó a su sensibilidad toda la pintura de Bellini, Guardi, Tiziano, Giorgione, Tintoretto, Veronés, Tiepolo, Piranesi; cuándo se quedó fascinado por las arquitecturas de Palladio o Sansovino; en dónde escuchó a Vivaldi, a Verdi; cuándo fue a la Fenice o a la Bienale, cuándo se dejó sorprender por la Comedia del Arte, cuándo leyó a Casanova, Pirandello, Pavese, Moravia, Calvino... Cuándo vio *Il Gattopardo*... Pero a Madrid se lo trajo todo y nos cautivó con su extraordinaria cultura.

Llego con todo este equipaje y se convirtió en una figura imprescindible de nuestra escena.”⁵

Debido a este bagaje cultural, resulta imposible recoger todos los libros que han formado parte de su extensa biblioteca. A continuación, se detallan aquellos más representativos especializados en arquitectura, escenografía, arte y pintura, sin olvidar libros de contenido diverso que sirven de inspiración para el diseño de los montajes. No se incluye su inmensa colección de textos teatrales en español e italiano. Tras su muerte, muchos de los libros son donados a distintas instituciones públicas. Actualmente, la mayor parte de los libros concedidos se encuentran en la RESAD, Centro de Documentación Teatral (CDT) y bibliotecas de la Comunidad de Madrid. A continuación, se muestran algunos de los libros más importantes para el propio escenógrafo y que forman parte de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.

¹ D'Odorico, 2015: 11

² Torres, 2015: 35

³ Ruesga, 2015: 26

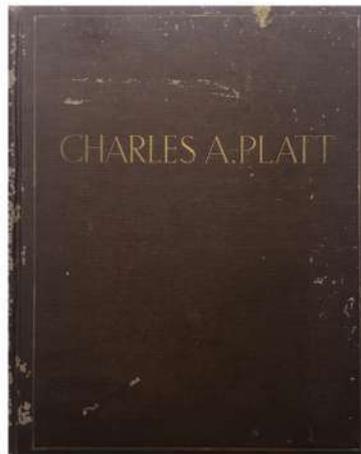
⁴ Torres, 2015: 35

⁵ Andura, 2015: 32

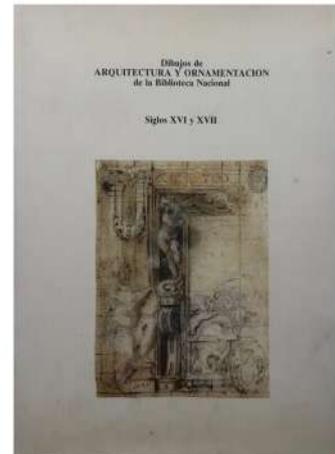
1.- Libros de arquitectura



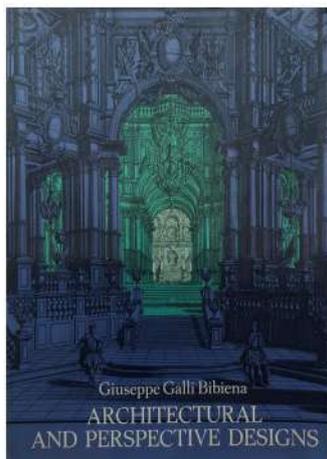
Los diez libros de arquitectura.
Marco Vitruvio.
Ed. Alta Fulla. Barcelona, 1987.



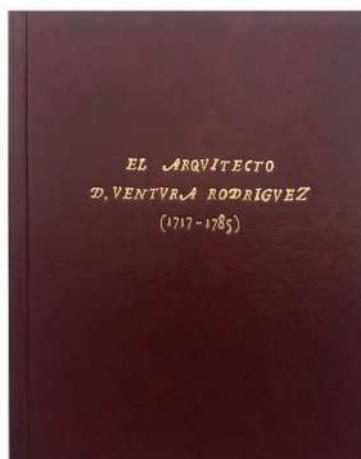
Charles A. Platt.
Paul Wenzel y Maurice Krakow.
Ed. The architectural book publishing
CO. New York, 1913.



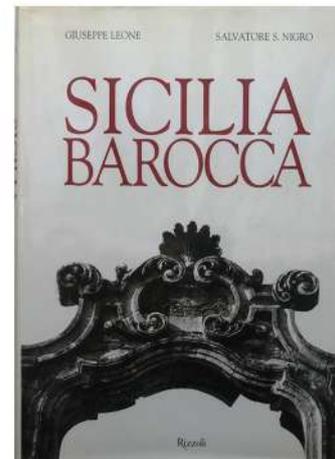
Dibujos de arquitectura y ornamentación.
Siglos XVI y XVII.
Ministerio de cultura. Biblioteca Nacional.
Ed. Publicaciones COAM. Madrid, 1991.



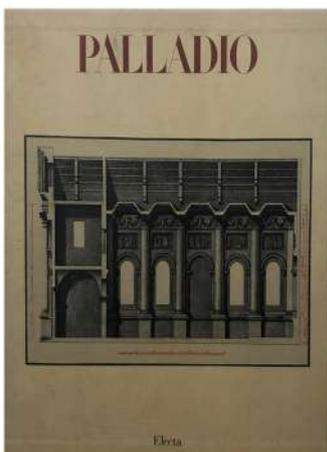
Architectural and perspective designs.
Giuseppe Galli Bibiena.
Ed. Dover publications. New York, 1964.



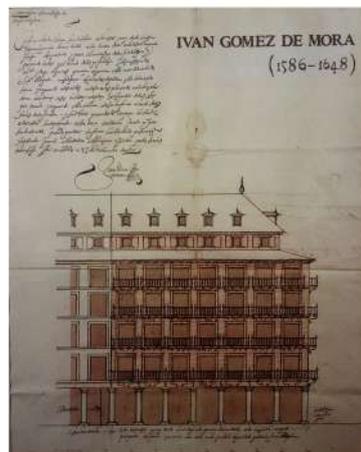
El arquitecto D. Ventura Rodriguez (1717-1785)
Ayuntamiento de Madrid- Concejalía de
Cultura.
Ed. Musigraf Arabí. Madrid, 1983.



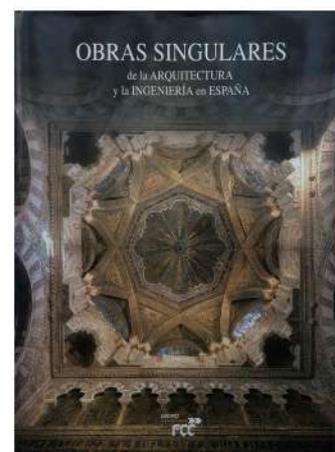
Sicilia Barocca
Giuseppe Leone y Salvatore S. Nigro.
Ed. Rizzoli. Milán, 2000.



Palladio.
Lionello Puppi.
Ed. Electa. Milán, 1989.



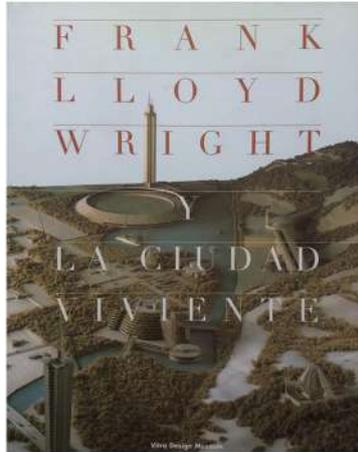
Ivan Gómez de Mora (1586-1648)
Ayuntamiento de Madrid- Concejalía de
Cultura.
Ed. Musigraf Arabí. Madrid, 1986.



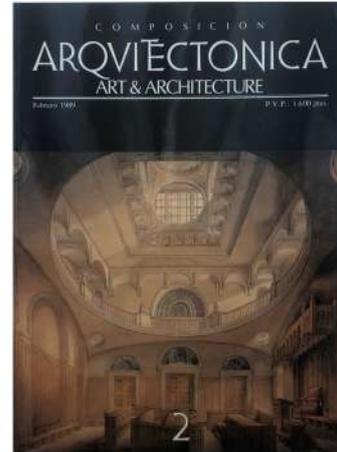
Obras singulares de la Arquitectura y la
ingeniería en España.
CINTERCO S.A y sus autores.
Ed. Grupo FCC. Madrid, 2002.



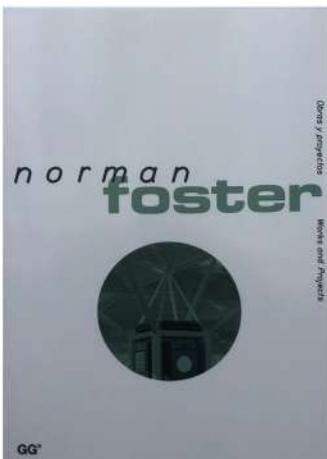
Teorías e historia de la arquitectura.
Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico.
Manfredo Tafuri.
Ed. Laia. Barcelona, 1972.



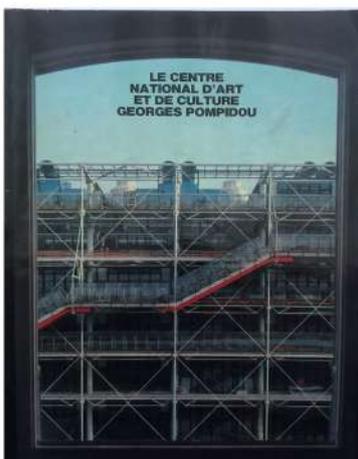
Frank Lloyd Wright y la ciudad viviente.
David G. De Long, Jean-Louis Cohen, entre otros.
Ed. Vitra Design Museum. Valencia, 2000



Composición arquitectónica.
Art&Architecture, nº 2.
Febrero 1989.



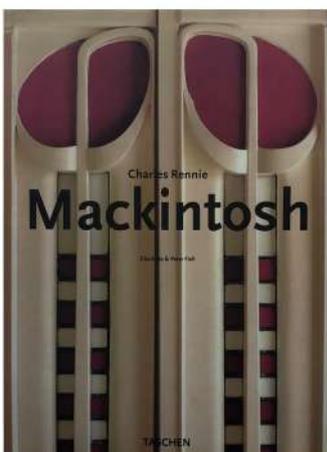
Norman Foster.
Aldo Benedetti.
Ed. GG. Barcelona, 1995.



Le centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
Revista "CREE", nº 46.
Enero - febrero 1977.



El croquis, nº 35.
Agosto - septiembre, 1988.



Charles Rennie Mackintosh.
Charlotte & Peter Fiell.
Ed. Taschen. Köln, 1995.



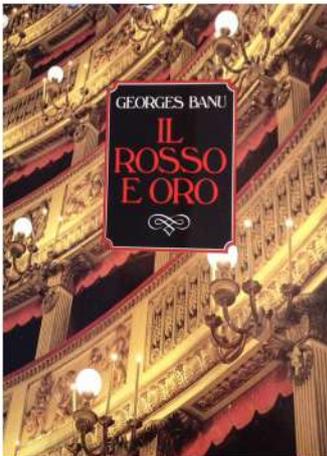
domus. Monthly review of architecture interiors design art.
Revista domus, nº 657
1985.



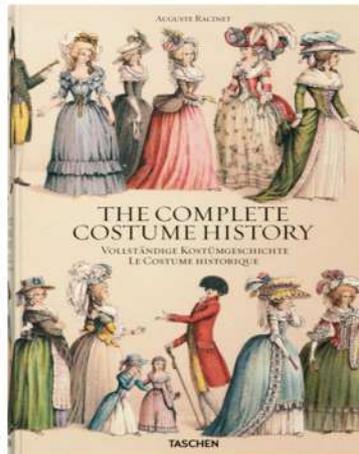
Las casas más bellas del Mundo.
Architectural Digest (AD).
Colección de las revistas 1991-1993.

Todos los libros pertenecían a la biblioteca de Andrea D'Odorico.
Actualmente forman parte de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Se han tomado fotografías de los libros originales.

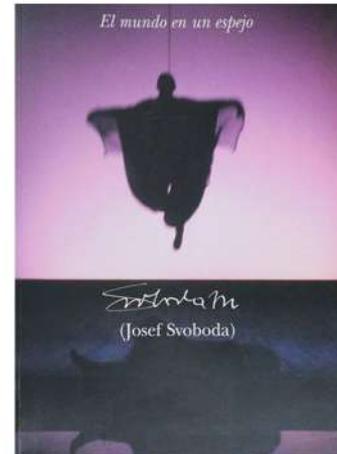
2.- Libros de artes escénicas



Il Rosso e Oro.
Georges Banu.
Ed. Rizzoli. Milán, 1990.



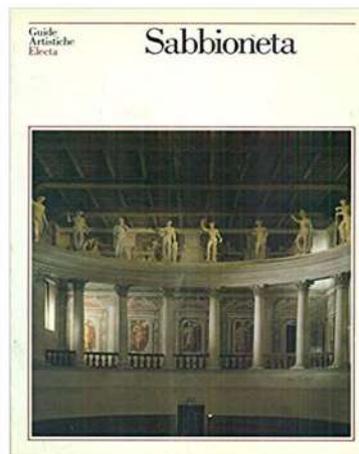
The complete costume history.
Auguste Racinet.
Ed. Taschen. Köln, 2003.



El mundo en un espejo. Josef Svoboda.
Helena S. Kriukova.
Ed. Girogio Ursini Ursic. Madrid, 2009.



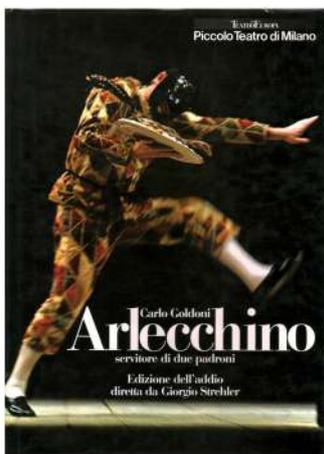
L'avventura del Sipario. Figurazione e
metafora di una macchina teatrale.
Valerio Morpurgo.
Ed. Ubulibri. Milán, 1984.



Sabbioneta.
Chiara Tellini Perina.
Ed. Electa. Milán, 1991.



Il teatro di Goldoni sulle scene italiane
del Novecento.
Paolo Bosisio.
Ed. Electa. Milán, 1993.



Carlo Goldoni. Arlecchino servitore di
due padroni.
Giovanni Soresi y Flavia Foradini.
Ed. Piccolo Teatro di Milano. Milán,
1988.



Das Teatro Olimpico in Vicenza.
Reihe Kunstführer.
Ed. Electa. Milán, 1989.



Rivista di Teatro, Scenografia, cinema e
balletto.
Sipario
Colección de las revistas 1968-1971.

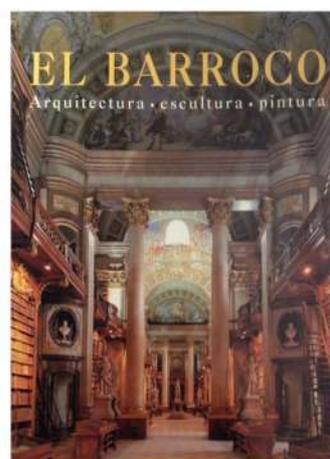
3.- Libros de arte



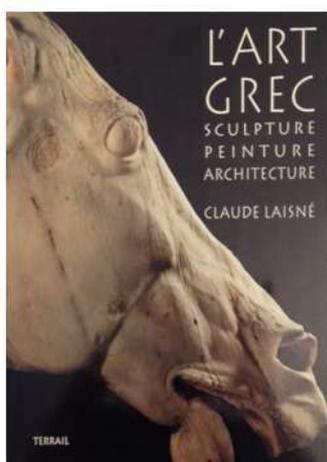
Rome. Art&architecture.
Marco Bussagli.
Ed. Könemann. Eslovenia, 1999.



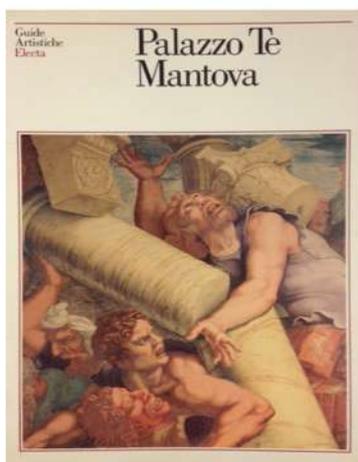
Venezia l'arte del rinascimento.
Norbert Huse y Wolfgang Wolters
Ed. Arsene Editrice. Venecia, 1989



El Barroco. Arquitectura, escultura y pintura.
Rolf Toman.
Ed. Könemann. Barcelona, 2004.



L'Art Grec. Sculpture, peinture, architecture.
Claude Laisné.
Ed. Terrail. París, 1995.



Palazzo Te Mantova.
Suitner y Tellini Perina.
Ed. Electa. Milán, 1990.



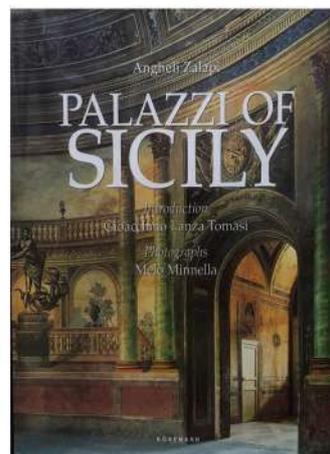
El Barroco. El arte religioso del siglo XVII.
Emile Mâle.
Ed. Encuentro. Madrid, 1985.



El arte del renacimiento.
Bertrand Jestaz.
Ed. Akal. Madrid, 1991.

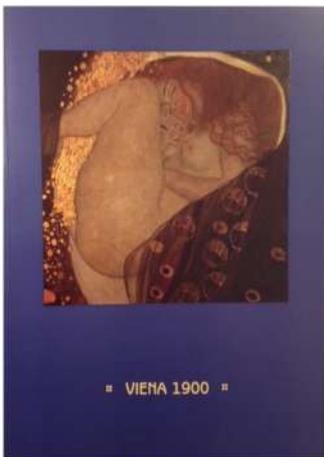


I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento.
Giancarlo Gentilini.
Ed. Cantini. Milán, 1992.

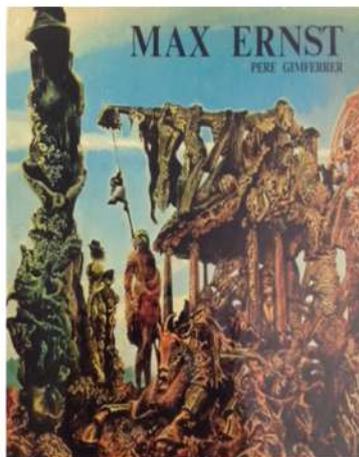


Palazzi of Sicily.
Angheli Zalapi.
Ed. Könemann. Venice, 1998.

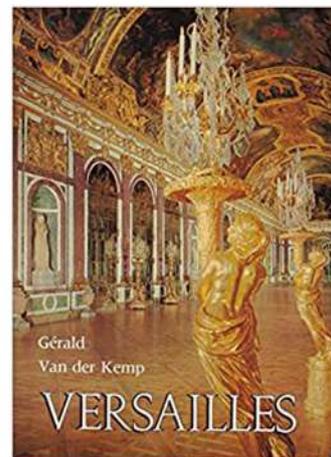
Todos los libros pertenecían a la biblioteca de Andrea D'Odorico. Actualmente forman parte de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Se han tomado fotografías de los libros originales.



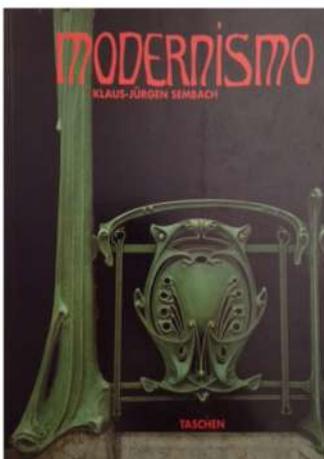
Viena 1900.
Museo Nacional. Centro de arte Reina Sofia.
Ed. Siruela. Madrid, 1993.



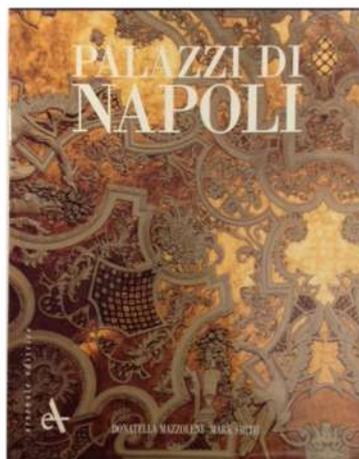
Max Ernst.
Pere Gimferrer.
Ed. Poligrafa. Barcelona, 1977.



Versailles.
Gérald Van der Kemp.
Ed. D'art Lys. New York, 1978.



Modernismo.
Klaus-Jürgen Sembach.
Ed. Taschen. Köln, 1993.



Palazzi di Napoli.
Donatella Mozzoleni, Ugo Carughi y
Mark E. Smith.
Ed. Arsenale. Verona, 1999.

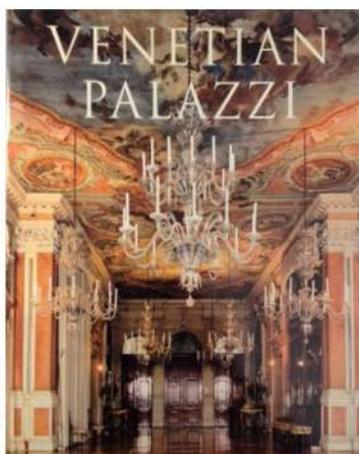


Monografía bimestral sobre arquitectura,
interiorismo, mobiliario, diseño industrial,
grafismo, moda y arte.
ARDI.

Colección de las revistas del año 1988.



Art Nouveau. Furniture.
Carl Benno Heller.
Ed. Berghaus Verlag. Thornbury, 1990.

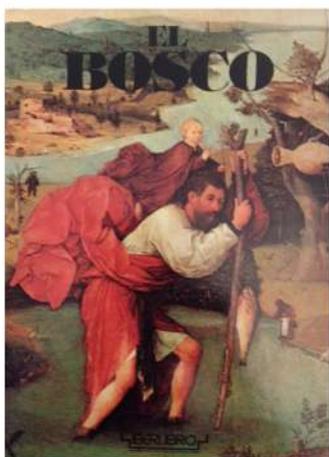


Venetian Palazzi.
Atilla Dorigato.
Ed. Taschen. Padova, 1998.

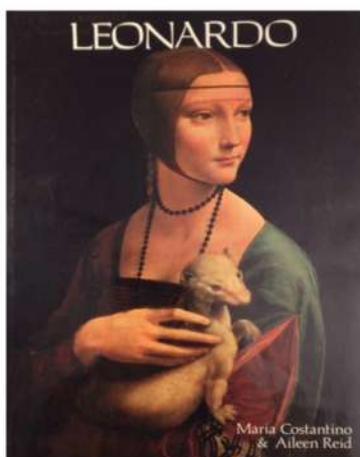


FMR
Colección en 20 tomos de la agrupación
por siglos de la revista FMR.

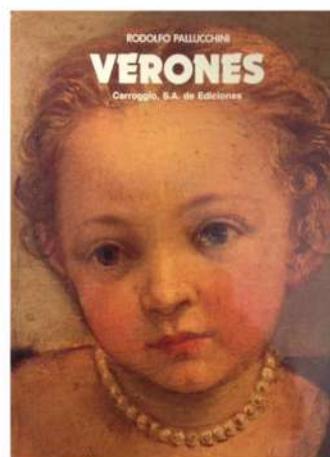
4.- Libros de pintura



El Bosco.
Ernst Merten.
Ed. Iberlibro. Barcelona. 1992.



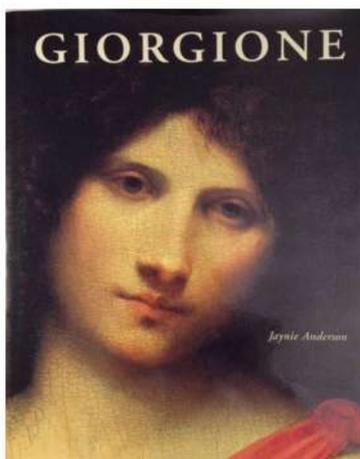
Leonardo.
Maria Costantino y Aileen Reid.
Ed. Bilson Books. Hong Kong, 1991.



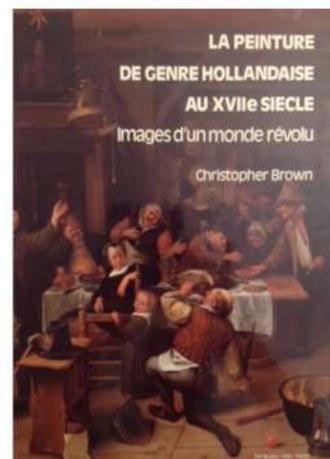
Verones.
Rodolfo Pallucchini.
Ed. Carroggio. Milán, 1984.



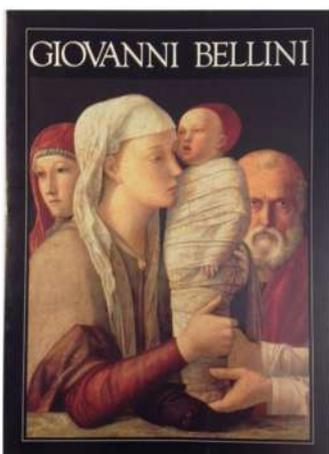
Piero della Francesca.
Pierluigi De Vecchi
Ed. Rizzoli. Milán, 1966.



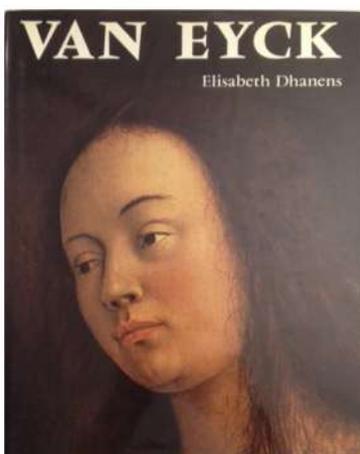
Giorgione.
Jaynie Anderson.
Ed. Flammarion. París, 1997.



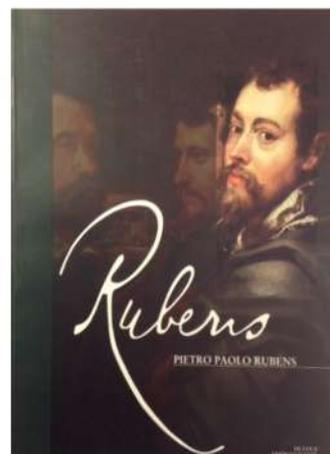
La peinture de Genre Hollandaise au
XVIIe siècle.
Christopher Brown.
Ed. De Bussy/Vilo. París, 1984.



Giovanni Bellini.
Mariolina Olivari.
Ed. Scala. Florencia, 1990.

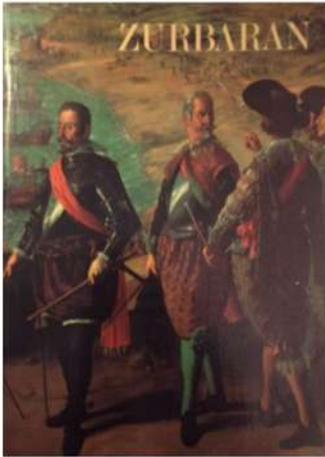


Van Eyck.
Elisabeth Dhanens.
Ed. Tabard Press. New York, 1980.



Rubens.
Didier Bodart, Giuseppe M. Pilo, entre
otros.
Ed. De Luca. Padova, 1990.

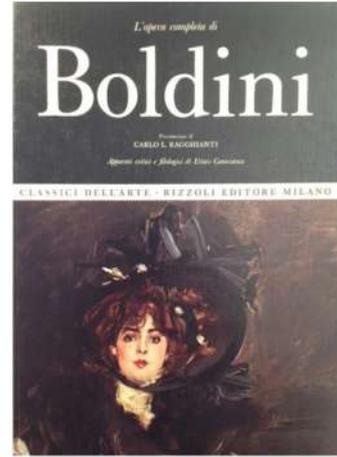
Todos los libros pertenecían a la biblioteca de Andrea D'Odorico. Actualmente forman parte de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Se han tomado fotografías de los libros originales.



Zurbarán.
Catalogo de exposición.
Ed. Ministerio de cultura. Madrid, 1988.



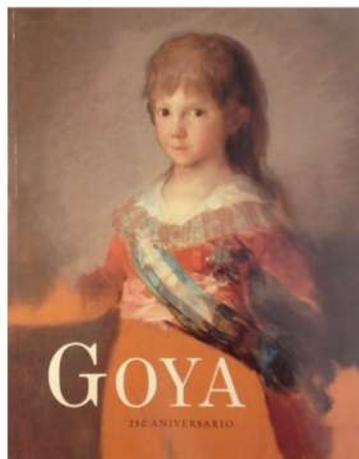
Canaletto.
Teriso Pignatti.
Ed. Capitol. Bologna, 1979.



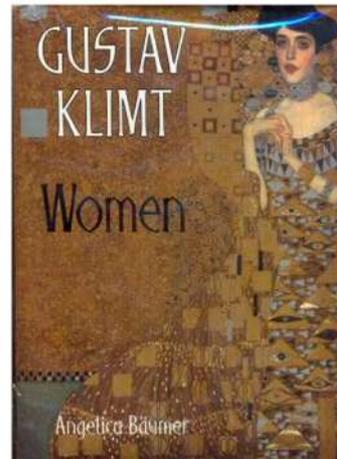
Boldini.
Carlo L. Ragghianti.
Ed. Rizzoli. Milán, 1970.



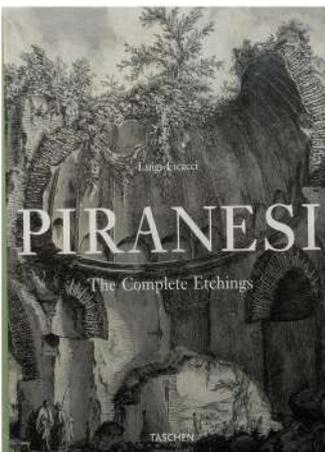
Rembrandt.
Bert W. Meijer.
Ed. Electa. Milán, 2006.



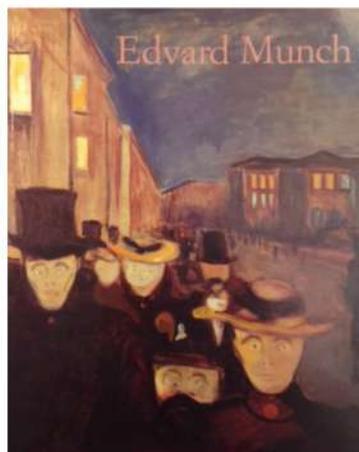
Goya. 250 aniversario.
Juan José Luna y Margarita Moreno de las Heras.
Ed. Ministerior de Cultura. Madrid, 1996.



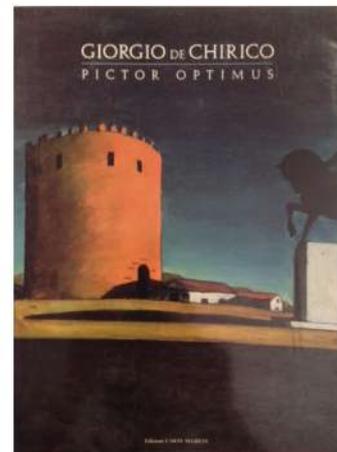
Gustav Klimt. Women.
Angelica Bäumer.
Ed. Cassell. Londres, 1986.



Piranesi. The Complete Etchings.
Luigi Ficacci.
Ed. Taschen. Roma, 2000.

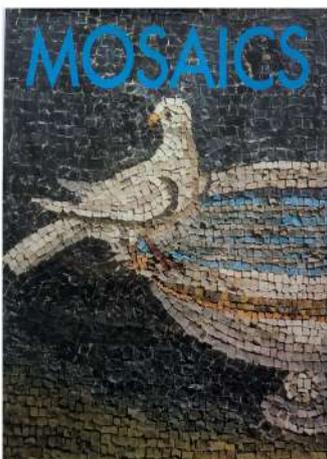


Edvard Munch.
Ulrich Bischoff.
Ed. Taschen. Oslo, 1988.

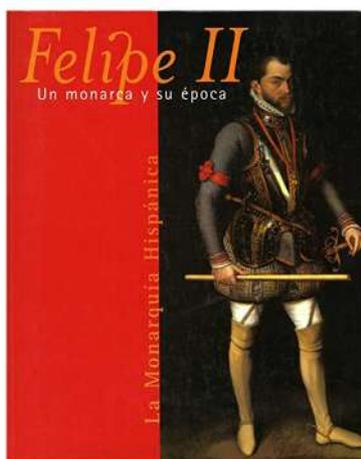


Giogio de Chirico. Pintor optimus.
AA.VV.
Ed. Carte Segrete. Roma, 1993.

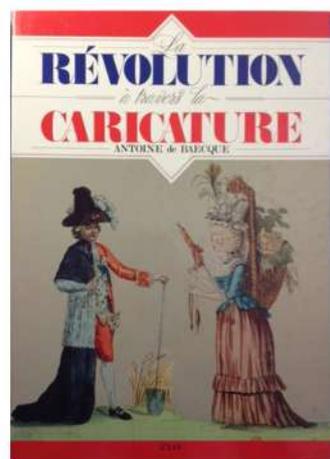
5.- Libros de otras categorías



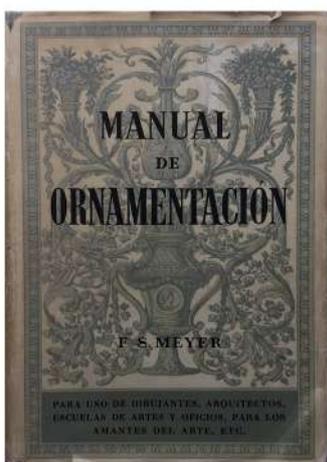
Mosaics.
Xavier Barral i Altet, Carlo Bertelli,
entre otros.
Ed. Gallery Books. Milán, 1989.



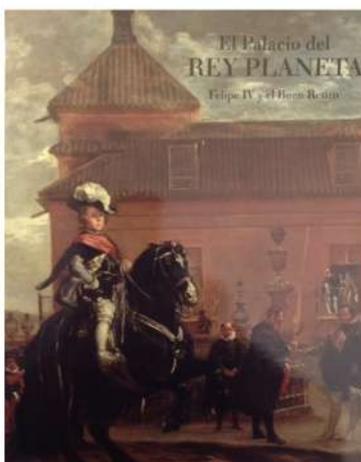
Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica.
Carmen Iglesias.
Ed. Cartoné. Madrid 1998.



La Révolution a Travers La Caricature.
Antoine de Baecque.
Ed. Solar. Francia, 1989.



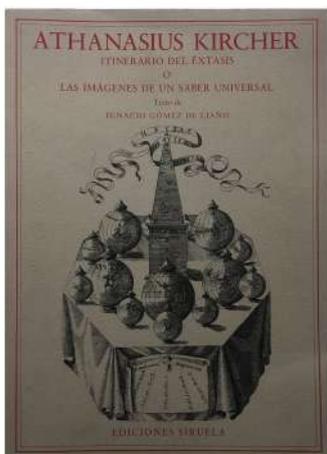
Manual de ornamentación.
F.S. Meyer.
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1965.



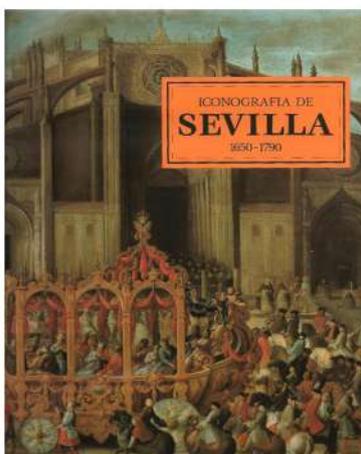
El Palacio del REY PLANETA. Felipe IV y el Buen Retiro.
Andrés Úbeda de los Cobos.
Ed. Museo Nacional Del Prado. Madrid, 2009.



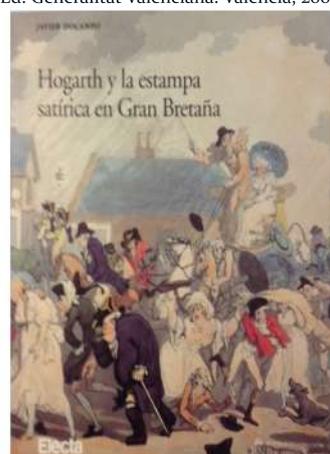
Bajo la cólera del Vesubio. Testimonios de Pompeya y Herculano en la época de Carlos III.
Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.
Ed. Generalitat Valenciana. Valencia, 2004.



Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal.
Ignacio Gómez de Liaño.
Ed. Siruela. Madrid, 1990.



Iconografía de Sevilla 1650-1790.
Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver
Ed. FOCUS. Madrid, 1988.



Hogarth y la estampa satírica en Gran Bretaña.
Biblioteca Nacional.
Ed. Eecta. Madrid, 1999.

Todos los libros pertenecían a la biblioteca de Andrea D'Odorico. Actualmente forman parte de la colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Se han tomado fotografías de los libros originales.

**BLOQUE III: ANÁLISIS
DE LA OBRA
ESCENOGRAFÍA DE
ANDREA D'ODORICO**

**III.a. ELEMENTOS
RECURRENTES**

El análisis de la obra escenográfica de Andrea D'Odorico descubre la existencia de una serie de elementos comunes y reiterativos: es su manera de hacer teatro. Hay elementos que pertenecen a la arquitectura y elementos, claramente, escenográficos. Pero, también, existen misceláneas, en donde D'Odorico, mezcla ambas disciplinas. La conjunción de construir arquitectura, realizar la puesta en escena e incorporar elementos mixtos se convierte en una forma novedosa de hacer escenografía que actualiza y cambia la escena teatral española contemporánea.

1.- Elementos arquitectónicos

1.1. Principios compositivos

Las escenografías de Andrea D'Odorico siguen los principios compositivos del Renacimiento. Es una forma constructiva inherente a su persona: vivenciada y aprendida. La búsqueda de la belleza a través de la proporción, la armonía y la cualidad matemática serán una constante en toda su obra. El **análisis compositivo** se convierte en una herramienta fundamental para entender la esencia arquitectónica de sus escenografías. El **proceso creativo** parte de un espacio vacío que se contextualiza con el texto teatral. Así surge un patrón de líneas generatrices que constituyen el esqueleto de su puesta en escena. Partiendo de este esqueleto construye, por ejemplo: un arco y, a ambos lados, pilastras; una ventana a la derecha, otra a la izquierda. Es un juego de dos, armónico y simétrico, de líneas puras que ofrece belleza a los que lo miran. D'Odorico, siempre al servicio del espectador, simplifica las formas y establece relaciones entre las distintas partes que se vinculan para formar una **estructura formal visual**. Entre los distintos elementos existen vínculos que permiten desde la butaca percibir y vivenciar la escenografía en su totalidad. Es una base atemporal que cobra significado con los elementos que se introducen: una silla, un templete, un carro o un diván. Transmite emociones a través de la **tensión** y el **equilibrio** arquitectónico: la tensión absoluta produce agobio, sufrimiento o dolor y, el equilibrio, paz, sensatez o moderación. Andrea D'Odorico

primero hace arquitectura y, después, construye escenografía. Su espacio es generoso y cede el protagonismo al hacer teatral.

1.1.1. Geometría como soporte

“El código del arquitecto es el abanico de formas geométricas y su alfabeto son rectas, planos y volúmenes.”¹ Así se construye el **texto arquitectónico**, claramente influenciado por las **referencias culturales** y vivenciales en que este código es aprendido. Andrea D'Odorico tiene interiorizada la cultura clásica y renacentista junto a los conocimientos arquitectónicos impartidos por sus maestros de la IUAV (*Istituto Universitario di Architettura di Venezia*), herederos del Movimiento Moderno. Todos emplean la geometría como un elemento de medida y un generador de armonía.

D'Odorico experimenta con un **espacio vacío** e intuye la presencia de trazados reguladores que determinan sus **líneas compositivas** de las que nacen cuerpos y volúmenes simples que el espectador percibe de forma natural (fig.5). Tanto Palladio (fig.3), al que tanto admira, como su profesor Rossi (fig.4), defienden el uso de **principios compositivos flexibles** a través de líneas y cuerpos geométricos básicos para crear un espacio dentro del cual cabe cualquier cosa: lo antiguo y lo moderno. Sirviéndose de **formas geométricas elementales**, desnudan las obras arquitectónicas, convirtiéndolas en figuras simples, consustanciales al ser humano que se concretizan mediante el uso de la luz y el color.

Es un escenógrafo que otorga al **círculo un valor simbólico**. En algunas obras, aparece en forma de luna llena para representar lo onírico y lo eterno; en otras, se integra con los elementos para romper la simetría de líneas rectas y paralelepípedos o transforma el círculo en ojos de buey. Lo circular está presente en todas las artes plásticas y en arquitectura. Al igual que el arco es símbolo de permanencia del pasado para de De Chirico, o el círculo la unión de lo divino con lo terreno en Della Robbia, Scarpa (fig.1) y D'Odorico (fig.2) utilizan el círculo para simbolizar lo permanente e inmutable: la unión con lo eterno.

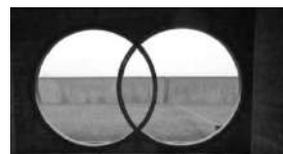


Figura 1: Carlo Scarpa. Tumba Brion. 1978.



Figura 2: Andrea D'Odorico. Salomé. 2005.

¹ Muntañola y Cuevas, 1999: página 36

1.1.1. Geometría como soporte

1.1.2. Simetría

Andrea Palladio

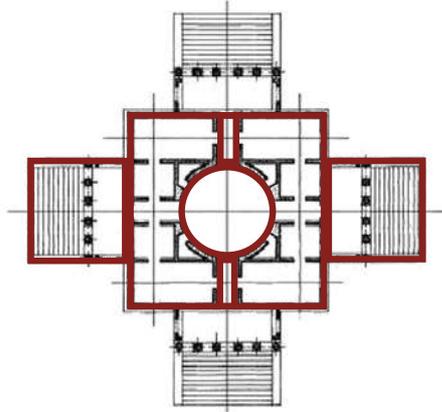


Figura 3: Andrea Palladio. Planta Villa Rotonda.1566.

Aldo Rossi



Figura 4: Aldo Rossi. Planta Quartier Schützenstraße. 1997.

Andrea D'Odorico

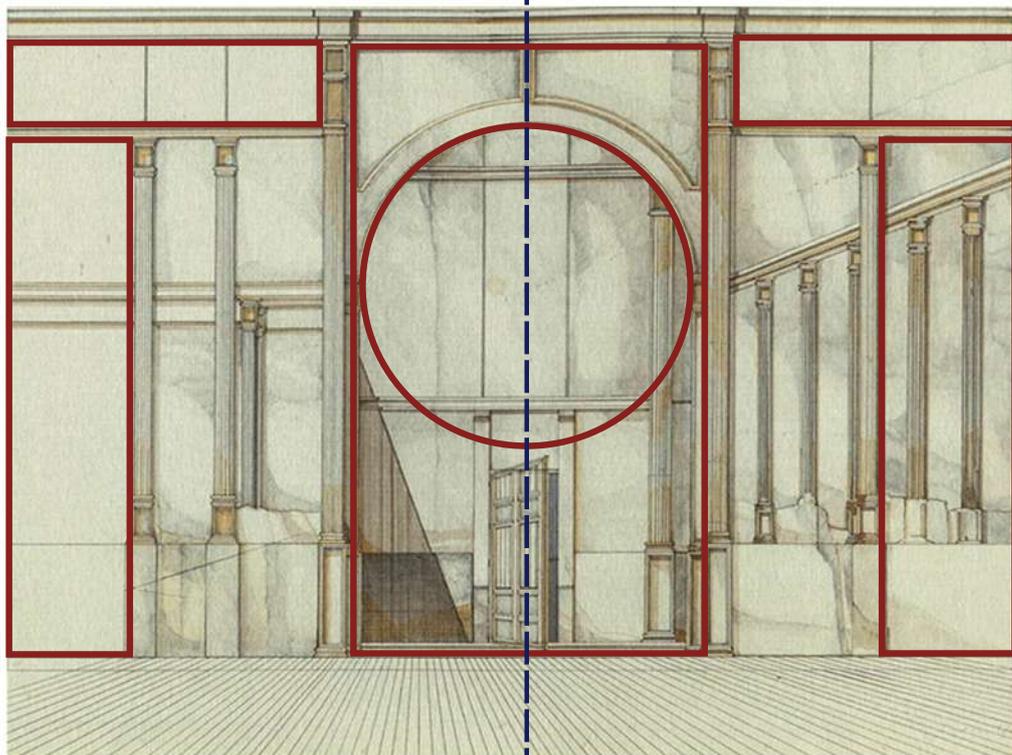


Figura 5: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía *El anzuelo de Fenisa*. 1997.

Andrea Palladio

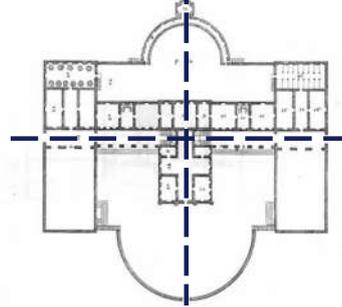


Figura 6: Andrea Palladio. Villa Barbaro. 1560.

Giuseppe Samonà



Figura 7: Giuseppe Samonà. Palazzo dell'Ina.1908.

Aldo Rossi



Figura 8: Aldo Rossi. Plaza de Perugia.1988.

Andrea D'Odorico

1.1.2. Simetría

La idea de belleza y armonía, al igual que lo simétrico, es inherente al ser humano y, por tanto, a lo construido. La simetría es la forma de ordenar distintos elementos para generar un todo. Es una herramienta que emplea el arquitecto para **organizar formas y espacios**. La **simetría bilateral** es una de las más utilizadas y, por tanto, la más reconocida por el espectador. Andrea D'Odorico se sirve de la simetría para ordenar el espacio escénico (fig.5). Recurre de forma consciente e inconsciente a todo su bagaje cultural: plasma la armonía constructiva del mundo clásico; la perspectiva y proporción numérica del Renacimiento(fig.6) y la renovación de estos conceptos que realizan sus maestros como Samonà (fig.7) o Rossi (fig.8).

1.1.3. Ritmo

El ritmo arquitectónico se obtiene con la repetición de presencias y ausencias de elementos, el equilibrio de vacíos y pesos o la armonía de líneas y curvas. La **influencia** primera aparece, claramente, en la arquitectura renacentista, presente en todos los arquitectos italianos. Pero, mientras que en el Renacimiento los edificios se caracterizan por el predominio del ritmo en horizontal(fig.9); el movimiento fascista juega con líneas verticales de poder (fig.10). Más tarde, el Movimiento Moderno italiano, aprovechando los nuevos materiales, reformula el concepto de ritmo con un equilibrio diferente de pesos (fig.11). Es una herramienta heredada que Andrea D'Odorico utiliza en toda su obra (fig.12).

1.1.4. Lo ligero y lo pesado

La dicotomía entre lo ligero y lo pesado se resuelve en la escenografía de Andrea D'Odorico siguiendo el **cuadro de referencias vivenciadas y aprendidas** (fig.16). A veces, al igual que Terragni o Samonà, aligera lo pesado a través de pequeños elementos como balcones o pilares, manteniendo la idea arquitectónica de que el edificio nace del suelo (fig.14). Otras, al igual que Rossi o Aymonino, cuando desprenden el edificio del suelo, genera un frente inferior ingrúvido y uno superior pesado (fig.15). Todos ellos, inevitablemente, conservan el legado del Renacimiento italiano que experimenta por primera vez con lo etéreo y lo grúvido, tanto en horizontal como en vertical (fig.13).

Rafael Alberti

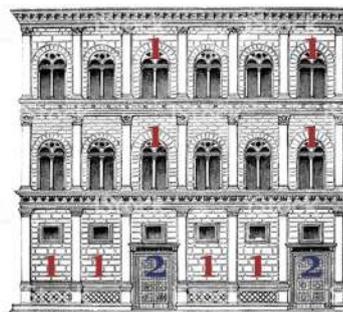


Figura 9: Rafael Alberti. Fachada palacio Rucellai. 1446.

Giuseppe Terragni

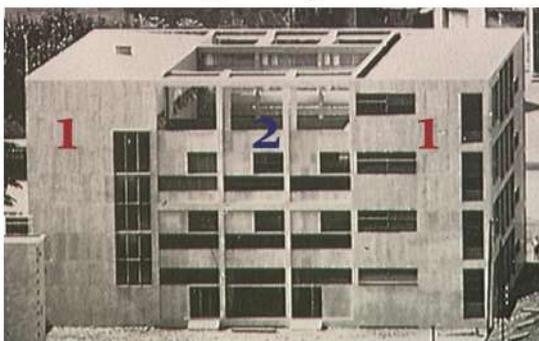


Figura 10: Giuseppe Terragni. Casa del Fascio.1936.

Aldo Rossi



Figura 11: Aldo Rossi y Carlo Aymonino. Gallaratese. 1956.

Andrea D'Odorico



Figura 12: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía Marat Sade. 1994.

Esquemas de la autora

1.1.4. Lo ligero y lo pesado

Andrea Palladio, Bartolomeo Bon y otros



Figura 13: Andrea Palladio, Bartolomé Bon y otros. Palazzo Ducal.1340.

Giuseppe Terragni



Figura 14: Giuseppe Terragni. Casa del Fascio. 1936.

Aldo Rossi y Carlo Aymonino



Figura 15: Aldo Rossi y Carlo Aymonino. Gallaratese.1956.

Andrea D'Odorico



Figura 16: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía *Mañanas de abril y mayo*.2000.

Esquemas de la autora

1.1.5. Espacio y tiempo

Andrea D'Odorico, parte del análisis espacial del teatro para construir escenografía. Trabaja sobre las distintas vinculaciones espaciales existentes en un teatro: el escenario, el patio de butacas, los palcos, el foso o el proscenio y emplea los mismos recursos que un arquitecto al diseñar la distribución de un edificio. En ambos casos, el espacio se concibe siempre como un todo. Es un **espacio escenográfico total**.

D'Odorico convierte al espacio en narrador: guía al espectador a través de **recorridos**, visibles o intuitivos. En *Las Bribonas*, se lee la obra pasando las hojas de un libreto ilustrado con los distintos espacios y ambientes. En *Glengarry Glen Ross*, un tabique transforma el restaurante chino en la oficina (fig.18). A veces, narra el espacio escénico con recorridos solo intuitivos. En *Panorama desde el puente*, todos los espacios se hacen visibles al público desde el inicio de la obra. La posición de los actores en los distintos espacios y el juego de luces marcan el recorrido (fig.19). Esto mismo ocurre en *La avería*. Es un recurso aprendido de su profesor Carlo Scarpa, quien, a través del diseño espacial, guía al espectador en sus exposiciones. En ambos, el recorrido cobra un valor en sí mismo. En el *Pabellón de Venezuela* (fig.17) y en *Castellvecchio* la direccionalidad define el espacio.

La distribución espacial se complementa con la temporal. Elementos como la luz o el estudio de los materiales muestran al público **el tiempo histórico narrado o el paso del tiempo**. La distribución temporal es fundamental en aquellas escenografías que transcurren en un único lugar. El estaticismo de *La casa de Bernarda Alba* cobra vida con la luz que entra a través de un patio interior (fig.20). En *La avería*, se representa el día y la noche (fig.21) y en *Largo viaje hacia la noche* se marcan las horas desde el amanecer hasta el anochecer (fig.22). En *¡Ay, Carmela!*, los materiales utilizados sitúan al espectador en la Guerra Civil española (fig.23) y, en *Adulterios*, elementos arquitectónicos y urbanos sitúan la acción en una vivienda neoyorquina del Riverside (fig.24). Carlo Scarpa afirma que se deben tener en cuenta tres tiempos: el tiempo en que fue construido el edificio, el tiempo de los autores que intervienen en la construcción y el tiempo del usuario. De esta manera sus rehabilitaciones se convierten en un recorrido a través de la historia. Andrea D'Odorico, pone en práctica esta afirmación y consigue actualizar las obras sin que estas se descontextualicen.

Carlo Scarpa



Figura 17: Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. 1954.

Andrea D'Odorico

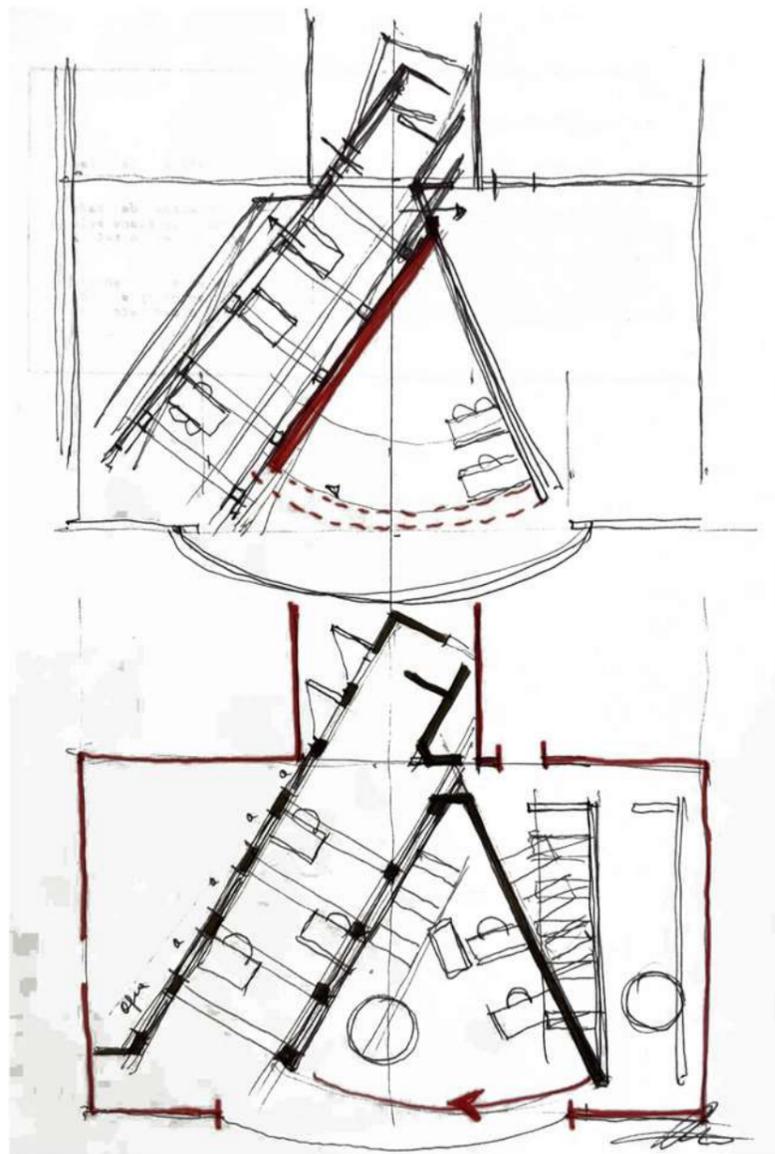


Figura 18: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía *Glenarry Glen Ross*. 2009.

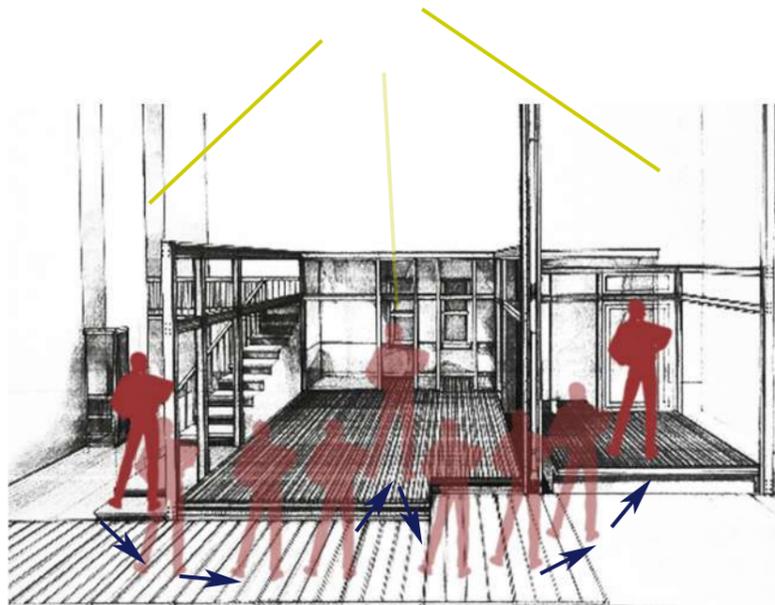


Figura 19: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía *Panorama desde el puente*. 2000.

Andrea D'Odorico



Figura 20: *La casa de Bernarda Alba*. 1984.



Figura 21: *La avería*. 2011.



Figura 22: *Largo viaje hacia la noche*. 1988.



Figura 23: *¡Ay, Carmela!*. 2006.



Figura 24: Marisa de la Iglesia. Fotografía de la representación de *Adulterios*. 2008.

1.2. Elementos compositivos

Como arquitecto del espacio, Andrea D'Odorico proyecta con sencillez y sinceridad constructiva. Recurre a su cultura vivenciada y aprendida como las ruinas romanas, los palacios florentinos, las iglesias renacentistas y barrocas o las calles y canales venecianos. Abstrae los elementos esenciales y sus materiales como un arco, un dintel, una columna, un pilar, una pilastra o el ladrillo visto. De forma natural y, gracias a sus amplios conocimientos arquitectónicos y artísticos, identifica los elementos esenciales de las arquitecturas vivenciadas y estudiadas y crea un **código propio para hacer teatro**.

1.2.1. El arco y el dintel

El pintor veneciano Canaletto y el arquitecto de la provincia de Treviso, Piranesi, vuelven la mirada hacia lo romano clásico y elaboran sus "caprichos", reinventándose ruinas en donde se da el juego de lo lineal y lo curvo, del dintel y el arco. Los caprichos de las ruinas de Canaletto y de Piranesi (fig.27) son fuente de inspiración para Andrea D'Odorico (fig.28), dos artistas, pintor y arquitecto, que admira enormemente. Del segundo adquirirá grabados de sus caprichos para su colección personal. Además, Venecia muestra el juego de lo curvo y lo lineal: curvas y vanos adintelados en *sotoportegos* (fig.29), calles, canales, palacios o iglesias. Este juego lo emplearán de forma reiterativa D'Odorico y su maestro Scarpa (fig. 30, 31 y 32).

El uso de **líneas rectas** depuradas caracteriza las escenografías de D'Odorico. Desnuda al dintel cuando desea actualizar o modernizar su puesta en escena mediante la abstracción como en *Mañanas de abril y mayo* (fig.34) y lo envuelve cuando otorga realismo o recrea una determinada atmósfera, como en *Los puentes de Madison* (fig.35) o en *¡Ay, Carmela!*

En el empleo del **arco**, elige siempre el de medio punto, a veces, rebajado. Lo sitúa en el tiempo sirviéndose de otros elementos arquitectónicos y de la ornamentación. Para recrear la antigüedad clásica, utiliza el ladrillo visto como en la recreación de las ruinas romanas de Palermo en *El anzuelo de Fenisa* (fig.28). Si la puesta en escena es de estilo renacentista o neoclásico, lo enmarca con pilastras como en *Los enamorados* (fig.30). Si es una obra barroca o del rococó, el arco es decorado con motivos de la época, como en la escena del convento de *La Truhana* (fig.33) o el palacio de estilo rococó de *La doble inconstancia*.

1.2.2. Columnas, pilares y pilastras

Andrea D'Odorico utiliza estos elementos para lograr sinceridad constructiva. Consigue ritmos y simetrías con su seriación y genera espacios diáfanos con el empleo de columnas y pilares exentos que adquieren un valor decorativo. Misma función ornamental que tendrán las pilastras, herencia de la arquitectura clásica y renacentista. Las columnas y los pilares como elementos estructurales son inherentes a la arquitectura y evolucionan a lo largo del tiempo, lo que sirve a Andrea D'Odorico para **ambientar los distintos espacios**. En *La doble inconstancia* el uso de columnas sugiere el ambiente de esplendor palaciego propio del siglo XVIII. Además, la ambientación se refuerza con pilastras. En *Glengarry Glen Ross*, el empleo de pilares metálicos desnudos ambienta una oficina del siglo XX.

1.2.3. Ladrillo visto

Venecia es agua y ladrillo. Sus arquitectos irremediablemente la evocan, convirtiendo al ladrillo visto en un elemento compositivo que utilizan de manera inherente en sus obras. Carlo Scarpa, en la *Fundación Querini Stampalia*, diseña Venecia dentro de Venecia, haciendo uso del ladrillo visto: un *sotoportego* y un canal en el interior de un edificio (fig.25). El **ladrillo** cobra un **valor en sí mismo**. Su uso, aunque heredado de la antigua Roma, adquiere una forma novedosa. Tanto Scarpa como Andrea D'Odorico (fig.26), recuperan la esencia clásica romana del *mattono faccia vista*, no descartando sus imperfecciones y simbolizando lo permanente y el paso del tiempo.



Figura 25: Carlo Scarpa. *Fundación Querini Stampalia*. 1963.



Figura 26: Andrea D'Odorico. *Boceto de la Malquerida*. 1988.

1.2.1. El arco y el dintel

Piranesi



Figura 27: Piranesi. Capricho romano. 1771.

D'Odorico

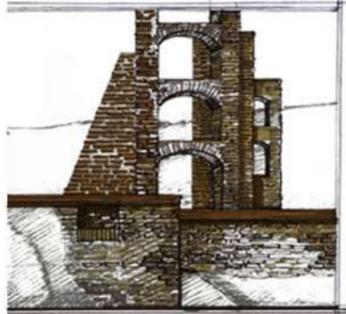


Figura 28: D'Odorico. Boceto de la escenografía *El Anzuelo de Fenisa*. 1997.

Venecia



Figura 29: Sotoportego dei preti. Venecia. 1510.

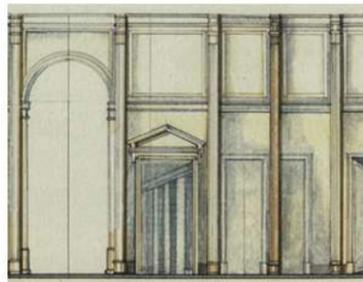


Figura 30: D'Odorico. Boceto de la escenografía *Los enamorados*. 1998.

Carlo Scarpa



Figura 31: Scarpa. Palazzo Abatallis. 1954.

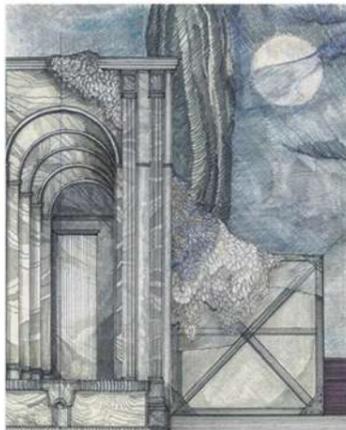


Figura 32: Boceto de la escenografía de *Seis personajes en busca de autor*. 1994.

D'Odorico

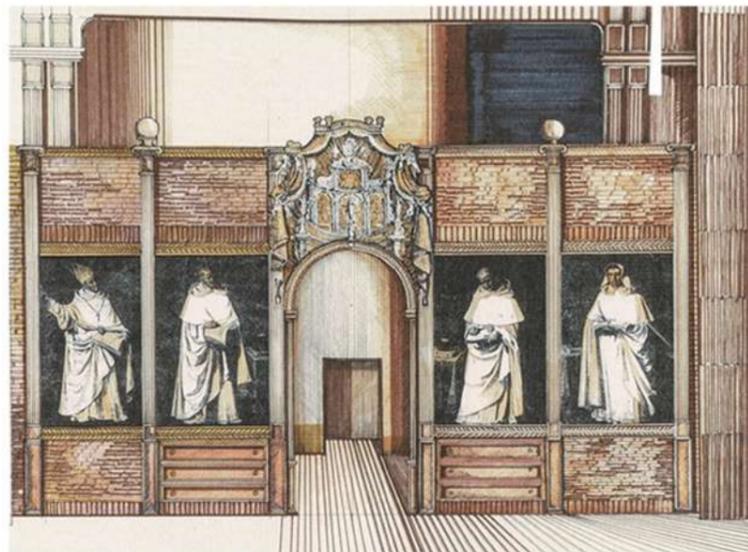


Figura 33: Boceto de la escenografía de *La Truhana*. 1992.



Figura 34: Boceto de la escenografía de *Mañanas de abril y mayo*. 2000.



Figura 35: Boceto de la escenografía de *Los puentes de Madison*. 2002.

1.2.2. Columnas, pilares y pilastras

D'Odorico

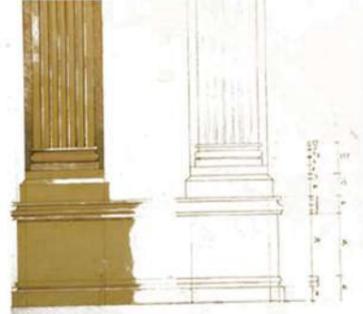


Figura 36: D'Odorico. Boceto de columnas para *Los enamorados*. 1998.

Antigüedad clásica



Figura 37: Ruinas de Pompeya. Siglo VI a.C.

Renacimiento

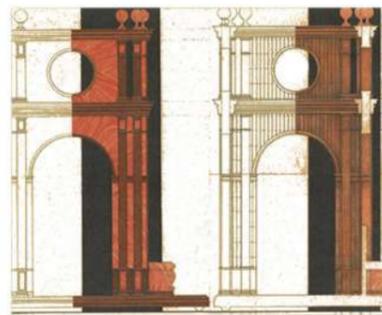


Figura 38: D'Odorico. Boceto de templetos para *Jugar con fuego*. 2000.



Figura 39: Palladio, Bon y otros. Palazzo Ducal. 1340.

D'Odorico



Figura 40: Boceto de la escenografía de *El anzuelo de Fenisa*. 1997.

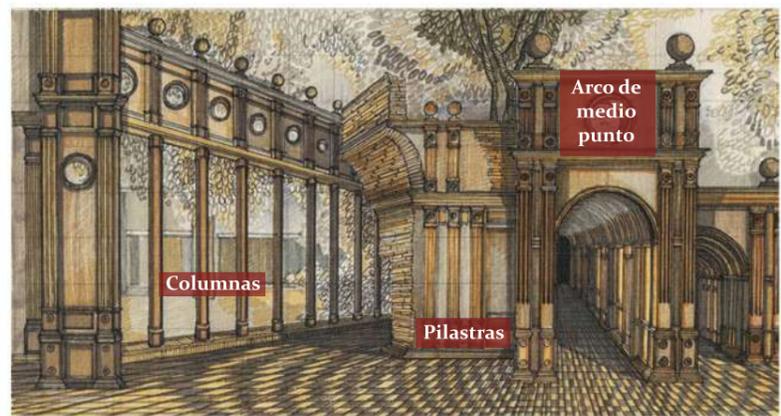


Figura 41: Boceto de la escenografía de *La doble inconstancia*. 1993.

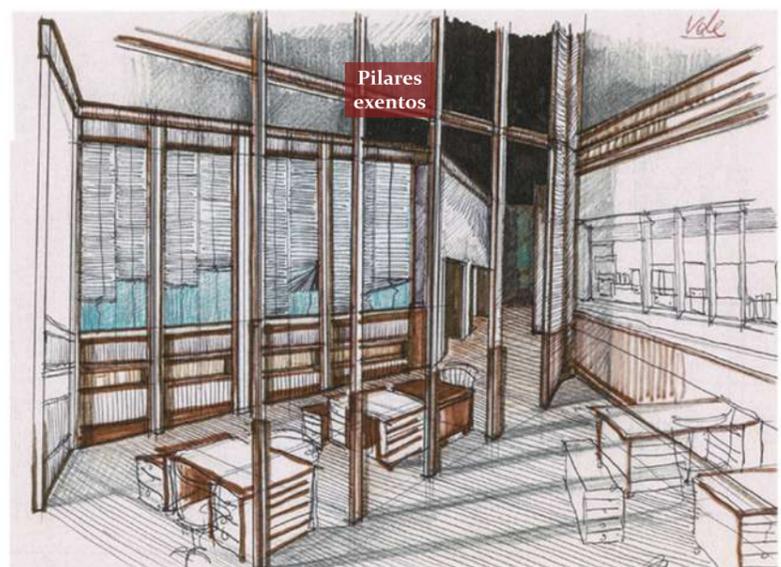


Figura 42: Boceto de la escenografía de *Glengarry Glen Ross*. 2009.

2.- Elementos escenográficos

2.1. Principios compositivos

Andrea D'Odorico desnuda el teatro y abstrae los elementos fundamentales para componer el espacio. Diseña una estructura de líneas que se proyecta sobre el escenario (fig.43). Sus herramientas compositivas son arquitectónicas y no escenográficas. Sin embargo, recurre a algunos elementos puramente escenográficos que concretizan los espacios en los que transcurre la acción.



Figura 43: Líneas compositivas en la escenografía de *Así es, si así os parece*. 2006. Esquema de la autora.

2.2. Elementos compositivos

Los decorados, desde los orígenes del teatro, se han utilizado y han ido evolucionando a lo largo del tiempo como elementos compositivos para ambientar las distintas escenas. Andrea D'Odorico transporta en el tiempo algunos elementos como los telones y paneles pintados para vestir el escenario: la esencia teatral de lo

antiguo se combina con la esencia teatral de lo moderno y, así, se universaliza.

2.2.1. El decorado

Cortinajes, telones colgantes y paneles pintados son accesorios que conforman el decorado de una obra teatral. D'Odorico utiliza estos recursos para encuadrar el marco escénico de sus escenografías y reconstruir idealmente el ambiente dónde se representa la acción. Poseedor de un amplio bagaje cultural, recurre, entre otros, al teatro y pintura renacentista y del barroco en donde paños verticales crean fondos de escenarios: pinturas que representan calles, árboles o cielos y dan perspectiva (fig.47). Este tipo de decoración la transporta en el tiempo y la pone al servicio de un montaje contemporáneo. En *La Truhana*, de Lope de Vega, recurre a **telones colgantes pintados** al igual que en el teatro del Siglo de Oro español (fig.48). En *La avería*, sitúa sobre la estantería un gran telón pintado recogido. En *¡Ay, Carmela!*, el telón pintado que representa una arcada da profundidad, al igual que en *La doble inconstancia* (fig.46). Es un juego presente en el *Teatro Olímpico* de Vicenza de Palladio (fig.45). También utiliza los **paneles pintados sobre rieles**, en *Las Bribonas*, fingen ser las hojas de un libro que, cuando pasan, cambian el espacio en el que se desarrolla la acción. Este recurso se complementa con un telón vertical que ambienta el espacio de la plaza del pueblo (fig.51). En ocasiones, el concepto de telón pintado se moderniza con la tecnología: D'Odorico realiza **proyecciones audiovisuales** con la misma finalidad decorativa, como en la puesta escena de *Tantas voces* (fig.44).

Las **recreaciones pictóricas** son otro de los recursos empleados: dentro de un decorado facilitan la recreación de los ambientes y generan perspectivas. Pintores como Giovanni Pannini en *Galería de imágenes con vistas de Roma*, generan un espacio que alberga muchos otros (fig.49). En

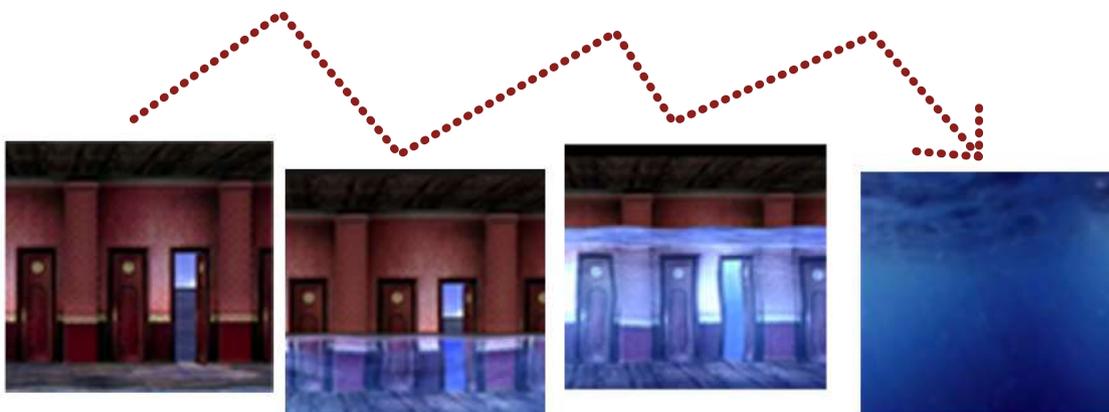


Figura 44: Andrea D'Odorico. Proyección audiovisual de *Tantas voces*. 2008

2.2.1.El decorado

Andrea Palladio



Figura 45: Palladio. Teatro de Vicenza.1580.

Andrea D'Odorico

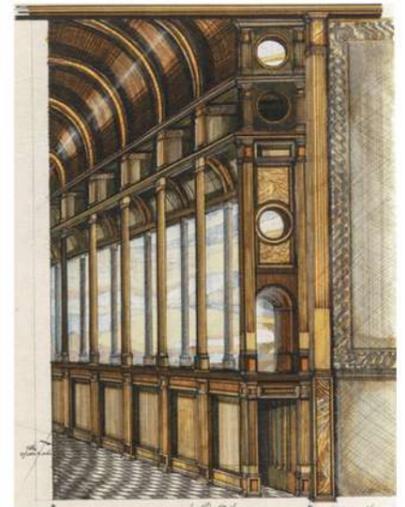


Figura 46: D'Odorico. Boceto del telón pintado para *La doble inconstancia*. 1993.

Pannini



Figura 47: Torelli. Telón para Pierre Corneille.1650.



Figura 48: D'Odorico. Boceto del telón pintado para *La Truhana*. 1992.

Giovanni Pannini



Figura 49: Pannini. Galería de imágenes con vistas de Roma. 1759.



Figura 50: D'Odorico. Boceto de la escenografía *La avería*. 2011.

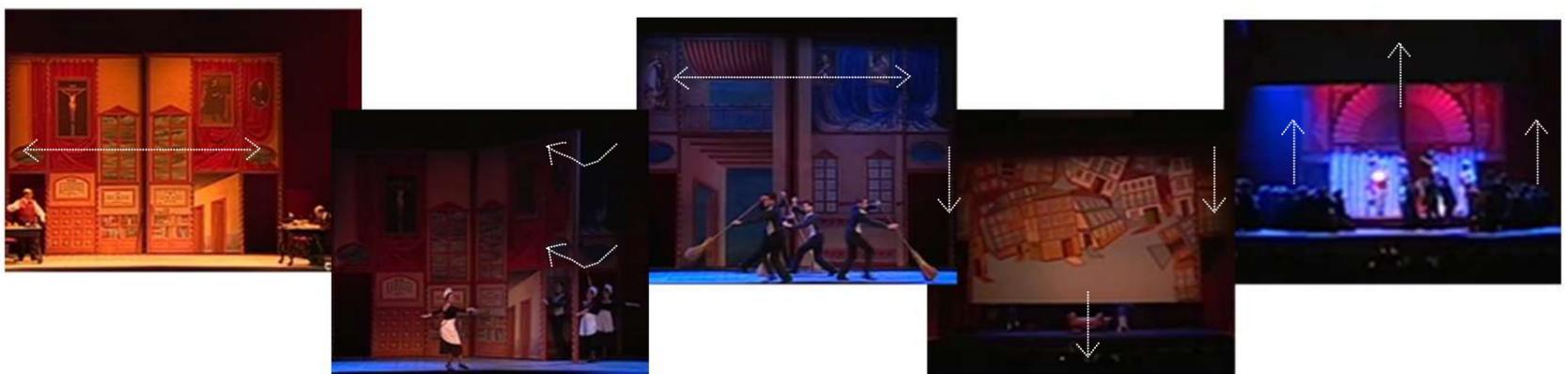


Figura 51: Paneles correderos y telón pintados de la representación de *Las Bribonas*. 2007.



Figura 52: Paneles de gasa de la representación de *Así es, si así os parece*. 2006.

La avería, la librería se llena de perspectivas pintadas (fig.50). En la estancia conventual de *La Truhana*, imágenes religiosas ambientan el espacio.

Las **cortinas pintadas** aportan dinamismo a decorados bidimensionales como en *Las Bribonas*, en donde se utiliza este recurso en todos los paneles pintados.

Andrea D'Odorico crea siluetas, transparencias o efectos visuales con **cortinajes y paneles de gasas**. En *La cocina*, logra el efecto de trasiego propio de los fogones de un gran restaurante. En *Así es, si así os parece*, las gasas sirven para mostrar al espectador dos situaciones simultáneamente (fig.52).

2.2.2. Elementos con valor simbólico

Toda obra artística cuenta una historia. La imaginación y la creatividad del artista se sirve de un código simbólico que comparte con el receptor: el público. Los aspectos simbólicos adquieren un papel fundamental sobre el escenario. Pertenecen a un código de comunicación no verbal que acompañan al texto y del que se sirve el equipo creativo para enriquecer la representación y hacerla única. Andrea D'Odorico emplea este recurso para guiar al espectador **con elementos que conducen la narración**. En *La doble inconstancia*, un templete se convierte en el hilo conductor de la obra. Del mismo modo, en *La Truhana*, un carro viaja por todas las escenas. En *Los enamorados*, los bastones y las sillas que se intercambian los actores marcan los tiempos del diálogo (fig.56). También, los **elementos referencian espacios**. En *Tantas voces*, la posesión de una maqueta simboliza estar en el interior de la vivienda de Granella (fig.57). En *El zoo de cristal*, una mesa con figurillas de cristal es la habitación de Laura y representa su frágil personalidad (fig.58). En *Móvil*, un banco metálico es, primero, el mostrador de un aeropuerto, luego, un banco de espera y, más tarde, se convierte en la cama de la habitación de un hotel (fig.59). Sobre la escena se colocan **elementos que se personalizan**. En *Así es, si así os parece*, las sillas se convierten en miradas que juzgan a los actores que desfilan sobre una pasarela. En *La señorita Julia*, las lilas simbolizan la pérdida de la inocencia y la libertad. En *Tantas Voces*, los espejos en los que se reflejan los personajes simbolizan sus conflictos internos (fig.53, 54 y 55).

A veces, un solo elemento compositivo adquiere todas o varias de las funciones.



Figura 53: Sillas con valor simbólico en *Así es, si así os parece*. 2006.



Figura 54: Las lilas con valor simbólico de *La señorita Julia*. 2007.



Figura 55: Espejo con valor simbólico en *Tantas voces*. 2008.

2.2.2. Elementos con valor simbólico

Andrea D'Odorico



Figura 56: Bastones marcan los tiempos del diálogo en *Los enamorados*. 1998.



Figura 57: Maqueta de *Tantas voces*. 2008.



Figura 58: Figuritas de cristal en *El zoo de cristal*. 2014.



Figura 59: Modificaciones del banco de *Móvil*. 2007.

3.- Misceláneas

3.1. Dentro de principios compositivos

Andrea D'Odorico parte del texto teatral. Si bien construye la estructura escenográfica sirviéndose de herramientas arquitectónicas, pone este saber al servicio del hacer teatral: como arquitecto construye, como escenógrafo narra. Sobre el escenario surgen las misceláneas: los elementos arquitectónicos adquieren un carácter escenográfico y viceversa.

3.1.1. Fuga, perspectiva y profundidad

Desde la mirada del espectador, el escenógrafo, inventa espacios imaginarios sobre un escenario. Los puntos de fuga y la perspectiva se convierten en elementos compositivos fundamentales por su fuerza visual y por su capacidad para generar profundidad espacial. En el arquitecto, es una herramienta para explicar la repartición espacial, calculando distancias, tamaños y posiciones. D'Odorico, escenógrafo y arquitecto, emplea la fuga y la perspectiva y crea sensación de profundidad (fig.62). De nuevo, este escenógrafo, con el tratamiento del espacio, se convierte en narrador. Consigue la profundidad a través de **herramientas clásicas teatrales**, como los telones con perspectivas pintadas, típicos del teatro renacentista, que dan mayor verosimilitud a la historia narrada como en el teatro de Vicenza de Palladio (fig.47). También, emplea **recursos pictóricos**, como las perspectivas que utilizan Canaletto (fig.60) y Piranesi en sus cuadros. Estos recursos clásicos se combinan con **elementos propios de la arquitectura** como columnas, pilares o arcos que, con su colocación y seriación sobre el escenario, generan líneas de fuga. Como arquitecto distribuye el espacio de forma natural: planos sucesivos muestran o intuyen lugares contiguos. Otro recurso es situar planos de

tonalidades oscuras en el fondo que contrasta con planos adelantados de tonalidades claras, generando amplitud y profundidad como en *La señorita Julia* (fig.61).



Figura 61: Utilización de distintos planos y tonalidades para lograr profundidad.

3.1.2. Formas de crear espacio

Andrea D'Odorico crea otros **espacios mediante elementos que cobran vida** cuando sobre ellos se desarrolla la acción teatral: una tarima elevada se convierte en el interior en *La discreta enamora* (fig.63), el rellano de una escalera hace las veces de pequeño escenario en *La Revoltosa* o un sofá conforma el espacio del salón en *El zoo de cristal* (fig.64). Esta forma de construir espacios es propia del quehacer teatral.

Por otra parte, sobre el esqueleto arquitectónico, D'Odorico, genera **espacios de transición** que cobran un valor en sí mismos con la acción. En *Así es, si así os parece*, una alfombra roja se transforma en una pasarela que permite analizar y juzgar a los personajes (fig.65). En *Tantas Voces*, un cubo, construido con paneles de gasa tensada, se convierte en distintas estancias, dependiendo del cuento representado y, así, se visualiza la entrada a un despacho, una estancia de la casa o la habitación de un hotel. Por último, un elemento arquitectónico se convierte en **espacio que unifica** el exterior con el interior como, por ejemplo, el soportal del *Si de las niñas* (fig.66). La unificación de dos espacios, en apariencia opuestos, por medio de un tercer elemento intermedio, es un recurso arquitectónico defendido por Aymonino en sus ensayos sobre cómo dar funcionalidad a los espacios vacíos de la ciudad (fig.67).



Figura 60: Canaletto. Boceto de la Basílica de los santos. Siglo XVII.

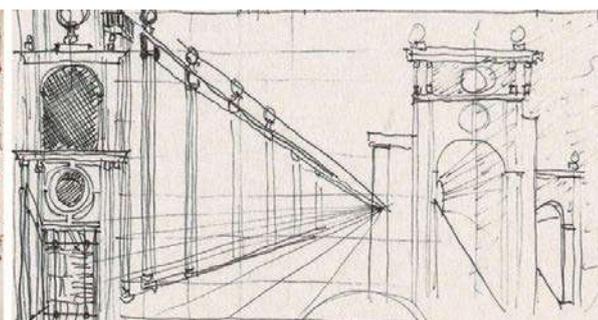


Figura 62: D'Odorico. Boceto de la escenografía *La doble inconstancia*. 1993.

3.1.2. Formas de crear espacios

Andrea D'Odorico



Figura 63: Tarima de la escenografía de *La discreta enamorada*. 1995.



Figura 64: Sofá de la escenografía *El zoo de cristal*. 2014.



Figura 65: Alfombra roja de la escenografía *Así es, si así os parece*. 2006.



Figura 66: Fotografía de la representación superpuesto sobre un boceto de la escenografía. *El sí de las niñas*. 1996.

Carlo Aymonino

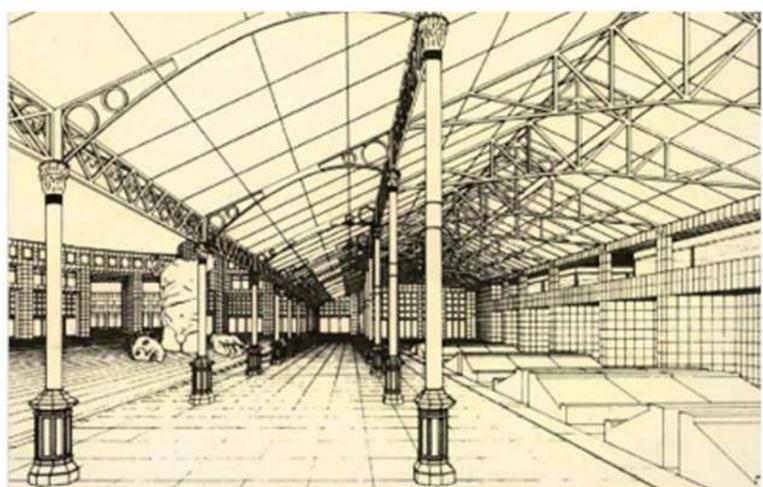


Figura 67: Carlo Aymonino. Mercato coperto e piazza dell'ex caserma Massa. 1985.

3.1.3. Luz y sonido

Andrea D'Odorico



Figura 68: Luz en *Seis personajes en busca de autor*. 1994.

Carlo Scarpa



Figura 69: Scarpa. Gipsoteca Canoviana. 1957.

Antigüedad Clásica



Figura 70: *Largo viaje hacia la noche*. 1988.

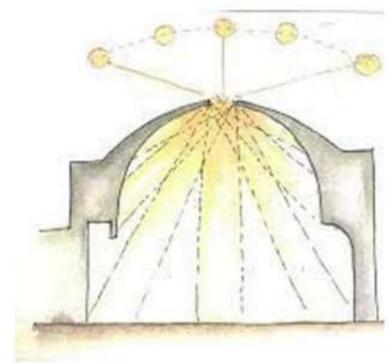


Figura 71: Partenón de Roma. Siglo II.

Rossi



Figura 72: Atmósfera en *Doña Rosita la soltera*. 2004.



Figura 73: Rossi. Atmósfera en los nichos del cementerio de Cataldo. 1971.



Figura 74: Colores en *Tantas voces*. 2008

3.1.3. Luz y sonido

Una escena, al igual que un edificio, es una imagen plástica que se convierte en algo vivo, dinámico y con capacidad de transformación cuando interviene la luz, el color o el sonido y, así, en función de las necesidades y objetivos dramáticos, se consigue una respuesta emotiva del público. Andrea D'Odorico, como escenógrafo y arquitecto, es consciente de que la luz, el color y el sonido son fundamentales para que su construcción escénica cobre sentido. Por ello, colaborará activamente con los técnicos dedicados a estas especialidades.

Un teatro es un espacio oscuro y, con la **iluminación**, se crean espacios de luz, sombras, contrastes y se construyen volúmenes, perspectivas y profundidad. Esto es inherente a la arquitectura que, desde el Mundo Clásico, tiene como finalidad dominar la luz. En la escenografía de Andrea D'Odorico la luz sirve para proyectar espacios sensitivos. En *Tantas Voces*, una lámpara proyecta un chorro de luz sobre el escenario y, el espacio iluminado, se convierte en una sala de estar. En *Seis personajes en busca de autor*, la luz se proyecta sobre un telón pintado, dándole protagonismo mientras los personajes entran por el patio de butacas (fig.68). En la *Gipsoteca Canoviana* en Possagno, Carlo Scarpa, proyecta la luz sobre las estatuas, cediéndolas un espacio (fig.69). Además, con la iluminación se genera el paso del tiempo. En *Largo viaje hacia la noche*, la tonalidad de la luz que entra por un ventanal, marca el transcurso del tiempo desde primeras horas de la mañana hasta la noche (fig.70). En el Partenón de Roma, conforme va pasando el día, la luz recorre todo el edificio representando el paso del tiempo (fig.71). Pero, también, la luz crea atmósfera con los efectos visuales como en *Doña Rosita la soltera*, en donde la luz no entra de forma directa, sino atravesando gasas que generan una atmósfera poética (fig.72). El mismo efecto se consigue en la arquitectura funeraria, como en el lucernario de la *tumba Brion* de Scarpa y el edificio que alberga los nichos en el *cementerio de Cataldo* de Rossi (fig.73). Ambos, con el juego de la luz desean lograr la inmaterialidad y aludir a lo eterno.

Luz es **color** y en la puesta en escena se convierte en un arma muy poderosa. Los bocetos y escenografías de D'Odorico están llenos de contrastes como el claro-oscuro y son ricos en matices y tonalidades de azules, rojos, blancos y negros. Amante del Renacimiento, el rojo pompeyano y el azul índigo le definen: *Tantas Voces* es un claro ejemplo de ello (fig.74). Los **sonidos** completan el diálogo teatral de la escena. Son ruidos, silencios, voces, instrumentos

musicales o canciones al servicio de la acción que moldean los espacios. En un edificio los sonidos y los silencios se mezclan, amplifican y transportan. En ambos casos sirven para marcar espacios y escenas, crear atmósferas y señalar el transcurso del tiempo. Los sonidos son un campo de juego en arquitectura y escenografía porque transmiten percepciones. En *Móvil*, los estruendos, gritos y, después, el silencio, sitúan la escena en el horror de un atentado. En *La doble inconstancia*, música palaciega transporta al espectador al ambiente cortesano del siglo XVIII. En *Tantas voces*, una canción facilita el cambio de escena.

3.2. Dentro de elementos compositivos

Son elementos arquitectónicos y teatrales que se actualizan con el paso del tiempo. D'Odorico, desde una concepción arquitectónica y donde vuelca su saber cómo artista, aplica estos elementos en su puesta en escena.

3.2.1. El escenario como decorado

Techos, suelos, escaleras y materiales cobran vida en las escenografías de Andrea D'Odorico y se adecuan a la perfección a cada puesta en escena. Según el texto, a veces, el **pavimento** y el **techo** escénico no se visten. Otras, cobran protagonismo como en *La doble inconstancia* en donde se pinta un suelo marmóreo para ambientar la grandiosidad de un palacio (fig.75). En *Tantas voces*, el azul del suelo simboliza el mar y adquiere un valor poético (fig.74) como hace Carlo Scarpa en la capilla de la *Tumba Brion*.

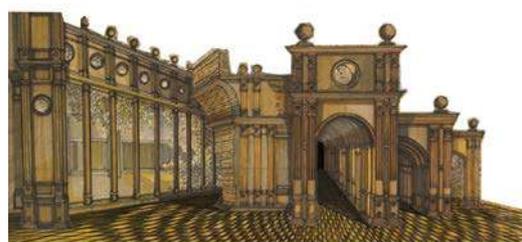


Figura 75: D'Odorico. Boceto de la escenografía donde se proyecta un suelo marmolado. 1993.

Rampas, escaleras, escalones y pasarelas crean espacio en vertical y hacen recorridos: sirven de pequeño escenario para los personajes, permiten el movimiento de los actores o dividen y delimitan espacios. Escenógrafos como Adolphe Appia o Sigfrido Burmann lo emplean en sus escenografías (fig.76 y 77). D'Odorico, reiterativamente, aplica esta multifuncionalidad. En *Salomé*, una inmensa rampa es la protagonista de la obra (fig.78). En *Los negros*, construye dos

3.2.1. Decorado como escenario

Sigfrido Burmann

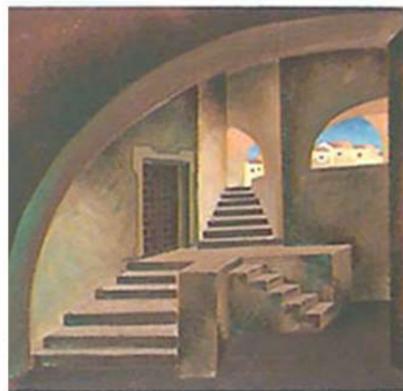


Figura 76: Burmann. Escenografía para *El caballero de Olmedo*. 1953.

Adolphe Appia

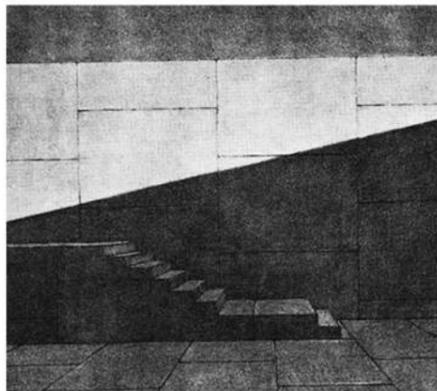


Figura 77: Appia. *Rhythmische Raume*. 1909.

Andrea D'Odorico



Figura 78: Rampa de la escenografía de *Salomé*. 2005.



Figura 79: Plataformas de la escenografía de *Los negros*. 2010.



Figura 80: Escaleras y pasarelas de *La Revoltosa*. 2007.

Carlo Scarpa

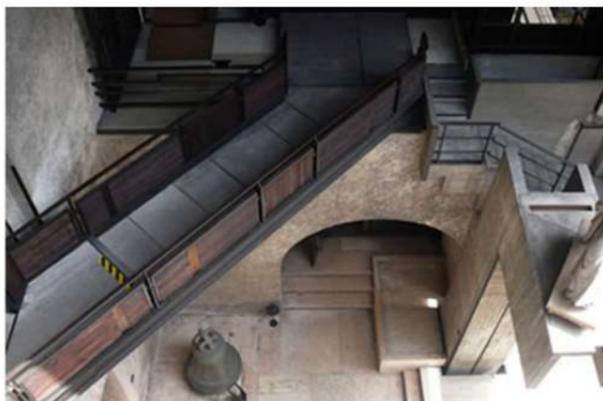


Figura 82: Scarpa. Castelvichio. 1975.



Figura 81: Boceto de la escenografía *Marat Sade*. 1994.

palafitos con escaleras a modo de distintos escenarios (fig.79). En *Largo viaje hacia la noche*, la pasarela y la escalera de caracol sugieren un segundo piso dentro de la vivienda. En *La Revoltosa*, pasarelas y escaleras construyen la corrala, permiten el movimiento de los actores y se convierten en pequeños escenarios (fig.80). En *Marat Sade*, escalones delimitan espacios en forma de corredores (fig.81). En arquitectura rampas, escaleras, escalones y pasarelas son elementos compositivos fundamentales. Carlo Scarpa logra darles un valor en sí mismos. En sus exposiciones crea espacios, juega con distintas alturas y construye recorridos con pequeños escenarios (fig.82). Con los **materiales**, D'Odorico rememora Italia: paredes estucadas propias del Renacimiento en *El anzuelo de Fenisa*; el ladrillo visto del mundo romano y, más tarde, reformulado por Scarpa, en *La señorita Julia*; y el uso de materiales industriales como el acero en *Glengarry Glen Ross* o *Móvil*.

3.2.2. Paneles y celosías

En teatro los **paneles correderos** crean espacios cambiantes y multifuncionales. Es un recurso teatral utilizado en el periodo barroco. Jean Dubreuil, en su tratado de perspectiva muestra ilustraciones de ello (fig.83). En arquitectura realizan la misma función, siendo una técnica muy utilizada en las viviendas orientales, una cultura muy apreciada por Carlo Scarpa. D'Odorico los emplea en varias de sus escenografías como en *La Gallarda* (fig.84) o *Móvil* (fig.85). En *El caballero de Olmedo* “**la escenografía estaba elaborada a partir de tres grandes filas de paneles de tela metálica y corredizos, colocados en paralelo al proscenio; sus diferentes ubicaciones permitían conformar diferentes espacios.**”²

A esto, se une el empleo de las **celosías** que favorece el juego de luces y sombras. Sus profesores Gardella y Scarpa, embellecen sus obras utilizando celosías como en el *Dispensario antituberculoso* (fig.86) o en la tienda y exposición de *Olivetti* (fig.87), respectivamente. Del mismo modo, Andrea D'Odorico, lo emplea en el camerino de *La Truhana* (fig.89), en *Jugar con fuego* (fig.88) o en la cocina de *La cena de los generales*.

² Alonso de Santos, 2015: 22

3.2.2. Paneles y celosías

Jean Dubreuil

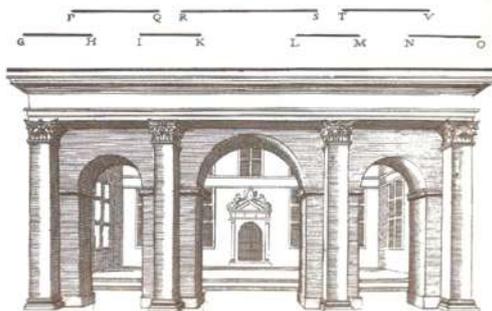


Figura 83: Debreuil. Ejemplo de paneles correderos en el teatro barroco. 1642.

Andrea D'Odorico

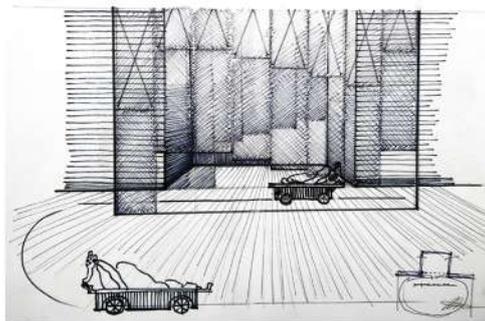


Figura 84: Andrea D'Odorico. Boceto de los paneles correderos de la escenografía de *La Gallarda*. 1992.

Andrea D'Odorico



Figura 85: Movimiento de los paneles en la obra *Móvil*. 2007.

Ignacio Gardella



Figura 86: Gardella. Celosía del dispensario antituberculoso. 1938.



Figura 88: D'Odorico. Boceto para la escenografía *Jugar con fuego*. 2000.

Carlo Scarpa

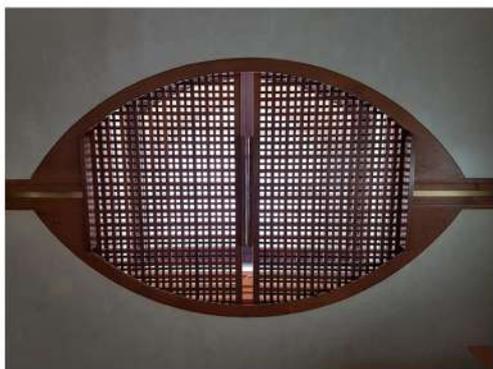


Figura 87: Scarpa. Celosía para el lucernario de la tienda y exposición de Olivetti. 1958.

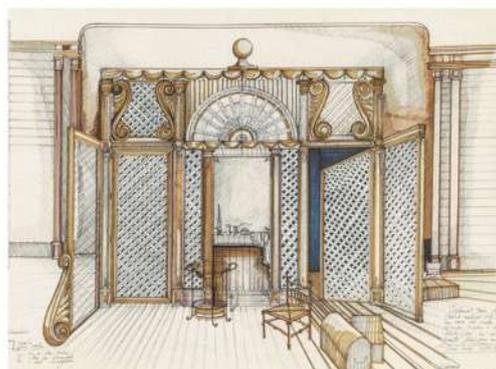


Figura 89: Andrea D'Odorico. Boceto para la escenografía de *La Truhana*. 1992.

**BLOQUE III: ANÁLISIS
DE LA OBRA
ESCENOGRAFICA DE
ANDREA D'ODORICO**

**III.b. RECORRIDO A LA OBRA
DE ANDREA D'ODORICO**

1.-Proceso creativo

Andrea D'Odorico **renueva la escenografía española** desde su condición de arquitecto: “Puede parecer que son dos mundos muy distintos, pero no lo son tanto. [...] A mí me ha sido muy útil trabajar en arquitectura para después dedicarme al teatro.”¹

Y es que D'Odorico es **un creador de espacios**. “Personalmente, como arquitecto, siempre he trabajado y pensado en el espacio.”² Como escenógrafo, parte del texto teatral porque “**las soluciones técnicas vendrán después.**”³ En su larga trayectoria, emplea siempre el mismo **método de trabajo**. El equipo creativo realiza una primera lectura del texto dramático para, inmediatamente, elaborar las líneas esenciales de la puesta en escena: “**Hacemos un análisis de la sucesión lógica dramática, y sobre eso empezamos a pensar qué hacemos, si hacemos un montaje histórico, si hacemos un montaje intemporal, un montaje actual, o un montaje sintético, sin nada. Lo primero que planteamos es el tipo de trabajo [...]**”⁴.

Ahora, el equipo realiza una profunda labor de investigación y documentación, tanto si la obra es histórica como contemporánea. Pero, es D'Odorico quien de forma exhaustiva y, sirviéndose de todo su bagaje cultural, estudia todas las fuentes documentales y gráficas porque, para él, “**si se puede ser respetuoso con el pasado en el presente, hay que serlo! [...] El pasado fluye en el presente.**”⁵ Esto marca la estética de toda su obra que aporta esa sutileza y elegancia, heredada de su gran maestro el arquitecto Carlo Scarpa. Al igual que él, D'Odorico “**era siempre muy riguroso, estudiaba todas las fuentes documentales y gráficas para alcanzar las claves del texto teatral.**”⁶

Es el inicio del montaje, un trabajo en equipo, en donde todos aportan sus ideas y las ponen al servicio del director (fig.1). “**Cuando leemos un texto, de inmediato nos vienen unas primeras ideas. Luego otra lectura. Más análisis. Dibujamos. Contrastamos con el director, y se hace el espectáculo.**”⁷ Andrea D'Odorico tiene



Figura 1: Andrea D'Odorico junto al director Miguel Narros.

en cuenta el texto y la documentación para la ambientación, pero, también, **el espacio para el movimiento actoral**. Aquí es cuando nacen los problemas: hay que llegar a un acuerdo “[...] y una vez que te has peleado con el director para conseguir lo que tú, como escenógrafo, quieres, tu trabajo se pone al servicio del director.”⁸ D'Odorico sabe lo que tiene que hacer. “Yo, como arquitecto, tengo las ideas muy claras desde el momento en que hablo con el director acerca de un montaje. Sé que materiales voy a utilizar, cómo lo tengo que resolver... otra cosa son los problemas con los que me encontraré después a la hora de la realización técnica, o de las limitaciones del espacio [...]”⁹

Andrea D'Odorico trabaja solo en su despacho. “**Analizas un texto en tu cabeza, lo analizas dibujando algo.**”¹⁰ Como arquitecto, **proyecta** a base de dibujos y maquetas que después traslada al escenario (fig.2,3 y 5). “**Los dibujos de D'Odorico eran, además de hermosos, sumamente ilustrativos, lo que permitía que sus colaboradores se situasen con rapidez. Por otra parte, le gustaba hacer maquetas, lo que facilitaba aún más el trabajo.**”¹¹



Figura 2: D'Odorico. Maqueta de trabajo para los enamorados.1998.

¹ Alonso de Santos, 1984

² Ruesga, 2015:44-45

³ Alonso de Santos, 1984

⁴ Alonso de Santos, 1984

⁵ Amestoy, 2004

⁶ Nieto, 2017: 441

⁷ Ruesga, 2015:44-45

⁸ Goñi, 1993

⁹ Alonso de Santos, 1984

¹⁰ Ruesga, 2015:44-45

¹¹ Amestoy, 2016: 100

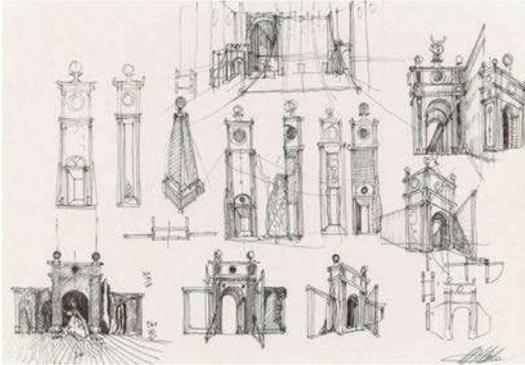


Figura 3: D'Odorico. Bocetos de trabajo para el montaje de *La doble inconstancia*. 1993.

Posee una **concepción muy clara del espacio**. “Los estetas [...] tenemos el vacío a nuestro alrededor y en nuestras manos: de eso vivimos y tenemos que llenarlo, no siempre se sabe o se puede.”¹². D'Odorico tiene en cuenta las grandes dimensiones del teatro y otorga al espacio una lectura teatral que ha de ser vista con nitidez desde la última fila (fig.3). Emplea **un único espacio estructural** que encierra o abraza a distintos espacios escénicos. Estos, visualmente emocionan y se perciben como un gran todo unitario. Como en una melodía, los pequeños espacios se multiplican al compás del movimiento escénico: se ilumina el espacio visible del escenario, pero también, el espacio aludido situado al fondo del escenario, entre bastidores o gasas transparentes y, así, la representación adquiere una expresividad dramática notable que envuelve el alma del espectador. Para D'Odorico “**la cuestión es que el actor no trabaje sobre un fondo, sino que use el espacio.**”¹³ (fig.4). Con estos espacios visibles y aludidos, separados sutilmente por espacios intermedios, este escenógrafo conduce de forma transparente y a modo de narrador omnisciente no solo al actor, sino también, al espectador que en su butaca participa activamente en el acto teatral que se está representando: el espectador, sencillamente, se emociona. D'Odorico siempre insistirá en **una misma idea**: “**la emoción es fundamental en todo, pero sin una historia es imposible que nazca**”.¹⁴



Figura 4: Montaje para *Sueño de una noche de verano*. 1993.

¹² Perales, 2012

¹³ Goñi, 1993

¹⁴ Leyra, 2008

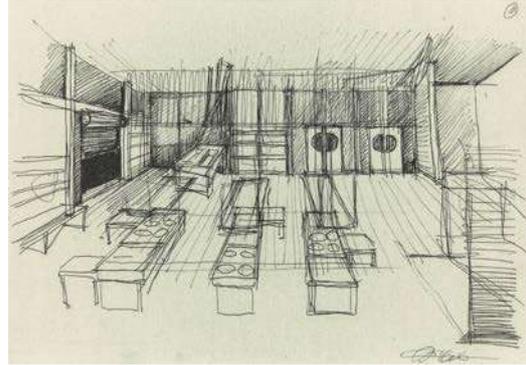


Figura 5: D'Odorico. Boceto de trabajo para el montaje de *La cena de los generales*. 2008.

“En el mundo del teatro la veracidad constructiva, base de la arquitectura, se sustituye por la veracidad emocional. [...] Al contrario que en arquitectura, el teatro es **trampantojo y mentira**, es una realidad **efímera que se transforma en algo tan permanente como la emoción o la ilusión.**”¹⁵

En su concepción arquitectónica **el espacio es volátil**. No busca grandes complicaciones. Para él, es fundamental la sencillez espacial, en donde reside la belleza, pero también, lo funcional y lo práctico. Tiene en cuenta **las tres dimensiones**: la anchura, la longitud y la profundidad y busca siempre nuevas posibilidades espaciales que contengan todas las superficies escénicas, incluyendo el patio de butacas. Proyecta en planta y construye en alzado con ascensores que suben y bajan, columpios sobre el patio de butacas, estructuras que generan niveles, grúas, andamios o palafitos (fig.4). **El suelo** recibe una especial atención, ya que es el soporte del movimiento actoral. Según su técnico de iluminación Gómez Cornejo, “**Podía no haber nada en escena pero el suelo siempre tenía que existir.**”¹⁶. **La luz** es imprescindible para Andrea D'Odorico porque siempre necesita crear espacios translúcidos para generar profundidad y embellecer la escena. Con **el color**, firma sus



Figura 6: D'Odorico. Montaje para *Paradero desconocido*. 2012.

¹⁵ Sánchez, 2015: 27

¹⁶ Amestoy, 2016: 94

escenografías: el rojo pompeyano y azul índigo son los dos colores que le recuerdan sus orígenes y le representan (fig.6).

Es **un espacio escénico muy particular** que recuerda, a veces, a la comedia del arte, otras, a las grandes corralas de Lope de Vega y, otras, a las actuales tendencias minimalistas, heredadas de las vanguardias, que desnudan por completo al teatro. Son **dos tendencias** que emplea Andrea D'Odorico en sus montajes para actualizar lo antiguo y lo moderno: una desnuda y sintética, otra, realista y, a veces, barroca y recargada. En **la sintética**, busca la esencia, lo conceptual: un sofá se convierte en un salón. Son puestas en escena que se completan con pocos elementos que adquieren todo su valor simbólico y activan la imaginación del espectador, generando pequeños espacios. **“La síntesis es a veces el mejor medio para narrar una historia, unos sentimientos, unas sensaciones, ya sea en teatro o en música, en cine o en ballet.[...] cualquier descriptivismo hubiese sobrado.”**¹⁷ En **la realista**, el espacio escénico se viste “[...]en función de la necesidad. De pronto hay una especie de recargamiento de las cosas, por algo. Tú no puedes hacer *Las mujeres sabias* sin esa especie de losa que es la sociedad de Versalles. Si haces *Retrato de dama con perrito*, de Luis Riaza, pues de pronto es la acumulación de siglos lo que hay que dar. La decadencia determinada de los balnearios de primeros de siglo se da mediante la acumulación de objetos históricos con una mentalidad proustiana casi.”¹⁸

No es un escenógrafo barroco, simplemente, ambienta el espacio escénico y lo actualiza utilizando herramientas del pasado que acomoda en el presente y en su forma particular de hacer teatro. Andrea D'Odorico se convierte en un pintor de cuadros con sus telones y paneles pintados a los que añade **atrezzo, utilería y mobiliario**. En sus montajes, tanto sintéticos como realistas, no los utiliza de cualquier manera: “[...]el dobladillo de una falda, una puntilla, una enagua oculta tras otras muchas faldas, un tipo de camisa, la presencia de un personaje en escena o el movimiento otorgado a un pañuelo; [...]”¹⁹ son profundamente estudiados, discutidos y analizados. Él sabía que **“los detalles mínimos es lo que les conducía a la excelencia y a un nivel de calidad difícil de encontrar.”**²⁰

¹⁷ D'Odorico, sin fecha

¹⁸ Herreras, 1996

¹⁹ Amestoy, 2016: 91

²⁰ Amestoy, 2016: 91

2.- Prólogo al análisis de las obras

D'Odorico es un arquitecto, artista, escenógrafo y productor incansable. A lo largo de su carrera realiza casi 120 montajes que son la clave para entender su forma de hacer teatro. Por tanto, resulta imprescindible analizar algunas de sus puestas en escena más representativas. A continuación, se realiza un recorrido a su extensa obra. Para ello, se tiene en cuenta la cronología de las obras al considerar que, a lo largo del tiempo, los montajes evolucionan, dependiendo de las circunstancias económicas, sociales, personales, vivenciales y vitales de este escenógrafo. Además, para esta selección se valora la opinión y consejo de alguno de sus colaboradores cercanos como Juan Carlos Plaza Asperilla, escogiendo aquellas obras que, no solo muestran la trayectoria de su carrera profesional, sino que son montajes que suponen una renovación del teatro español, alabadas por la crítica y/o reconocidas por el público.

Se han escogido escenografías clásicas y modernas, minimalistas y barrocas, abstractas y figurativas. Está presente un ejemplo de aquellos montajes en los que Andrea D'Odorico se adentra en el mundo del ballet, la zarzuela, el género chico y el teatro musical. Por último, se considera el trabajo de D'Odorico cuando ejerce solo como escenógrafo, y cuando es conjuntamente escenógrafo y productor teatral.

La metodología de trabajo se divide en dos fases: por un lado, se realiza un recorrido general a toda su obra, seleccionando 15 obras espaciadas en el tiempo para recoger y obtener una visión de conjunto. Esto permite un primer acercamiento a su forma de hacer teatro y establecer las primeras líneas esenciales del trabajo escenográfico que caracterizan los montajes de Andrea D'Odorico. Por último, se analizan en profundidad 5 obras desde un punto de vista escenográfico y arquitectónico.

El método analítico es siempre el mismo para las 20 obras seleccionadas (fig.7):

- Se parte del texto y de su autor.
- Se realiza un estudio de la representación teatral, buscando información, visionando cada una de las obras y recogiendo bocetos, planos y anotaciones del escenógrafo.

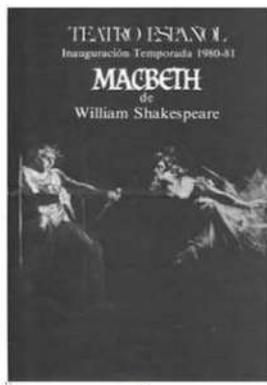
- Se estudia y describe la estrategia estética y estilística como la construcción espacial, los materiales, el color, la luz, el vestuario, el mobiliario, la utilería, la música y los sonidos, y, así, encontrar los elementos que construyen cada uno de los montajes.

En las 5 obras analizadas en profundidad, se estudia el proceso creativo para llevar a cabo la puesta en escena y las influencias arquitectónicas que confluyen en D'Odorico como escenógrafo. Para ello se realizan planos, montajes, esquemas y diagramas.

Con ello, se pretende lograr la máxima objetividad para sustraer la esencia arquitectónica en la obra escenográfica de Andrea D'Odorico.



1973



1980



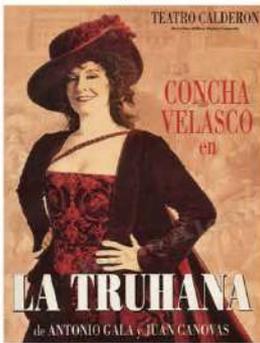
1984



1984



1988



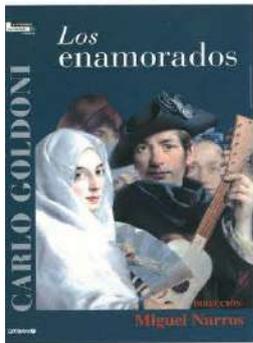
1992



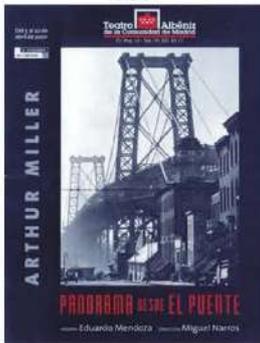
1993



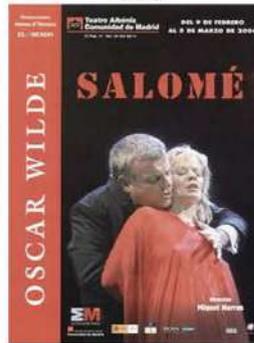
1996



1998



2000



2005



2007



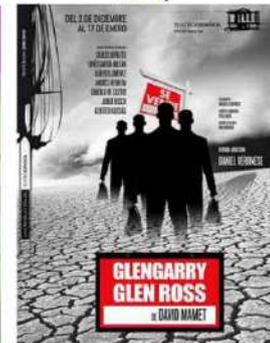
2007



2007



2007



2009



2008



2011



2014

Figura 7: Carteles de las obras analizadas.

La cocina (1973)



Figura 8: Cartel de la obra La cocina. 1973.

1.- Descripción dramática

Arnold Wesker (Londres 1932-Brighton 2016) es un dramaturgo británico, autor de 42 obras y cuentos cortos. Sus escritos son reflejo y crítica de la sociedad posterior a la Segunda Guerra Mundial. Su obra más conocida es *La cocina*, ambientada en el restaurante Marango's del Londres de 1953 (fig.8). La obra se divide en tres partes: el turno de comidas, el descanso, que coincide con el intermedio de la obra, y el servicio de cenas. Se muestra un día de trabajo de la plantilla. Son historias entrecruzadas que hablan de sueños, ilusiones, creencias o amores; pero, sobre todo, del mundo obrero. Es la alienación del hombre como consecuencia de la necesidad de trabajar para conseguir dinero, pero sin ilusión ni esperanza.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Arnold Wesker
Traducción:	Juan Caño
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Estreno:	Teatro Goya, 7 de septiembre de 1973

Intérpretes:

Juan Sala, Maite Brik,
Julián Navarro, Celia
Ballester, Julio
Arroyo, entre otros

Producción:

Miguel Narros

3.- Puesta en escena

El objetivo del equipo escénico es transformar todo el teatro en un restaurante: el escenario, en la cocina y, el resto del teatro, en su comedor. Se crea un **“espectáculo total”** en donde participan, no solo los 35 actores, sino cada uno de los espectadores que **“eran un poco los clientes de ese comedor. Estaban en plan voyeur. Y la cocina era aquel maremágnum [...]”**.¹ La **escenografía** se caracteriza por su realismo, predomina el uso de la línea recta, consecuencia de la reproducción minuciosa de un lugar real y no de su diseño creativo. Se recurre a una ambientación muy precisa: se contrata a la empresa Zanussi para el diseño de una cocina industrial. La **utilería**, el **vestuario**, la **luz** y los **sonidos** acentúan aún más la sensación de estar en el interior de los fogones de un gran restaurante.

4.- Elementos escenográficos

El diseño escenográfico de Andrea D'Odorico gira en torno a **dos recursos**. Por un lado, unas **mamparas translúcidas** detrás de las cocinas y al fondo del escenario. Cuando los actores pasan por detrás, pierden su personalidad y se convierten en sombras, que van y vienen, transmitiendo la sensación de trasiego. Por otro, la gran **rampa** que une el escenario con el patio de butacas y rompe su separación.

El montaje fue Premio El Espectador y la Crítica 1973.



Figura 9: Foto de la representación.

¹ Amestoy, 2016: 92

Macbeth (1980)

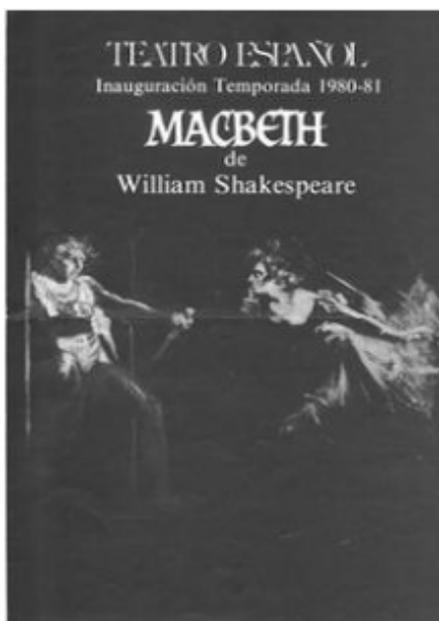


Figura 10: Cartel de la obra Macbeth. 1980.

1.- Descripción dramática

Macbeth es escrita por **William Shakespeare (Stratford-upon-Avon 1564-1616)**. Su gran dominio del lenguaje y el espacio escénico se reflejan en toda su obra teatral, al igual que la caracterización psicológica de los personajes. Su teatro indaga sobre temas universales que invitan a la reflexión. La obra es la introspección del yo interno de un asesino: el ansia de poder de Machbeth y el deseo de sentirse invencible y eterno, le llevan a matar a su rey y ocupar su puesto.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	William Shakespeare Manuel Ángel
Traducción:	Conejero (Instituto Shakespeare)
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Pep Masagué
Música:	Tomás Marco
Estreno:	Teatro Español, 28 de octubre de 1980
Intérpretes:	Joaquín Hinojosa, Berta Riaza, Alejandro Ulloa, Juan Meseguer, entre otros
Producción:	Teatro Español

3.- Puesta en escena

El texto de Macbeth (fig.10) es todo un reto: “**las traducciones que existen, al margen de su calidad, tienen en común la característica de no ser textos escenificables.**”¹ Es una versión romántica elaborada por un equipo de trabajo del Instituto Shakespeare de Valencia con el que colabora Miguel Narros. La **escenografía** es abstracta. Predomina la línea recta. Sobre un espacio abierto, una gasa transparente divide al escenario en dos y, Andrea D'Odorico, crea profundidad al colocar detrás un espejo que refleja el lado oscuro de los personajes. El juego de **luz y color** difumina la geometría y logra transmitir el horror, miseria y tristeza que trae consigo la violencia, la sangre, la ambición y la deslealtad. La representación posee elementos románticos, como la bruma de la primera escena o los fantasmas retorcidos. El **vestuario**, siendo medieval, recoge este romanticismo a través de las túnicas que visten los actores. La **música** y los **sonidos** son vanguardistas y acordes con una atmósfera de angustia.

4.- Elementos escenográficos

La puesta en escena refleja la mente de un asesino. El equipo creativo busca generar una atmósfera sangrienta. Narros quiere en el montaje una lluvia de sangre, pero los problemas técnicos lo impiden. Andrea D'Odorico, sirviéndose de la **iluminación y tonos** rojos, naranjas, grises y negros, tiñe el fondo y el suelo y logra transmitir, con apenas recursos, la sensación trágica de sangre y violencia. Desaparece la separación entre el plano vertical y horizontal: en sus bocetos, figuras esqueléticas y retorcidas se funden con los colores y yacen sobre un mar bañado en sangre (fig.11).

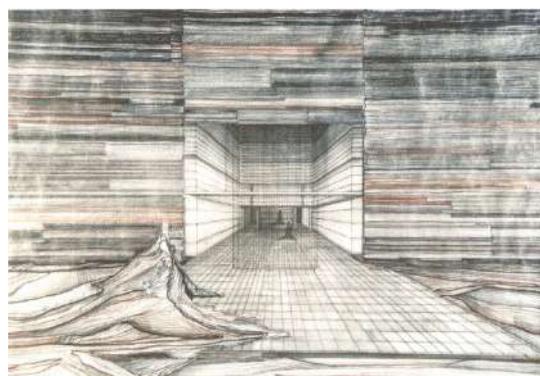


Figura 11: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía.

¹ Carrasco, 1980

Medea (1984)

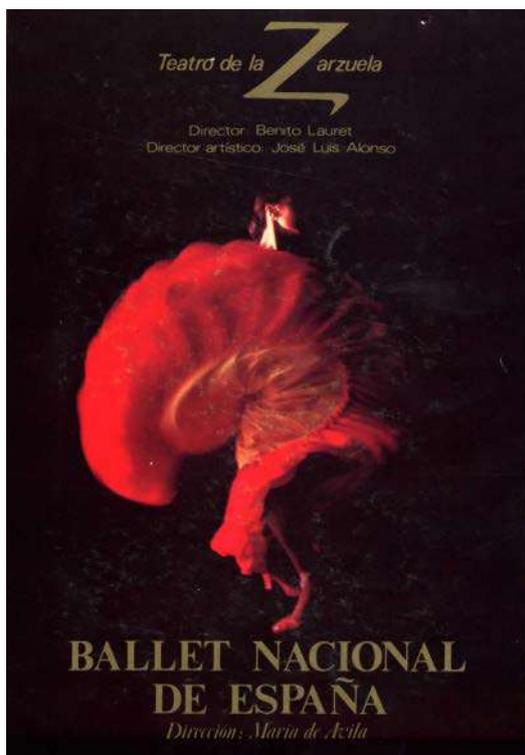


Figura 12: Cartel de la obra Medea.1984.

1.- Descripción dramática

Séneca (4 a.C.-65 d.C.) es un filósofo hispanorromano, autor de nueve obras dramáticas escritas según el modelo griego clásico, en donde los personajes se ven sometidos a fuertes tensiones emocionales que los arrastran a un final trágico. En *Medea* (fig.12), la protagonista se enamora del héroe griego Jasón. Tras una serie de acontecimientos, la pareja huye a Corinto, contrae matrimonio y son padres de dos hijos. Pero, Jasón, abandona a su mujer para casarse con Creúsa y convertirse, así, en rey de Corinto. Medea, despechada, llena de ira y cegada por los celos se venga asesinando a sus propios hijos.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Adaptación de la obra de Séneca
Guion y dirección:	Miguel Narros
Música	Manolo Sanlúcar
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Coreografía:	José Granero
Director de orquesta:	Jorge Rubio
Estreno:	Teatro de la Zarzuela, 13 de julio de 1984

Intérpretes: Manuela Vargas y Ballet Nacional de España

Producción: Ballet Nacional de España

3.- Puesta en escena

Se elige, entre las múltiples versiones, la versión romana Séneca por su carácter más latino y por hacer hincapié en la figura femenina, en donde, destacan dos emociones universales: el desamor y la venganza.

Es una **puesta en escena** narrativa y simbólica que permite el movimiento de actores, cantantes y bailarines. Andrea D'Odorico elige un espacio único. Al fondo del escenario sitúa un gran telón pintado en el que se representan el cielo y las ruinas de un palacio fortaleza con un gran arco central (fig.13), inspiradas en las pinturas románticas de Friederich (fig.14). Lo mitológico y romántico de este palacio en ruinas adquieren un profundo valor simbólico: no solo acompañan al texto, sino que son el espejo de la terrible situación emocional de los protagonistas. No hay que olvidar el telón negro que cubre la puesta en escena al inicio de la obra y que los propios bailarines destapan para dar paso a la protagonista: Medea. El espacio se divide en dos zonas escénicas, sirviéndose de una tarima. A un lado, se coloca una gran roca que representa a Medea como madre y, al otro, sillas de caña que simbolizan al pueblo de Corinto. La proyección de **la luz** sobre el telón de fondo cobra un papel fundamental: con su cambio de color marca el transcurso del tiempo y simboliza el ocaso, la

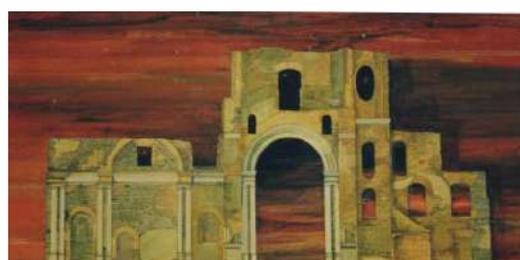


Figura 13: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1894.



Figura 14: Friedrich. Ruinas de la abadía en Elden. 1803.

tragedia que se avecina. Se trata de un espacio desnudo en donde no hay prácticamente **utilería** ni **mobiliario**. Sin embargo, aquellos que aparecen tienen un valor, nuevamente, simbólico: los puñales de los espíritus que atormentan a Medea o las sillas que representan al pueblo de Corinto. El **vestuario** se convierte en un elemento renovador que actualiza y unifica la obra: la tradición andaluza va en concordancia con el espíritu latino de la obra de Séneca (fig.16 y 17). La **música** flamenca de Sanlúcar acompaña al vestuario. Música y vestuario engrandecen la ambientación de este montaje.

4.- Elementos escenográficos

Los elementos escenográficos empleados por D'Odorico son **escasos**, pero aportan a la representación un **gran valor narrativo y simbólico**. Emplea la técnica del telón pintado para cubrir todo el fondo del escenario y lograr, no solo la atmósfera adecuada, sino enriquecer al texto narrativo y simbolizar lo mitológico de una tragedia clásica (fig.15). El empleo de la tarima divide y facilita la acción, generando un segundo escenario. A su vez, la gran roca, construye el espacio de Medea como madre. Por último, las sillas, además de su función natural, se convierten en elemento escenográfico al transformarse en la imagen del pueblo de Corinto.



Figura 16: Narros. Figurín de vestuario. 1984.



Figura 17: Foto de la representación teatral. 1984.

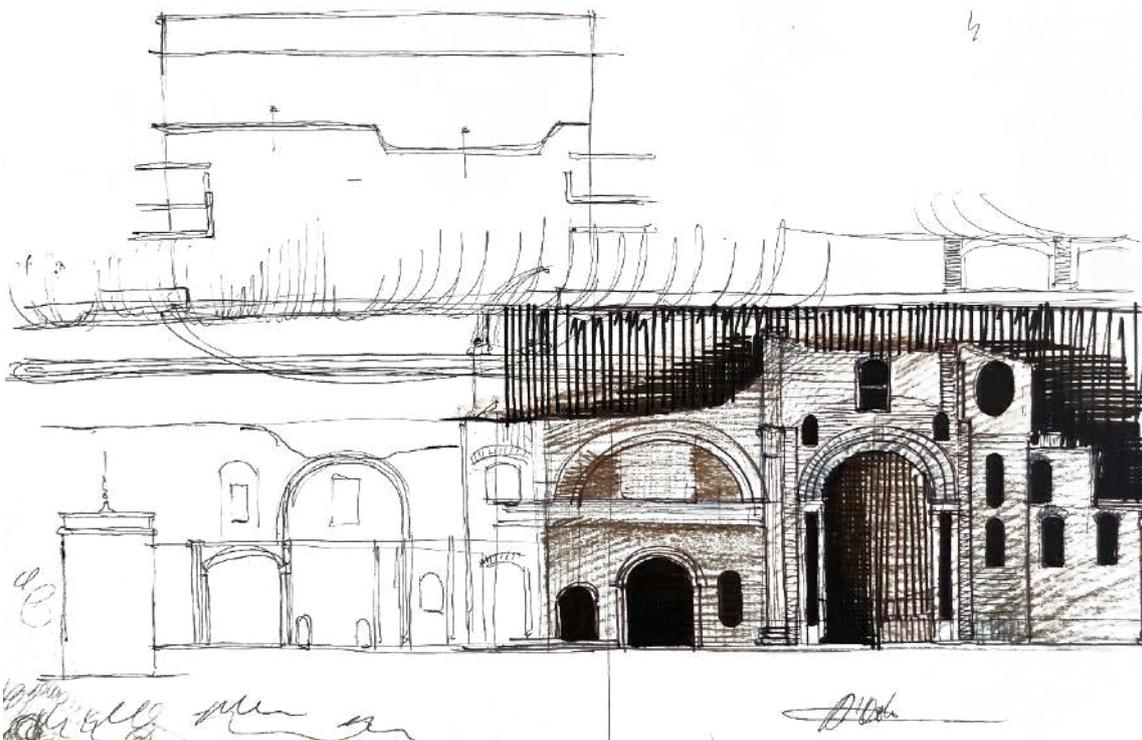


Figura 15: Andrea D'Odorico. Boceto para la escenografía. 1984.

La casa de Bernarda Alba (1984)

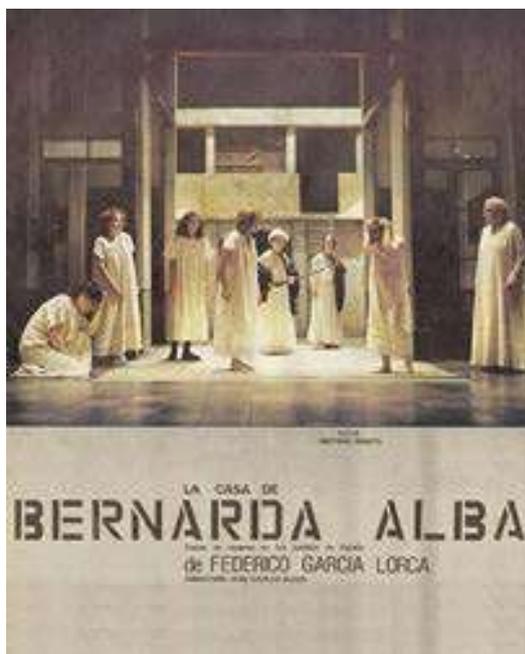


Figura 18: Cartel de la obra La casa de Bernarda Alba. 1984

1.- Descripción dramática

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros 1898-Granada 1936) es uno de los poetas y dramaturgos españoles más importantes del siglo XX. Gran apasionado de las artes escénicas, defiende un teatro didáctico para el pueblo a través de una nueva estética. *La Casa de Bernarda Alba* (fig.18) se termina de escribir en 1936, un mes antes del estallido de la Guerra Civil española. Es una crítica a la realidad de los años 30. Muestra la intolerancia y la violencia latente en la sociedad, pero también, el enfrentamiento entre el principio de la autoridad y la libertad. El drama se desarrolla en una casa rural de familia burguesa. Tras la muerte de su segundo marido, Bernarda Alba, impone el luto a sus cinco hijas casaderas, aprueba la boda de una de ellas y obliga a todas las hermanas a bordar el ajuar. El odio, la envidia y el resentimiento entre ellas, junto con “el orgullo de casta” que ciega a la madre y el comportamiento mezquino de la criada, conducirán, inevitablemente, a un final trágico y desgraciado: el suicidio de Adela.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Federico García Lorca
Dirección:	José Carlos Plaza
Escenografía:	Andrea D’Odorico
Vestuario:	Pedro Moreno
Iluminación:	José Luis Rodríguez
Música:	Mariano Díaz
Estreno:	Teatro Español, 16 de noviembre de 1984
Intérpretes:	Mari Carmen Prendes, Eva Guerr, Ana Belén, Alba Bayona, entre otros
Producción:	Teatro Español

3.- Puesta en escena

La obra teatral se caracteriza por su estructura cerrada, cíclica y repetitiva. Comienza y finaliza con la muerte, el luto, el tañido de las campanas y el silencio impuesto por Bernarda. Los personajes, a través del desarrollo de la acción en un espacio neutral y objetivo, crean la atmósfera dramática que llevan a la reflexión crítica del espectador. La escenografía rechaza el simbolismo propio de la obra de Lorca y apuesta por el realismo. Una sucesión de estancias y pasillos se abren a un patio interior, fuente de luz, reproduciendo fielmente una casa típica andaluza (fig.19). En esta línea historicista, se encuentran también, la música y el vestuario que pretenden reflejar la cotidianeidad de la época. **La luz y el color** cobran un valor en sí mismos. Los colores cambian en el transcurso de la obra. Pasamos del negro del luto a la luminosidad del blanco que anuncia la inmediatez de la tragedia (fig.20). Destaca el juego del arco y el dintel, presentes en muchas de las escenografías de Andrea D’Odorico. Estos elementos arquitectónicos representan la permanencia pese al paso del tiempo y la vacuidad de la vida, respectivamente (fig.21).



Figura 19: Foto de la representación teatral. 1984.

4.- Elementos escenográficos

La **luz** se convierte en el elemento fundamental de esta escenografía. Con la luz, se consigue construir arquitectura dentro de un espacio cerrado: un chorro de luz se convierte en un patio interior en torno al cual se abren múltiples ventanas que iluminan las habitaciones y corredores de la vivienda. D'Odorico realiza una **fiel reproducción de una casa burguesa andaluza** por lo que estudia y analiza documentos y rediseña una vivienda de la época. Transporta al escenario las paredes estucadas, los suelos de barro cocido y las alhacenas típicas de las casas de los pueblos andaluces (fig.22 y 23).



Figura 22: Fotografía de la representación teatral. 1984.



Figura 20: Muñoz. Fotografía de la representación teatral. 1984.



Figura 23: Muñoz. Fotografía de la representación teatral. 1984.

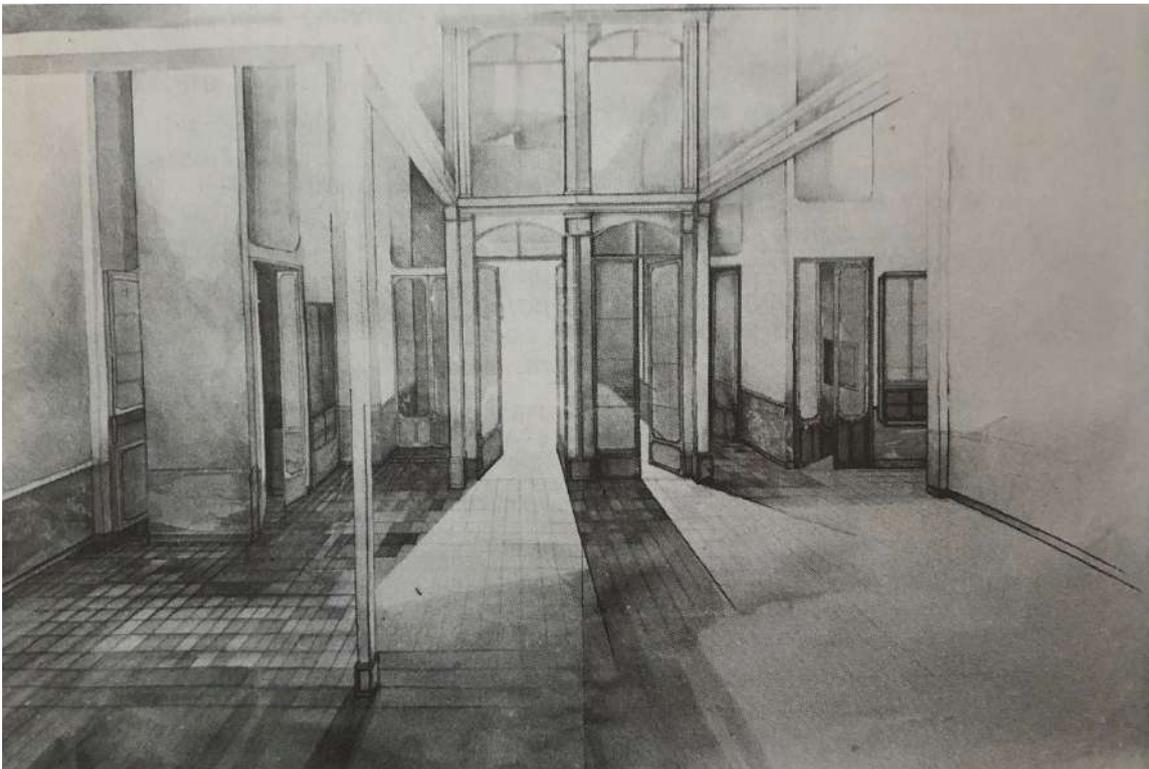


Figura 21: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1984.

Largo viaje hacia la noche (1988)

Intérpretes:	Alberto Closas, Margarita Lozano, José Pedro Carrión, Carlos Hipólito y Ana Goya
Producción:	Teatro Español



Figura 24: Cartel de la obra Largo viaje hacia la noche. 1988.

1.- Descripción dramática

Eugéne O'Neill (Nueva York 1888 - Boston 1953) estudia dramaturgia en la universidad de Harvard. En 1940 escribe *Largo viaje hacia la noche*, considerada por el autor su mejor obra (fig.24). Es una obra autobiográfica en donde expone los conflictos de él y su familia. La obra narra un día de la familia Tyrone en una casa de verano al lado del mar. Son relaciones de amor-odio, marcadas por el resentimiento, la adicción de la madre a la morfina, las rencillas entre los hermanos y la frustración que trae consigo la enfermedad.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Eugéne O'Neill
Versión:	Ana Antón Pacheco
Dirección:	Miguel Narros y William Layton
Escenografía y vestuario:	Andrea D'Odorico
Iluminación:	José Miguel Sáez
Estreno:	Teatro Español, 19 de Octubre de 1988

3.- Puesta en escena

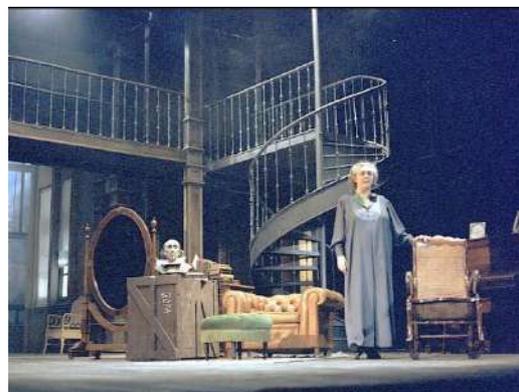


Figura 25: Foto de la representación. 1988.

La obra se desarrolla en un único espacio. Frente a otras escenografías que apuestan por la abstracción, D'Odorico sigue fielmente las didascalias del autor. Se trata de una **puesta en escena** realista y neutra, en donde se reproduce minuciosamente la casa de los Tyrone. Introduce una escalera de caracol y una galería, no indicadas por O'Neill, que ofrecen al espectador una visión más amplia de la vivienda (fig.25). Sobre el escenario se representa el interior de una casa en donde podría habitar cualquier familia acomodada. En esta obra **mobiliario** y **utilería** cobran gran valor: la familiarización del espacio se logra con la introducción de objetos presentes y comunes de la vida cotidiana. La **iluminación**, la **música** y los **sonidos**, acordes con la situación dramática, cobran un papel fundamental (fig.26). Sobre un escenario, parado en el tiempo, el transcurso de la vida se muestra a través de la luz que entra por el gran ventanal (fig.28): la luz



Figura 26: Foto de la representación. 1988.

suave y potente del primer acto va apagándose y cediendo paso a la niebla que encierra a los personajes en una casa que se convierte en una cárcel para sus habitantes. El **vestuario**, diseñado por Andrea D'Odorico, es neutro y propio de la moda estadounidense del siglo XX.

4.- Elementos escenográficos

La **arquitectura** está muy presente en la puesta en escena. Andrea D'Odorico construye el interior de una vivienda y utiliza como único recurso escenográfico la **luz** que penetra por un amplio ventanal. Para su diseño, emplea una arquitectura estática que muestra los elementos arquitectónicos de manera pura. El uso del acero como material genera un lugar frío, sin personalidad. El suelo de madera oscura acentúa aún más la sensación de espacio neutral. Lo familiar y cotidiano se logra exclusivamente con la **utilería** y el **mobiliario**: butacas, sillas, mesas, manteles, libros, estatuillas, lámparas... (fig.27 y 29).



Figura 28: Foto de la representación. 1988.
Fuente: Centro de documentación teatral

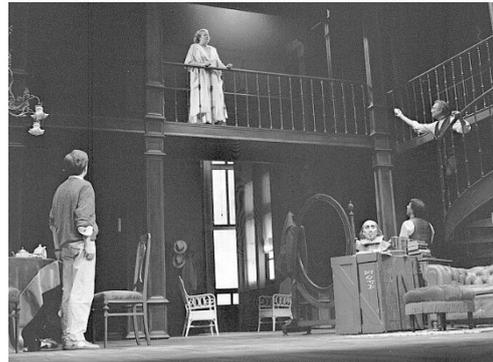


Figura 29: Foto de la representación. 1988.

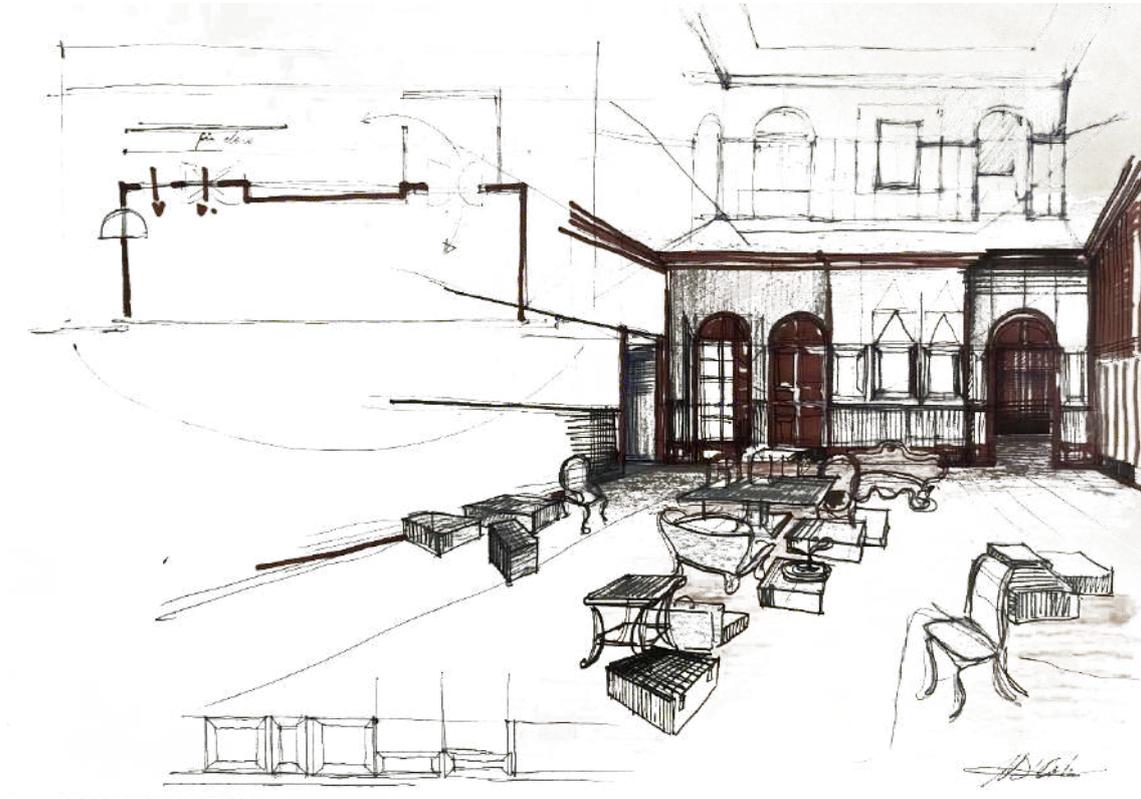


Figura 27: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1988.

La Truhana (1992)

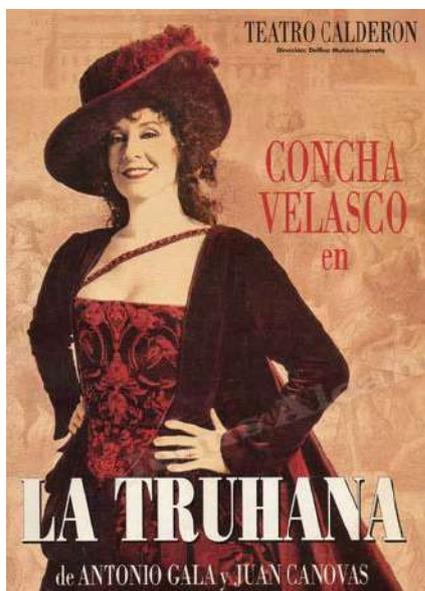


Figura 30: Cartel de la obra La Truhana.1992.

1.- Descripción dramática

Antonio Gala (1930), se gradúa en derecho y a partir de 1963 se dedica plenamente a la escritura, convirtiéndose en un escritor y dramaturgo español de prestigio. Dentro del género teatral se encuentra *La Truhana*, una comedia musical ambientada en el siglo XVII (fig.30). Cuenta la historia de una tonadillera que huye de la corte para evitar convertirse en una de las amantes del rey Felipe IV. Emprende un largo viaje en donde recorre todo el Imperio Español. Es un espectáculo total en el que un texto teatral muy elaborado convive con números musicales.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Antonio Gala
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Juan Cánovas
Coreografía	José Antonio
Estreno:	Teatro Central de Sevilla, 2 de octubre de 1992
Intérpretes:	Concha Velasco, Margarita García Ortega, Juan Carlos Naya, entre otros
Producción:	Expo 92

3.- Puesta en escena

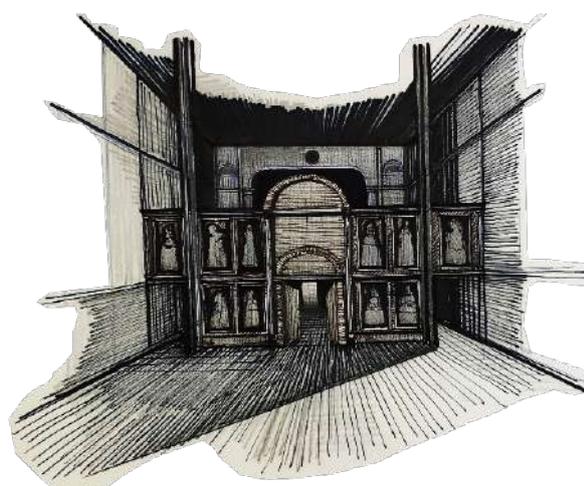


Figura 31: Andrea D'Odorico. Boceto de la escena del convento. 1992.

El viaje se convierte en el hilo conductor de la obra. Son los lugares los que marcan las escenas, lo que obliga a Andrea D'Odorico a montar una **puesta en escena** con nueve escenarios totalmente independientes que se unifican a través del viaje de la protagonista. Los retos de Andrea D'Odorico en este montaje son, por un lado, ambientar la España de Felipe IV que se concretiza en nueve lugares (fig.31). Por otro, el uso del espacio escénico para el desarrollo de “nueve cuadros” en donde se introducen los números musicales que exigen el aprovechamiento del suelo escénico al máximo. Para esto emplea tres recursos: telones pintados, estructuras móviles y un carro. La **utilería** y el **vestuario** recrean la España de Felipe IV y son los encargados de ambientar cada escena. Al ser un espectáculo total con números musicales, tanto vestuario como utilería se caracterizan por su vistosidad y **colorido** (fig.32). Además, la **música** y la **iluminación** cobran un papel fundamental para lograr el ambiente carnavalesco deseado. El **mobiliario** es escaso, pero, los pocos elementos que aparecen, están muy estudiados para lograr realismo.



Figura 32: Alcántara. Fotografía de la representación teatral. 1992.

4.- Elementos escenográficos

El montaje es todo un reto (fig.34). D'Odorico parte de un espacio vacío e introduce **tres tipos de recursos** para generar “un recorrido” a través de “nueve cuadros”: **telones pintados** para la ambientación histórica y de los distintos lugares como la Plaza Mayor de Madrid, en donde aparece el medallón del rey Felipe IV (fig.33) o el telón del cielo estrellado en el poblado gitano, respectivamente. Cuando se necesita un escenario físico, se recurre a **estructuras móviles** con decorados pintados que resuelven eficazmente la necesidad de disponer de un espacio vacío en apenas tiempo para representar los números musicales. Es el caso de la escena del convento, el barco o la Giralda de Sevilla (fig.35). Por último, el carro que se convierte en protagonista y marca el paso de la Truhana, cobrando un valor simbólico: es el hilo conductor de la obra.

Es una puesta en escena muy particular en donde D'Odorico actualiza la forma de hacer teatro en las corralas del Siglo de Oro español.

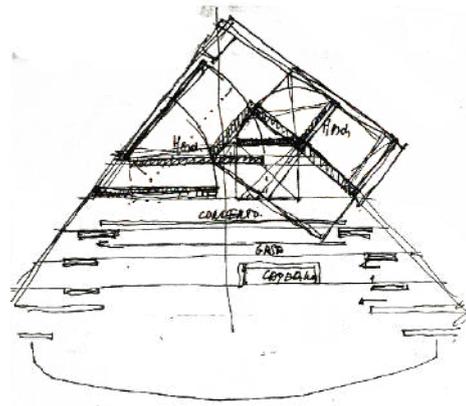


Figura 34: Andrea D'Odorico. Planta de la escenografía. 1992.



Figura 35: Andrea D'Odorico. Boceto del elemento móvil para ambientar la ciudad de Sevilla. 1992



Figura 33: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1992.

La doble inconstancia (1993)

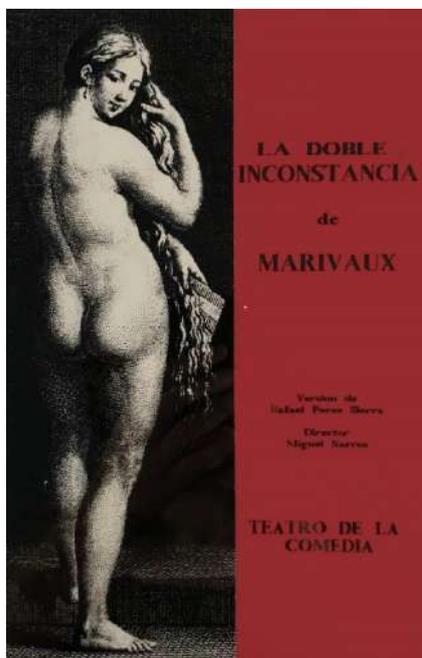


Figura 36: Cartel de la obra *La doble inconstancia*, 1993.

1.- Descripción dramática

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (París 1688-1763) es uno de los primeros novelistas y dramaturgos de la ilustración francesa. Escribe especialmente comedias de amor, renovándolas y creando un nuevo estilo conocido como “marivaudage”, que se caracteriza por el uso de un lenguaje muy refinado, ingenioso y lleno de matices psicológicos. Dentro de esta nueva forma de hacer comedias se encuentra *La doble inconstancia* de 1723 (fig.36), en donde los personajes ponen de manifiesto la fragilidad del amor entre jóvenes con la aparición de nuevos intereses.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Marivaux
Versión:	Rafael Pérez Sierra
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D’Odorico
Vestuario:	Miguel Narros

¹ Narros, 1993

Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Estreno:	Teatro de la Comedia, 23 de septiembre de 1993
Intérpretes:	Carmen Elías, Ana Gracia, Antonio Valero, Natalia Menéndez, entre otros
Producción:	Andrea D’Odorico

3.- Puesta en escena

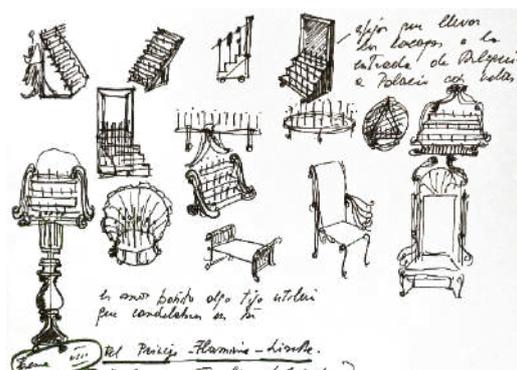


Figura 37: Andrea D’Odorico. Primeras propuestas para el mobiliario, 1993.

La obra, escrita y ambientada en el siglo XVIII, exige un espacio realista. En los primeros bocetos de D’Odorico se ven espacios y un atrezzo muy estudiados y cuidados que pretenden trasladar al espectador al ambiente de la corte de Luis XIV (fig.37). Esta primera idea se trabaja y, finalmente, en la puesta en escena aparecen elementos esenciales para crear una atmósfera cortesana y palaciega. El escenógrafo recurre a los palacios venecianos e italianos y recoge su esencia. En la **escenografía**, Andrea D’Odorico, con pocos elementos, construye sobre un escenario vacío un gran palacio con sus estancias interiores y exteriores. Se basa en los elementos más representativos: grandes arcos, ventanales, suelos marmolados, templetos o cortinajes (fig.39). Con esta escenografía universal, moderna, y plástica, el vestuario, la música y la luz cobran un papel fundamental. Los **figurines** de Miguel Narros son replica estudiada de los trajes de la época que transmiten “aires empelucados y amanerados.”¹ La **música** transporta al siglo XVIII e invita a la danza palaciega y, junto con la **luz**, producen los cambios de escena y de decorado. “La acción la manejan los actores moviendo ellos mismos los elementos que les van hacer cambiar de un espacio a otro.”² La

² Narros, 1993



Figura 38: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1993.

luz está servicio del texto, iluminando a los actores que desarrollan la acción principal. Además, “la luz de cambio”, entre los actos, simboliza el paso del tiempo. Con una puesta en escena renovada, el **mobiliario** se reduce al mínimo: elementos muy concretos y realistas como unas sillas de Luis XIV; un templete, que se convierte en un carruaje; o un despacho, para más tarde, nuevamente recuperar su función.

4.- Elementos escenográficos

Son múltiples los recursos escenográficos utilizados por D'Odorico. La escenografía se construye dividiendo al escenario en tres partes: el **fondo** se convierte en un almacén que guarda el mobiliario y utilería que los actores deben sacar a escena; delante, se levanta la única **estructura fija** que abarca toda la escena frontal y muestra un arco de paso y, a su derecha, un soportal pintado en perspectiva que hace las veces de gran ventanal. Por último, adelantada, una **gasa translúcida** permite, siguiendo el texto, crear un nuevo espacio fuera de la estancia principal, dejando entrever personajes interactuando detrás de la escena

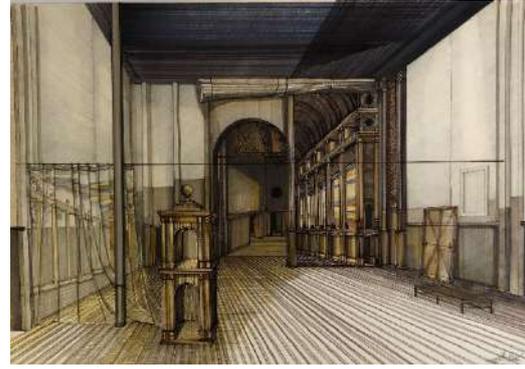


Figura 40: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1993.

principal (fig.40). Sobre la estructura se dejan caer **telones pintados** que cambian el decorado e indican los lugares de las distintas estancias del palacio, como en el telón en que se dibuja el jardín (fig.38). Un elemento fundamental de la puesta en escena es el **templete** que interactúa con los personajes: entra y sale del escenario, se mueve, se transforma, convirtiéndose en el hilo conductor de la obra (fig.41).



Figura 41: Andrea D'Odorico. Boceto del templete. 1993.



Figura 39: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1993.

El sí de las niñas (1996)

Ainhoa Amestoy,
Alberto Gómez, entre
otros

Producción: Andrea D'Odorico



Figura 42: Cartel de la obra *El sí de las niñas*. 1996.

1.- Descripción dramática

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) es uno de los comediógrafos españoles más importantes del siglo XVIII. Sus obras se caracterizan por llevar a escena el conflicto entre las convenciones sociales relacionadas con el matrimonio y los verdaderos sentimientos amorosos de los personajes. En esta línea se encuentra *El sí de las niñas* (fig.42), una de sus comedias más reconocidas: trata del dilema moral de casarse por dinero con un hombre mayor o elegir al verdadero amor.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Leandro Fernández de Moratín
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Estreno:	Festival internacional de Teatro Clásico de Almagro, 5 de julio de 1996
Intérpretes:	Emilio Gutiérrez Caba, Lola Cardona,

3.- Puesta en escena

Es una escenografía pensada para un lugar específico: el claustro de los Dominicos de Almagro. La **puesta en escena** se desarrolla en un solo espacio fijo: una antigua posada de Alcalá de Henares. Andrea D'Odorico construye un patio interior al que dan las distintas habitaciones. Estas son sugeridas con puertas que son fundamentales para el acompañamiento del texto y, especialmente, el movimiento actoral. El montaje es una estructura fija y construida en forma de U invertida que ocupa el fondo y los laterales del escenario. Dentro de esta U invertida, se generan dos espacios secundarios: en la zona central un aposento y, en la izquierda, un soportal que otorga profundidad. Esto aumenta con puertas que dan la sensación de la existencia de otras estancias. El predominio de la línea recta se rompe con los ojos de buey y la luna. Es un montaje realista con pocos elementos, para priorizar el texto y el movimiento actoral. Mobiliario, utilería y vestuario son, también, realistas y se adecuan a la época. El **mobiliario** es escaso y neutro para representar una posada, un lugar de paso. Se limita a una mesa con dos bancos y sillas. La **utilería** personaliza a los personajes, señala su estatus social, remarca sus emociones y la intención de sus acciones. El **vestuario** cobra protagonismo: los trajes, peinados y tocados son los que dan vistosidad a la obra (fig.43 y 46).



Figura 43: *Chicho*. Foto de la representación teatral. 1996.

La **iluminación** se ciñe al tiempo concreto en el que transcurre *El sí de las niñas*: desde las 7 de la tarde hasta las 6 de la mañana del día siguiente. Es una iluminación tenue, conseguida con el paso de la luz a través de las ventanas. En la oscuridad, la luz, acompaña a lo cómico del texto con el uso de velas y candelabros. La luz se refuerza en

momentos puntuales: como en el caso del monólogo de la carta que resalta la expresividad del personaje. La **música** acompaña toda la obra: se mezclan canciones del siglo XIX con música de Bocherini, del siglo XVIII.

4.- Elementos escenográficos

Andrea D'Odorico emplea como recurso escenográfico la **división de espacios** (fig.44). Construye de dos formas. Por un lado, levanta un soportal como elemento de transición entre el interior y el exterior de la posada. Por otro, juega con el pavimento y delimita un aposento con un suelo de madera más oscuro, dividiendo el exterior del patio con el interior de una habitación que se materializa, no solo con el suelo de madera, sino con el mobiliario.

Las **entradas y salidas al escenario** son estudiadas, medidas y corregidas especialmente: “[...] **todas las aberturas hacia el exterior (ventanas, balcones, cristaleras, etc.), que daban incontables posibilidades creativas a las apariciones y desapariciones de los personajes.**”¹ Además, a estas aberturas hay que incorporar multitud de dispositivos lumínicos para lograr el efecto deseado (fig.45).

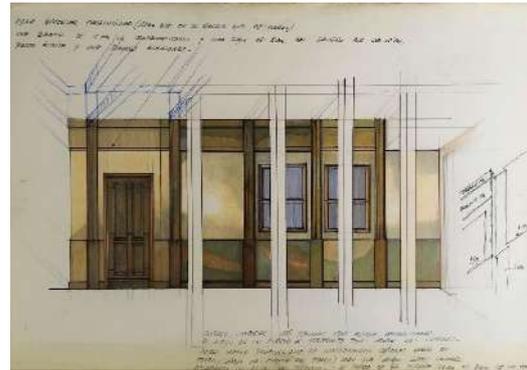


Figura 45: Andrea D'Odorico. Boceto de las puertas de la posada. 1996.



Figura 46: Chicho. Foto de la representación teatral. 1996.

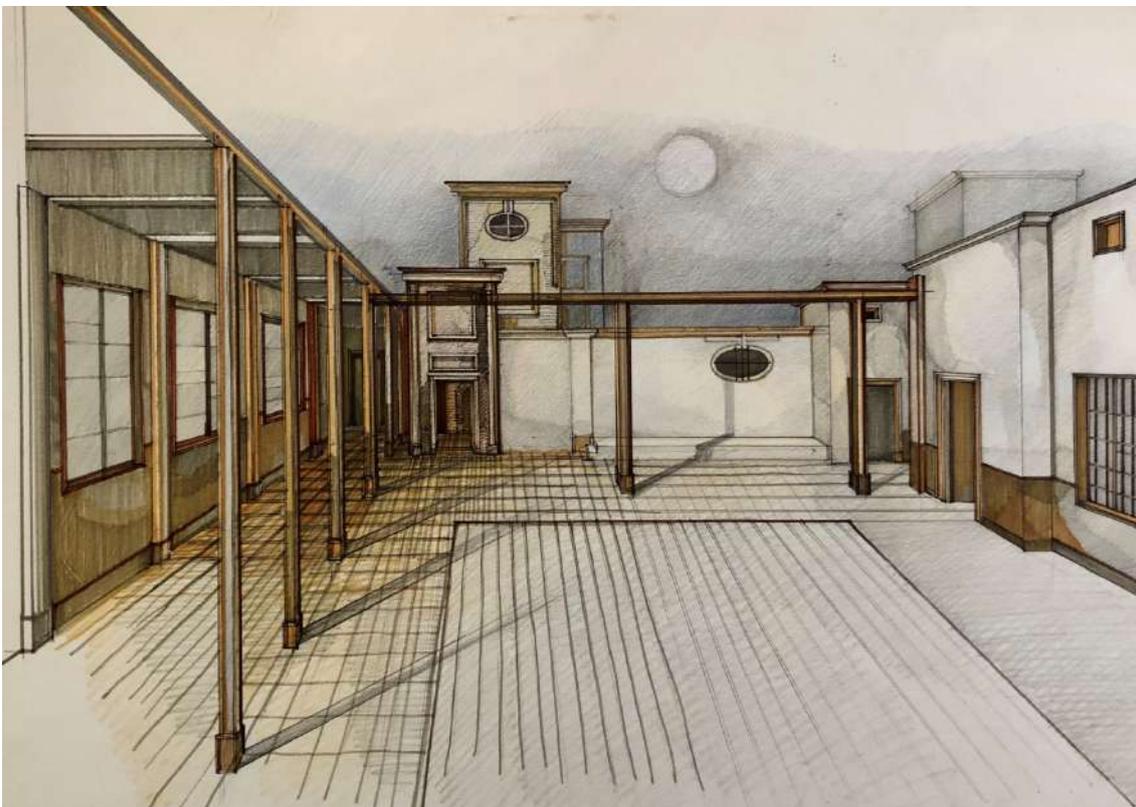


Figura 44: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1996.

¹ Amestoy, 2016: 93.

Los enamorados (1998)

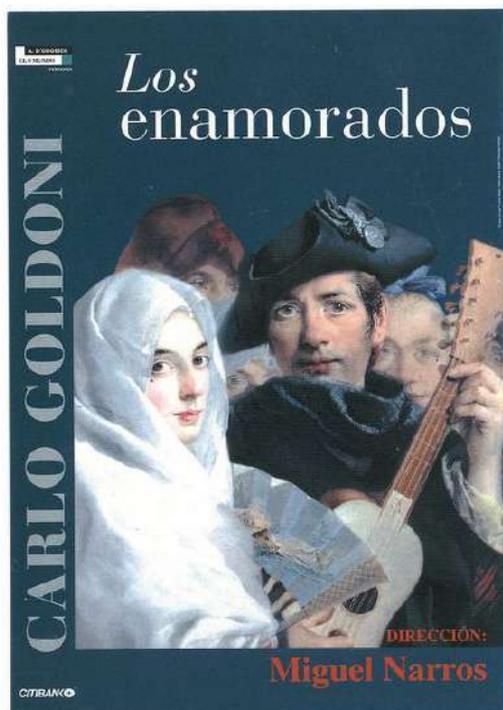


Figura 47: Cartel de la obra Los enamorados. 1998.

1.- Descripción dramática

Carlo Osvaldo Goldoni (Venecia 1707 – París 1793), es uno de los representantes más importantes del teatro neoclásico italiano (siglo XVIII). Reforma por completo la *Commedia dell'Arte* y es considerado el fundador de la comedia moderna italiana. Sirviéndose de un ritmo ágil en la acción y en los diálogos, sus personajes dejan de ser planos y adquieren personalidad propia. “No cabe duda de que el amor sería el castigo más terrible de la tierra si hiciera a los amantes tan furiosos y desgraciados como a los protagonistas de mi comedia.”¹ *Los enamorados* (fig.47) es una comedia en tres actos que trata sobre las relaciones amorosas llevadas al límite. Sus protagonistas, Fulgenzio y Eugenia, se aman profundamente en la distancia, pero no se soportan cuando están juntos.

¹ Amestoy, 2016: 322

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Carlo Goldoni
Versión:	Juan Carlos Plaza-Asperilla
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Veneciana del S.XVIII
Estreno:	Teatro Campoamor de Oviedo, 8 de diciembre de 1998
Intérpretes:	Aurora Sánchez, María Álvarez, Vitor Manuel Dogar, entre otros
Producción:	Andrea D'Odorico

3.- Puesta en escena



Figura 48: Palladio, Bon y otros. Patio interior del palacio Ducal de Venecia. 1340.

La puesta en escena recrea el ambiente cortesano y palaciego del siglo XVIII en Venecia. D'Odorico construye la **escenografía** a través de un solo elemento arquitectónico: la arcada característica del palacio veneciano (fig.48). Su gran tamaño transmite la sensación de monumentalidad. Diseña un espacio sencillo que reduce a tres arcos, colocados en el plano frontal. Con el juego de **luces** difumina los laterales del escenario y, a la vez, crea profundidad con la entrada de luz a través de la arcada. La **iluminación**, además, define el transcurso del tiempo: mañana, tarde y noche. Luz y **música** marcan el paso de una escena a otra. La música popular veneciana del siglo XVIII, cobra un papel fundamental en la ambientación de la obra. El montaje deja un espacio vacío que se llena únicamente con el mobiliario y los personajes. No existe **utilería** y el **mobiliario** se reduce a un conjunto de sillas que los actores trasladan de un sitio a otro en un juego dinámico. Este juego dota a la escena de dinamismo. El **vestuario**, propio de la Venecia

del siglo XVIII, da color a la puesta en escena. Narros y D'Odorico trasladan al escenario la atmósfera veneciana de los cuadros de Longhi (fig.49 y 50): “[...] se han inspirado en el color, en la atmósfera, en el ambiente y en el espíritu de las obras de Longhi supuesto que este pintor es para la sociedad veneciana en la pintura lo mismo que fuera Goldoni en el teatro.”²



Figura 49: Pietro Longhi. Autoretrato. 1759.



Figura 50: Foto de la representación. 1998.

4.-Elementos escenográficos

La escenografía es sencilla: al fondo del escenario se coloca una **pantalla de ciclorama** y, adelantada, una estructura que soporta la **arcada** a modo de decorado. La perspectiva se logra con luz proyectada sobre la pantalla. En sus **bocetos previos**, Andrea D'Odorico, realiza una puesta en escena más realista y detallada: dibuja otros

elementos como claraboyas o dinteles (fig.52). A lo largo del proceso creativo, va depurando estos elementos y, finalmente, representa la esencia de un palacio a través de un solo elemento arquitectónico: el arco (fig.51). Se trata de una arcada de grandes dimensiones, pero que no cubre todo el plano vertical. Sobre la arcada aparece un plano horizontal limpio que permite adaptar la escenografía a distintos teatros.

Las sillas, el vestuario y la música completan la escenografía, adquiriendo un papel fundamental para ambientar y crear la atmósfera propia de un palacio veneciano del siglo XVIII.

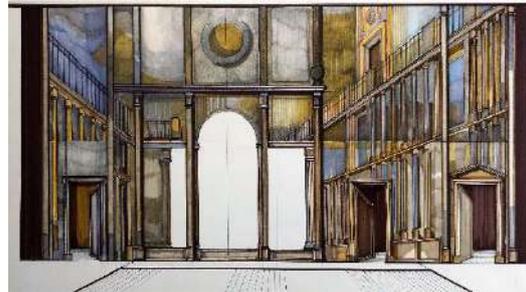


Figura 52: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1998.

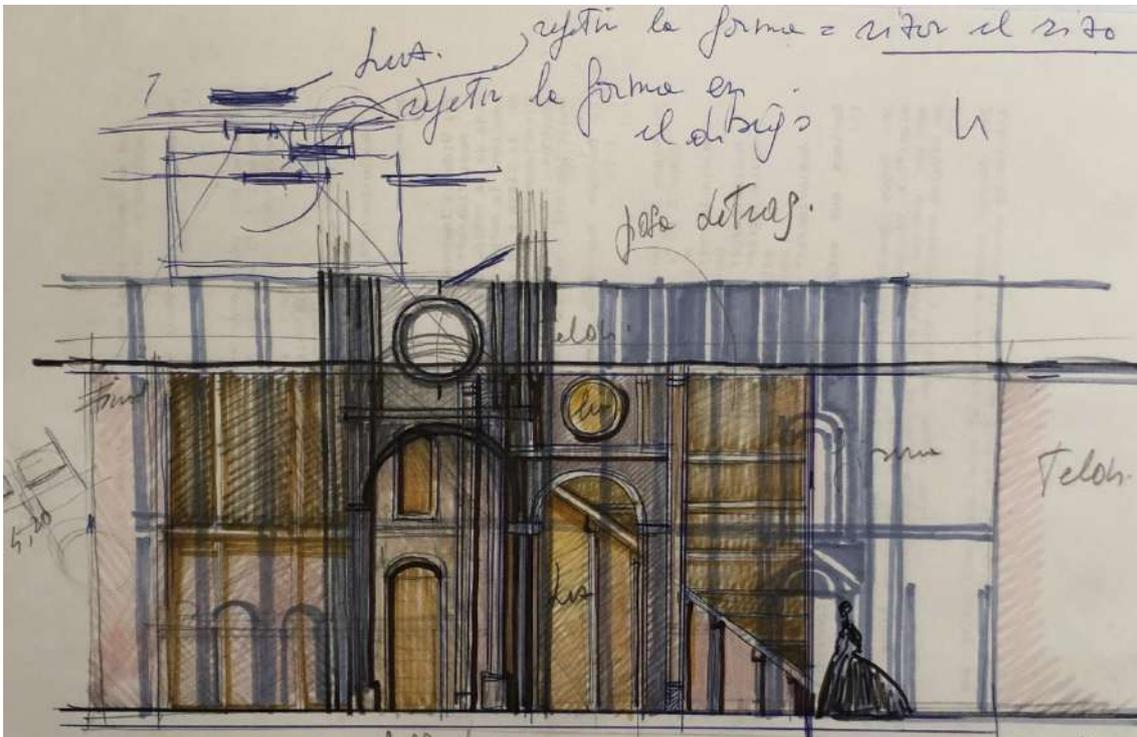


Figura 51: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1998.

² Pedraza, González y Marcello, 1999: 416

Panorama desde el puente (2000)

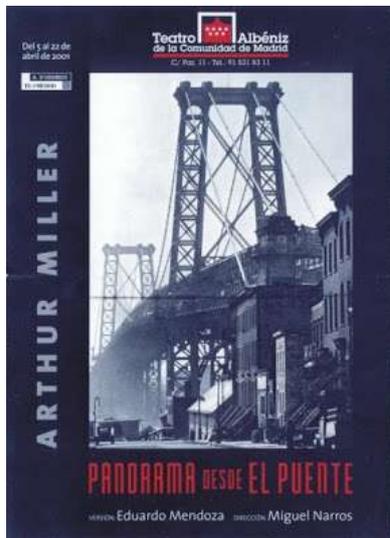


Figura 53: Cartel de la obra *Panorama desde el puente*. 2000.

1.- Descripción dramática

Arthur Miller (Nueva York 1915-Roxbury 2005) es considerado uno de los mejores dramaturgos del siglo XX por su capacidad de trasladar al escenario con una mirada crítica los conflictos del ser humano. *Panorama desde el puente*, escrita en 1955, trata sobre la inmigración ilegal (fig.53). Dos inmigrantes italianos sin papeles, recién llegados a Brooklyn, se refugian en casa de un compatriota con los papeles ya en regla. El drama se convierte en tragedia cuando, éste último, trata de evitar por todos los medios el amor entre una sobrina de su mujer y uno de los jóvenes recién llegados.

2.- Equipo de trabajo

Versión:	Eduardo Mendoza
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Andrea D'Odorico
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Estreno:	Teatro Calderón de Valladolid, 14 de diciembre de 2000

¹ Mendoza, 2002

Intérpretes:	Helio Pedregal, Ana Marzoa, Alicia Sánchez, entre otros
Producción:	Andrea D'Odorico

3.- Puesta en escena



Figura 54: Fotografía de la representación. 2000.

La escenografía muestra, a través de un espacio neutro, el ambiente italiano de los años 50 de Nueva York: “**Los diálogos y el ambiente evocan imágenes en blanco y negro, voces de antiguas radios a lámparas, música de gramola. Y precisamente estas peculiaridades, que la sitúan en una época concreta, son las que le dan, al mismo tiempo, el carácter intemporal y universal propio de las obras clásicas.**”¹

La **puesta en escena** consta de los siguientes elementos: una pantalla en donde se proyecta los muelles de Nueva York; una pasarela en alto que simula el puente de Brooklyn y unas escaleras laterales que dan acceso a dos “cajas”, convertidas en un salón y un despacho y separadas por una estructura metálica que sujeta un desagüe (fig.54). D'Odorico recurre a la arquitectura neorracionalista italiana que se caracteriza por el ritmo horizontal y el uso de nuevos materiales como el acero, para construir estos espacios interiores que “**se atrapan en la magnificencia de los rascacielos**”.² La simplicidad de la forma contrasta con el realismo logrado por medio del



Figura 55: Foto de la representación. 2000.

² Amestoy, 2016: 332

mobiliario y la **utilería**. Son objetos muy cuidados y buscados en base a la época. Al igual que el **vestuario**, diseñado, también, por el escenógrafo. Ejemplos son: el mantel a cuadros, característico de las *trattorias* italianas, la mecedora o los tirantes del vestuario masculino (fig.55). La **música** y los **sonidos** trasladan al espectador al ambiente neoyorquino de los años 50: canciones de la época y el sonido de un barco de vapor símbolo, junto con las chimeneas humeantes proyectadas, de una ciudad industrial portuaria.

4.- Elementos escenográficos

Sorprende de esta puesta en escena la capacidad para crear **cuatro ambientes completamente distintos**: dos exteriores y dos interiores. Los exteriores son el muelle de la ciudad de Nueva York y el puente de Brooklyn; los interiores, el salón y el despacho, se delimitan por una tarima a la que se accede por escalones, lo que permite crear ambos espacios, siempre a la vista del público, sin necesidad de renunciar a ninguno de ellos.

La obra cobra mayor realismo, si cabe, con el empleo de técnicas tan complejas como una **cortina de agua** que simula la lluvia.

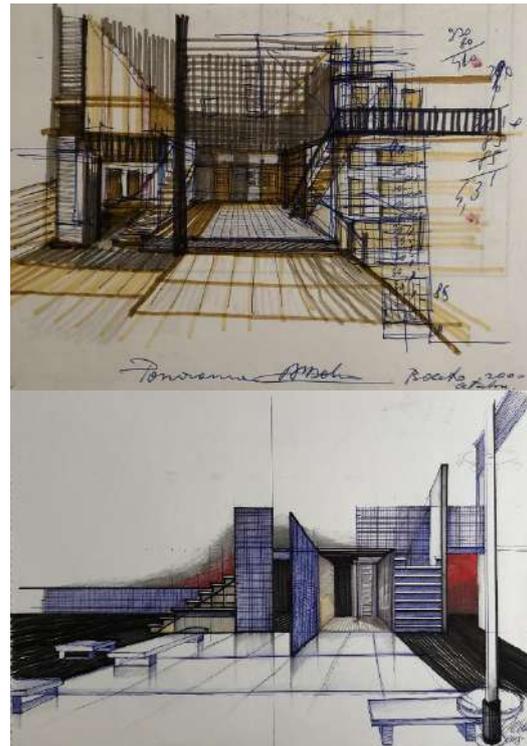


Figura 57: Andrea D'Odorico. Bocetos iniciales de la escenografía. 2000.

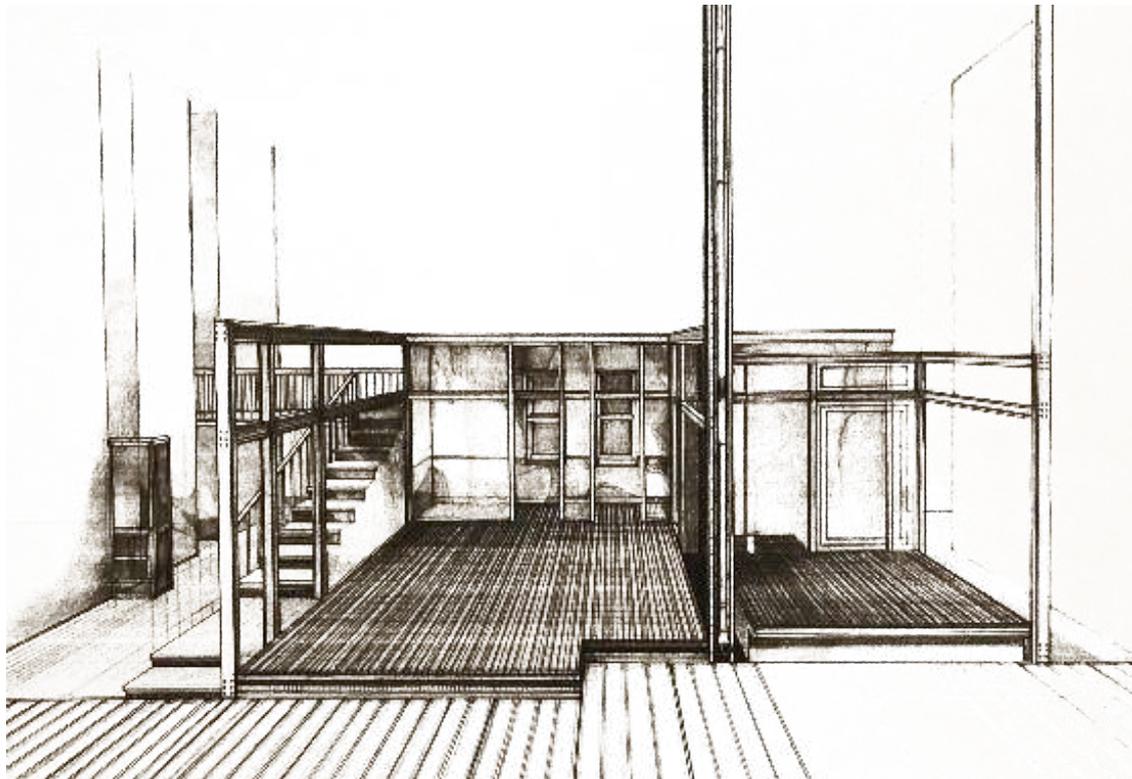


Figura 56: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2000.

Así es, si así os parece (2006)



Figura 58: Cartel de la obra Así es, si así os parece. 2006.

1.- Descripción dramática

Luigi Pirandello (Agrigento 1867-Roma 1936) es uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX. Cultiva todos los géneros, pero es a partir de 1917 cuando se dedica plenamente al teatro. En 1934 recibe el Premio Nobel de literatura. *Así es (si así os parece)*, es una crítica a la intrusión en la vida ajena (fig.58). Retrata a una familia recién llegada a una capital de provincias. Su condición de “nuevos” es el foco de todas las miradas dentro de una sociedad burguesa que se alimenta de las falsas apariencias.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Luigi Pirandello
Versión:	Juan Carlos Plaza-Asperilla
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía y vestuario:	Andrea D’Odorico
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Cristina Presmanes
Estreno:	Teatro Valle-Inclán de Madrid, 23 de noviembre de 2006
Intérpretes:	Julietta serrano, Chema León, entre otros
Producción:	Andrea D’Odorico



Figura 59: Foto de la representación teatral. 2006.

3.- Puesta en escena

Es teatro dentro de teatro, con una **escenografía** a la italiana que deja el escenario prácticamente vacío. Los elementos estructurantes son: un suelo entarimado oscuro, paredes negras, fondo negro y una columna exenta que divide el escenario en dos zonas: a la izquierda, un pasillo de espejos donde los personajes se reflejan y que otorga profundidad al ocupar todo el escenario hasta llegar a la chácena; a la derecha, dos salas, una delante de la otra, separadas por dos paneles de gasa y un espejo, que permiten al espectador presenciar dos situaciones en paralelo, recreando la sensación de que “todos observan a todos” (fig.59 y 60). Durante la representación todos los personajes están visibles en el escenario. Así, el espectador participa en este juego de observar, juzgar y ser juzgado. El deseo de aparentar lo que uno no es, queda reflejado con los focos vistos y una alfombra roja delimitada por sillas vacías que también “miran” y simulan una pasarela que recorren los personajes, convirtiéndose en los actores de sus propias vidas (fig.62).

El **vestuario**, también de Andrea D’Odorico, contrasta con la puesta en escena intencionada y neutra. Realiza un diseño historicista y, tras un trabajo de documentación, diseña un vestuario fiel al de la burguesía de los años treinta.



Figura 60: Foto de la representación teatral. 2006.

4.- Elementos escenográficos

“Si se pusiera al ser humano ante un espejo y observara cómo vive se suicidaría o se moriría de la risa.”¹

La imagen que tenemos y que mostramos de nosotros mismos puede, o no, corresponder a lo que somos. Esto es lo que Andrea D’Odorico pretende transmitir al público con el uso de los **espejos**. Logra a nivel escénico mostrar los conflictos internos de los personajes al enfrentarse a su reflejo y a la sensación constante de sentirse observados. A nivel arquitectónico, rompe los límites espaciales del teatro: un escenario vacío se llena con los reflejos de sus múltiples espejos que permiten un juego óptico que aumenta las profundidades, las distancias y el número de elementos sobre la escena. Es el uso de las ilusiones ópticas para, a través de algo que no existe, ofrecer sensaciones y, luego, que cada uno juzgue.

La puesta en escena se completa con los **paneles de gasas**: cuando en su soledad, un personaje se enfrenta a su yo interior, el resto, desde una sala translúcida le examina y enjuicia (fig.61).



Figura 62: Andrea D’Odorico. Boceto de la escenografía. 2006.



Figura 61: Andrea D’Odorico. Boceto de la escenografía. 2006.

¹ Bono, 2007

Móvil (2007)



Figura 63: Cartel de la obra Móvil. 2007.

1.- Descripción dramática

Sergi Belbel (Tarrasa 1963), guionista, escritor y dramaturgo, es el director del Teatro Nacional de Cataluña hasta el año 2013. En su obra refleja la sociedad del siglo XXI. *Móvil* es el retrato de una nueva sociedad donde la tecnología ha modificado por completo la forma de comunicarse (fig.63). Describe los momentos posteriores a un ataque terrorista en un aeropuerto. En una era en donde se está conectado en todo momento y lugar, irrumpe el caos y, con éste, la soledad. Las vidas de sus cuatro protagonistas se entrelazan y cambian por completo. Los personajes aparecen solos, hablando por sus teléfonos móviles, manteniendo conversaciones paralelas en las que no interactúan o que se superponen.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Sergi Belbel
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Sonia Grande
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Luis Miguel Cobo

¹ D'Odorico, 2012:19

Estreno:	Teatro Principal de Alicante, 23 de febrero de 2007
Intérpretes:	María Barranco, Nuria González, Raúl Prieto y Marina San José
Producción:	CDN y Producciones Farute

3.- Puesta en escena

“La escenografía ha pretendido apoyar el rápido movimiento de actores y facilitar la entrada y salida de los mismo al escenario. Se han creado unos paneles correderos que se deslizan con soltura permitiendo una gran versatilidad.”¹

La acción se desarrolla en lugares muy distintos dentro de un solo espacio escénico: se debe buscar una solución única para múltiples ambientes. Esto exige el empleo de un **espacio** abstracto y, al mismo tiempo, funcional. Se colocan elementos claves que dejan intuir las atmósferas que definen cualquier espacio público. Ejemplo de ello son las columnas que rompen el escenario en dos y que podrían ser el control de un aeropuerto o la recepción de un hotel. La utilización de paneles móviles es la solución que encuentra D'Odorico para ambientar este tipo de espacios. El juego de **luz y color** completa la escenografía. Predomina el uso de colores rojos y negros para transmitir la sensación de angustia tras el atentado, que el escenógrafo acentúa al recubrir el suelo de charol rojo en el fondo y negro en la zona cercana al patio de butacas (fig.64). En el **escenario** vacío, se coloca una estructura rectangular que funciona como una cama, un asiento de un aeropuerto o el mostrador de un hotel.

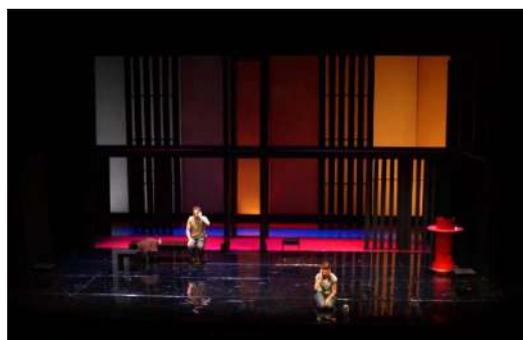


Figura 64: De la Iglesia. Foto de la representación teatral. 2007.

4.- Elementos escenográficos

D'Odorico se sirve de los **paneles correderos** debido a sus grandes posibilidades de movimiento (fig 65 y 66): generan un espacio flexible, facilitan la existencia de varios espacios simultáneos y permiten que los actores aparezcan y desaparezcan. Poseen tres posiciones: **“dos adelantados, cuatro detrás de éstos primeros y otros dos al fondo. Todos ellos paralelos a los pasillos laterales del escenario y dispuestos a ambos lados. Detrás de todos ellos se situará una pantalla de ciclorama que sirve para proyectar una luz cálida.”**² Para lograr los efectos de luz y color deseados los paneles se hacen con gomas tensadas sobre una estructura metálica. Esta tensión, junto con el charol del suelo, produce resplandores y destellos.



Figura 66: Andrea D'Odorico. Boceto de las posibilidades escénicas conforme se mueven los paneles.2007.

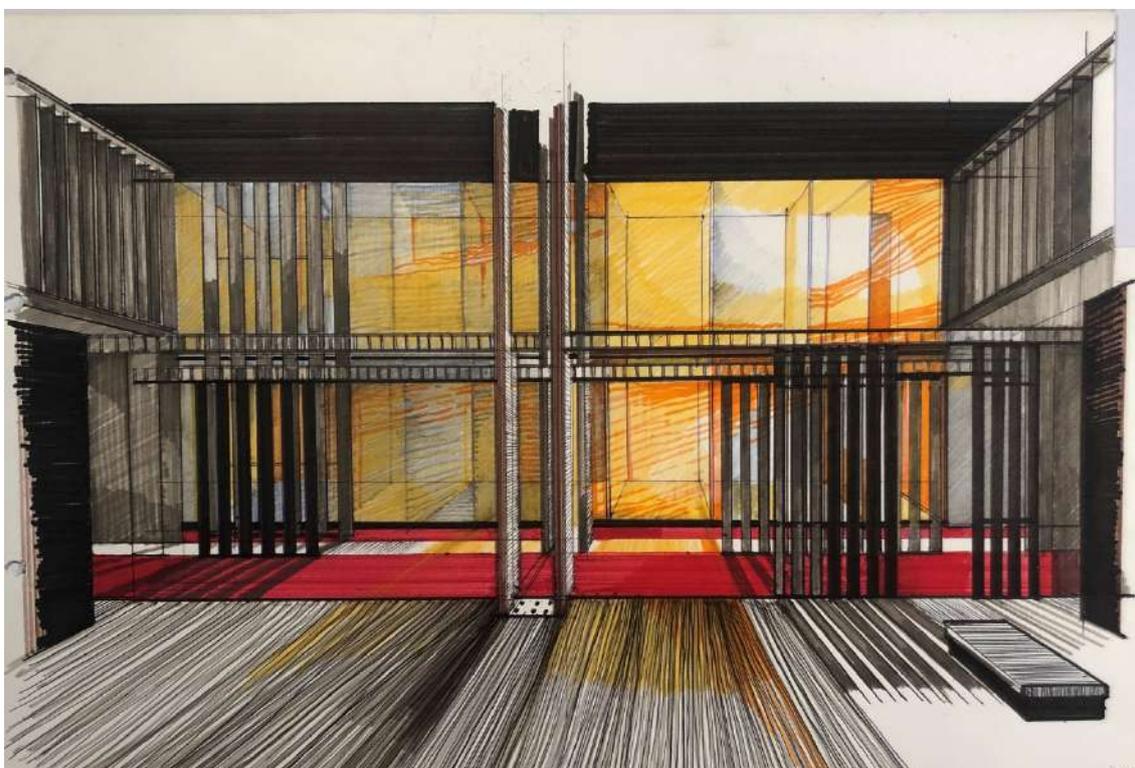


Figura 65: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

² Andrea D'Odorico, 2012: 19

Glengarry Glen Ross (2009)

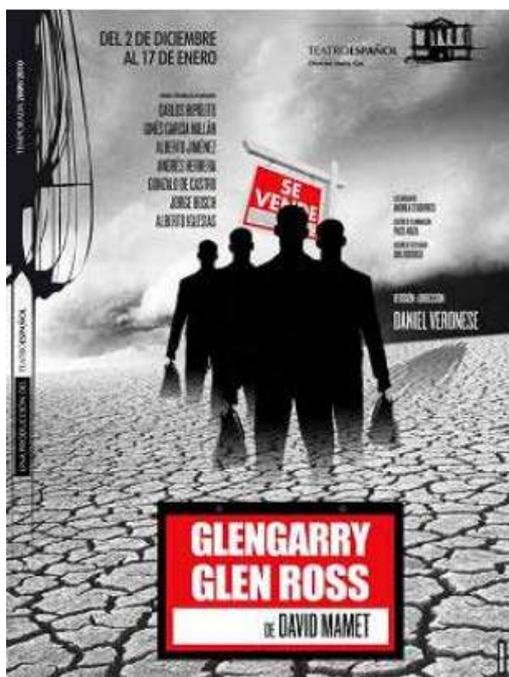


Figura 67: Cartel de la obra Glengarry Glen Ross. 2009.

1.- Descripción dramática

David Mamet (Chicago, Illinois, 1947), ensayista, novelista, guionista y dramaturgo estadounidense de renombre, obtiene el Premio Pulitzer en 1984 con Glengarry Glen Ross (fig.67), adaptada al cine en 1992. Narra una crisis económica y financiera que afecta a los empleados de una inmobiliaria. La empresa organiza un sistema de beneficios en función de las ventas: el primero es premiado con un Cadillac y, el último, despedido. La necesidad de mantener su empleo, unido al deseo de conseguir el éxito a cualquier precio, desata lo peor del ser humano. Es la alienación de la clase media trabajadora, consecuencia de una sociedad capitalista que *“hace que personas normales se comporten como delincuentes”*.¹

2.- Equipo de trabajo

Autor:	David Mamet
Versión:	Daniel Veronese
Dirección:	Daniel Veronese
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Ana Rodrigo
Iluminación:	Paco Ariza

¹ Zamiatowski, 2009.

Estreno:	Teatro Español, 2 de diciembre de 2009
Intérpretes:	Alberto Iglesias, Carlos Hipólito, Alberto Jiménez, entre otros
Producción:	Teatro Español

3.- Puesta en escena



Figura 68: Foto de la representación. 2009.

El texto teatral requiere una **puesta en escena** realista. Predomina una geometría de líneas rectas. La obra transcurre en dos actos y, cada uno, se desarrolla en un lugar muy distinto: un restaurante chino (fig.68) y una oficina inmobiliaria (fig.69). El primero se construye con el mobiliario y el juego de luces sobre un fondo de paneles rojizos y chinoscos. El **mobiliario** y la **utilería** aportan realismo y verosimilitud. Sobre el escenario se disponen: una máquina de tabaco, una silla, una mesa y un sillón. El segundo, la oficina, se construye con arquitectura: columnas metálicas exentas, una fachada con ventanas que dan a la calle y otra que separa un espacio abierto de trabajo de un despacho. D'Odorico construye una oficina atemporal y transmite la sensación de modernidad sin que la obra se descontextualice. El **vestuario** es realista y de colores neutros. El **color** define los dos ambientes. En el restaurante predomina el rojo, un color cálido y, en la oficina, blancos y azules, colores fríos y neutros. Esto, junto con la luz acentúa los ambientes. La **iluminación** es cenital para recrear espacios interiores. No hay música, son los **sonidos**



Figura 69: Foto de la representación. 2009.

cotidianos los que aportan realismo a la obra: el sonido de las monedas cuando se introducen en la máquina de tabaco o el ruido de un mechero al encenderse.

4.- Elementos escenográficos

Andrea D'Odorico en un único espacio tiene que construir dos ambientes completamente distintos. Esto supone un reto a la hora de diseñar la puesta en escena. Al ser una escenografía realista que necesita diversos elementos de mobiliario y utilería, la transición de espacios se soluciona con el **desplazamiento de un tabique** (fig.71). Una fórmula simple, practica y potente de armar en breve tiempo una oficina. Además, esto genera una profundidad que permite, no solo jugar con las entradas y salidas a las escenas, sino también lograr perspectiva (fig.70). Aparece una especie de pasillo que transmite la sensación de salas contiguas. Es una brillante solución que galardona a Andrea D'Odorico con un Premio Max.

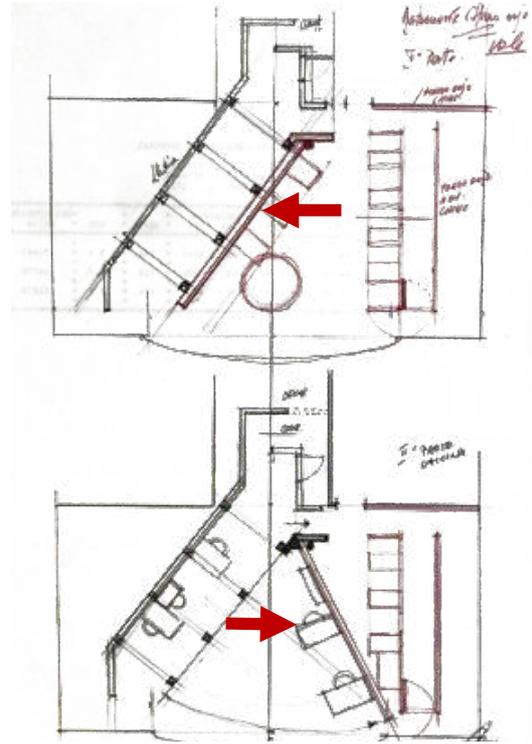


Figura 71: Andrea D'Odorico. Planos de la escenografía. 2009.

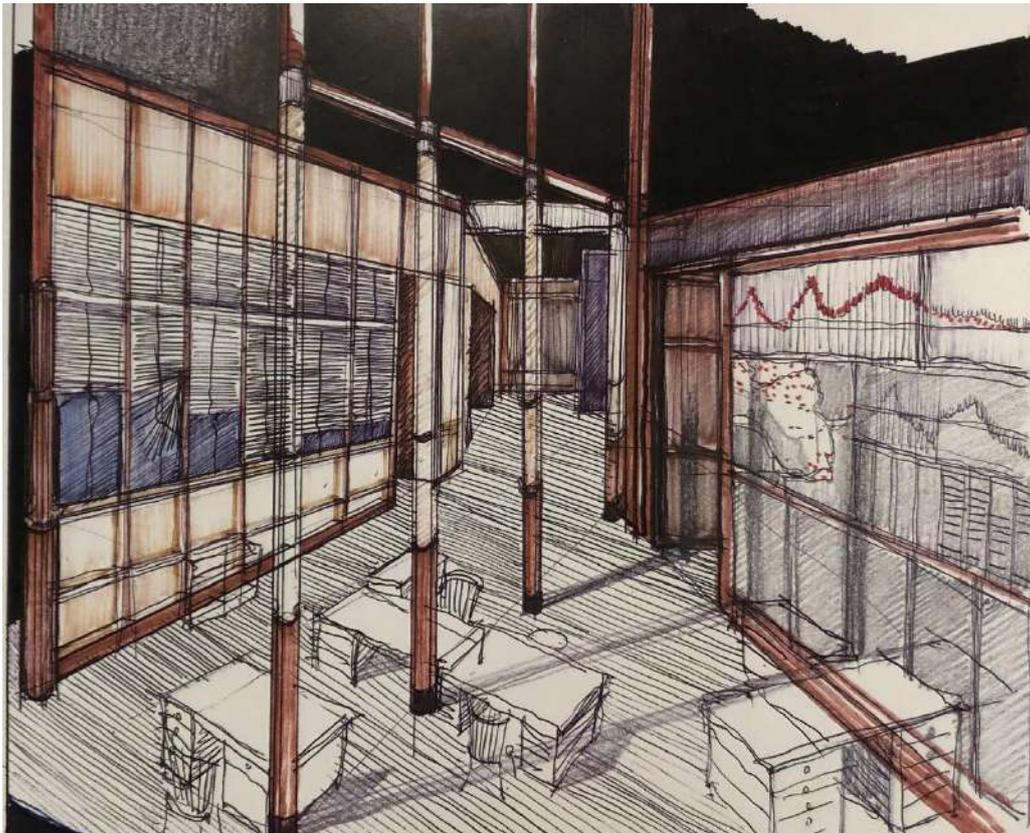


Figura 70: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2009.

La avería (2011)

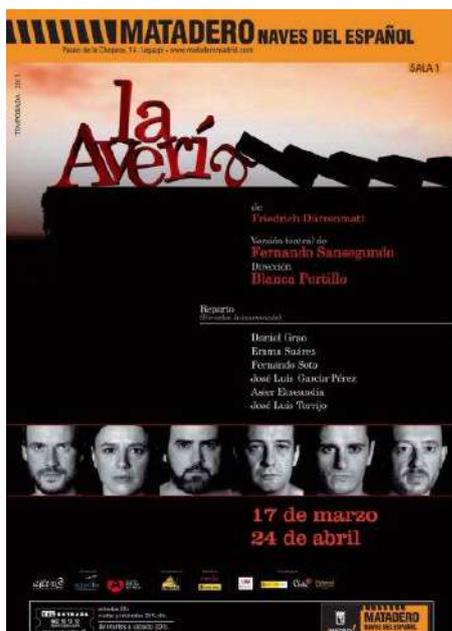


Figura 72: Cartel de la obra La avería. 2011.

1.- Descripción dramática

Friedrich Dürrenmatt (Suiza 1921-1990), escritor, pintor y dramaturgo, irrumpe en el teatro en 1947. Aporta una nueva visión dramática del mundo contemporáneo con la comedia grotesca. *La avería* (fig.72) es una de sus obras menos conocidas, un cuento breve que trata de la ambición y competitividad en la búsqueda del éxito y la consiguiente pérdida de valores como la solidaridad o la empatía. En este contexto, las personas mayores se convierten en una lacra social. El protagonista, después de que su coche sufra una avería, es acogido por un anciano en su casa e invitado a participar en un misterioso juego que le hará recapacitar sobre las cosas que realmente importan.

2.- Equipo de trabajo

Versión:	Fernando Sansgundo
Dirección:	Blanca Portillo
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Elisa Sanz
Iluminación:	Pedro Yagüe
Música:	Pablo Salinas
Estreno:	Palacio de Festivales de Santander, 21 de enero de 2011
Intérpretes:	Emma Suárez, Asier Etxeandía, Daniel

¹ El Mundo Cultura, 2012.

Grao, Fernando Soto, entre otros

Producción:

Avance/ Entrecajas y Teatro Arriaga

3.- Puesta en escena

La **escenografía** sigue las pautas de la directora, quien apuesta por “[...] un lugar aparentemente plácido, que no impactara visualmente al espectador desde el inicio, como si estuviera en la casa de los horrores, sino que se fuera transformando en algo extraño y siniestro.”¹

D’Odorico crea un espacio realista y, al mismo tiempo, onírico. Hay dos escenarios: a la izquierda el salón, y, a la derecha, el jardín. En el espacio interior, se recurre al empleo de ciertos elementos que recuerdan a la arquitectura modernista como los arcos de las puertas, la escalera retorcida o los ojos de buey. El **mobiliario** ayuda a entender a los personajes. Al fondo, una gran librería encierra un mosaico de objetos de todo tipo (fig.73) que, junto a alfombras, sillas o mesas de anticuario, recrean una atmósfera anacrónica, potenciada por la **luz** y el **sonido**. En el jardín lo natural acentúa la sensación de vivir un sueño inquietante. Una escalera alrededor de un árbol gigantesco es engullida por la naturaleza. En el proceso creativo de la puesta en escena aparecen ventanas cuadradas y circulares que se combinan con cortinas y árboles, transmitiendo la sensación de estar viviendo un sueño (fig.76). El **vestuario** de los cinco ancianos es un disfraz que acentúa la sensación de irrealidad. Por el contrario, el traje gris del protagonista define lo común y lo deshumanizado del ser humano. Andrea D’Odorico experimenta hasta conseguir un montaje limpio, pero, al mismo tiempo muy sugerente donde conviven lo real y lo imaginario.

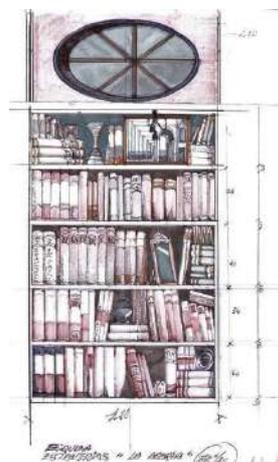


Figura 73: Andrea D’Odorico. Boceto de la librería. 2011.

4.- Elementos escenográficos

Son múltiples los recursos escenográficos utilizados por D'Odorico. Un **panel de gasa** tensada separa los dos espacios escénicos: el salón y el jardín. La **luz** marca el lugar donde transcurre la acción. Ambos elementos posibilitan que, en ocasiones, se cree un único escenario. La librería presenta **telones pintados** con múltiples perspectivas que, junto a la escalera, insinúan la existencia de espacios más allá de lo que se ve (fig.75). Ante la dificultad técnica de construir un gran árbol en el jardín se recurre a un manto verde que cubre todo: el suelo es de césped artificial, y contrasta con la madera del salón; sobre una



Figura 74: Andrea D'Odorico. Boceto definitivo del jardín. 2011.

estructura metálica, se colocan **redes con hojas**, evocando un espacio natural idealizado e irreal (fig.74). Para el cielo del jardín, una pantalla de ciclorama azul que cubre todo el fondo del escenario.



Figura 76: Andrea D'Odorico. Boceto de la escalera del jardín. 2011.



Figura 75: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2011.

El zoo de cristal (2014)

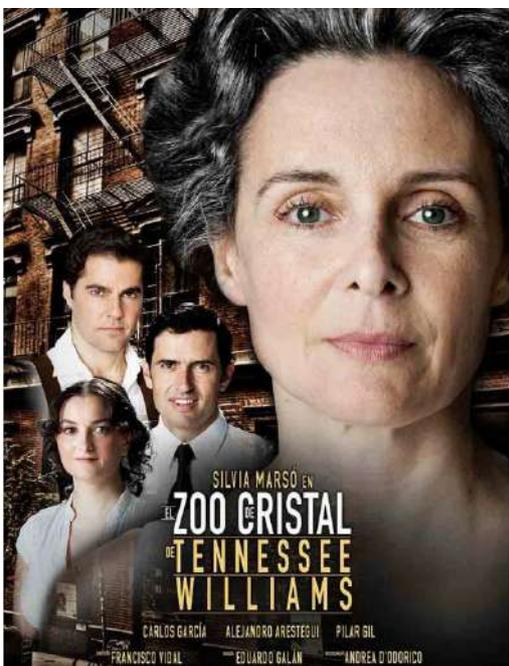


Figura 77: Cartel de la obra El zoo de cristal. 2014.

1.- Descripción dramática

Las obras de **Tennessee Williams (1911-1983)**, uno de los autores teatrales estadounidenses más importantes del siglo XX, se caracterizan por su realismo en donde personajes definidos como “perdedores”, muestran sus sueños y aspiraciones. *El zoo de cristal* (fig.77), rica en detalles autobiográficos, narra el drama de una familia sureña en los años 30: una madre cría a sus dos hijos pequeños tras haber sido abandonada por su marido en plena crisis económica. Ya mayores, el hijo tratará de huir de una situación familiar asfixiante; mientras que la madre, buscará la forma de sacar adelante a su hija discapacitada por una cojera y llena de inseguridades. Su obsesión es encontrarla un buen marido y, de paso, mejorar la situación económica de la familia.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Tennessee Williams
Versión:	Eduardo Galán
Dirección:	Francisco Vidal
Escenografía:	Andrea D’Odorico
Vestuario:	Cristina Martínez
Iluminación:	Nicolás Fischtel

¹ Williams, 1945: 1

Estreno:	Teatro Fernán Gómez, 6 de noviembre de 2014
Intérpretes:	Silvia Marsó, Carlos García Cotázar, Alejandro Arestegui y Pilar Gil
Producción:	Secuencia 3 y Teatro Español

3.- Puesta en escena

El zoo de cristal es una “comedia de recuerdos”, en donde “**las pinceladas de ambiente y las sutilezas de dirección desempeñan un papel particularmente importante.**”¹

Es una **escenografía** desnuda con elementos realistas. Sobre el escenario se muestran tres espacios (fig.78): a la derecha, un callejón con una escalera de incendios; en el centro, una vivienda, sugerida por una gran pared construida con una estructura exenta que produce profundidad; y, en la izquierda, una calle. El juego de pavimentos, **colores** y luces permite crear los distintos espacios escénicos: el exterior se delimita con un suelo y una iluminación de azules. El interior se construye con una tarima de madera que representa las dos estancias vistas de la vivienda: el comedor con una alfombra, mesa y sillas y, el salón, con un sofá rojo. La **luz** no solo marca los espacios, también ambienta las distintas escenas y a sus personajes. En este juego de claro-oscuros, cabe destacar la utilización de los candelabros en el desenlace final (fig.82). Andrea D’Odorico construye “**una vivienda con las paredes chorreando humedad, un gramófono, una mesa convencional con sus cuatro sillas, [...] y un sofá rojo, emocionante símbolo de pasión, recogimiento y soledad en el que se concentran varias escenas clave.**”² (fig.79). En el **mobiliario** y la **utilería** se escogen aquellos elementos presentes en el recuerdo y que



Figura 78: Foto de la representación teatral. 2014.

² Riveira, 2012: 3

personalizan emocionalmente a cada uno de los personajes: la foto del padre símbolo de ausencia (fig.80) o el juego de figurillas de cristal de la hija que transmiten una personalidad frágil e insegura. El mobiliario, la utilería y el **vestuario** son realistas y acompañan al texto teatral, ambientando la obra y creando la atmósfera de las distintas escenas. Los **sonidos** acompañan la acción y los cambios de escena: un teléfono que suena, un timbre o el trueno durante la tormenta. La **música** de jazz del inicio y cierre de la obra concreta una época y contexto histórico muy determinados.

4.- Elementos escenográficos

Es una puesta en escena sencilla, esquemática y limpia. Andrea D'Odorico, utiliza **dos recursos**: los cambios de **pavimento** que se complementan con la luz y el color; y la **estructura** exenta que levanta la pared de la vivienda. La profundidad se logra cuando los actores se ocultan tras ella y simulan estar en las estancias contiguas (fig.81). Esta sensación aumenta con una puerta. Techos y laterales no están tratados. Las estancias se convierten en pequeños "rincones" que cobran significado con el mobiliario, la utilería y el recuerdo.



Figura 80: Foto de la representación. 2014.

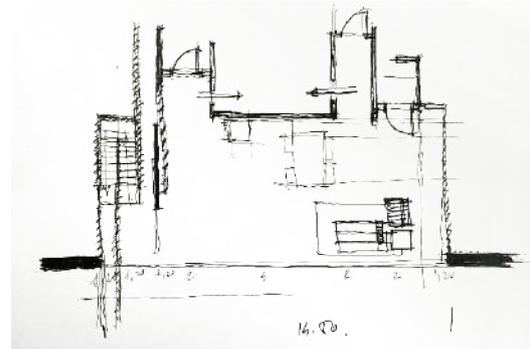


Figura 81: Andrea D'Odorico. Croquis de la escenografía. 2014.



Figura 82: Fotografía de la representación. 2014.

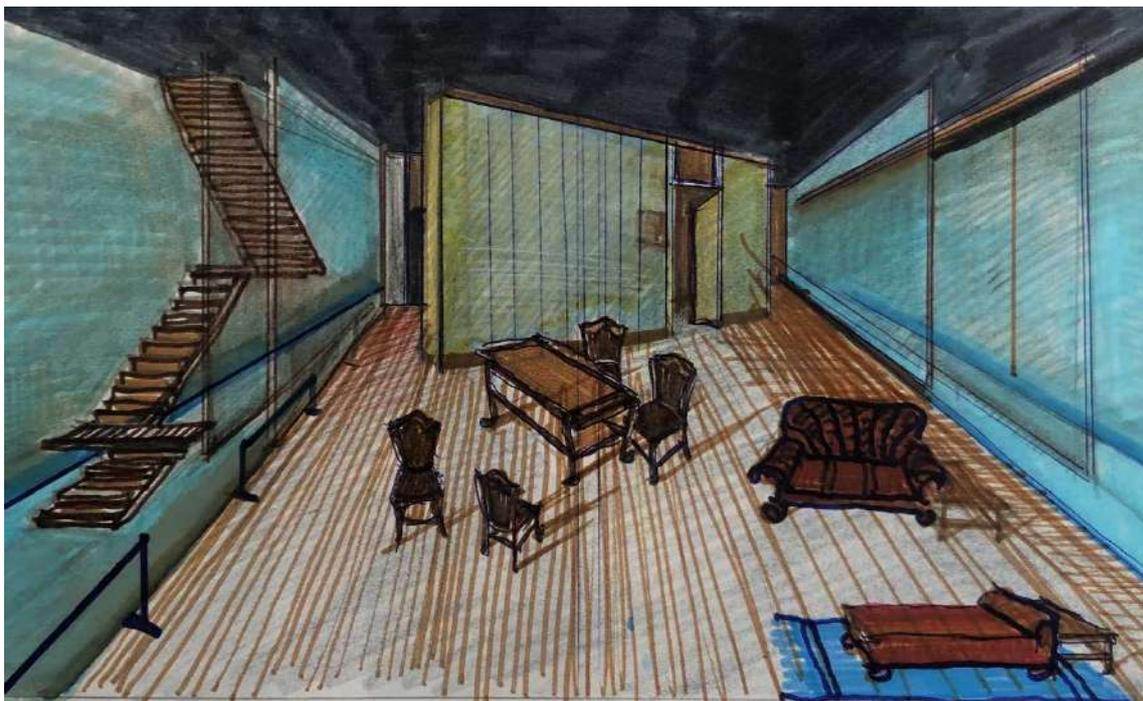


Figura 79: Andrea D'odorico. Boceto de la escenografía. 2014.

**BLOQUE III: ANÁLISIS
DE LA OBRA
ESCENOGRAFICA DE
ANDREA**

III.c. Análisis de obras

Salomé (2005)

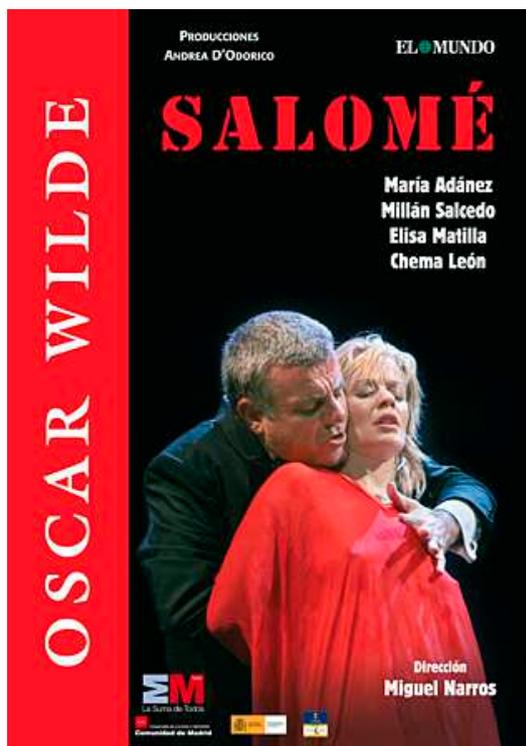


Figura 2: Cartel de la obra. 2005.

1.- Descripción dramática

Oscar Wilde (Dublín 1854 – París 1900) es uno de los escritores, poetas y dramaturgos de origen irlandés más importantes de la literatura europea. Su obra *Salomé* (fig.2), escrita en francés en 1891, se representa por primera vez en París en 1896, estando el autor en prisión. Es escrita para ser representada por la famosa actriz Sarah Bernard. Se trata de una profunda reflexión sobre la pasión obsesiva y lujuriosa, escrita en un lenguaje poético, a la vez que sutil e ingenioso. Basada en un episodio bíblico, es una tragedia de un solo acto cargada de lascivia, erotismo, perversión y crueldad. La obra de Wilde es una versión muy personal del pasaje bíblico de Salomé. Un lujurioso Herodes, tetrarca de Judea, ordena a su hijastra Salomé que baile para él. A cambio, Salomé podrá hacer realidad cualquier tipo de deseo. Después del baile, Salomé, pedirá a Herodes la cabeza de Juan Bautista (Jokanaan) sobre una bandeja de plata. Al contrario que en otras versiones de la historia, el personaje de Salomé se independiza de Herodías, su madre. Salomé se convierte en una mujer “maldita”: detrás de una aparente inocencia y virginidad aflora una mente fría y calculadora, a la que le encanta dominar y dirigir, sirviéndose de un erotismo perverso y cruel, viola lo sagrado que representa la cabeza de Juan Bautista (fig.1).

Figura 1:
Recorrido de la
obra. 2006.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Oscar Wilde
Versión:	Mauro Armiño
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Miguel Narros
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	José Nieto
Coreografía:	Víctor Ullate
Estreno:	Teatro Lope de Vega de Sevilla, 16 de septiembre de 2005
Intérpretes:	María Adán, Millán Salcedo, Chema León, Elisa Matilla y Alex García, entre otros
Producción:	Andrea D'Odorico

3.- Estrategia estética/estilística

El equipo creativo desea actualizar la obra: respeta el texto y traslada la acción a un espacio indeterminado, ambientado en el Oriente Próximo actual. En esta versión se modifican expresiones del libreto original que contextualizan la obra en el presente. Por ejemplo, en la escena final, se sustituye “apaguen las antorchas” por “apaguen las luces”. El pilar exento adelantado y situado en el lado derecho del escenario simula una perforadora de petróleo, símbolo de dinero y poder. Los siervos y esclavos de la Antigua Roma se sustituyen por guardaespaldas, las espadas por pistolas y chalecos antibalas, y las túnicas romanas por trajes y vestidos de noche. En Herodes, la túnica sobre su smoking y la corona laureada unen el pasado con el presente y simbolizan la riqueza y el poder (fig.3). Un fotógrafo en busca de una exclusiva alude a la fama, a lo amoral y a la falta de escrúpulos. Su cámara de fotos y su forma de indagar concluyen que el poder y cualquier religión corrompen al ser humano.



Figura 3: Fotografía de la representación. 2006.



Figura 4: Fotografía de la representación. 2006.

Para este proyecto, Andrea D'Odorico realiza una **escenografía** minimalista y abstracta, con tintes vanguardistas. Se construye un espacio inconcreto con predominio de la línea recta, rota por una gran diagonal que, a modo de rampa, atraviesa todo el escenario. La rampa se apoya sobre la mazmorra de Juan Bautista y un escalón. Los **materiales** y sus tonalidades, al ser fríos, aumentan la sensación de estar en un espacio indeterminado. En contraposición a otros montajes en los que D'Odorico mediante la abstracción de un elemento fundamental traslada al espectador a un lugar concreto, esta vez genera un "no espacio". La puesta en escena carece de **mobiliario**, a excepción de bancos negros acharolados que los propios actores se encargan de trasladar dentro y fuera del escenario, según las necesidades del texto. Son escasos los elementos de **utilería**, pero todos ellos poseen un valor simbólico: la toga y la corona laureada de Herodes, símbolo de poder; las cuerdas que atan a Juan Bautista, representación

de una dominación basada en el orgullo y la soberbia; los móviles, la cámara del paparazzi, las pistolas y el chaleco antibalas, que simbolizan lo moderno; y la cabeza de Juan Bautista que representa la falta de escrúpulos del ser humano y el creer que todo vale para satisfacer los propios deseos y placeres. La **música** marca los tiempos y los **sonidos** acompañan a la acción. Desde el principio, junto a la luna, anticipan la tragedia que se avecina. El **baile** de los siete velos de Salomé es sustituido por una danza contemporánea a cargo de Víctor Ullate, con música de Pepe Reina. El **vestuario** emplea tonos oscuros y neutros a excepción de la protagonista y el joven sirio que tienen tonos rojizos, símbolo de la pasión y el deseo. En este montaje la **iluminación** tiene una función estética. Por un lado, un foco fijo de luz blanca ilumina el centro del escenario y enmarca los momentos clave de la obra: se apaga cuando Juan Bautista habla dentro de la mazmorra o en la danza de Salomé. Por otro, una pantalla de ciclorama aporta luz, pero, también, cubre del azul de la noche todo el escenario que adopta distintos matices según el **color** de la luna. Las tonalidades son azuladas, anaranjadas, rojizas y negras, símbolo de la noche, la sangre y la muerte.

La obra se desarrolla en una noche de **luna llena**. La luna lo abarca todo (fig.5). Es la protagonista de esta puesta en escena junto con la mazmorra y la



rampa. La luna evoluciona y se convierte en un reflejo premonitorio que muestra a los personajes la inmediatez de la tragedia. Son seis lunas. Una primera pequeña, blanca y fría. La segunda, una luna extraña, en transformación. La tercera es, dentro del horror que se avecina, una luna ausente. La cuarta es el reflejo de la tragedia: una luna ensangrentada. La quinta llora sangre y, la sexta, es una luna oscura y azul que representa el final de Salomé. El teatro queda totalmente a oscuras. Es una luna ausente: la luna negra, un final terrorífico.

4.- Descripción de la escenografía

“Una gran terraza del palacio de Herodes, sobre el salón de fiestas. Algunos soldados están apoyados sobre el antepecho. A la derecha hay una escalera gigantesca; a la izquierda, en la parte posterior, una antigua cisterna recubierta de bronce verde. Luz de la Luna.”¹

Son las didascalias de Oscar Wilde. Andrea D’Odorico busca generar un espacio

indeterminado y no sigue estas indicaciones. Recurre a un **montaje minimalista**. El montaje consta de **nueve elementos**: al fondo del escenario se coloca una pantalla de ciclorama, adelantada, una rampa cruza el espacio escénico de extremo a extremo, generando un escenario simbólico. La rampa se apoya sobre una plataforma a la que se accede por un escalón, y un cubo de paneles de gasa que simula ser una mazmorra, que posibilita acciones visibles en paralelo: el espectador ve a Juan Bautista dentro del calabozo mientras se desarrolla la acción principal. El acceso a la rampa se realiza por medio del escalón y una escalera en el lateral derecho adosada a la mazmorra y delimitada por un tabique. Detrás, se sitúa una segunda escalera disimulada por los tabiques del decorado lateral derecho que simula las paredes del palacio. Esto



Figura 5: Evolución de la luna a lo largo de la obra. 2006.

¹ Rest, 2018: 10

permite que los actores, sin ser vistos por el público, accedan a la rampa o se sitúen en el techo de la mazmorra. Por último, adelantado, se coloca un pilar exento. “El espacio escénico está muy bien concebido, ocupando la totalidad del escenario, [...], compuesto por elementos funcionales contemporáneos y un fondo nocturno presidido por la luna llena.”² (fig.6)

Junto a la luna y la utilería, algunos de los elementos que componen la escenografía

adquieren un **valor simbólico**: la rampa, la mazmorra y las escaleras. Nada es dejado al azar. Con la iluminación D’Odorico centra la visión del espectador en la rampa: oscurece los laterales y el techo del escenario. El suelo y el cielo se unen a través del color azul que envuelve a los personajes en la noche y, así, la tragedia de Salomé se universaliza y se hace eterna (fig.7).

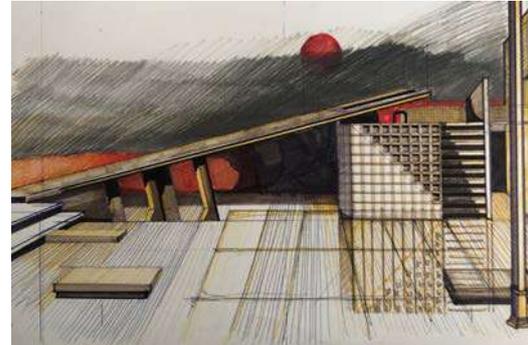
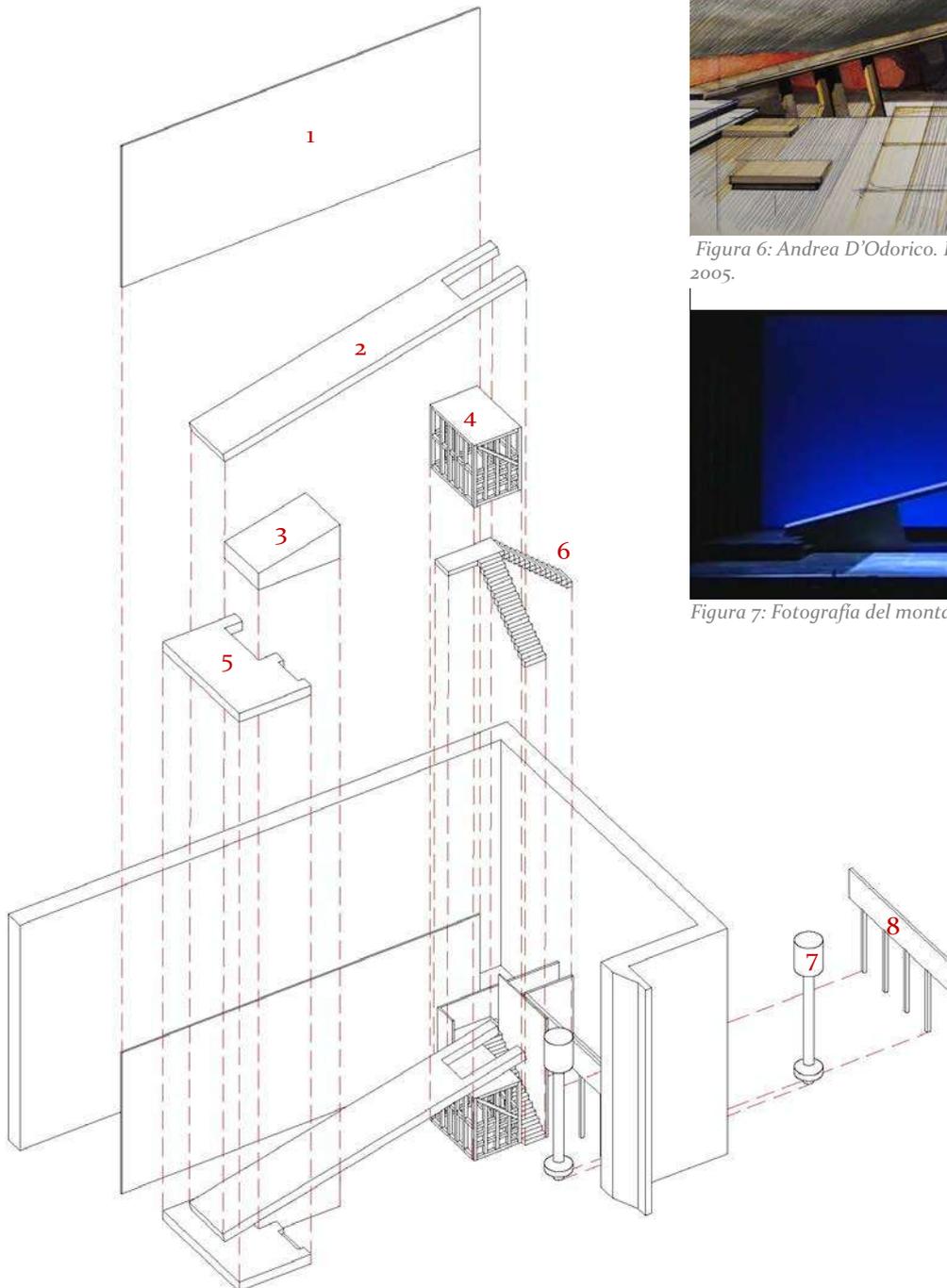


Figura 6: Andrea D’Odorico. Boceto de la escenografía. 2005.



Figura 7: Fotografía del montaje. 2005.



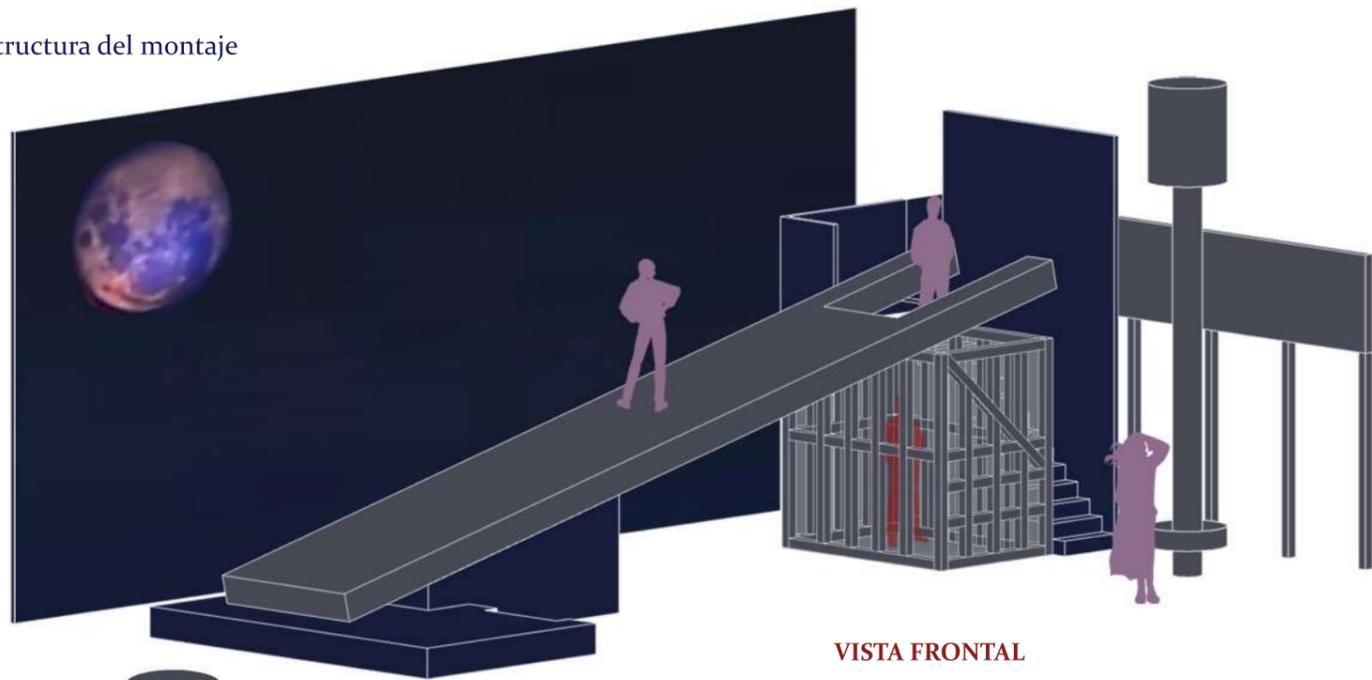
Plano de la autora

LEYENDA

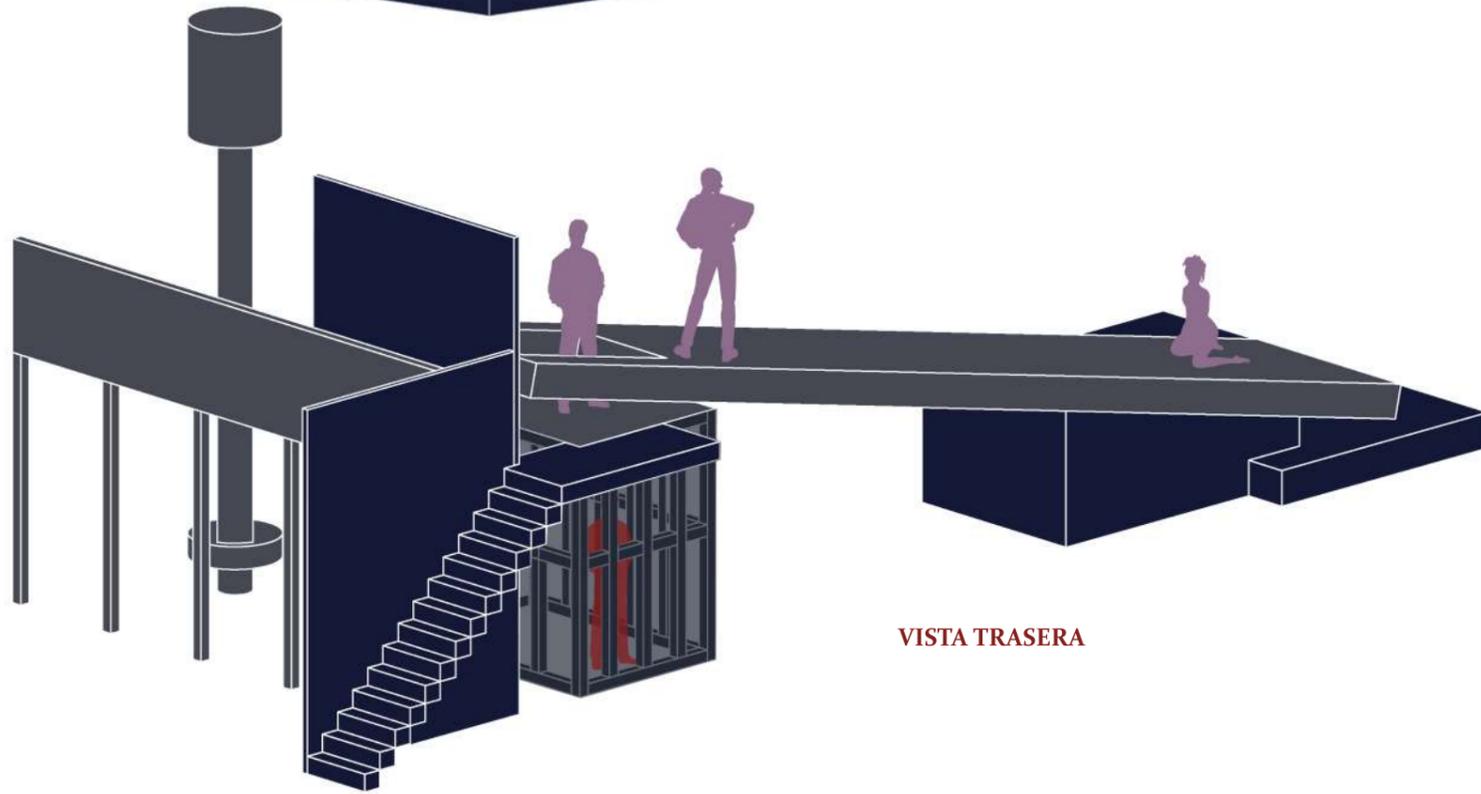
- 1.- Pantalla de ciclorama
- 2.- Rampa
- 3.- Apoyo de la rampa
- 4.- Mazmorra
- 5.- Plataforma
- 6.- Escaleras
- 7.- Pilar exento
- 8.- Decorado lateral

² De abajo, 2006

Estructura del montaje

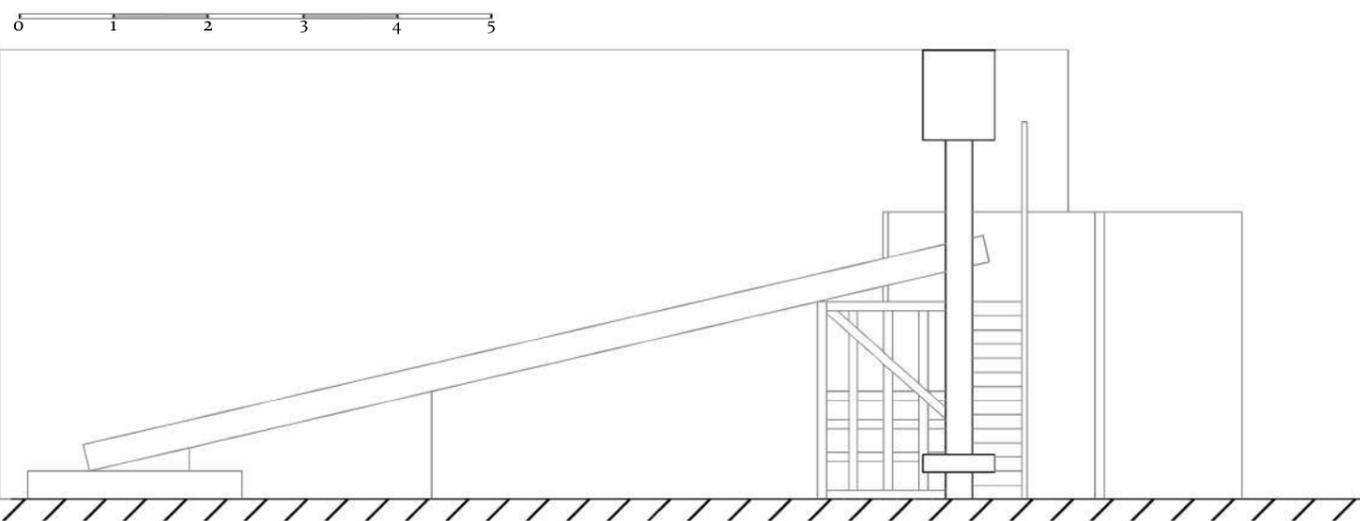


VISTA FRONTAL

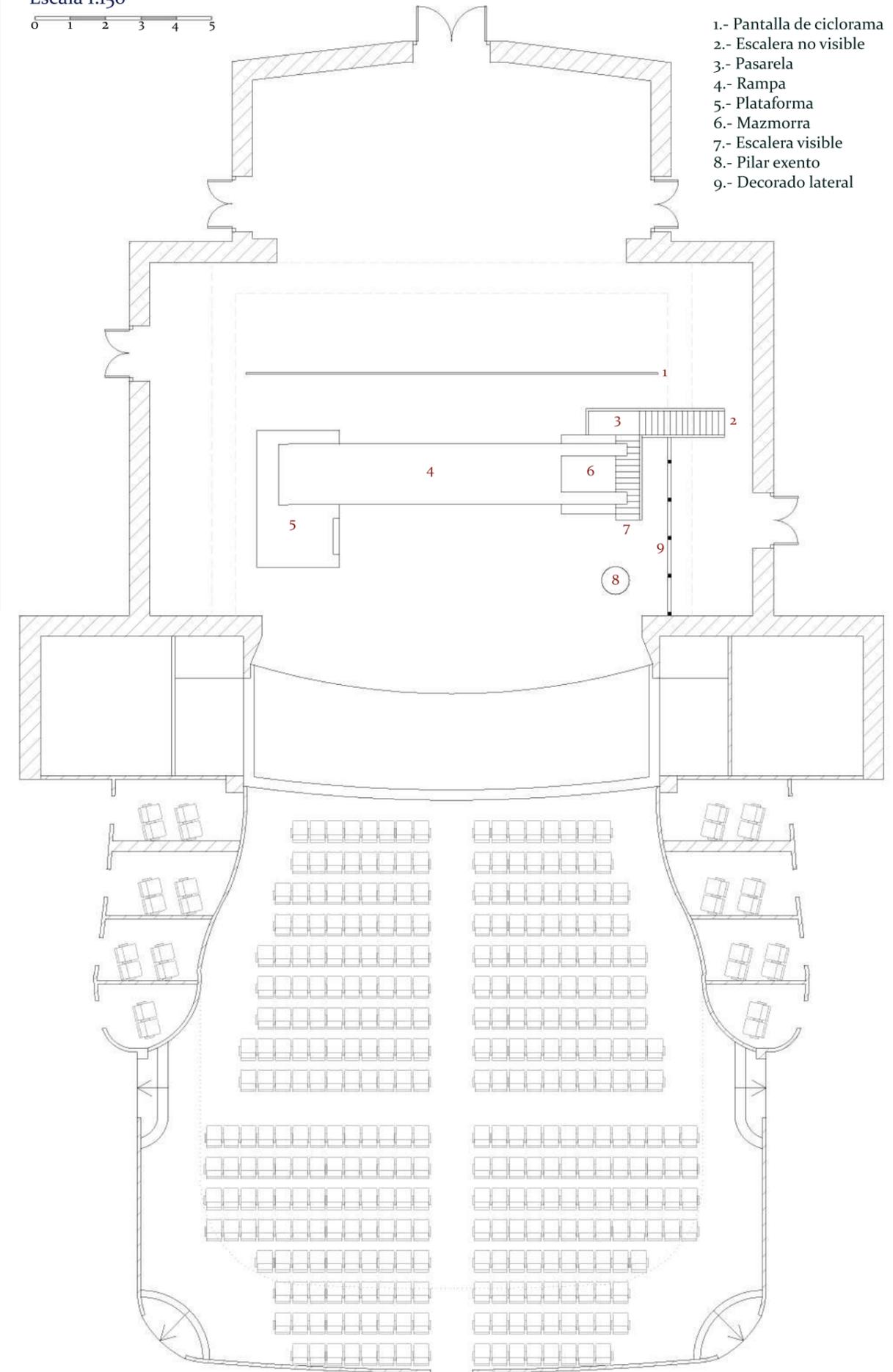
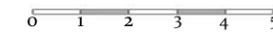


VISTA TRASERA

Alzado del montaje
Escala 1:75



Planta del Teatro de la Zarzuela con el montaje de Las bribonas.
Escala 1:150



LEYENDA

- 1.- Pantalla de ciclorama
- 2.- Escalera no visible
- 3.- Pasarela
- 4.- Rampa
- 5.- Plataforma
- 6.- Mazmorra
- 7.- Escalera visible
- 8.- Pilar exento
- 9.- Decorado lateral

5.-Soluciones previas

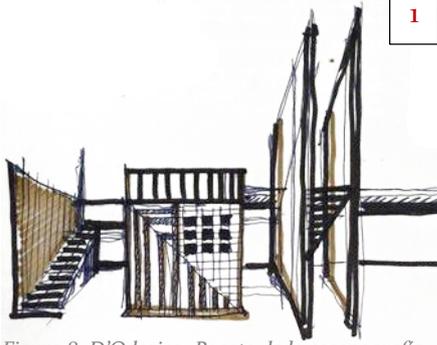


Figura 8: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

Durante el proceso creativo Andrea D'Odorico realiza **varios ensayos**. El reto consiste en hacer visible una mazmorra bajo tierra situada en el exterior de un palacio. Los dibujos de D'Odorico muestran que en un inicio la rampa no existe. Siguiendo las indicaciones de Oscar Wilde, genera dos alturas: en la inferior, sitúa la mazmorra y, unas escaleras, conducen a una pasarela donde una estructura hace las veces de balcón (fig.8). D'Odorico deshecha esta idea y se aleja de las didascalias del autor. Proyecta una **rampa** que cruza todo el escenario. Tiene las ideas muy claras y convence al director de que esta es la mejor opción. En la primera propuesta, plantea que el hueco de debajo de la rampa sea el calabozo (fig.9). Por problemas técnicos de construcción se empieza a conformar un espacio propio para la mazmorra (fig.10). Progresivamente, depura las líneas constructivas de la rampa que pasa de tener un aspecto metálico, en el que se desea mostrar el esqueleto constructivo, a líneas limpias que se asemejan al hormigón. La mazmorra comienza a materializarse en un cubo cerrado, abriendo un orificio de las mismas dimensiones en la parte superior de la rampa (fig.11). El escenógrafo se enfrenta a un nuevo problema constructivo: la rampa no se puede anclar directamente al escenario. Para ello, coloca una plataforma con escalones que permite el empotramiento de la estructura de la rampa y mejora su estabilidad con apoyos intermedios. La rampa adquiere funcionalidad, facilitando su uso (fig.12). Finalmente, coloca un pilar exento adelantado (fig.13). Según va evolucionando su puesta en escena y la rampa queda definida sobre el escenario, construye en el lateral derecho una estructura que simula ser el palacio (fig.11, 12 y 13). Así, D'Odorico, crea la atmósfera de la existencia del palacio de Herodes al que se accede desde el exterior a través de una escalinata a modo de gran rampa.

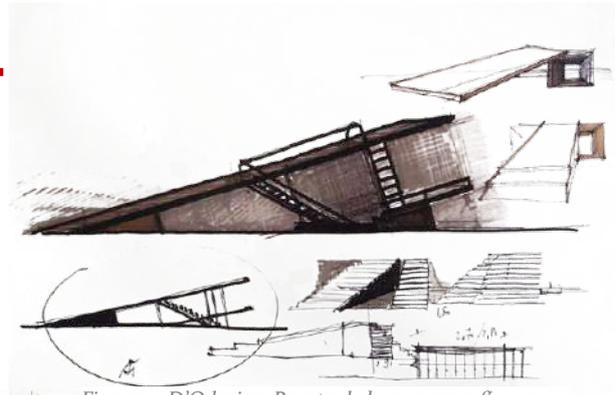


Figura 9: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

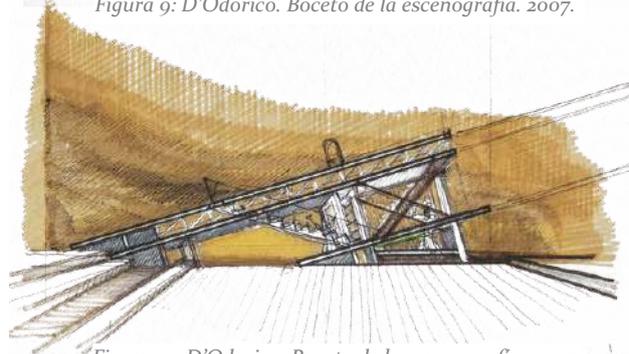


Figura 10: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

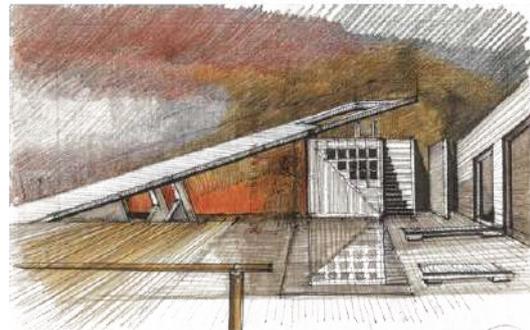


Figura 11: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.



Figura 12: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

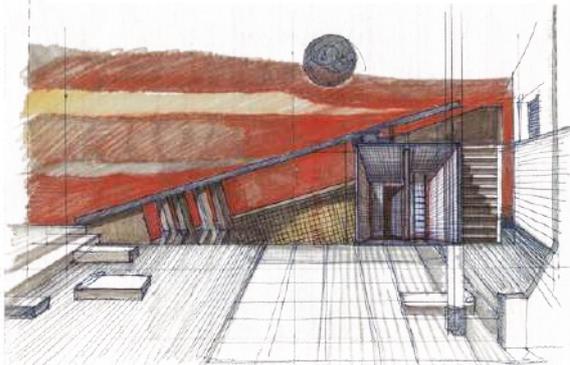


Figura 13: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

7.Influencias arquitectónicas

La base arquitectónica de Andrea D'Odorico es la esencia de esta puesta en escena de Salomé que se concreta en la construcción de una rampa y la proyección de una luna llena. No son muchos los ejemplos de este tipo de montajes sobre un escenario. Generalmente, para engrandecer una obra se utilizan grandes escalinatas, pasarelas, ascensores o palafitos y todo tipo de luminotecnica. Pero, a veces, lo sencillo a nivel visual es lo que embellece estéticamente y engrandece a una representación teatral. **Pier Luigi Pizzi** (1930), coetáneo a Andrea D'Odorico, utiliza, también, planos inclinados para crear nuevas dimensiones sobre el escenario como en su escenografía para *Tancredi* (2018) (fig.14) y el sol que cobra protagonismo en *Il Trovatore* (2013) (fig.15).

Pero, lo aprehendido por D'Odorico le lleva a esa forma de construir y situar la rampa, la mazmorra y las escaleras de acceso a la rampa. **Carlo Scarpa**, en 1966, construye la **entrada a la IUAV**, la escuela de arquitectura en la que Andrea D'Odorico estudia. Esta entrada está compuesta por dos muros de hormigón: el de la derecha posee un relieve; el de la izquierda, sostiene la puerta y, ambos, sustentan un alero de gran vuelo. La puerta, colgada y formada por una estructura ligera, posee una plancha de piedra en la que se lee una inscripción: **"Verum ipsum factum"** (fig.16). En la obra de Salomé visualmente el espectador ve lo que tantas veces ha visto Andrea D'Odorico cuando entra a estudiar la carrera: el relieve del muro de la derecha es la escalera de acceso a la rampa; el alero, la rampa; y la puerta, la mazmorra de Juan Bautista (fig.17). Transmite el mensaje tantas veces leído en la inscripción: "la verdad misma es lo hecho". En arquitectura la verdad de lo hecho es lo construido y, en Salomé, la tragedia de la muerte.

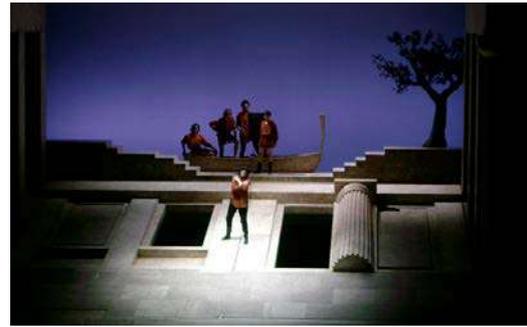


Figura 14: Pizzi. Escenografía para *Tancredi*. 2018.



Figura 15: Pizzi. Escenografía para *Il Trovatore*. 2013.



Figura 16: Scarpa. Entrada a la IUAV. 1966.



Figura 17: Foto de la representación teatral. 2006.

La señorita Julia (2007)

1.- Descripción dramática

Johan August Strindberg (Estocolmo 1849-1912) dramaturgo sueco, perteneciente al naturalismo, es el precursor del teatro moderno de su país. Su obra se caracteriza por el uso de múltiples elementos autobiográficos y por realizar una dura crítica a la sociedad de su tiempo. En *La señorita Julia* (fig.19), escrita en 1888, el escritor rechaza sus orígenes: un padre noble que se enamora de una criada de ideología sufragista, tres fracasos matrimoniales, y su enfermedad mental. En esta obra, Strindberg realiza una dura reflexión sobre la moral existente en el siglo XIX: aborda la lucha constante que sufren sus protagonistas entre sus ideas, emociones y aspiraciones; y el abismo insalvable por el estatus social al que pertenece cada uno de ellos. La acción se desarrolla en el ambiente rural y burgués de una gran casa de campo. La cocina es testigo de la lucha que mantienen los protagonistas consigo mismos quienes, aspirando a algo mejor, se rebelan y transgreden las normas sociales para, después, sucumbir de nuevo a la realidad de lo impuesto y establecido. Los dos ejes narrativos, la lucha de sexos y la lucha de clases, son temas universales que hacen que *La señorita Julia*, escrita hace más de 130 años, continúe estando vigente en la actualidad: **“Es muy comprensible la existencia de tantas recreaciones de la obra. Y es que, si en algo se caracteriza la modernidad de *La señorita Julia*, es en esa constante, eterna y cruel lucha por la supervivencia.”**¹ *La señorita Julia*, hija de un conde, una rebelde y caprichosa “niña rica”, decide festejar la fiesta de la noche de San Juan con sus criados. El ambiente festivo del inicio, lleno de luz y color, se desvanece con los juegos de seducción y poder que inicia Julia con uno de sus criados (fig.20). El poder de Julia, al seducir y ser seducida, se traslada al criado: ahora es él quien manda. Cegado por la ambición, ve en la relación amorosa con su señora una oportunidad de ascender socialmente. El ambiente, cargado de violencia y crueldad, desemboca en tragedia. Surgen las contradicciones morales de los personajes. No hay marcha atrás: en una sola noche sus vidas han cambiado para siempre (fig.18).

¹ Plaza, 2007: 2



Figura 19: Cartel de la obra *La señorita Julia*. 2007.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	August Strindberg
Versión:	Juan Carlos Plaza-Asperilla
Dirección:	Miguel Narros
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Ana Rodrigo
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Luís Miguel Cobo
Estreno:	Teatro Principal de Valencia, 29 de enero de 2007
Intérpretes:	María Adán, Raúl Prieto y Chusa Barbero
Músicos:	Andrea Szamek (violín) y Scout S. Singer (acordeón)
Producción:	Antonia G. Narros
Producción ejecutiva:	Andrea D'Odorico



Figura 20: Foto de la representación. 2007.



Figura 21: Análisis de los materiales empleados en el montaje de *La señorita Julia*.

3.- Estrategia estética/estilística

El objetivo del director y el equipo técnico es reinterpretar y trasladar a la escena actual un texto dramático de finales del siglo XIX sin perder la esencia de la época en que fue escrito. Además, el montaje debe adaptarse a las distintas condiciones de los teatros de la gira. Siguiendo estos criterios, Andrea D'Odorico realiza una **escenografía** realista y referencial. Su puesta en escena no requiere grandes modificaciones al desarrollarse en un solo acto y en un único lugar. Las dos horas de representación transcurren en la cocina aristócrata de una casa sueca de finales del siglo XIX. Las paredes son estucadas, con zonas desgastadas que dejan al descubierto el ladrillo. El suelo, al igual que el mobiliario, es de madera e imita a la madera propia de los países nórdicos (fig.21). Sobre el escenario predominan los **colores** y las tonalidades neutras. La **luz** define el inicio y el final de la obra y el paso del tiempo: se inicia con la llegada de la noche en la fiesta de San Juan y finaliza con el amanecer. También, la

iluminación sirve para resaltar la escena que se desarrolla en el fregadero de la cocina, única estancia secundaria visible. El **mobiliario** y la **utilería** se convierten en elementos fundamentales del montaje. El propio Strindberg da indicaciones expresas sobre los muebles y su disposición en el escenario. D'Odorico cuida y estudia al máximo la utilería para la recreación de ambientes y atmósferas. Dota a la cocina de vasos, platos, cacerolas, cubertería o copas. Cuatro objetos se visten de valor simbólico, enriqueciendo el acto teatral: la fusta, con la que la señorita Julia señala su poder y la separación de clases; las botas, situadas al borde del escenario, que representan el poder masculino; un ramo de lilas que, esparcidas por el suelo, reflejan la pérdida de inocencia y confianza; y la jaula de un pájaro, signo de que, creyéndose libres, los protagonistas están enjaulados (fig.22). La ambientación se enriquece con el **vestuario** que reproduce fielmente la vestimenta de finales del siglo XIX y la **música** sobre el escenario: dos músicos, una violinista y un acordeonista, tocan en directo música sueca de la época.



Figura 22: Elementos con valor simbólico. 2007.

4.- Descripción de la escenografía

“Una cocina grande [...] La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación, desde la izquierda. A la izquierda, dos aparadores con cacerolas de cobre, hierro y recipientes de estaño. [...] Un poco a la derecha se ve las tres cuartas partes de una puerta arqueada, a través de cuyas cristaleras se ve una fuente con una estatua de Cupido, lilos en flor y unos álamos blancos. A la izquierda del escenario, la esquina del fogón de azulejos y parte de la campana. A la derecha sobresale una esquina de la mesa de la servidumbre, de pino blanco y unas sillas. [...] En el extremo de la mesa, un recipiente de especias japonés con un ramo de lilas en flor. Una nevera, un fregadero con encimera, un lavamanos. Encima de la puerta, una campanilla grande, un poco antigua, y a su izquierda un tubo portavoz interior.”²

Andrea D’Odorico, siguiendo las pautas indicadas por Strindberg, apuesta por el interior de una vivienda como escenario. Es lo que valida esta puesta en escena frente a otras escenografías: la capacidad de construir y renovar una vivienda del siglo XIX y transportarla a la escena del siglo XXI. Es una **estructura fija** en la que predomina la línea recta. Al fondo del escenario una **pantalla de ciclorama** y, delante, un **panel de gasa tensada** que difumina los colores; se crea un pasillo entre la gasa y cinco **estructuras metálicas** que se recubren para simular paredes estucadas, a las que se anclan paneles de gasa tensada que sugieren umbrales de puertas abiertas: tres a la izquierda y dos a la derecha (Fig.23 y 24). Entre las paredes, D’Odorico, construye la cocina con fogones y un aparador (fig.

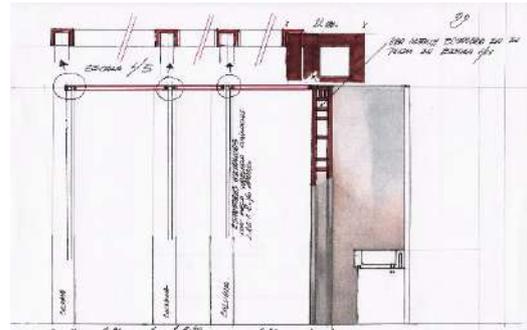


Figura 24: Andrea D’Odorico. Boceto de la estructura del montaje. 2007.

25). Detrás, ganando espacio al pasillo, se monta el fregadero. En alzado se crea una **división horizontal**, colocando una viga metálica sobre las cinco estructuras. De esta forma, la parte superior se mantiene ciega (fig.26). En los laterales, se adelantan dos estructuras metálicas a las que, de nuevo, se anclan paneles de gasa tensada de colores oscuros para no ser vistos en la representación. El centro del escenario es, arquitectónicamente, un espacio vacío: el mobiliario y la utilería son los encargados de crear un comedor de una cocina realista.

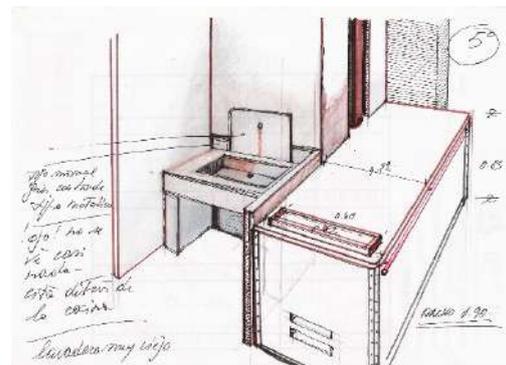


Figura 25: Andrea D’Odorico. Boceto del lavamanos. 2007.



Figura 23: Andrea D’Odorico. Maqueta de la escenografía vista en planta. 2007.

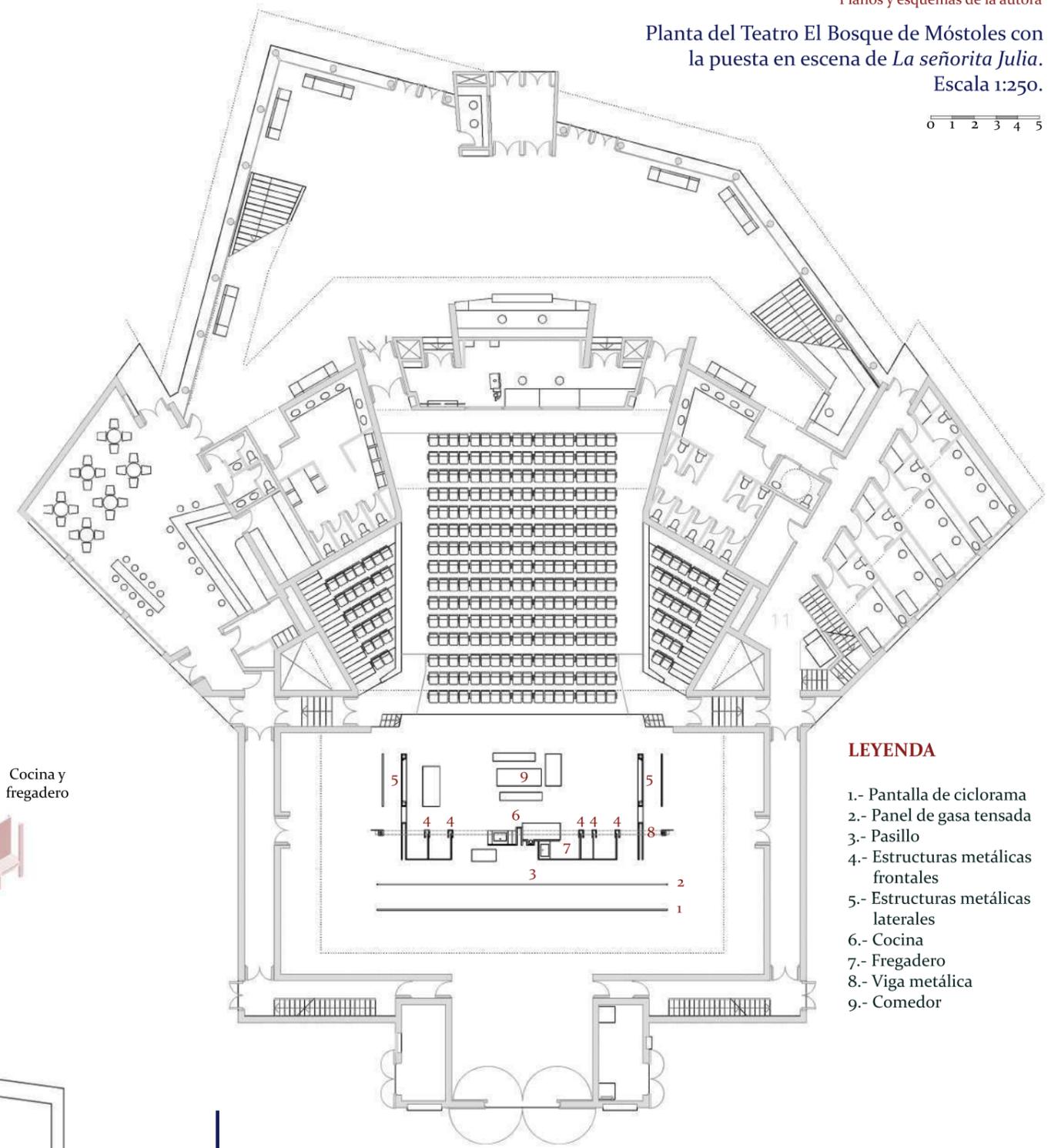


Figura 26: Andrea D’Odorico. Maqueta de la escenografía. 2007.

² Strindberg, 1888: 1

Planta del Teatro El Bosque de Móstoles con la puesta en escena de *La señorita Julia*.
Escala 1:250.

0 1 2 3 4 5



LEYENDA

- 1.- Pantalla de ciclorama
- 2.- Panel de gasa tensada
- 3.- Pasillo
- 4.- Estructuras metálicas frontales
- 5.- Estructuras metálicas laterales
- 6.- Cocina
- 7.- Fregadero
- 8.- Viga metálica
- 9.- Comedor

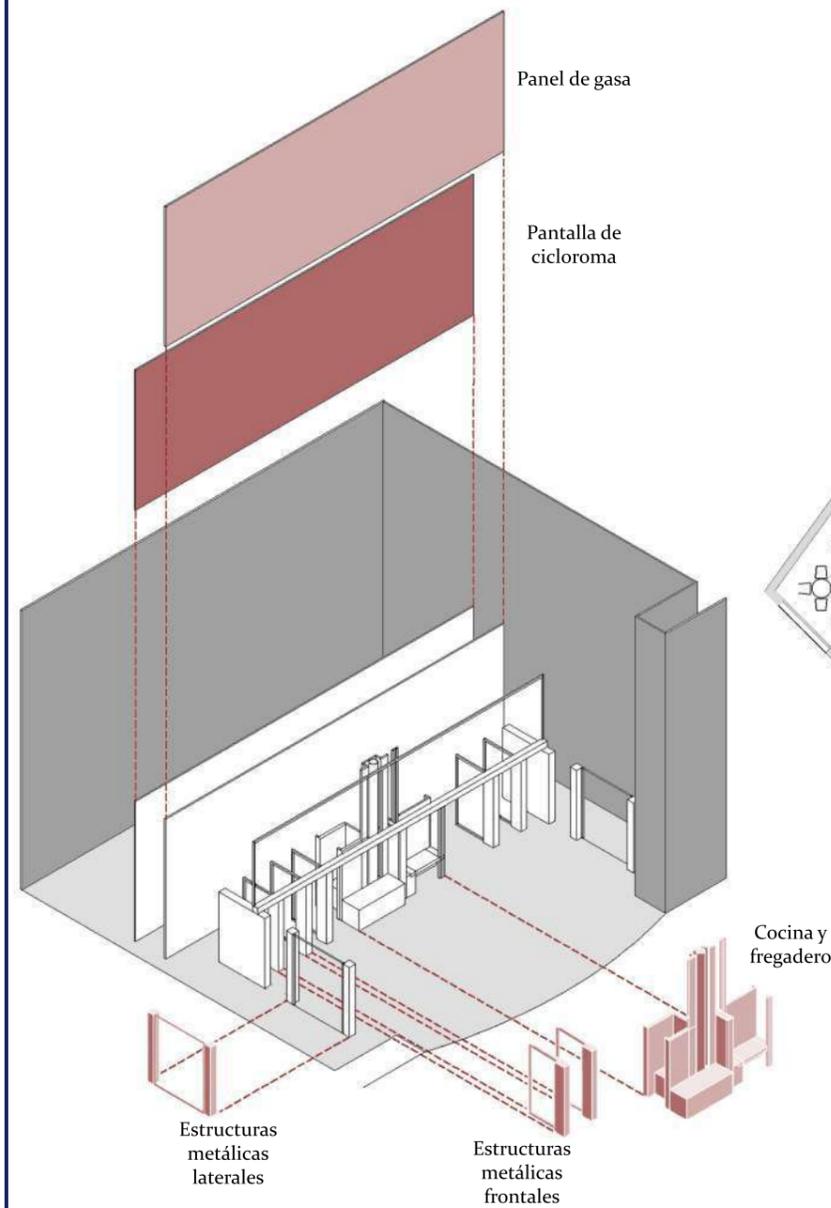
Alzado de la estructura escenográfica de *La señorita Julia*.
Escala 1:150.

0 1 2 3 4 5

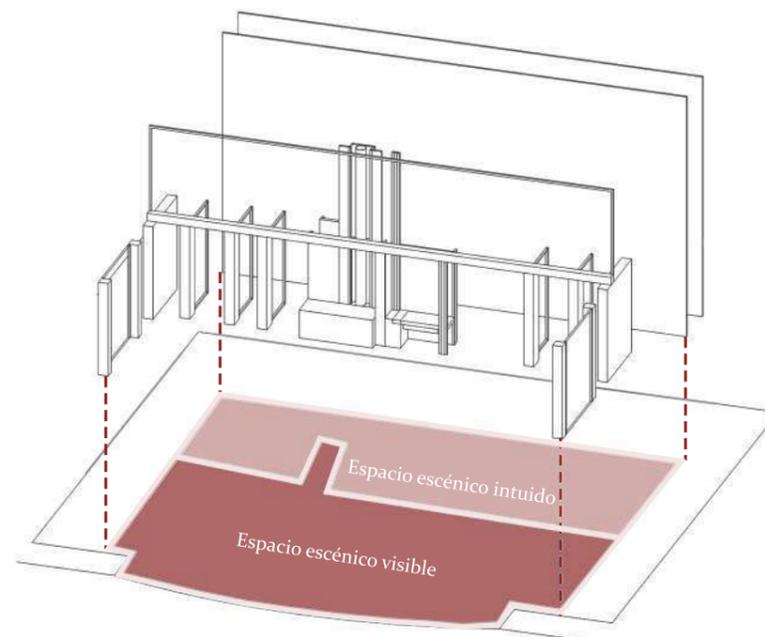


D'Odorico juega con los colores para lograr profundidad, utilizando distintas tonalidades.

Estructura escénica del montaje de *La Señorita Julia*



Uso del suelo escénico



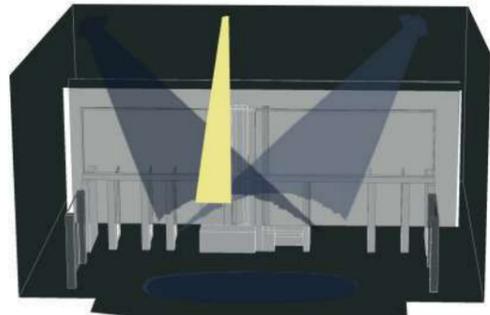
La iluminación escénica



A
T
A
R
D
E
C
E
R



N
O
C
H
E



N
O
C
H
E
O
S
C
U
R
A



A
M
A
N
E
C
E
R

Movimiento actoral en los espacios vistos e intuídos



La representación teatral comienza con la lectura por parte de los actores de las anotaciones que el propio Strinberg escribe sobre la puesta en escena. Es el punto de partida para Andrea D'Odorico pero, mientras que el autor utiliza elementos exteriores, como “una fuente con una estatua de Cupido, lilos en flor y unos álamos blancos”³, el escenógrafo, se sirve de **recursos arquitectónicos y escenográficos** sin salir del interior de una cocina: por un lado, un corredor abierto al comedor de la cocina permite entrever el paso de los actores; por otro, se escuchan los sonidos, que aluden al mundo exterior y las voces, que dan a entender que hay personas en otras estancias. La mezcla de ambos recursos magnifica, aún más, el espacio interior al compararlo con un espacio exterior sugerido y aludido. D'Odorico, modifica algunos de los acabados indicados por Strinberg, como los azulejos del fogón que sustituye por paredes enfoscadas y de ladrillo visto, que transmiten la sensación de un espacio de trabajo deteriorado por su uso y el paso del tiempo, lo que aporta realismo a la obra.

El espectador percibe la escenografía como un único plano frontal (fig.27). D'Odorico enmarca la acción con la **iluminación**: se han levantado

dos estructuras laterales para lograr mayor perspectiva y profundidad que se oscurecen para no ser vistas y, en el plano vertical, permanece en la oscuridad todo lo que hay por encima de la viga metálica (ver alzado en hoja de planos).

No existen cambios, las modificaciones se realizan sirviéndose de la utilería colocada sobre una mesa lateral que hace las veces de aparador (fig.28).



Figura 28: De la Iglesia. Foto del montaje. 2007.

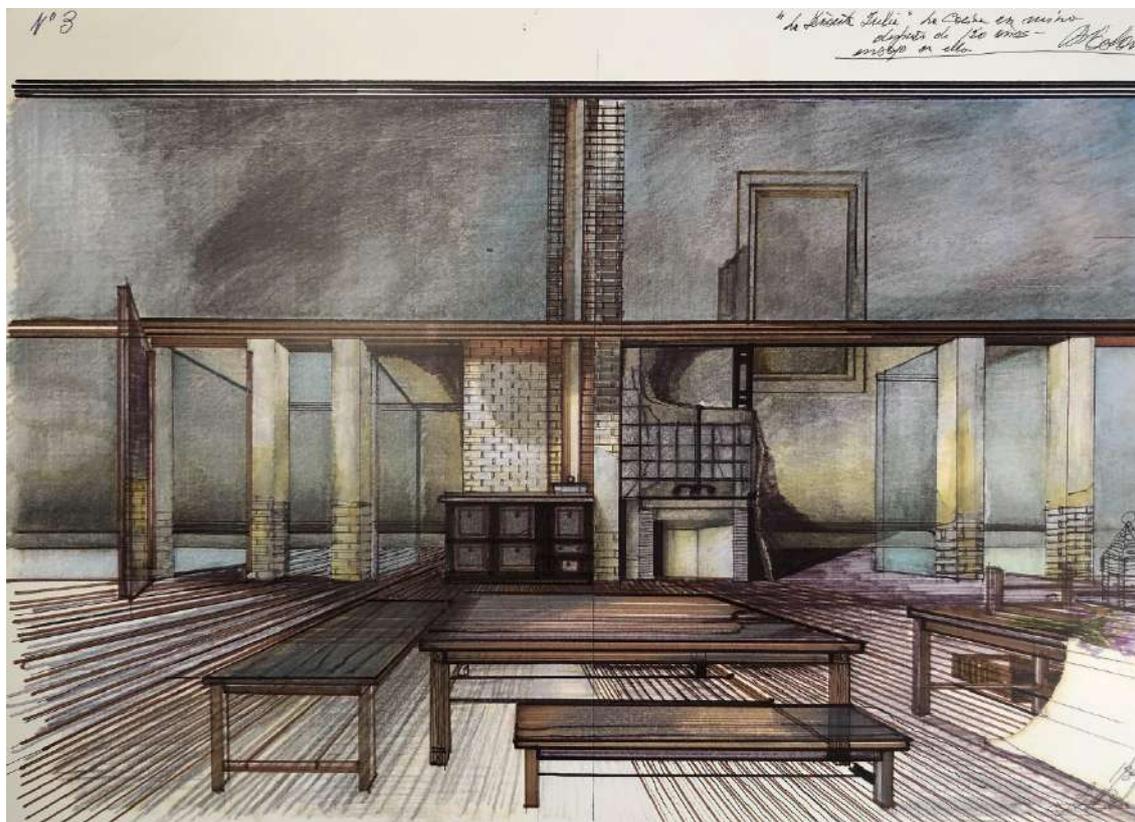


Figura 27: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

³ Strindberg, 1888: 1

5.-Soluciones previas

Andrea D'Odorico, realiza **distintas propuestas**. En sus primeros bocetos, según las indicaciones de Strindberg, introduce la **naturaleza** a través de ventanas situadas encima de la viga metálica que divide en dos el plano frontal, creando profundidad (fig.30). Se representa únicamente el comedor y el espacio exterior. Sin embargo, el proyecto evoluciona y logra la perspectiva a través de ventanas y sugiriendo **estancias contiguas** al comedor (fig.31 y 32). Finalmente, ante la necesidad de crear un único montaje para todos los escenarios de la gira, D'Odorico realiza una puesta en escena de menor altura. Prescinde de las ventanas y elementos naturales. Apuesta por un **espacio interior** en el que la profundidad se logra con las estancias sugeridas y las dos estructuras laterales (fig.33 y 34).

Al mismo tiempo que ensaya con la estructura, estudia los **materiales**. En un inicio, Andrea D'Odorico apuesta por un acabado en ladrillo visto (fig. 14). Más tarde, combina este material con paredes estucadas, recreando un espacio desgastado por el uso (fig.34).

Estudia distintas posibilidades para el **mobiliario** de la cocina, haciendo hincapié en el fregadero y los fogones (fig.25 y 29).

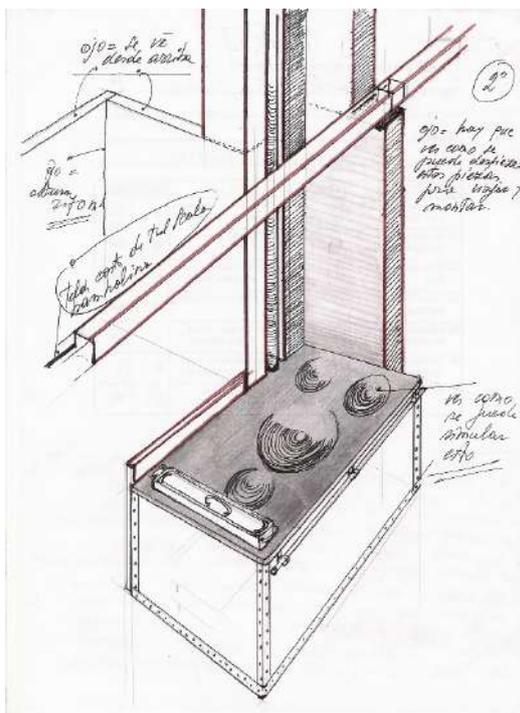


Figura 29: Andrea D'Odorico. Boceto del montaje de cocina.



Figura 30: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.



Figura 31: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

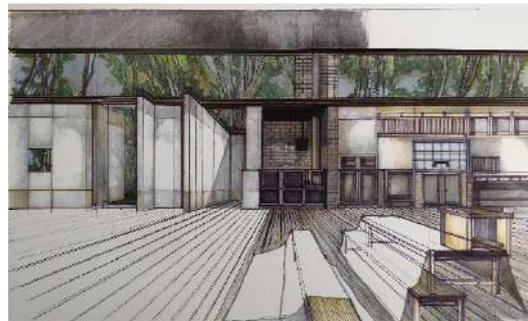


Figura 32: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.



Figura 33: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.



Figura 34: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

1

2

3

4

5



Figura 35: Alf Sjöberg. Película de La señorita Julia. 1950.



Figura 36: Bergman. Teatro de La señorita Julia. 1985.



Figura 37: Antonio Bibalo. Ópera de La señorita Julia. 2004.

6.- Comparativa con otras escenografías

La señorita Julia ha sido llevada a escena en múltiples ocasiones, realizando adaptaciones para el cine (fig.35 y 40), la ópera (fig.37 y 38) y el teatro (fig. 36y 39).

El montaje del director sueco **Bergman** de 1985 se caracteriza por ser hiperrealista: recrea minuciosamente la cocina de una vivienda sueca del siglo XIX, estudiando y colocando al detalle todos los objetos (fig.36). El resultado es un decorado plano, en un espacio artificial, sin perspectiva ni profundidad. Los personajes se encuentran aprisionados entre cuatro paredes, a pesar de haber sido recreado un espacio exterior con ventanas que dejan entrever la naturaleza.

En la puesta en escena de **Luc Bondy** de 2005, se lleva una historia del siglo XIX y se sitúa sobre un escenario del siglo XXI (fig.38). La obra teatral queda descontextualizada sobre un espacio anacrónico y contemporáneo.

La escenografía de **Andrea D'Odorico** apuesta por ambas cosas: lo clásico y lo moderno. Actualiza

la obra sin descontextualizarla. El acierto reside en que parte de las indicaciones que el propio autor refleja en el texto, las cumple y logra una atmósfera neutra con una estética propia del siglo XXI, pero que, en esencia, es una vivienda del siglo XIX. Coloca una estructura con la que construye la cocina y deja intuir el resto de la vivienda, agrandando el escenario y otorgando profundidad. Es una escenografía limpia, con pocos elementos, pero los que hay, están muy estudiados (fig.41).



Figura 41: De la Iglesia. Fotografía de la representación. 2007.



Figura 38: Luc Bondy. Ópera de La señorita Julia. 2005.



Figura 39: Michael Grandage. Teatro de La señorita Julia. 2012.



Figura 40: Liv Ullman. Película de La señorita Julia. 2012.

7. Influencias arquitectónicas

La puesta en escena de Andrea D'Odorico es arquitectura en sí misma. Construye la cocina de una vivienda burguesa sobre el escenario. Es una arquitectura aprehendida y aprendida. En su montaje se diferencian dos frentes en el plano vertical: uno ligero en la parte inferior y uno pesado en la parte superior (fig.42). Es una influencia del **Movimiento Moderno italiano** que, a su vez, depura la arquitectura fascista: nuevos materiales permiten aligerar los edificios y crean sensación de ligereza (fig.44). D'Odorico lo logra sobre el escenario con las cinco estructuras que sugieren la entrada a las estancias. Siguiendo la **arquitectura fascista**, el módulo de la cocina transmite la sensación de que la estancia está pegada al suelo. La arquitectura italiana se caracteriza desde el Renacimiento por el **ritmo** que se logra por la repetición de presencias y ausencias. En esta escenografía aparece un ritmo en el plano vertical con la repetición de pilares y vanos (fig.45).

La elección por D'Odorico del ladrillo visto como material responde, por un lado, a que es un material muy común en la arquitectura italiana. Lo comienzan a utilizar los romanos como material estructural y muchos de los maestros de Andrea D'Odorico lo emplean como acabado, logrando plasmar en espacios atemporales el paso del tiempo, como **Carlo Scarpa** en la Fundación Querina Stampalia de Venecia (fig.43). Por otro lado, su elección se debe a un **movimiento** que surge en **Suecia** a mediados de la década de 1880, influenciado por las teorías del alemán **Gottfried Semper**, que aboga por el uso de "materiales reales": la pureza de los materiales sin recubrimiento en el interior de las viviendas les otorga un valor especial.

De esta forma, **Andrea D'Odorico** no reconstruye una cocina sueca del siglo XIX, sino que la renueva y crea un espacio pasado utilizando los recursos de una arquitectura contemporánea que se adapta perfectamente a un texto escrito hace más de 130 años.



Figura 43: Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1869.



Figura 44: Rossi y Aymonino. Gallarate. 1956.

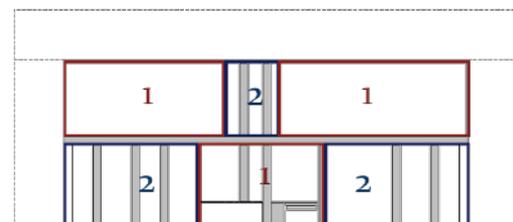


Figura 45: La autora. Análisis del ritmo en la escenografía. 2020.

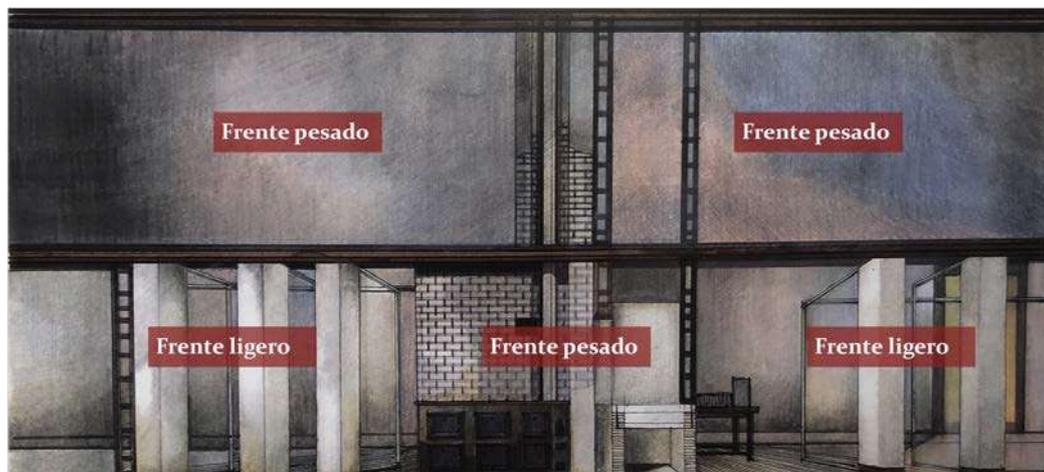


Figura 42: La autora. Análisis de pesos en el montaje. 2020.

Las bribonas y La Revoltosa (2007)



Figura 47: Cartel de la Obra. 2007.

Las bribonas y La Revoltosa es una función doble representada en el Teatro de la Zarzuela en el 2007(fig.47). La primera pertenece al género chico y, la segunda, es una zarzuela. Ambas hablan sobre el tipo de relación entre hombres y mujeres en dónde las últimas se convierten en verdaderas “bribonas”: bribona es la cupletista de la primera pieza teatral y bribona es la protagonista femenina de *La Revoltosa*.

Las bribonas

1.- Descripción dramática

Antonio Martínez Viérgol (Madrid 1872 – Buenos Aires 1935) es un reconocido periodista, poeta y dramaturgo español que alcanza el éxito definitivo en Argentina. Una de sus primeras obras es *Las bribonas*, escrita en 1908. Es una pieza breve, musicalmente menor y perteneciente al género chico, con aires de revista y cuplé (fig.49). En el pueblo de Estropajosa se presenta una compañía de Varietés. Los hombres están encantados, no tanto sus beatas mujeres que, escandalizadas, no quieren ningún tipo de función y exigen a su alcalde que abandonen el

pueblo. El sacristán da con la solución: el cabaret se convierte en una “función benéfica” (fig.46).

Es la recuperación de una pieza teatral popular y divertida, olvidada desde los años 30. De ahí, que la representación se inicie con el libreto de *Las bribonas* sobre el escenario que es desempolvado por los propios actores y bailarines (fig.48).



Figura 48: Foto de la representación. 2007.

2.- Equipo de trabajo

Libro:	Antonio Martínez Viérgol
Dirección:	Amelia Ochandiano
Dirección musical:	Enrique Diemecke
Escenografía:	Andrea D’Odorico
Vestuario:	Maria Luisa Engel
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Rafael Calleja
Estreno:	Teatro de la Zarzuela, 22 de junio de 2007
Intérpretes:	Josep Miquel Ramón, María Rodríguez, Luis Varela, entre otros
Producción:	Teatro de la Zarzuela



Figura 49: Alcántara. Foto de la representación. 2007



Figura 46: Recorrido de la obra. 2007.

3.- Estrategia estética/estilística

La **escenografía** es todo un reto: una pieza de apenas una hora de duración necesita 5 puestas en escena. D'Odorico lo solventa con un montaje, aparentemente, sencillo: construye sobre el escenario el libreto de *Las bribonas*. Coloca una estructura fija con paneles que se abren como las hojas de un libro (fig.50). Cada una de las hojas es un decorado pintado que ambienta cuatro de los cinco espacios en los que transcurre la acción: el despacho y la casa del alcalde, la fonda donde se hospedan las bribonas y el casino. La plaza del pueblo es un telón pintado que cae en vertical. El montaje se fundamenta en una estructura que deja gran parte del escenario vacío, imprescindible para los números musicales.



Figura 50: Foto de la representación. 2007.

Todos los cambios escénicos corren a cargo de los actores y bailarines quienes, a la vista del público, pasan las hojas de un libro a modo de decorado y transforman el escenario junto con el **mobiliario** y la **utilería**. Son elementos escenográficos estudiados minuciosamente por Andrea D'Odorico: mesas, libros, sillas, bañeras, lámparas, butacas, tocadores o periódicos sirven para ambientar minuciosamente una vivienda, un despacho o un casino de principios del siglo XX (fig.51 y 53).



Figura 51: Foto de la representación. 2007.



Figura 52: Foto de la representación. 2007.

El carácter desenfadado y de revista de esta obra, junto con un **vestuario** realista y de época consiguen que la puesta en escena se llene de contrastes de **color**: los tonos alegres de los vestidos de las cupletistas (fig.54) contrastan con el negro enlutado, de las mujeres del pueblo (fig.52). La **luz** de cambio de escena facilita el cambio de decorados. La iluminación acompaña a cada una de las cinco escenas, como, por ejemplo, la luz de interior utilizada para el despacho del alcalde o la iluminación, acorde con el ambiente de un club nocturno, del cabaret. La luz, también facilita el transcurso del tiempo, diferenciando el día y la noche. La **música** y el **baile** lo abarcan todo. Se realiza en directo y, con su aire desenfadado y de revista, modernizan y actualizan la obra.



Figura 53: Foto de la representación. 2007.



Figura 54: Foto de la representación.

4.- Descripción de la escenografía

“La escenografía se ha encomendado a Andrea D’Odorico y ha conseguido encontrar la solución para los múltiples ambientes, incluido el teatrillo de varietés. Un gigantesco libro ocupa el fondo. Es el libreto de *Las Bribonas*, que se recupera del pasado y por lo tanto lleno de polvo en sus lomos. El pasar las páginas del libro ambientarán los diversos lugares. Una buena solución escenográfica y a la vez evocadora de otros tiempos.”¹

Andrea D’Odorico construye una **estructura** metálica formada por ocho pilares colocados cuatro al fondo del escenario y, cuatro, adelantados. Los pilares se unen con cinco vigas metálicas que conforman un entramado. Entre las dos filas de pilares se coloca una escalera que permite a los actores hacer los cambios de decorado. En el centro del plano, formado por los cuatro pilares adelantados, se sitúa un tubo metálico al que se anclan cinco paneles correderos que, al moverse alrededor de un eje, recrean la sensación de pasar las hojas de un libro. Esta estructura no llega al techo del teatro. En la parte superior se construye una pasarela que permite a los actores mover los paneles. Con el juego de **luces** se difuminan los laterales y la pasarela, centrando la visión del espectador en las hojas del libro. Cada uno de los paneles posee un hueco en la parte inferior derecha. De esta forma, quedan dos puertas: una a la derecha y, otra, a la izquierda, que sirven para las entradas y salidas a escena.

Los **paneles**, pintados con realismo, son los decorados. Se caracterizan por la simetría y los dibujos de cortinajes que transmiten movimiento. Dependiendo del lugar donde transcurre la acción, varían los elementos dibujados en los paneles pintados. En el **despacho del alcalde** (fig.55) se pintan estanterías o diplomas. La perspectiva se logra dibujando un pasillo con puertas que transmite la sensación de estancias contiguas. En la **casa del alcalde** (fig.56), la perspectiva se logra pintando un balcón que sugiere un espacio exterior. En la **posada** (fig.57) donde se hospedan las bribonas, se dibujan perspectivas interiores, como pasillos o habitaciones; y, exteriores, como el patio, que en su conjunto sugieren el interior de una corrala. Predominan los colores vivos, especialmente el rojo, símbolo de lo carnal y de la pasión.



Figura 55: Esquema del decorado del despacho del alcalde.



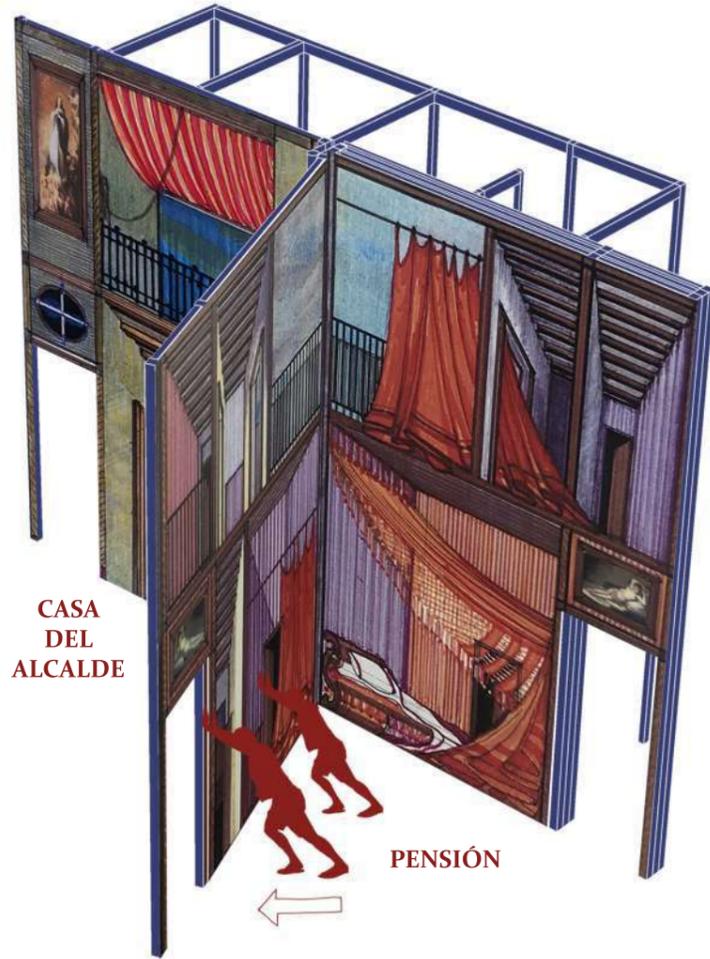
Figura 56: Esquema del decorado de la casa del alcalde.



Figura 57: Esquema del decorado de la posada.

¹ Díaz, 2007

Estructura y libro de la escenografía



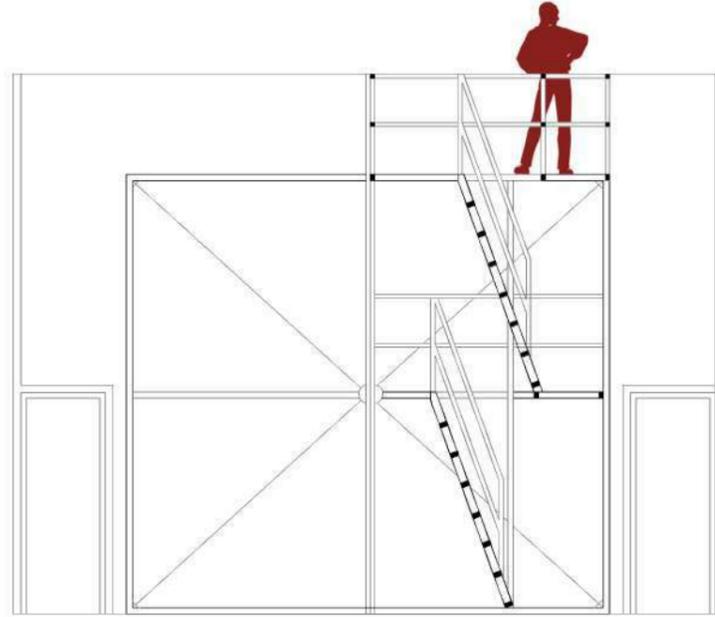
CASA DEL ALCALDE

PENSIÓN



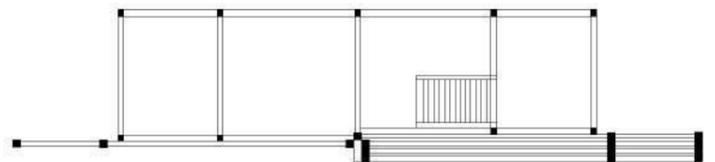
Sección de la estructura en forma de libro de la escenografía.

Escala 1: 75. 0 1 2 3 4 5

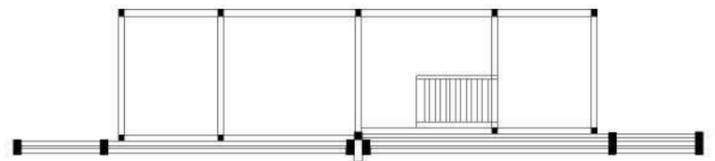


Cambios de la escenografía en planta

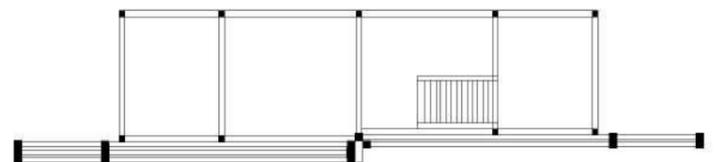
Escala 1: 75. 0 1 2 3 4 5



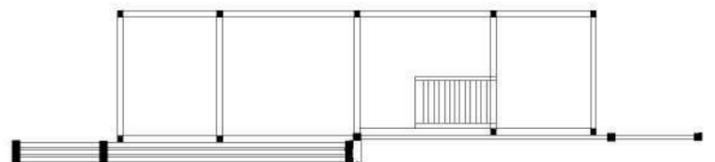
DESPACHO DEL ALCALDE



CASA DEL ALCALDE



PENSIÓN



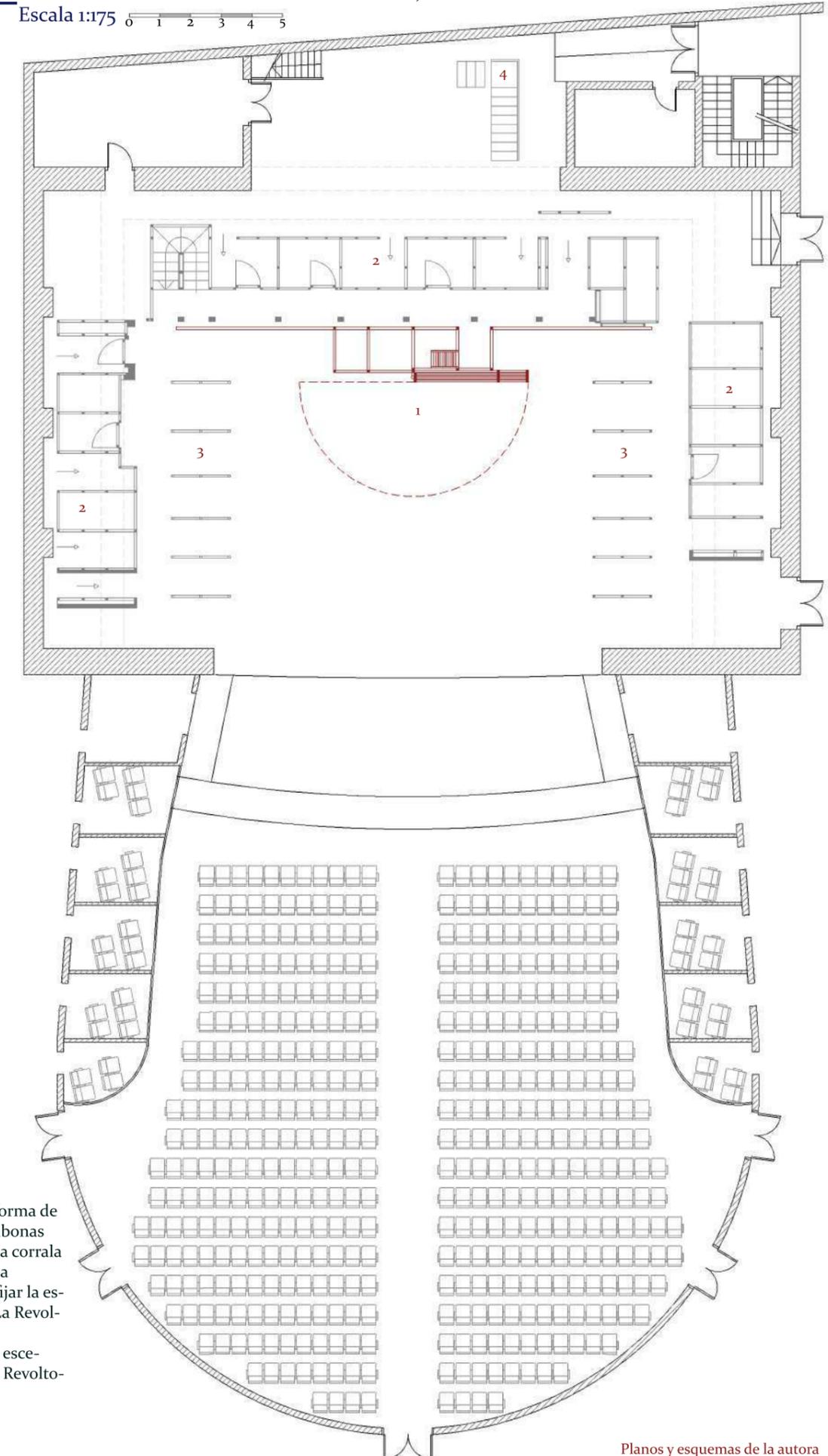
TEATRILLO DE VARIETÉS

LEYENDA

- 1.- Estructura en forma de libro de Las Bribonas
- 2.- Estructura de la corrala de La Revoltosa
- 3.- Anclajes para fijar la escenografía de La Revoltosa
- 4.- Escaleras de la escenografía de La Revoltosa

Planta del Teatro de la Zarzuela con el montaje de Las bribonas.

Escala 1:175 0 1 2 3 4 5



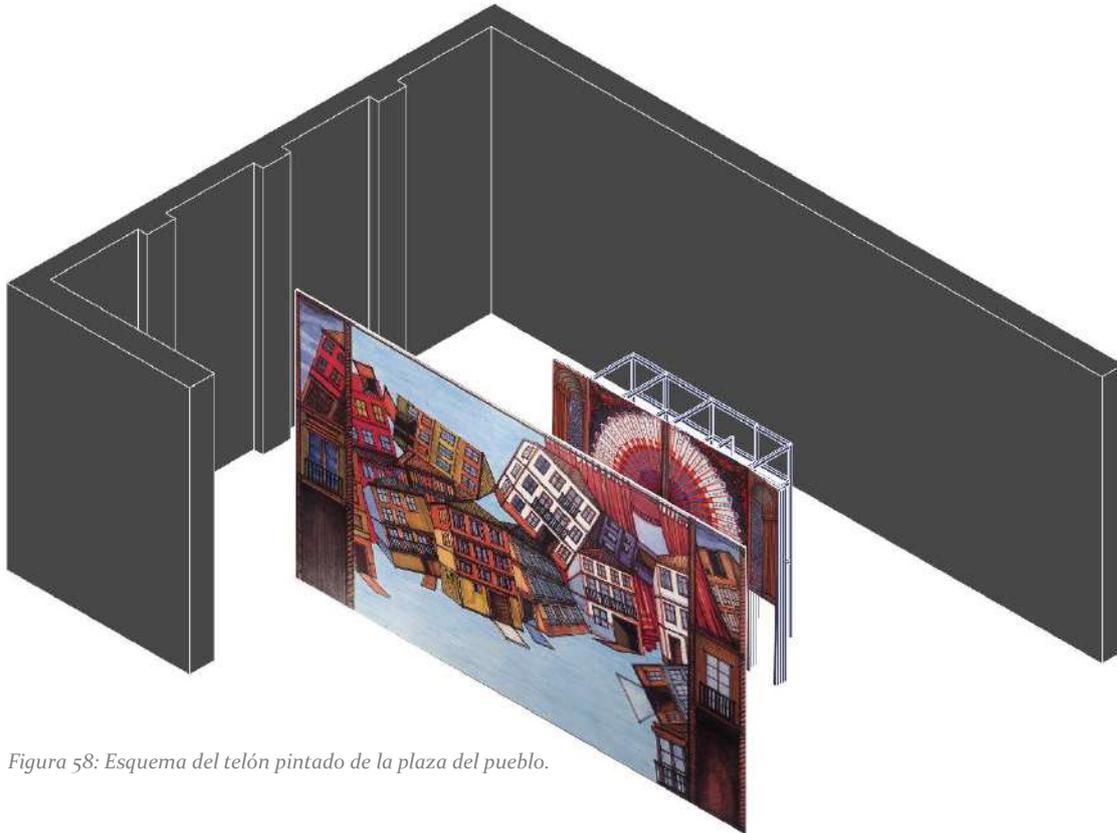


Figura 58: Esquema del telón pintado de la plaza del pueblo.

En el **teatrillo de varietés** (fig.59) la profundidad se logra gracias al dibujo de una columnata semicircular que recrea un escenario. A ambos lados, se pintan dos puertas.

La **plaza del pueblo** (fig.58) se representa con un telón que cae, adelantando al libreto, dejando libre las dos puertas inferiores para las entradas y salidas. Es un telón pintado que representa las casas de un pueblo. Las casas caen unas sobre otras y se superponen, sugiriendo las diferentes opiniones de los habitantes del pueblo sobre las bribonas.

5.- Versiones/propuestas anteriores

Andrea D'Odorico tiene claro desde un principio el montaje de *Las Bribonas*. Durante el proceso creativo no proyecta una puesta en escena distinta a la gran estructura en forma de libro, pero si **ensaya con sus decorados**. Consciente de que la técnica del telón pintado es anticuada, experimenta a través de colores y texturas para renovarla (fig.60).

El decorado final de la posada es una sección interior de las habitaciones y estancias. Sin embargo, en sus bocetos, ensaya con la posibilidad de una sección por el patio, dejando ver el espacio exterior (fig.61).



Figura 59: Esquema del decorado del teatrillo de varietés.

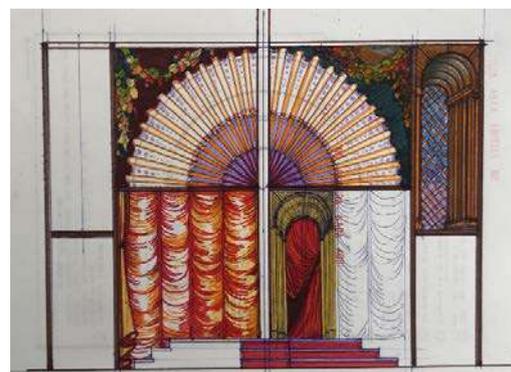


Figura 60: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

D'Odorico consciente de que los decorados, pintados por él mismo, constituyen los elementos que otorgan realismo y vistosidad a su puesta en escena, realiza un estudio minucioso y se asegura de que son los más adecuados para la ambientación de la obra.

6.- Influencias arquitectónicas

En esta obra se utiliza como recursos escenográficos el panel y el telón pintado. Para ello, D'Odorico, busca referencias en la pintura. Su gran bagaje cultural y artístico le lleva directamente a la **pintura de la escuela veneciana** de los siglos XVI y XVII. Son pintores que a través de su pintura construyen arquitectura, es el caso de Giovanni Pannini y Paolo Veronese. En la Villa Barbaro (fig.62), en Véneto, Veronese con sus frescos decora el interior de la vivienda. Poseen un carácter teatral: puertas, columnas, paisajes o barandillas pintadas que, en un espacio cerrado, crean perspectiva y transmiten la sensación de estar en un espacio abierto al exterior. En el cuadro *Galería de vistas de la Roma*, Pannini, hace arquitectura dentro de arquitectura: dibuja una columnata creando profundidad y enmarca multitud de cuadros para elaborar el cuadro. Además, en un primer plano pinta telones rojos, creando un espacio a modo de escenario.

Por otra parte, la manera de dibujar los paneles pintados con perspectivas muy forzadas es heredado de los **pintores metafísicos** como De Chirico o Mario Sironi (fig.64). La forma de pintar el telón que representa la plaza del pueblo es muy similar a los dibujos de Aldo Rossi, arquitecto muy cercano a la pintura metafísica (fig.63).



Figura 62: Veronese. Frescos para la villa Barbaro.1561.



Figura 63: Rossi. Dibujo de casas.1971.

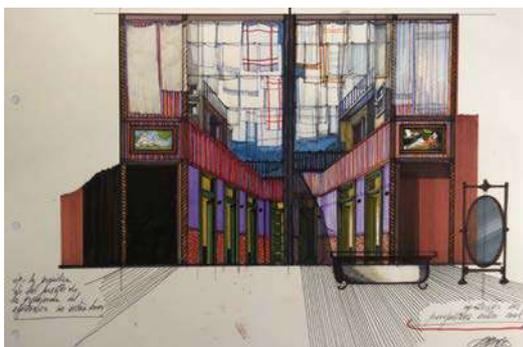


Figura 61: D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

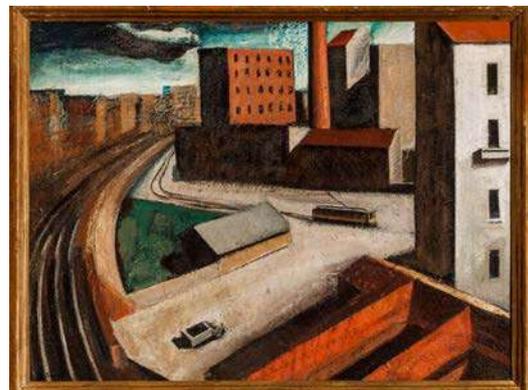


Figura 64: Mario Sironi. Periferia. 1921.

La Revoltosa

1.- Descripción dramática

Ruperto Chapí (Alicante 1851 – Madrid 1909) gran músico, compositor popular y creador de la SGAE, escribe más de 300 obras entre óperas, zarzuelas y música instrumental. Entre sus zarzuelas destaca *La Revoltosa*, escrita en un solo acto y que se estrena en 1897 con un éxito inmediato. Su protagonista, una chulapa, tiene encandilados a todos los hombres del vecindario. Esto enfada a las vecinas y produce los celos del protagonista masculino. En definitiva, narra el amor entre dos vecinos de una corrala madrileña de finales del siglo XIX. Aparentemente, no se soportan, pero en realidad están profundamente enamorados el uno del otro, aunque ninguno de ellos se atreva a reconocerlo (fig.65).

2.- Equipo de trabajo

Libro:	José López Silva y Carlos Fernández Shaw
Dirección:	Amelia Ochandiano
Dirección musical:	Enrique Diemecke
Escenografía:	Andrea D'Odorico
Vestuario:	Maria Luisa Engel
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Música:	Ruperto Chapí
Coreografía:	Fuensanta Morales
Estreno:	Teatro de la Zarzuela, 22 de junio de 2007

Intérpretes:	Josep Miquel Ramón, María Rodríguez, Luis Varela, entre otros
Producción:	Teatro de la Zarzuela

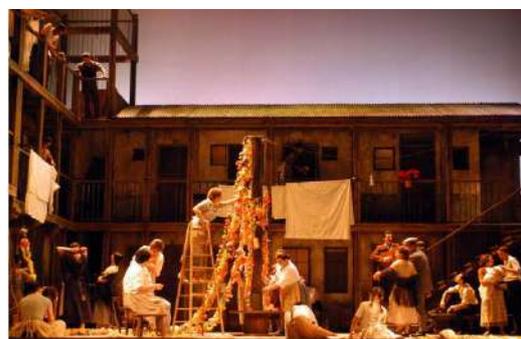


Figura 67: Alonso. Foto de la representación.

3.- Estrategia estética/ estilística

Andrea D'Odorico respeta el libreto de esta pieza musical y apuesta por una **escenografía** realista. Construye el patio de una corrala con sus espacios característicos: escaleras, galerías y viviendas. La estructura en forma de U invertida permite dejar gran parte del escenario vacío, necesario para los números musicales. Los **materiales** están muy estudiados. Predomina el uso del ladrillo y de la madera, creando el paisaje urbano propio de un barrio humilde del Madrid de finales del siglo XIX. Prevalecen los **colores** neutros en el escenario y



Figura 66: Alonso. Foto de la representación. 2007.

Figura 65:
Recorrido de la
obra. 2007.



Figura 68: Foto de la representación. 2007..

el **vestuario**. La directora moderniza la obra, utilizando trajes propios de los años 20. “**Ha cambiado la época, llevándola hacia el final de la década de los años 20 del siglo XX. Por lo tanto, falda hasta la media pierna en ellas. El cambio de época resiste la historia y la mayor parte del texto.**[...]”² (fig.66). La **iluminación** se realiza a través de una pantalla de ciclorama y una luz cenital que marcan el paso del tiempo. La pantalla de ciclorama colorea el escenario: las tonalidades del amanecer o del atardecer y la luz que irradia una luna llena en una noche de verbena (fig.68). El **mobiliario** y la **utilería**, muy estudiados, son realistas y escasos (fig.67). Al tratarse de un patio de vecinos, el mobiliario es urbano como los bancos o la farola. La **música**, gran protagonista, se realiza en directo con orquesta, cantantes y coro.

4.- Descripción de la escenografía

La puesta en escena es una vivienda colectiva madrileña: es una escenografía realista en donde Andrea D’Odorico construye el patio de una corrala (fig.69). Al fondo del escenario coloca una **pantalla de ciclorama** y, delante, levanta la vivienda. Para ello emplea una **estructura metálica** que genera **dos crujiás**: la del fondo, es el espacio de las viviendas y las escaleras ocultas que permiten a los actores subir y bajar durante la representación sin ser vistos. En la crujiá delantera, se sitúa la pasarela que da al patio de la corrala y, en planta baja, la propia pasarela genera una galería cubierta. La estructura tiene forma de U invertida y encierra al escenario y, con este, al espectador que se encuentra inmerso en el patio de una vivienda colectiva del Madrid de finales del siglo XIX. La estructura, completamente cerrada, se rompe por tres **galerías** que permiten la entrada y salida de actores y bailarines a escena. Además, detrás del decorado, existen entradas a las crujiás de las viviendas, para que los actores circulen de un lado a otro del escenario sin necesidad de cruzarlo.

El **decorado frontal** posee dos alturas y una cubierta inclinada. Sin embargo, en su lado



Figura 69: Andrea D’Odorico. Boceto de la escenografía.2007.

² Díaz, 2007

derecho no se construye vivienda, solo una cubierta plana a modo de terraza (fig.70). Delante, aparece una escalera que permite el desarrollo de la acción principal. Las paredes laterales poseen tres alturas vistas y, al no verse la cubierta, transmiten la sensación de estar dentro de un entorno urbano. El juego de alturas, junto con el estatismo de la escenografía, enmarcan la escena a modo de cuadro. La pantalla de ciclorama, que hace de fondo, adquiere un papel fundamental al ser el único elemento que marca el transcurso del tiempo.

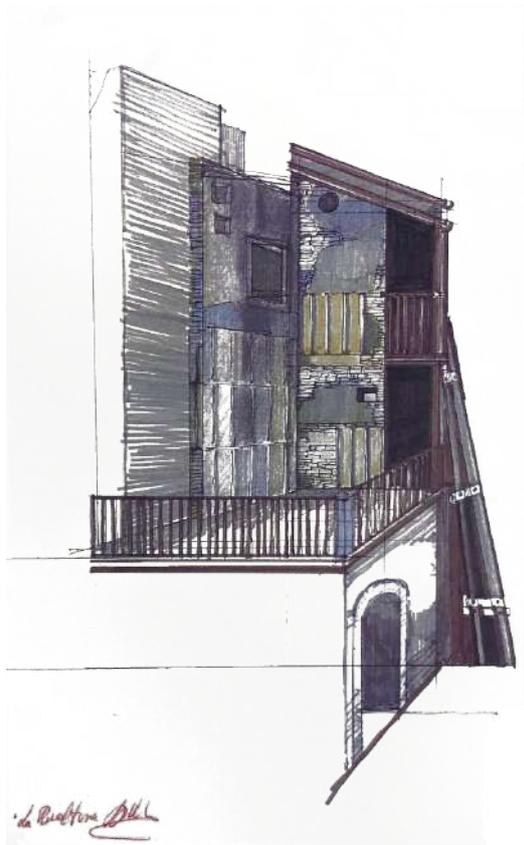


Figura 70: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

La acción se desarrolla en un barrio humilde. D'Odorico utiliza **materiales** acordes: las paredes son de ladrillo y las fachadas de las viviendas se recubren con estuco, muchas veces desgastado por el uso y el tiempo, dejando ver el ladrillo. En la **pared izquierda** se coloca un apeo de madera que representa las malas condiciones de este tipo de viviendas.

Andrea D'Odorico tiene en cuenta para la realización del montaje que se debe de compartir escenario con la escenografía de la obra anterior. Por ello, crea una estructura que sea fácil de montar (fig.71).

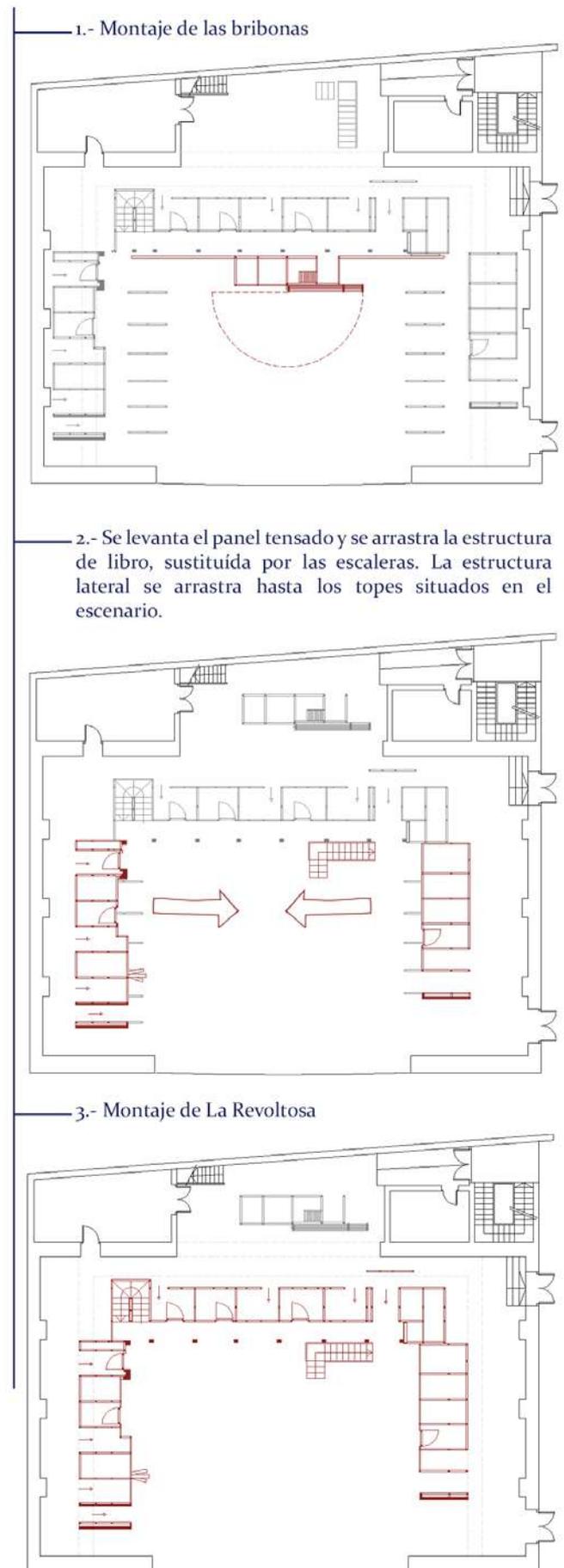
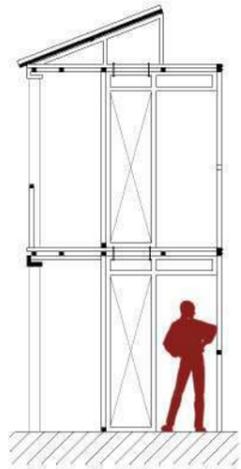
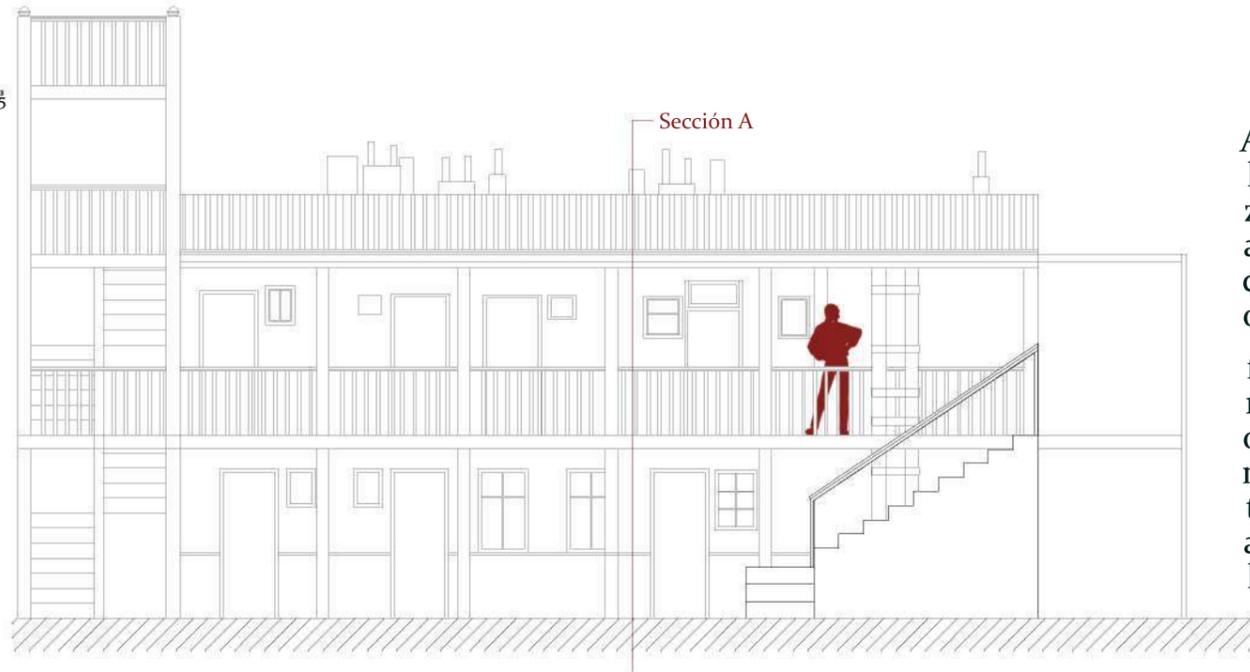


Figura 71: Esquema de cómo se modifica del decorado.

Alzados y secciones de la corrala.
Escala 1:75

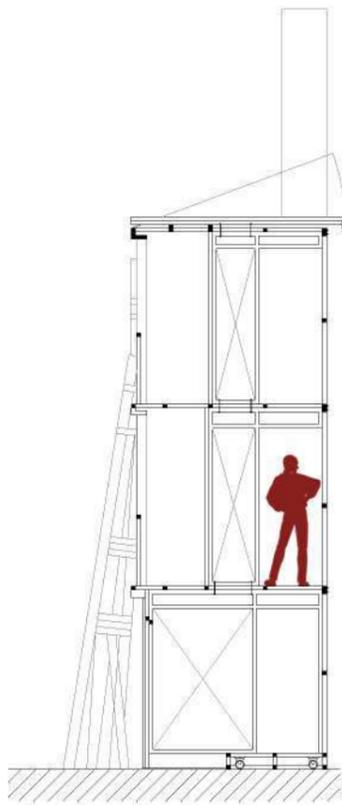


Sección A

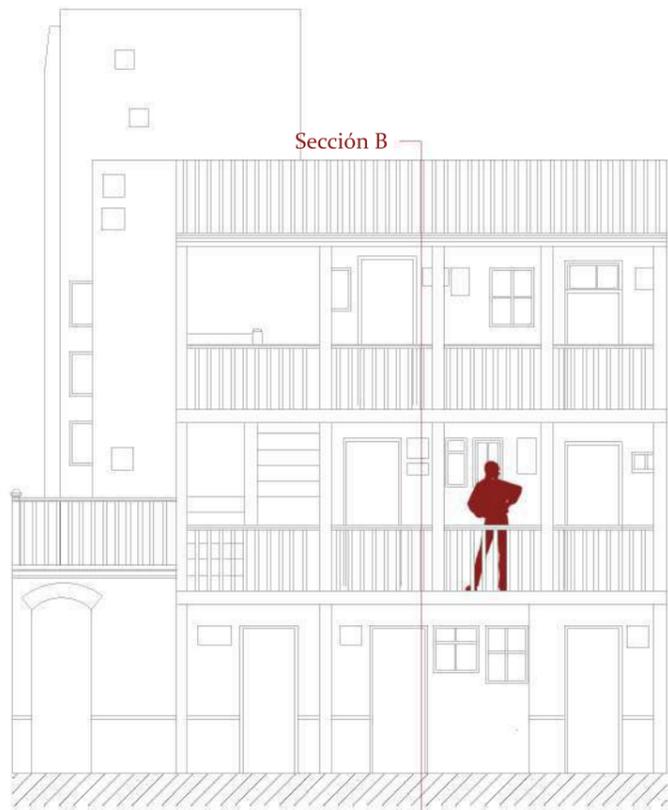


Sección A

Alzado frontal



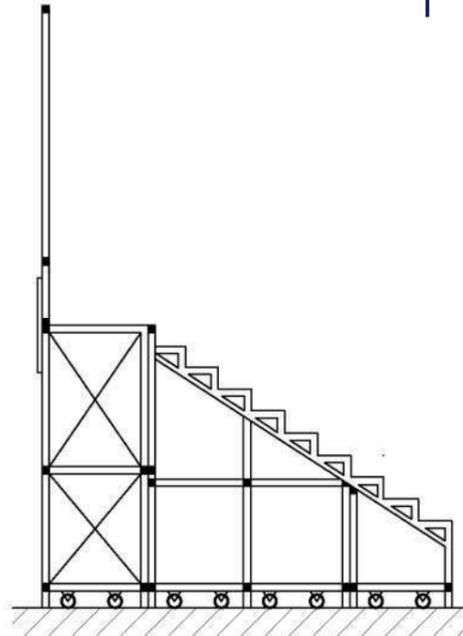
Sección B



Sección B

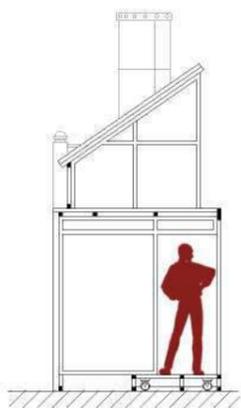
Alzado izquierdo

Sección de la escalera móvil
Escala 1:50

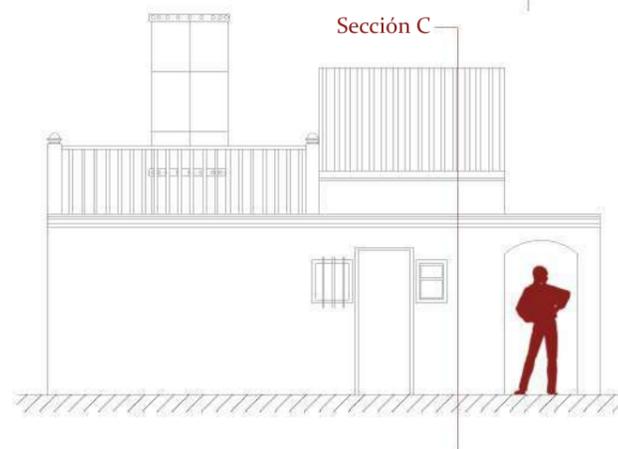


LEYENDA

- 1.- Estructura para la construcción de la corrala
- 2.- Galerías
- 3.- Escaleras móviles
- 4.- Decorado de Las bribonas



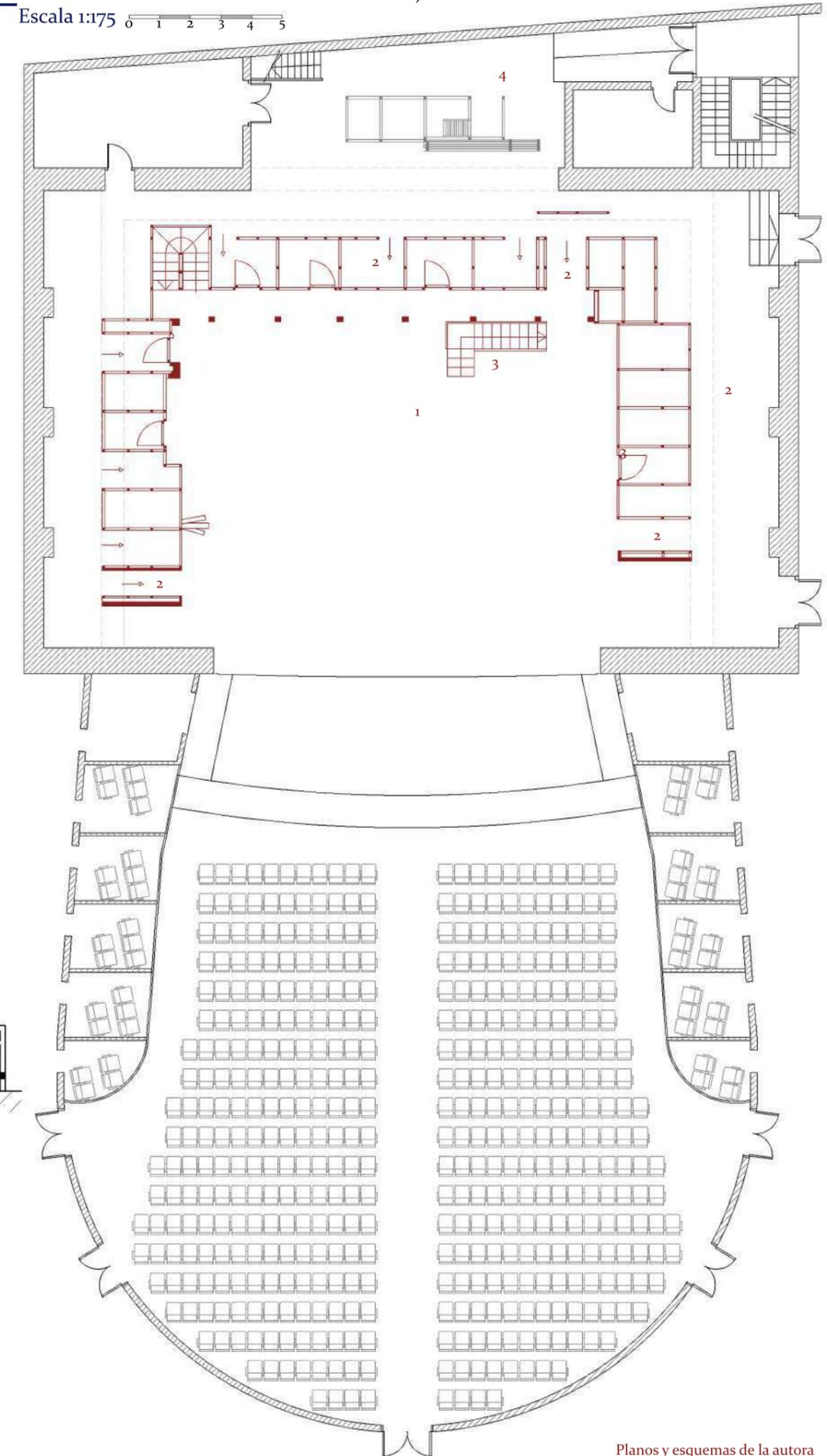
Sección C



Sección C

Alzado derecho

Planta del Teatro de la Zarzuela con el montaje de Las bribonas.
Escala 1:175



5.- Versiones/propuestas anteriores

La Revoltosa transcurre en dos espacios: una corrala madrileña y una calle. En un principio, Andrea D'Odorico respeta la tradicional puesta en escena que, entre el primer y segundo acto, deja caer un telón corto pintado como decorado que representa la calle. Experimenta con distintas perspectivas de una calle engalanada para una verbena. Pero, finalmente, desecha esta idea y, toda la obra, transcurre en un único espacio.

La puesta en escena es una corrala. D'Odorico, en el **proceso de diseño**, realiza distintas versiones en donde experimenta con el juego de **alturas de las viviendas** hasta lograr el efecto deseado. La única **escalera** vista se convierte en un elemento fundamental, muy estudiado por el escenógrafo que se enfrenta a un dilema. Por un lado, la escalera resta espacio, muy necesario para los números musicales. Por otro, sirve para construir un rellano, a modo de pequeño escenario levantado, donde se sitúa la protagonista en los momentos en los que es alagada y piropeada por los hombres del vecindario (fig.73). Finalmente, realiza la escalera que adquiere un valor simbólico: la belleza idealizada por todos.



Figura 73: Alonso. Foto de la representación. 2007.

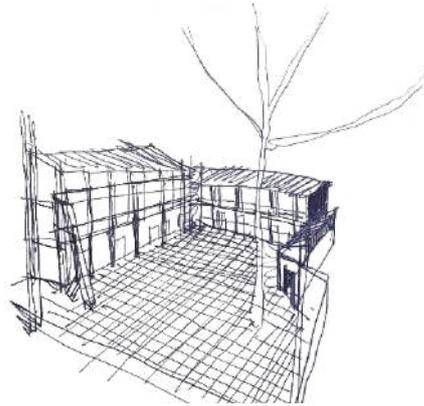


Figura 74: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.



Figura 72: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.

También ensaya con distintas **fachadas**: experimenta con el orden y el ritmo que dan los huecos de distintos tamaños y en distintas posiciones (fig.72). En todas las propuestas emplea el estuco y el ladrillo visto como materiales para realzar el ambiente de un barrio obrero del Madrid castizo.

En sus primeros dibujos aparece un **árbol** en el centro de la corrala (fig.74) que, en el proceso creativo, es sustituido por una farola, símbolo de modernidad.

6.- Influencias arquitectónicas

La corrala es la vivienda popular típica madrileña de los siglos XVII, XVIII y XIX. El **barrio de Lavapiés**, dentro del casco histórico de Madrid, mantiene muchas de estas viviendas, actualmente protegidas. Todas poseen una misma distribución: un corredor que recoge las viviendas y da a un patio interior. La estructura es de madera y la fachada de ladrillo. Andrea D'Odorico vive en este barrio y conoce a la perfección sus calles, fachadas y patios. La puesta en escena es un trocito de su Madrid que para esta obra investiga y analiza. Cabe recordar que la corrala de Tribulete, situada entre las calles de Tribulete, 12 y Sombrerete, 13, es una de las más importantes y sirve de inspiración para Ruperto Chapí (fig.75).



Figura 75: Foto de la corrala Tribulete.

Tantas voces (2008)

1.- Descripción dramática

Luigi Pirandello (Agrigento 1867-Roma 1936) es uno de los dramaturgos italianos más importantes del siglo XX. Cultiva todos los géneros: poesía, relato, novela y teatro. Entre sus numerosas obras teatrales se encuentra un proyecto inacabado: *Cuentos por un año*, con el que Pirandello pretende ofrecer una obra para cada día del año. *Tantas Voces* es una adaptación de cinco de estos cuentos (fig.76 y 77). Son pequeños relatos que no tienen un nexo entre ellos pero que, en clave de tragedia, drama y comedia, tratan temas que siempre están presentes: el sentido de la justicia, las ilusiones perdidas, la muerte o la creencia en el más allá. Su atemporalidad permite enfrentar al espectador a sus miedos y preocupaciones a través de acontecimientos de la vida cotidiana. Esto convierte a *Tantas Voces* “*en un mosaico de la Italia del siglo XX en el que aparecen la Roma burguesa y artística, el Palermo portuario y céntrico, la Sicilia rural del interior, la soledad de las habitaciones, las mansiones vacías del campo, la música popular, los objetos, el teclado de un piano, el silencio..., la vida, los días...*”¹

Las obras escogidas para esta representación teatral son: *La casa de Granella*, *El hombre de la flor en boca*, *Limonos de Sicilia*, *el Certificado* y *Alguien ha muerto en el hotel*.

Cuento 1: La casa de Granella.

Se desarrolla en 9 escenas. La familia Piccirilli acude a un abogado para resolver el enfrentamiento que tiene con su casero. Este les ha denunciado: no quiere que abandonen la vivienda porque afecta a su buen nombre. Entonces, la familia alega tener un motivo de peso para irse: viven espíritus.

Cuento 2: El hombre de la flor en boca

Refleja el miedo a la muerte. La obra representa una conversación entre dos hombres en un café en mitad de la noche. El protagonista se enfrenta al cáncer y encuentra consuelo al imaginar la vida de los demás.

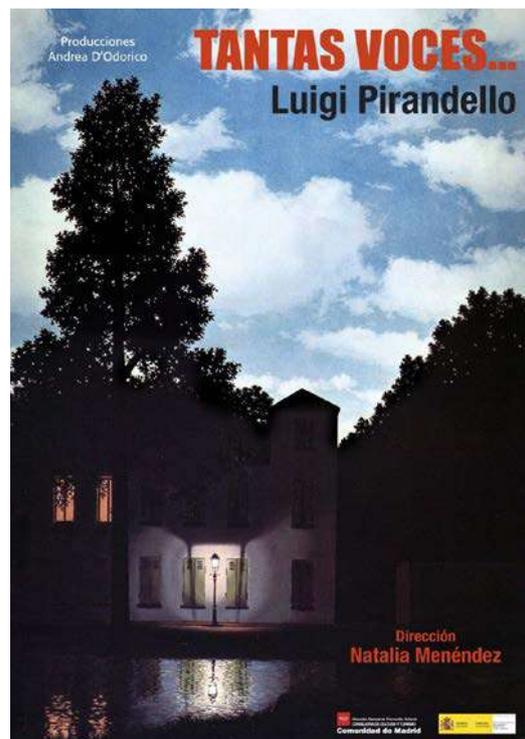


Figura 77: Cartel de la obra *Tantas voces*. 2008.

Cuento 3: Limonos de Sicilia

Trata sobre la pérdida de la ilusión. Un hombre de pueblo va a la ciudad a reencontrarse con el amor de su infancia a quien ha ayudado, invirtiendo sus ahorros, a convertirse en una gran cantante. El enamorado, se encuentra con un ambiente completamente distinto al que espera: ella ha triunfado como cantante de Ópera y se ha convertido en una mujer moderna, lejos de las costumbres cristianas y tradicionales del pueblo.

Cuento 4: El certificado

El protagonista, es un hombre marginado por el pueblo por ser un “gafe”. Desea obtener un título que lo acredite y, así, poder obtener un beneficio económico.

Cuento 5: Alguien ha muerto en el hotel

Habla sobre la fugacidad de la vida. En un hotel cerca del puerto, una mujer recién enviudada que va a partir hacia América, espera durante horas ante la puerta de un empresario recién desembarcado para que le explique la experiencia del viaje. La sorpresa llega cuando todos descubren que el empresario ha fallecido.

2.- Equipo de trabajo

Autor:	Luigi Pirandello
Versión:	Juan Carlos Plaza-Asperilla
Dirección:	Natalia Menéndez
Escenografía:	Andrea D'Odorico

¹ Plaza, 2008: 4

Vestuario:	Ana Rodrigo
Iluminación:	Juan Gómez Cornejo
Coreografía:	Marta Gómez
Música:	Luís Miguel Cobo
Estreno:	Sala Tarantana de Madrid, 29 de diciembre de 2008
Intérpretes:	Lola Casamayor, Marta Gómez, José Luis Patiño, Lara Grube
Producción ejecutiva:	Andrea D'Odorico

3.- Estrategia estética/estilística

Tantas Voces supone un gran reto para Andrea D'Odorico. Hay que diseñar un espacio en el que se puedan representar obras muy dispares que no transcurren en un mismo lugar. A esto se suma la necesidad de generar un espectáculo que pueda adaptarse a los distintos teatros de la gira. El equipo técnico propone una representación sensitiva con ausencia de una ambientación historicista.

La **puesta en escena** es sencilla y abstracta, con predominio de la línea recta. Sobre un espacio indeterminado se sitúan: una pantalla de ciclorama y dos paneles de gasa al fondo del escenario y, adelantados, dos cubos (fig.78). En ocasiones, D'Odorico se sirve de recursos audiovisuales y una maqueta. La **utilería** y el **mobiliario** cobran gran importancia para crear

la atmósfera necesaria y ambientar según las necesidades narrativas de cada cuento. En la misma línea se diseña el **vestuario**, propio de la Italia de finales del siglo XIX y principios del XX. La unidad **cromática** se mantiene durante toda la representación: todos los elementos escénicos son azules y en el vestuario se emplean colores neutros: predominan los beige, blancos y negros. La **iluminación** posee dos funciones: marcar el paso temporal de la obra y delimitar los distintos espacios escénicos. El paso de un cuento a otro se realiza, en la mayoría de los casos, con el cambio de luces y música. Además, algunos de los espacios se generan únicamente con la luz, el mobiliario y la utilería. La **música** es un elemento esencial a la hora de ambientar los cuentos y las escenas.

Andrea D'Odorico crea una atmósfera adecuada para cada cuento y da a conocer pequeños fragmentos de Italia. Une a modo de puzle estas cinco piezas escénicas y ofrece al espectador la oportunidad de entender la sociedad y la moral italianas de principios del siglo XX.

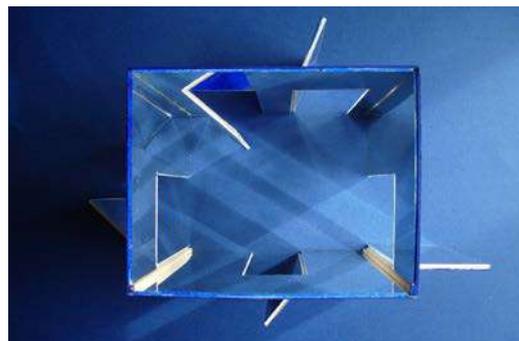


Figura 79: Andrea D'Odorico. Maqueta de trabajo. 2008.

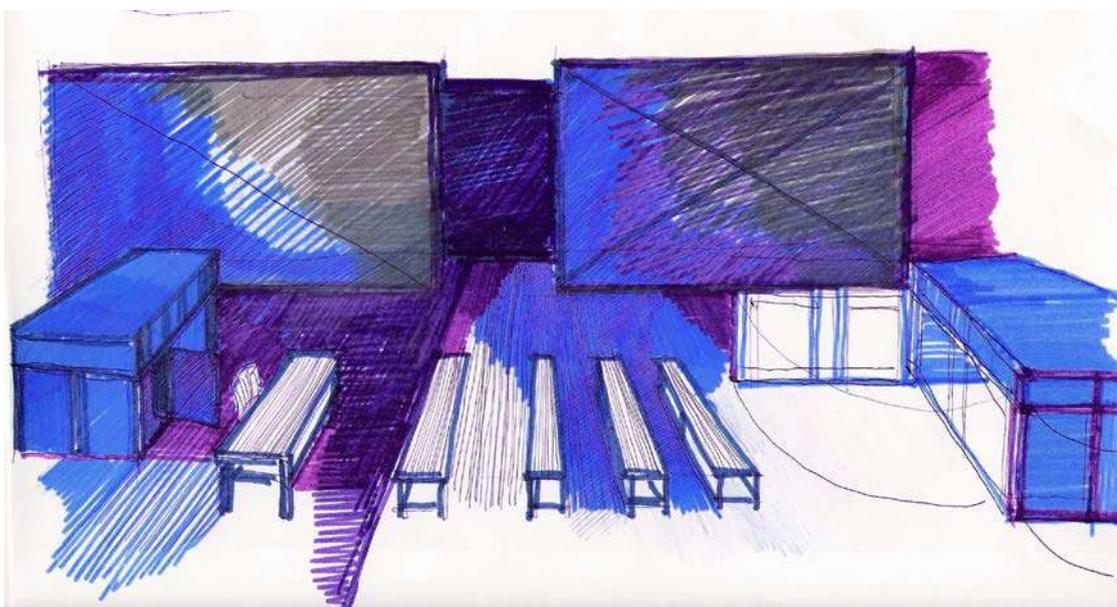


Figura 78: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.

4.- Descripción de la escenografía

La **estructura escenográfica** es fija e invariable en cuanto a su concepción: **dos cubos** enfrentados, **dos paneles de gasa** y una **pantalla de ciclorama** de fondo. Sin embargo, los cubos con múltiples puertas se transforman y, con ellos, el espacio escénico. A la izquierda, un cubo de cristal utilizado, metafóricamente, en aquellos momentos en que el personaje se enfrenta a su yo interior o cuando se pretende aparentar que se encuentran en escena más actores de los que realmente hay (fig.79). A la derecha, un cubo hecho de gasas, permeable, que permite, o bien, la representación de dos líneas argumentales que transcurren al mismo tiempo; o bien, junto con los paneles de gasas del fondo, separar espacios, ya sean estancias de una misma vivienda o una zona exterior de una interior (fig.80).

“Es atemporal y abstracta, con un suelo azul que recuerda al mar de Sicilia. Es como el aire puesto en el suelo y es como si todo estuviera en el aire. Gasas en el fondo con unas transparencias muy sugerentes y dos módulos que permiten crear espacios súper diferentes:

hay interiores, exteriores, campo, ciudad, casas humildes, un palacio.”²

D’Odorico apuesta por un **espacio versátil** que, a medida que transcurre la línea argumental, se transforma con la apertura o cierre de los cubos, el mobiliario, maquetas o, incluso, escenografías audiovisuales. Generalmente, las obras se desarrollan en un único acto. Dentro de un mismo cuento los **cambios escenográficos** son sencillos. Los propios actores, de manera artística e introduciéndolo en la historia, realizan estas pequeñas modificaciones.

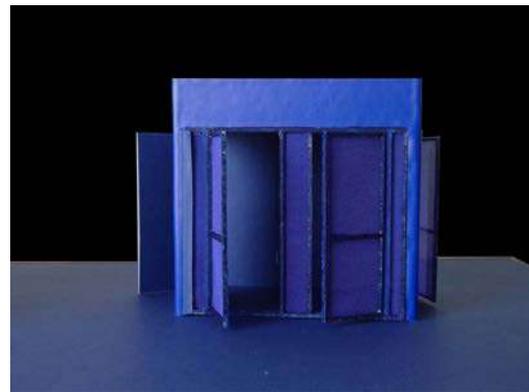
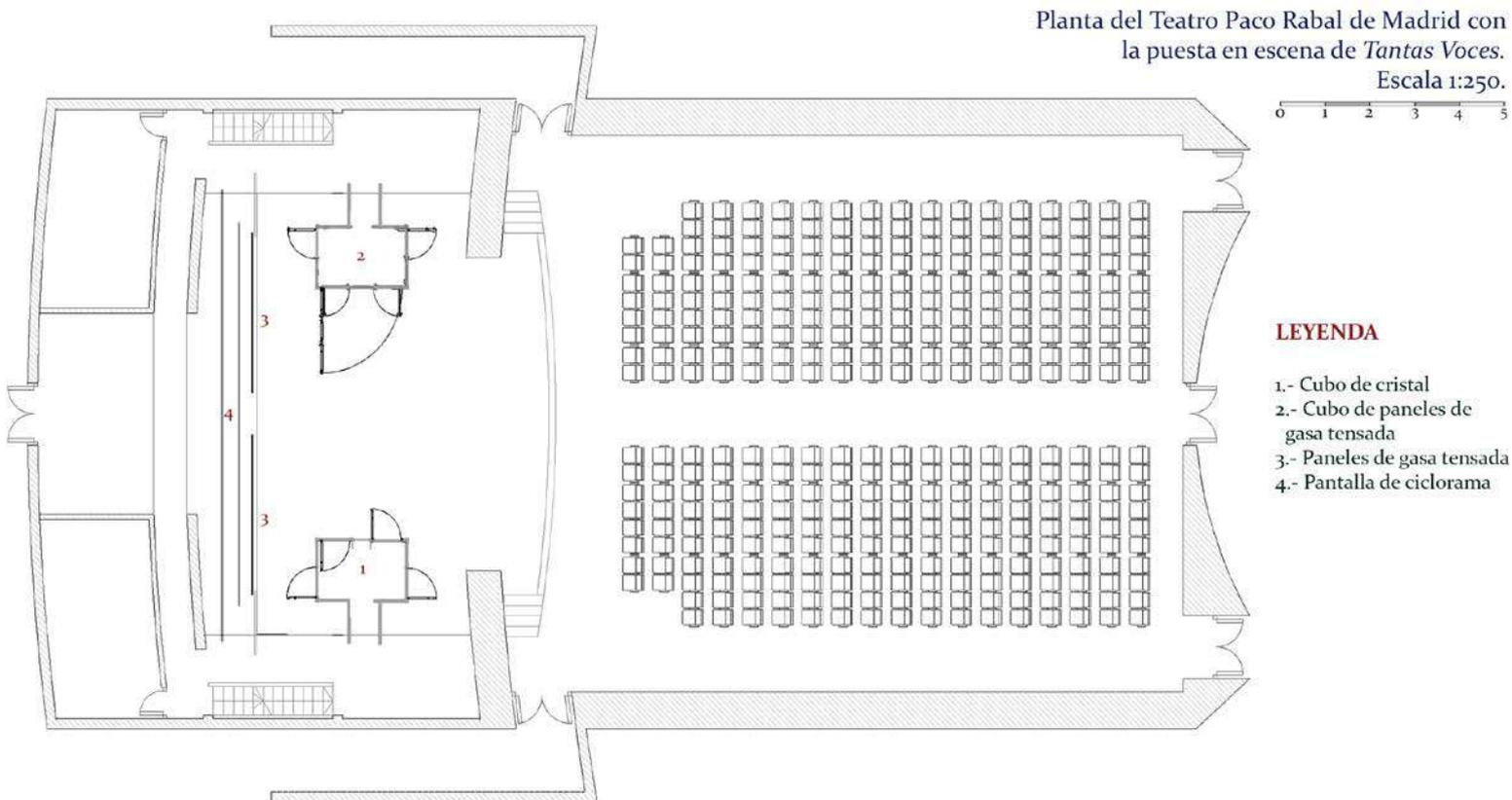


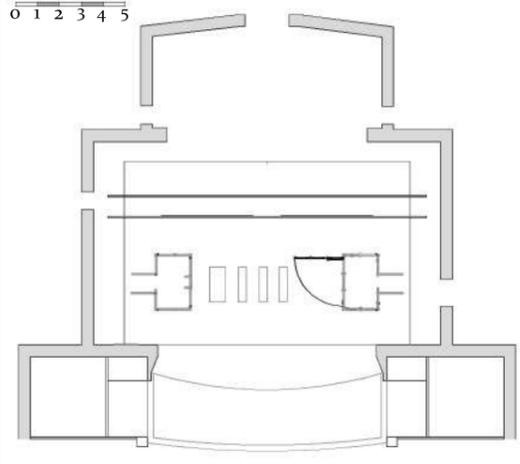
Figura 80: Andrea D’Odorico. Maqueta de trabajo.2008.



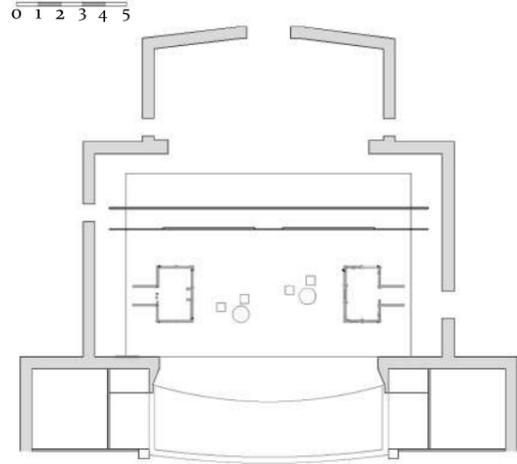
² Casamayor, 2008.

Planta con disposición de mobiliario y uso de los cubos. Escala 1: 350

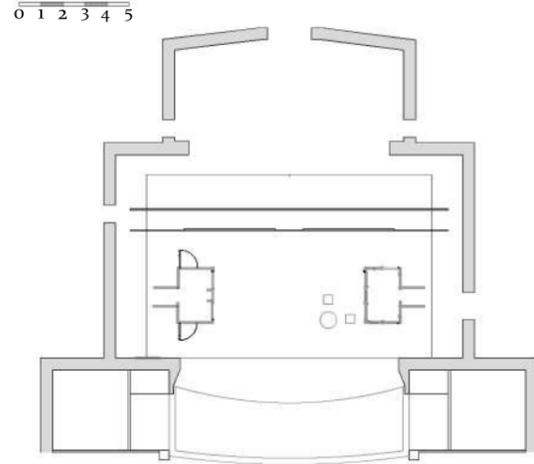
Cuento 1: La casa de Granella



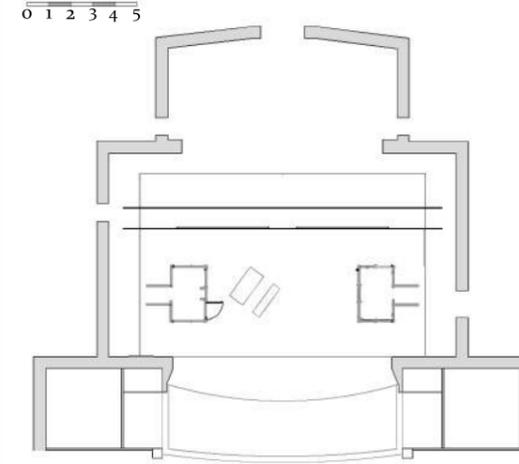
Cuento 2: El hombre de la flor en boca



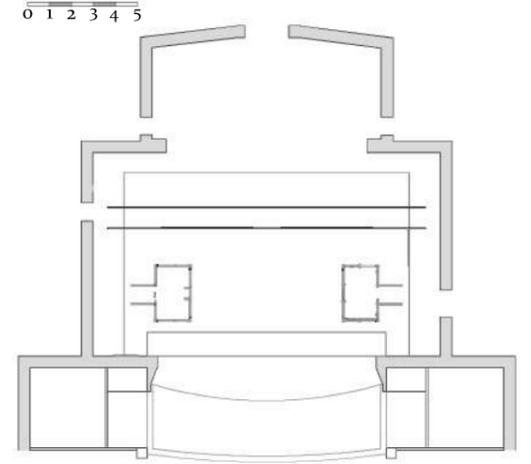
Cuento 3: Limones de Sicilia



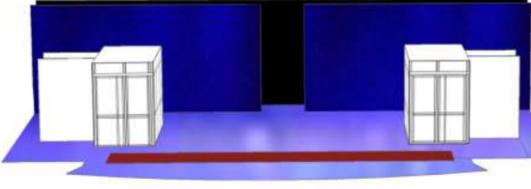
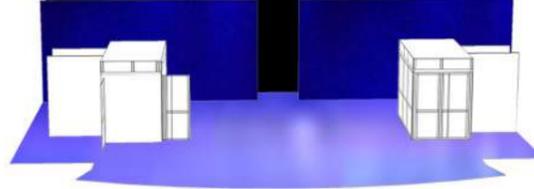
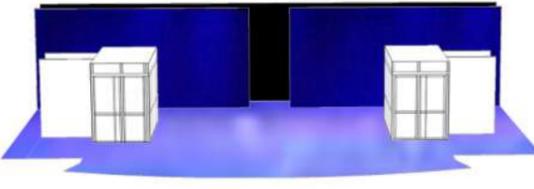
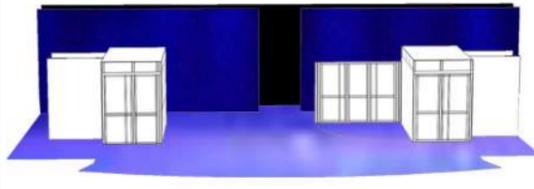
Cuento 4: El certificado



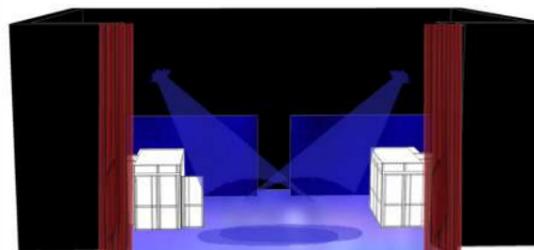
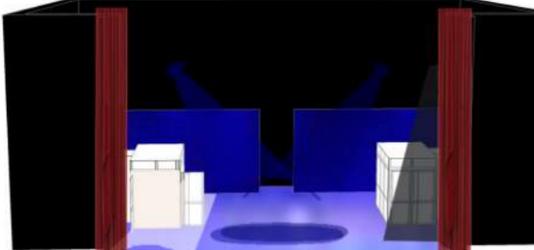
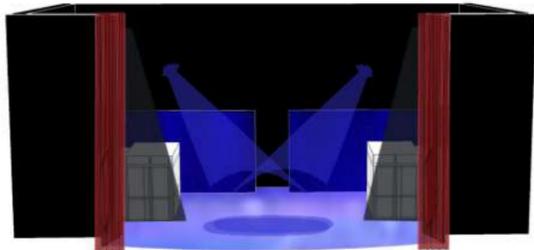
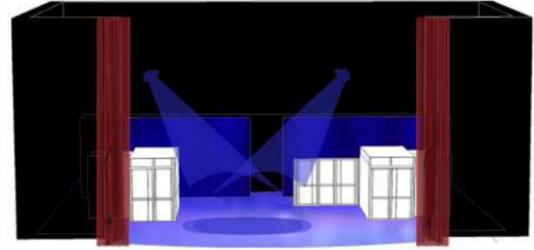
Cuento 5: Alguien ha muerto en el hotel



Uso de los cubos

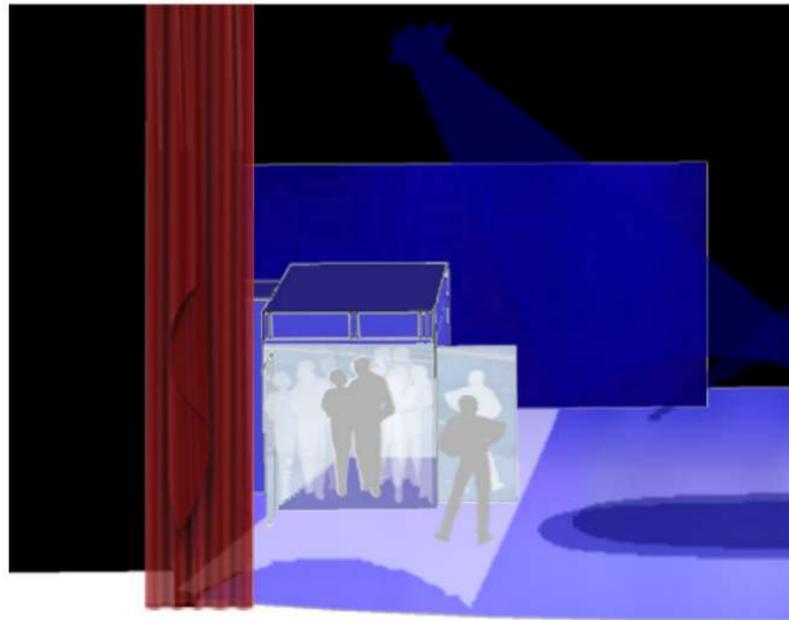


Iluminación



Función de los elementos escénicos

Cubo de cristal



Paneles de gasa



Cubo de gasas



Cuento 1: La casa de Granella

Transcurre en **cuatro espacios diferentes**: el despacho de un abogado (escenas 1,2,3 y 8), el interior de la vivienda de los Piccirilli (escena 4), una calle de Agrigento (escenas 5 y 6) y el interior y exterior de la casa Granella (escenas 7 y 9).

Escenas 1,2 y 3, el despacho del abogado.

Se escenifica con los dos cubos cerrados y, entre ellos, mobiliario propio de un despacho (fig.81 y 82). Los cubos se convierten en estancias contiguas al propio despacho. El de gasas, es la entrada desde la calle, donde se encuentra el ayudante del abogado, permitiendo vivir situaciones en paralelo. En la escena 3, el personaje intenta resolver un conflicto interno: la creencia o no en el más allá. En este momento, es el mismo quien abre una de las puertas del cubo de cristal y se enfrenta con su propio reflejo, transformando el escenario.

Escena 4, vivienda Piccirilli. Se construye de forma abstracta. No entran en juego los cubos. El teatro está a oscuras, en el medio, una gran luz y, debajo, mobiliario de vivienda. Con el juego de luces se difuminan aquellas partes del escenario que no se desean mostrar (fig.83).

Escenas 5 y 6, calle de Agrigento. La calle es el espacio libre entre cubos y los cubos son las casas del pueblo.

Escenas 7 y 9, vivienda de Granella. Hay que mostrar simultáneamente exterior e interior. D'Odorico recurre a una escenografía de intuición. Los actores delimitan dos espacios con bancos dispuestos a modo de círculo. El exterior del círculo son las calles de Agrigento y, el interior, la vivienda, en dónde se coloca una maqueta. Además, sobre los paneles de gasa se proyecta un dibujo de la casa de Granella (fig.84).

Escena 8. Se necesita mostrar la casa de Granella y el despacho del abogado. El despacho se recrea únicamente a través del mobiliario y la casa de Granella con los bancos, la maqueta y la proyección. Esta escena es un ejemplo del papel fundamental que cobra la luz en la obra a la hora de delimitar espacios. En este caso, se crean dos luces marcadas sobre cada una de las zonas y, dependiendo de la acción, la luz es potente, o, por el contrario, tenue.



Figura 81: Andrea D'Odorico. Maqueta de trabajo. 2008.



Figura 82: Foto de la representación. 2008.



Figura 83: Foto de la representación. 2008.



Figura 84: Foto de la representación. 2008.

Cuento 2: El hombre de la flor en boca. Se desarrolla en una única escena y un solo lugar: el interior de una cafetería. El espacio entre los cubos, con dos mesas redondas, se transforma en el salón del establecimiento (fig.85). Con la luz, se difuminan los cubos y la atención del espectador se dirige al espacio central. En la conversación aluden a una misteriosa mujer. Las gasas de los paneles del fondo dejan entrever su silueta, a la vez que dividen el exterior, la calle, con el interior, la cafetería.

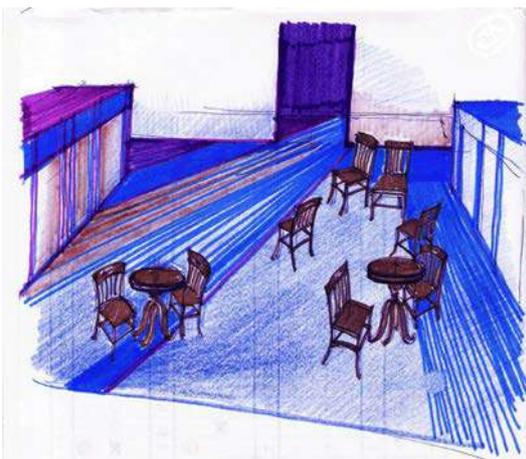


Figura 85: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.

Cuento 3: Limones de Sicilia. El escenario ambienta el interior de una casa rica de ciudad. El espacio central se convierte en una sala de la vivienda y los cubos en las estancias contiguas: el de la derecha, de gasas, es la estancia de un criado y permite visualizar la acción entre luces y sombras; el de cristal, abre dos de sus puertas (fig.86). Dentro, dos actores ríen y bailan, reflejándose sus movimientos sobre los espejos. Andrea D'Odorico consigue su propósito: el interior del cubo se transforma en un gran salón de baile. Se emplea una gran luz cenital que ilumina por igual todo el escenario.



Figura 86: Foto de la representación. 2008.

Cuento 4: El certificado. Se desarrolla en el despacho de un abogado. D'Odorico recupera la escenografía de la casa de Granella. El cubo de gasas es el acceso desde la calle. El mobiliario ambienta el despacho (fig.87 y 88).



Figura 87: Foto de la representación teatral.2008.



Figura 88: Foto de la representación teatral. 2008.

Cuento 5: Alguien ha muerto en el hotel.

Los personajes se reúnen en torno a un pasillo, delimitado por una alfombra roja (fig.89). Las gasas de los paneles del fondo separan la calle del interior. En la escena final, se emplean recursos audiovisuales: sobre la pantalla de ciclorama se proyectan las puertas de las habitaciones del hotel y comienza a entrar agua, representando la fugacidad de la vida. El hotel se hunde y, con él, sus huéspedes (fig.90).

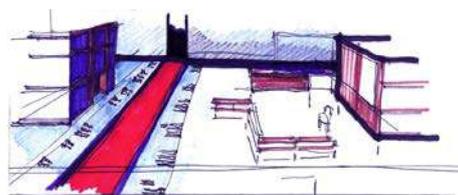


Figura 89: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.



Figura 90: Andrea D'Odorico. Escenografía audiovisual. 2008.

5.-Soluciones previas

En los bocetos de D'Odorico se aprecia la evolución de su puesta en escena. Parte del empleo de **elementos realistas** que depura hasta diseñar un único espacio abstracto, en donde coexisten los diversos lugares en que transcurren los cuentos. En su primera propuesta aparece unas casas dibujadas al fondo del escenario que, posteriormente, desaparecen (fig.91). Desde el principio proyecta dos cubos enfrentados. Sin embargo, los primeros cubos poseen una concepción más realista ya que, al abrir sus puertas, aparecen distintas imágenes de Italia que ambientan los cuentos (fig.92 y 93). Este planteamiento evoluciona a una concepción única del espacio para toda la representación: un cubo con puertas de espejos y, otro, con paneles de gasa. El uso de los **colores** no se deja al azar. D'Odorico realiza un estudio minucioso para lograr unificar la escenografía a la vez que traslada al espectador al azul del mar de Sicilia y al azul del cielo símbolo de lo eterno.

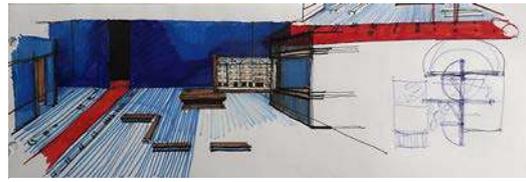


Figura 92: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008

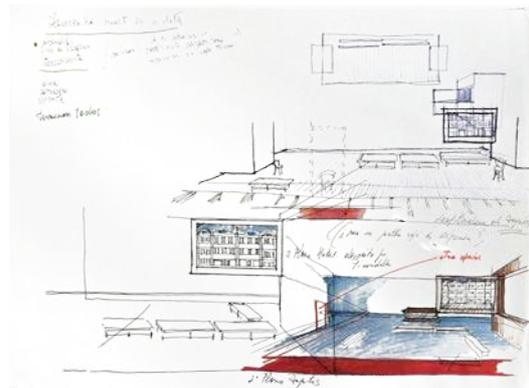


Figura 93: Andrea D'Odorico. Anotaciones de la escenografía. 2008.

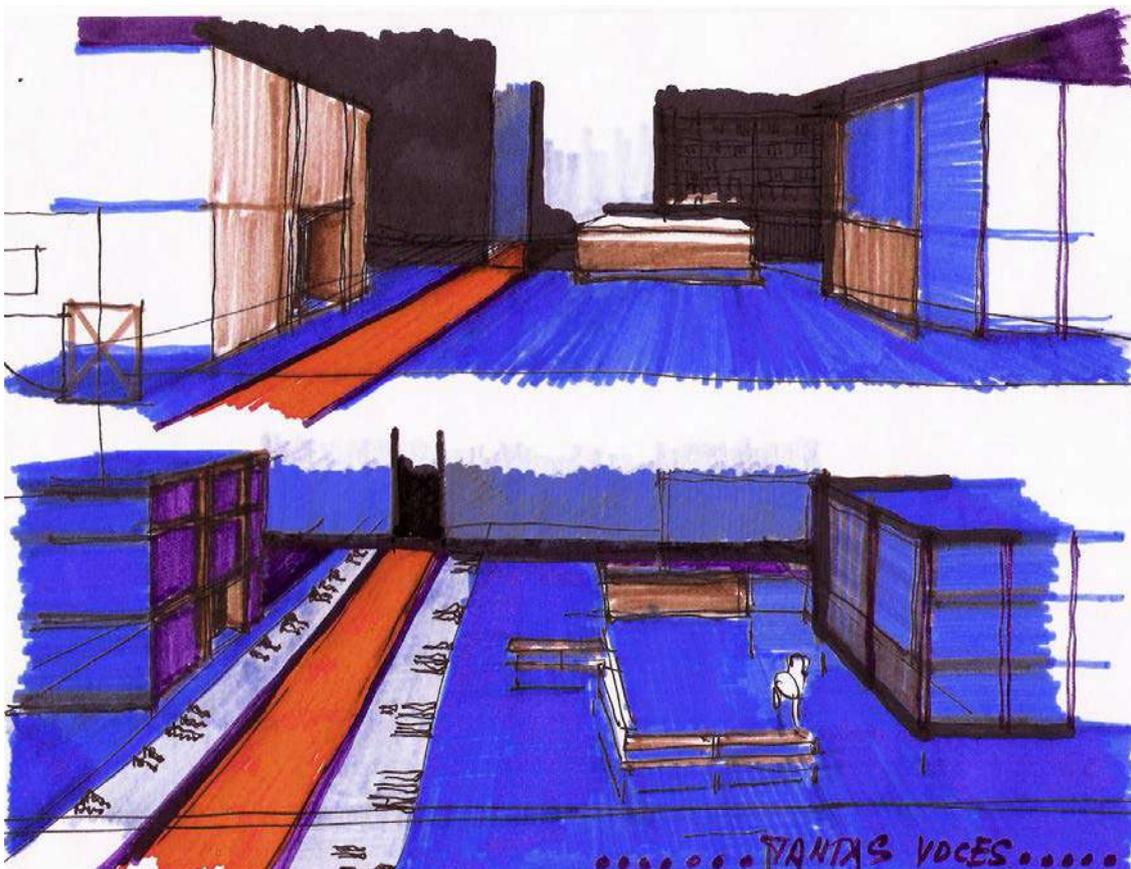


Figura 91: Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.

6.- Influencias arquitectónicas

D'Odorico crea una arquitectura emocional a través de la geometría, el color, las luces, las sombras y los planos de espejos que tienen la capacidad de transportar el cielo y el mar al escenario, ampliar el espacio, desdibujar los límites o reflejar a los actores y enfrentarlos a sí mismos. El agua como suelo y la luz transcendental son dos recursos empleados en *Tantas voces*. Una obra con temas existenciales que demandan una arquitectura humana y cercana que permita, a través de la percepción, involucrar al espectador en una reflexión.

Esta **arquitectura emocional** la utilizan muchos arquitectos en sus **obras funerarias**. El cementerio de Udine, ciudad natal de Andrea D'Odorico, acoge tumbas diseñadas por algunos de los arquitectos de la tercera generación del Istituto Universitario di Architettura di Venezia (I.U.A.V) y alumnos de Scarpa como Bruno Morassutti o Angelo Masieri, que colaboran con otros arquitectos del norte de Italia como Pietro Zanini. Todas sus tumbas son austeras y con una geometría muy marcada, con forma de paralelepípedo o cubo. Es una arquitectura neutra sobre la que experimentan con las sensaciones y emociones que transmiten otros elementos como la luz o los recorridos. **Angelo Masieri**, con la **tumba para la familia Veritti** (fig.94), emplea una arquitectura sensorial que es, claramente, heredada de su profesor Carlo Scarpa. La obra es el paso metafórico desde el estado de la vida al de la muerte. El acceso hasta el espacio donde están las tumbas es un trance, un espacio de reflexión y encuentro con nuestro yo interior.



Figura 94: Angelo Masieri. Tumba para la familia Veritti. 1951.

Carlo Scarpa, maestro y gran influencia para D'Odorico, investiga sobre cómo construir el lugar

donde albergar a los muertos: apuesta por una arquitectura emocional y llena de simbolismo. En el **complejo monumental del cementerio de San Vito d'Altivole** en Treviso, provincia de Udine, Scarpa construye una tumba a modo de jardín funerario (fig.95 y 96). Utiliza láminas de agua como planos reflectores que, además de acercar el cielo a la tierra, simbolizan el ciclo vital del hombre. Los distintos espacios vivenciales se crean a través de volumetrías puras, texturas, ejes, luz y agua. Los recorridos están completamente estudiados y llenos de significado, al igual que la luz.

Andrea D'Odorico utiliza todos estos recursos de una manera u otra para lograr una escenografía que pueda ser cualquier lugar, pero a su vez, transmita sensaciones, vivencias, recuerdos, emociones y reflexiones universales.



Figura 95: Carlo Scarpa. Capilla de la Tumba Brion. 1978.



Figura 96: Carlo Scarpa. Lucernario de la Tumba Brion. 1978.

**BLOQUE IV:
CONCLUSIONES Y
PROSPECTIVA**

1.- Conclusiones

La arquitectura es necesaria para hacer escenografía. Proyectar sin tener en cuenta el espacio no tiene sentido. El arquitecto trabaja sobre un espacio permanente y el escenógrafo sobre un espacio efímero.

Los textos teatrales evolucionan de forma acompasada a lo largo del tiempo, pero la escenografía plana y bidimensional, diseñada por pintores, es una constante hasta finales del siglo XIX. El espacio escénico evoluciona cuando se comienza a trabajar desde un punto de vista espacial gracias a otras disciplinas como la arquitectura. En la escenografía moderna, arquitectos que trabajan dentro del mundo del teatro han puesto en valor la escenografía desde un punto de vista arquitectónico. Si giramos la mirada a un pasado reciente, se observa como las grandes innovaciones escenográficas vienen de la mano de arquitectos-escenógrafos con una línea que comienza Strehler (1921-97) con sus planteamientos arquitectónicos, y continúan Burmann (1891-1980), Pizzi (1930) o el propio D'Odorico (1942-2014). No hay que olvidar que grandes arquitectos como Aldo Rossi (1931-97), Santiago Calatrava (1951) o Zaha Hadid (1950-2016) ponen a disposición del arte proyectos de desfiles de moda, montajes teatrales o edificaciones efímeras de gran teatralidad. En esta misma línea están Frank Gehry (1929) y Daniel Libeskind (1946) que, por fin, hacen el proceso inverso y trasladan la escenografía a la arquitectura. Un claro ejemplo es el Museo Judío de Berlín de Libeskind, donde las líneas inclinadas y los juegos de luz convierten al edificio en un escenario que, sencillamente, emociona.

La labor del arquitecto-escenógrafo es la de crear una arquitectura generosa al servicio de todos los agentes que intervienen en un acto que emociona. Consciente de que la arquitectura en sí misma no tiene ningún sentido, la convierte en una herramienta para transmitir y hacer sentir emociones. La clave para hacer escenografía es la unión de la esencia arquitectónica y la esencia teatral. Surge un método: primero se emplean principios compositivos arquitectónicos para generar un espacio universal y atemporal; para después, introducir elementos compositivos propiamente teatrales que lo contextualizan. Se han de estudiar y cuidar al máximo estos elementos porque es la forma de materializar la obra y hacerla entendible para el público. Así, lo construido, cobra todo su sentido. Es un espacio que quienes lo vivencian sienten como suyo y que

no se entiende sin ellos. El espacio se convierte en "emoción".

No se entiende que en la carrera de arquitectura no se introduzcan las artes escénicas como un espacio propio del arquitecto y que la enseñanza, en líneas generales, se limite a un máster o un curso impartido en una escuela de arte dramático o bellas artes. Es extraño que el arquitecto no lo conciba como un espacio de trabajo. En los últimos años, algunas universidades de arquitectura como la universidad de *La Sapienza*, en Roma o *La Academia de Arquitectura de Mendrisio*, en Suiza, han incluido en sus programas académicos la escenografía.

Andrea D'Odorico es consciente de esta necesidad y colabora activamente en enseñar a arquitectos escenografía. De hecho, deja su pequeño gran legado al teatro contemporáneo español: la italiana Monica Boromello y el español Ricardo Sánchez Cuerda, dos de sus ayudantes y, más tarde, colaboradores que, actualmente, son dos importantes arquitectos-escenógrafos.

Así pues, hablar de Andrea D'Odorico es hablar de renovación. En él confluyen las dos disciplinas: arquitectura y escenografía para hacer teatro. Se demuestra que ambas son un proceso de ida y vuelta: la una engrandece a la otra. Un edificio no es válido sin emoción y una puesta en escena no es válida sin su valoración espacial. Con la emoción se construyen espacios universales y atemporales que cobran vida sólo cuando son vivenciados.

En palabras de Andrea:

“Y conseguir, [...], dar al público cosas que ni siquiera sospecha que existen.”¹

2.- Prospectiva

Considero que este trabajo ha cumplido con los objetivos propuestos. Se demuestra la existencia de un método de trabajo en Andrea D'Odorico que ha sido continuado en la escenografía actual. Sorprende que, siendo su principal referente Carlo Scarpa, utilice unos principios compositivos próximos a Rossi y embellezca sus escenografías con lo aprendido de Scarpa. La realización de este trabajo me ha hecho valorar, aún más, la obra de Andrea D'Odorico. Como arquitecta, me he introducido en el mundo de las artes escénicas y me he dado cuenta de que quiero dedicarme a ello, completando mis estudios con un máster en escenografía. De cara a un futuro, no me importaría continuar con esta investigación.

¹ Ruesga, 2015: 44-45

REFERENCIA DE IMÁGENES

Bloque I: ANTECEDENTES DE ANDREA D'ODORICO

I.a. CONTEXTO ESCENOGRÁFICO E HISTÓRICO

- **Figura 1:** Appia. Diseño para "Orfeo y Eurídice". 1912.
<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-appia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/>
- **Figura 2:** Craig. Diseño para "Hamlet". 1911.
<https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/20/el-legado-de-appia-y-gordon-craig-para-la-escena-contemporanea/>
- **Figura 3:** Frigerio. Minna von Barnhelm dirigida por Strehler. 1983.
<https://www.pinterest.es/pin/405394403954598600/>
- **Figura 4:** Figura 4: Burmann. Los delfines. 1969.
<http://teatro.es/catalogo-integrado/los-delfines-609287-4>
- **Figura 5:** Puigserver. Escenografía Les tres germanes. 1979.
slideshare.net/museuartsesceniques/fabi-puigserver-teatre-dart-en-llibertat-mostra-fotografica

Bloque II: ANDREA D'ODORICO

II.a. BIOGRAFÍA

- **Figura 1:** Andrea con su madre y su hermano.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 2:** Andrea con sus compañeros de la I.U.A.V.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 3:** Andrea D'Odorico trabajando.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 4:** Andrea D'Odorico con parte del equipo en una carroza de Fiesta Barroca.
Fuente: Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 5:** Cartel XXV edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 6:** Boceto para la exposición Al teatro por los pelos... 2010.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 7:** Melograna. Último boceto de Andrea D'Odorico. 2014.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 8:** Andrea D'Odorico.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.

II.b. INFLUENCIAS

- **Figura 1:** El Gran Canal de Venecia
<http://puertoportals.com/magazine/es/91/vuelta-al-mundo-desde-casa/>
- **Figura 2:** Palladio. Villa rotonda. 1566
<http://lamiradapenetrante.blogspot.com/2018/07/j-w-von-goethe-villa-capra.html>
- **Figura 3:** Piazza Libertà de Udine.
<https://www.adriaeco.eu/2013/02/27/trasferito-alla-regione-il-castello-di-udine/>
- **Figura 4:** Paisaje de la provincia de Udine.
<https://www.floornature.es/parisottoformenton-architetti-bodega-la-viarte-prepotto-udin-15118/>
- **Figura 5:** San Giovanni. Udine. Loggia y Tempio de la Plaza de la libertad. Udine. 1533.
<http://es.visititaly.com/viajar/udine/todas-las-fotos.aspx>
- **Figura 6:** Andrea Palladio. Palazzo Antonini, Udine. 1556.
<https://www.udinetoday.it/foto/cronaca/donazione-palazzo-palladio/>
- **Figura 7:** Cesare Miani. Casa del Fascio. Udine. 1934-3).
http://www.artefascista.it/civiale__fascismo__architettura.htm
- **Figura 8:** Cesare Scoccimaro. Casa del Balila, Pordenone. 1933-36
http://www.artefascista.it/civiale__fascismo__architettura.htm
- **Figura 9:** Ermes Midena. Palazzo Mulinaris, Udine. 1926-30.
<http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/midena-ermes/>
- **Figura 10:** Pietro Zanini. Prefettura, Pordenone. 1939-40.
<https://www.interno.gov.it/it/notizie/patti-sicurezza-pordenone-e-casarsa-delizia>
- **Figura 11:** Zanini, Midena y Scoccimaro. Casa del Aviator presentada en la V Trienal de Milán. 1933.
<http://enatenoe.blogspot.com/2013/04/viviendas-de-los-anos-30.html>
- **Figura 12:** Sotoportego dei Nizioleti porta sull'acqua. Venecia.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venezia_Sotoportego_dei_Nizioleti_porta_sull'acqua.jpg
- **Figura 13:** Giovanni y Bartolomeo Bon. Ca d'Oro. Venecia. 1442.
<http://creomivijapruerba.blogspot.com/2011/05/venecia-barrio-de-cannaregio.html>

- **Figura 14:** Canaletto. El Gran Canal desde la Salute hacia la Carità. 1730.
<https://www.barnebys.es/blog/canaletto-el-espiritu-de-venecia>
- **Figura 15:** Panteón de Agripa, Roma. Siglo II.
<https://www.10iviajes.com/roma/tours/anecdotas-centro-historico-roma>
- **Figura 16:** Vista de Santa María della Salute desde El Gran Canal. Venecia.
<https://www.10iviajes.com/venecia/santa-maria-della-salute>
- **Figura 17:** Giuseppe Terragni. Sala del paraíso del Danteum. 1938.
<https://casavacchelli.blogspot.com/2016/09/il-danteum-di-giuseppe-terragni-e.html>
- **Figura 18:** Samonà. Palazzo dell'INAIL. 1938.
<https://www.pinterest.es/pin/315181673919232647/>
- **Figura 19:** Gardella. Fachada del dispensario antituberculoso. 1933-38.
<https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/ignazio-gardella-paradigma-del-racionalismo-italiano>
- **Figura 20:** Carlo Scarpa. Reforma de Ca' Foscari. 1958.
Fuente: <https://www.theveniceinsider.com/venice-carlo-scarpa/>
- **Figura 21:** Zevi. Portadas de la revista L'architettura-cronache e storia.
<https://www.fondazionebrunozevi.it/it/riviste-bruno-zevi/>
- **Figura 22:** Aymonino. Palazzo di Giustizia. Ferrara. 1977.
http://carloaymonino.blogspot.com/2008/01/palazzo-di-giustizia-ferrara-1977_03.html
- **Figura 23:** Rossi y Aymonino. Unidad Residencial Gallaratese. Milán. 1956.
http://urbannetworks.blogspot.com/2015/08/revoluciones-urbanas-en-la-decada-de_15.html
- **Figura 24:** Rossi. Il teatrino scientifico. 1978.
<https://aasarchitecture.com/2017/01/spaces-without-drama-surface-illusion-depth.html/spaces-without-drama-or-surface-is-an-illusion-but-so-is-depth-01/>
- **Figura 25:** Arduino Cantafora. La Cittaà Analoga. 1973.
<https://www.domusweb.it/it/architettura/2012/07/02/architettura-polemica-e-politica.html>
- **Figura 26:** Giorgio Grassi. Nuova sede del Wallraf-Richartz-Museum. 1996.
<https://divisare.com/projects/16735-Giorgio-Grassi-Nuova-Sede-Del-Wallraf-richartz-museum>
- **Figura 27:** Aldo Rossi. Composición perspectiva para el Teatro del Mundo. Venecia. 1980.
<https://www.metalocus.es/es/noticias/la-tendencia-italiana-en-el-centre-pompidou-de-paris#>
- **Figura 28:** De Chirico. Pieze d'Italia. 1913.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7227/>
- **Figura 29:** Carlo Aymonino. Boceto para la intervención en los Musei Capitolini. 2005.
http://www.ioarch.it/l_opera_di_aymonino_e_oggi_termine_di_paragone_per_una_riflessione_sulle_difficolta_politi_che_dell_architettura_italiana-155-o.html
- **Figura 30:** Rossi. La Piazza Nuova di Fontivegge. Perugia. 1982-89.
<https://divisare.com/projects/419060-aldo-rossi-moira-forastiere-la-piazza-nuova-di-fontivegge>
- **Figura 31:** Canaletto. Capricho de una ruina. 1730.
<https://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/pintura-veneciana-vedutismo/capricho-de-una-ruina-detail>
- **Figura 32:** Carlo Scarpa. Intervención en Castellevecchio. 1975.
<https://inarqadia.wordpress.com/tag/verona/>
- **Figura 33:** Rossi. Quartier Schützenstraße. 1994-97.
https://www.google.com/maps/uv?hl=es&pb=!5ox47a851d131f99c59%03Aox36a39134fbca7221!3m1!7e115!4shttps%3A%02F%02Flh5.googleusercontent.com%02Fp%02FAF1QipN9wO5RxYfAJBg1LDSHbUjSrky1ZOZGdwVv2-Ue%03Dw172-h160-k-no!5sQuartier%02oSch%03BCtzenstra%03%09Fe.%02oRossi.%02o-%02oBuscar%02ocon%02oGoogle!5sCglgARICCAI&imagekey=1e2!2s_uEJo4dQ2IIg3vywcnBOA&sa=X&ved=2ahUKEwiQ-rDwkeDpAhVoBGMbHW9hBvUQoiowE3oECBAQBg&cshid=1590998212961221
- **Figura 34:** Carlo Scarpa. Tumba Brion. 1969-76.
<https://www.octopusartmagazine.it/tomba-brion-carlo-scarpa/>
- **Figura 35:** Lagos de Fusine. Región Friuli-Venezia Giulia.
https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g616173-d3539872-Reviews-Laghi_di_Fusine-Tarvisio_Province_of_Udine_Friuli_Venezia_Giulia.html
- **Figura 36:** Venecia. Andrea D'Odorico y el escritor Juan Carlos Plaza.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.

Bloque III: ANÁLISIS DE LA OBRA ESCENOGRÁFICA DE ANDREA D'ODORICO

III.a. ELEMENTOS REITERATIVOS

- **Figura 1:** Carlo Scarpa. Tumba Brion. 1978.
<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/907017/carlo-scarpa-un-virtuoso-arquitecto-del-agua>
- **Figura 2:** Andrea D'Odorico. Salomé. 2005.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 3:** Andrea Palladio. Planta villa Rotonda. 1566.
https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_724.html
- **Figura 4:** Aldo Rossi. Planta Quartier Schützenstraße. 1997.
<http://www.bellmannarchitekten.de/index.php?projekte/quartier-schuetzenstrasse/>

- **Figura 5:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía El anzuelo de Fenisa. 1997. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 6:** Andrea Palladio. Villa Barbaro. 1560. <http://www.tdeac.com.ar/tdeac-21.htm>
- **Figura 7:** Giuseppe Samonà. Palazzo dell'Ina.1908. <https://www.pinterest.es/pin/430234570637045769/>
- **Figura 8:** Aldo Rossi. Plaza de perugia.1988. <https://artchist.blogspot.com/2017/>
- **Figura 9:** Rafael Alberti. Fachada del palacio Rucellai. 1446. <https://www.istockphoto.com/es/vector/palacio-rucellai-en-florenxia-gm1197151997-341698352>
- **Figura 10:** Giuseppe Terragni. Casa del Fascio.1936. <https://www.pinterest.es/pin/143130094387841333/>
- **Figura 11:** Aldo Rossi y Carlo Aymonino. Gallaratese. 1956. <https://www.pinterest.es/pin/51355163735887913/>
- **Figura 12:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía Marat Sade. 1994. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 13:** Andrea Palladio, Bartolomé Bon y otros. Palazzo Ducal.1340. https://www.atrapalo.com.co/actividades/palacio-ducal-de-venecia-acceso-prioritario_e4819620/
- **Figura 14:** Giuseppe Terragni. Casa del Fascio. 1936. <https://www.pinterest.es/youaremyster8582/arquitectura-s-xx/>
- **Figura 15:** Aldo Rossi y Carlo Aymonino. Gallaratese.1956. <https://www.pinterest.es/youaremyster8582/arquitectura-s-xx/>
- **Figura 16:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía Mañanas de abril y mayo.2000. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 17:** Carlo Scarpa. Pabellón de Venezuela. 1954. <http://www.podiomx.com/2012/10/los-pabellones-de-los-jardines-de-la.html>
- **Figura 18:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía Glengarry Glen Ross. 2009. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 19:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía Panorama desde el puente. 2000. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 20:** La casa de Bernarda Alba. 1984. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca96a4e4b01854f9d6f6e5/key/5ecd3a97e4b01854f9d71f79>
- **Figura 21:** La avería.2011. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca99aae4b01854f9d6f40f/key/5ecd37e9e4b01854f9d71f4e>
- **Figura 22:** Largo viaje hacia la noche. 1988. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9701e4b01854f9d6f20d/key/5ecd3acbe4b01854f9d71f4e>
- **Figura 23:** ¡Ay, Carmela! 2006. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9976e4b01854f9d6f3e5/key/5ecd4072e4b01854f9d71f4e>
- **Figura 24:** Marisa de la Iglesia. Fotografía de la representación de Adulterios. 2008. <https://marisadelaiglesia.wordpress.com/escenografias-ayud/>
- **Figura 25:** Carlo Scarpa. Fundación Fundación Querini Stampalia. 1963. <https://www.pinterest.co.kr/pin/169588742197258893/>
- **Figura 26:** Andrea D'Odorico. Boceto de la Malquerida. 1988. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 27:** Piranesi. Capricho romano. 1771. <https://www.mycosmetcart.com/2019/07/exposicion-piranesi-biblioteca-nacional.html?m=0>
- **Figura 28:** D'Odorico. Boceto de El Anzuelo de Fenisa. 1997. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 29:** Sotopotego dei preti. Venecia. 1510. <https://theveniceneighbours.com/bragorapts/>
- **Figura 30:** D'Odorico. Boceto de la escenografía Los enamorados. 1998. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 31:** Scarpa. Palazzo Abatellis. 1954. <https://www.pinterest.fr/hervebeaudouin/carlo-scarpa-palazzo-abatellis/>
- **Figura 32:** Boceto de la escenografía de Seis personajes en busca de autor. 1994. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 33:** Boceto de la escenografía de La Truhana. 1992. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 34:** Boceto de la escenografía de Mañanas de abril y mayo. 2000. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 35:** Boceto de la escenografía de Los puentes de Madison. 2002. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 36:** D'Odorico. Boceto de columnas para Los enamorados. 1998. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 37:** Ruinas de Pompeya. Siglo VI a.C. <https://www.tegustaviajar.com/europa/italia/napoles/ruinas-de-pompeya/>

- **Figura 38:** D'Odorico. Boceto de templetas para Jugar con fuego. 2000. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 39:** Palladio, Bon y otros. Palazzo Ducal.1340. <https://buendiatours.com/es/venecia/visita-guiada-palacio-ducal>
- **Figura 40:** Boceto de la escenografía de El anzuelo de Fenisa. 1997. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 41:** Boceto de la escenografía de La doble inconstancia. 1993. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 42:** Boceto de la escenografía de Glengarry Glen Ross. 2009. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 43:** Líneas compositivas en la escenografía de Así es, si así os parece. 2006. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 44:** Andrea D'Odorico. Proyección audiovisual de Tantas voces. 2008. <https://www.nueveojos.com/tantas-voces/>
- **Figura 45:** Palladio. Teatro de Vicenza.1580. https://www.tripadvisor.es/Attraction_Review-g187872-d254288-Reviews-Teatro_Olimpico-Vicenza_Province_of_Vicenza_Veneto.html
- **Figura 46:** D'Odorico. Boceto del telón pintado para La doble inconstancia. 1993. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 47:** Torelli. Telón para Pierre Corneille.1650. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/05/03/giacomo-torelli-el-gran-mago-del-ilusionismo-teatral/>
- **Figura 48:** D'Odorico. Boceto del telón pintado para La Truhana. 1992. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 49:** Pannini. Galería de imágenes con vistas de Roma. 1759. <https://www.epdip.com/cuadro.php?id=3644>
- **Figura 50:** D'Odorico. Boceto de la escenografía La avería. 2011. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 51:** Paneles correderos y telón pintados de la representación de Las Bribonas. 2007. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9957e4bofbd9beof30c3/key/5ece3482e4bofbd9beof6ec4>
- **Figura 52:** Paneles de gasa de la representación de Así es, si así os parece. 2006. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a75e4bofbd9beof31a6/key/5ece3cbae4bo1854f9d731af>
- **Figura 53:** Sillas con valor simbólico en Así es, si así os parece. 2006. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a75e4bofbd9beof31a6/key/5ece3cbae4bo1854f9d731af>
- **Figura 54:** Las lilas con valor simbólico de La señorita Julia. 2007. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca970ce4bofbd9beof2ef4/key/5ece4750e4bofbd9beof6f66>
- **Figura 55:** Espejo con valor simbólico en Tantas voces. 2008. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a30e4bofbd9beof3169/key/5ece4848e4bo1854f9d73227>
- **Figura 56:** Bastones marcan los tiempos del diálogo en Los enamorados. 1998. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9885e4bo1854f9d6f308/key/5ece4bcfe4bo1854f9d73249>
- **Figura 57:** Maqueta de Tantas voces.2008. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a30e4bofbd9beof3169/key/5ece5043e4bofbd9beof6f6e>
- **Figura 58:** Figuritas de cristal en El zoo de cristal. 2014. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9771e4bofbd9beof2f51/key/5ece5421e4bofbd9beof6fda>
- **Figura 59:** Modificaciones del bando de Móvil. 2007. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9956e4bofbd9beof30c1/key/5ece5820e4bofbd9beof7010>
- **Figura 60:** Canaletto. Boceto de la Basílica de los santos. Siglo XVII. <https://www.pinterest.es/pin/336010822194299431/>
- **Figura 61:** Utilización de distintos planos y tonalidades para lograr profundidad. 2007. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eda9fcde4bofbd9080cad64/key/5edd380fe4bofbd9080cc696>
- **Figura 62:** D'Odorico. Boceto de la escenografía La doble inconstancia. 1993. Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 63:** Tarima de la escenografía de La discreta enamorada. 1995. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca967be4bo1854f9d6f1cf/key/5ece51fe4bofbd9beof743e>
- **Figura 64:** Sofá de la escenografía El zoo de cristal. 2014. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9771e4bofbd9beof2f51/key/5ece51f6e4bo1854f9d7368b>
- **Figura 65:** Alfombra roja de la escenografía Así es, si así os parece. 2006. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a75e4bofbd9beof31a6/key/5ece56bae4bo1854f9d73691>
- **Figura 66:** Fotografía de la representación superpuesto sobre un boceto de la escenografía. El sí de las niñas. 1996. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5eca9a87e4bo1854f9d6f4cf/key/5ece575be4bo1854f9d7369a>
- **Figura 67:** Carlo Aymonino. Mercato coperto e piazza dell'ex caserma Massa. 1985. https://www.academia.edu/12186297/Carlo_Aymonino._Mercato_coperto_e_piazza_dell'ex_Caserma_Massa_Lecce
- **Figura 68:** Luz en Seis personajes en busca de autor. 1994. <https://nuboplayer.odilok.es/get/5ee7175ee4bo1854846132b9/key/5ee78e04e4bo185484613a4a>
- **Ficha 69:** Scarpa. Gipsoteca Canoviana. 1957. https://www.google.com/search?q=gipsoteca+canoviana+carlo+scarpa&rlz=1C1CHBD_esES76oES76o&sxsrf=ALeKko3dRteVcJ_msA2KH2wlZs5uKdVZg:1590607366789&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=MsNxQp4_yocX-

M%253A%252CC4TFpmOaarLGCM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQssuKlii3RIC-OLBopXz9wE5ozCA&sa=X&ved=2ahUKEwiN_8uY4tTpAhUx5OAKHXy2D9MQ9QEwAXoECAoQFg#imgrc=3IEDP056SDsatM

Figura 70: Largo viaje hacia la noche. 1988.

<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca9701e4b01854f9d6f20d/key/5ecd3acbe4bofbd9beof5b39>

- **Figura 71:** Partenón de Roma. Siglo II.
https://www.google.com/search?q=estudio+de+la+luz+en+el+partenon+de+roma+&tbm=isch&ved=2ahUKEWjK6b7J29TpAhUNxhoKHd9NDCYQ2-cCegQIABAA&oq=estudio+de+la+luz+en+el+partenon+de+roma+&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJzoCCAA6BAGAEEM6BggAEAUQHjoECAAQGD0ECAAQHjoGCAAQCBAeUJGLAVitvgFgy78BaAFwAHgAgAFSiAH_FJIBAJQymAEAOAEBqgELZ3dzLXdpeiipbWc&scient=img&ei=FrFOXsqGEY2Ma9-bsbAC&bih=888&biw=1920&rlz=1C1CHBD_esES76oES76o#imgrc=vQVZ3yqDRgeJXM&imgdii=Yrd7fFsNUQoSzM
- **Figura 72:** Atmósfera en Doña Rosita la soltera. 2004.
<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca9a30e4b0fbd9beof3169/key/5eceedbce4bofbd9beof7550>
- **Figura 73:** Rossi. Atmósfera en los nichos del cementerio de Cataldo. 1971.
<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1269366.aldo-rossi.html>
- **Figura 74:** Colores en Tantas voces. 2008.
Colección privada de Marisa de la Iglesia.
- **Figura 75:** D'Odorico. Boceto de la escenografía donde se proyecta un suelo marmolado. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 76:** Burmann. Escenografía para El caballero de Olmedo. 1953.
<http://elculturazo.es/lope-de-vega-en-la-escenografia-teatral/>
- **Figura 77:** Appia. Rhythmische Raume. 1909.
<https://rickowenonline.tumblr.com/post/165653909032/adolphe-appia-rhythmische-ra-ume-1909>
- **Figura 78:** Rampa de la escenografía de Salomé. 2005.
<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca9696e4bofbd9beof2e75/key/5ecece90e4b01854f9d738dd>
- **Figura 79:** Plataformas de la escenografía de Los negros. 2010.
<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca98fee4b01854f9d6f391/key/5ecedobfe4bofbd9beof7674>
- **Figura 80:** Escaleras y pasarelas de La Revoltosa. 2007.
<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca99die4bofbd9beof31uc/key/5eced2e1e4bofbd9beof7693>
- **Figura 81:** Boceto de la escenografía Marat Sade. 1994.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 82:** Scarpa. Castelvecchio. 1975.
<https://archiobjects.org/museo-castelvecchio-verona-italy-carlo-scarpa/>
- **Figura 83:** Debreuil. Ejemplo de paneles correderos en el teatro barroco. 1642.
Jean Dubreuil escena dúctil, de *La perspective pratique*, 1642.
- **Figura 84:** Andrea D'Odorico. Boceto de los paneles correderos de la escenografía de La Gallarda. 1992.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 85:** Movimiento de los paneles en la obra Móvil. 2007.
<https://nubeplayer.odilok.es/get/5eca9956e4bofbd9beof30c1/key/5ed928a7e4bofbd9080c9f55>
- **Figura 86:** Gardella. Celosía del dispensaio antituberculoso. 1938.
<https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/ignazio-gardella-paradigma-del-racionalismo-italiano>
- **Figura 87:** Scarpa. Celosía para el lucernario de la tienda y exposición de Olivetti. 1958.
<https://arkimista.com/pin-para-un-arquitecto>
- **Figura 88:** D'Odorico. Boceto para la escenografía Jugar con fuego. 2000.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 89:** Andrea D'Odorico. Boceto para la escenografía de La Truhana. 1992.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.

III.b. RECORRIDO A LA OBRA DE ANDREA D'ODORICO

- **Figura 1:** Andrea D'Odorico junto al director Miguel Narros.
Colección privada de Toñi García Narros.
- **Figura 2:** D'Odorico. Maqueta de trabajo para Los enamorados. 1998.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 3:** D'Odorico. Bocetos de trabajo para el montaje de La doble inconstancia. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 4:** Montaje para Sueño de una noche de verano. 1993.
<https://www.pinterest.ru/pin/556264991457044596/>
- **Figura 5:** D'Odorico. Boceto de trabajo para el montaje de La cena de los generales. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 6:** D'Odorico. Montaje para Paradero desconocido. 2012.
<https://blogparaderodesconocido.wordpress.com/2012/12/17/asi-fue-el-estreno-de-paradero-desconocido-en-imagenes/#jp-carousel-232>
- **Figura 7:** Carteles de las obras analizadas.

- Periódico ABC Madrid 22-09-1973
<http://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>
<http://balletnacional.mcu.es/compania/repertorio/medea-jose-granero>
<https://anabelen.es/release/la-casas-de-bernarda-alba>
www.elmarcoverde.com/shop/teatro-espanol-largo-viaje-hacia-la-noche-cartel-representacion/
<https://jesusalcan.blogspot.com/2013/02/>
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
<https://shoppingexpressrd.com/product-tag/libreria-el-estudiante/?v=c23fa9996925>
<http://www.teatroandreadodorico.com/>
<http://elmeteoritodelteatro.blogspot.com/2010/07/la-malquerida-de-brooklyn.html>
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
<https://www.dolcecity.com/madrid/2006/11/as-es-si-as-os-parece-en-el-teatro.asp>
<https://www.puente-aereo.info/blog/una-de-teatro-la-senorita-julia>
<http://artediez.es/artediez-antigua/auladiez/o8dutchdesign/ferrer/expo.htm>
<http://www.madridteatro.eu/teatr/informacion/2007/informacion410.htm>
https://www.lazona.eu/wp-content/uploads/2016/06/GLENGARRY_GLENN_ROSS_DOSSIER.pdf
www.docplayer.es
<https://www.teatroespanol.es/la-averia>
http://teatoromea.es/Imagenes/Eventos/4ufbgghozriEl%20zo00%2ode%20ocristal_dossier.pdf
- **Figura 8:** Cartel de la obra La cocina. 1973.
 Periódico ABC Madrid 22-09-1973
 - **Figura 9:** Foto de la representación.
<https://josetorregrosa.files.wordpress.com/2016/12/coci.png>
 - **Figura 10:** Cartel de la obra Macbeth. 1980.
<http://teatroteca.teatro.es/opac/#fichaResultados>
 - **Figura 11:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía.
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 12:** Cartel de la obra Medea.1984
<http://balletnacional.mcu.es/compania/repertorio/medea-jose-granero>
 - **Figura 13:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1894.
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1244>
 - **Figura 14:** Friedrich. Ruinas de la abadía en Elden. 1803.
https://www.google.com/search?q=friedrich+ruinas&rlz=1C1CHBD_esES76oES76o&hl=es&biw=1920&bih=937&sxsrf=ALeKko2fnTnPlxmIj6q_FpPBbTTAjmao3w:159117291857&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=-vH6ir_NooksM%253A%252CV2jwLl6Lnyjn7M%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQPbGT2uov9HeXWYEom63M4JbMiTw&sa=X&ved=2ahUKewjLmejnzePpAhUkAWMBHWgaBpwQ9QEwCXoECAoQJw#imgrc=vAqy4HBpddUKVM&imgdii=-vH6ir_NooksM
 - **Figura 15:** Andrea D'Odorico. Boceto para la escenografía. 1984.
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 16:** Narros. Figurín de vestuario. 1984.
<http://balletnacional.mcu.es/compania/repertorio/medea-jose-granero>
 - **Figura 17:** Foto de la representación teatral. 1984.
https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-tragedia-griega-ministerio-cultura-201910152018_noticia.html
 - **Figura 18:** Cartel de la obra La casa de Bernarda Alba.1984.
<https://anabelen.es/release/la-casas-de-bernarda-alba>
 - **Figura 19:** Foto de la representación teatral. 1984.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca96a4e4b01854f9d6fie5>
 - **Figura 20:** Muñoz. Fotografía de la representación teatral. 1984.
<http://teatro.es/catalogo-integrado/la-casa-de-bernarda-alba-619707-4>
 - **Figura 21:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1984.
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 22:** Fotografía de la representación teatral. 1984.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca96a4e4b01854f9d6fie5>
 - **Figura 23:** Muñoz. Fotografía de la representación teatral. 1984.
<http://teatro.es/catalogo-integrado/la-casa-de-bernarda-alba-619707-4>
 - **Figura 24:** Cartel de la obra Largo viaje hacia la noche. 1988.
www.elmarcoverde.com/shop/teatro-espanol-largo-viaje-hacia-la-noche-cartel-representacion/
 - **Figura 25:** Foto de la representación. 1988.
<http://teatro.es/catalogo-integrado/largo-viaje-hacia-la-noche-600520-4>
 - **Figura 26:** Foto de la representación. 1988.
<http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2006/teatro182.htm>
 - **Figura 27:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1988.
 Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 28:** Foto de la representación. 1988.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca9701e4b01854f9d6f2od>
 - **Figura 29:** Foto de la representación. 1988.

- <http://teatro.es/catalogo-integrado/largo-viaje-hacia-la-noche-600520-4>
- **Figura 30:** Cartel de la obra La Truhana.1992.
<https://jesusalcan.blogspot.com/2013/02/>
 - **Figura 31:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escena del convento. 1992.
Colección privada Juan Carlos Plaza Asperilla
 - **Figura 32:** Alcántara. Fotografía de la representación teatral. 1992.
<https://jesusalcan.blogspot.com/2013/02/>
 - **Figura 33:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1992.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 34:** Andrea D'Odorico. Planta de la escenografía. 1992.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 35:** Andrea D'Odorico. Boceto del elemento móvil para ambientar la ciudad de Sevilla. 1992.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 36:** Cartel de la obra La doble inconstancia. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 37:** Andrea D'Odorico. Primeras propuestas para el mobiliario. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 38:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 39:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 40:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía.1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 41:** Andrea D'Odorico. Boceto del templete. 1993.
Colección privada de Juan Carlos Plaza.
 - **Figura 42:** Cartel de la obra El si de las niñas. 1996.
<https://shoppingexpressrd.com/product-tag/libreria-el-estudiante/?v=c23fa9996925>
 - **Figura 43:** Chicho. Foto de la representación teatral. 1996.
<http://teatro.es/catalogo-integrado/el-si-de-las-ni%C3%B1as-601185-4>
 - **Figura 44:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1996.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 45:** Andrea D'Odorico. Boceto de las puertas de la posada. 1996.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 46:** Chicho. Foto de la representación teatral. 1996.
<http://teatro.es/profesionales/miguel-narros-4499/estrenos/el-si-de-las-ni%C3%B1as-20360/documentos-online/fotografias>
 - **Figura 47:** Cartel de la obra Los enamorados. 1998.
<http://www.teatroandreadodorico.com/>
 - **Figura 48:** Palladio, Bon y otros. Patio interior del palacio Ducal de Venecia. 1340.
www.intranet.pogmacva.com
 - **Figura 49:** Pietro Longhi. Autorretrato. 1759.
https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_Longhi
 - **Figura 50:** Foto de la representación. 1998.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca9885e4b01854f9d6f308>
 - **Figura 51:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1998.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 52:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 1998.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 53:** Cartel de la obra Panorama desde el puente.2000.
<http://elmeteoritodelteatro.blogspot.com/2010/07/la-malquerida-de-brooklyn.html>
 - **Figura 54:** Fotografía de la representación.2000.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca967de4b01854f9d6fid4/key/5ed8aofae4bofbd9080c9994>
 - **Figura 55:** Foto de la representación. 2000.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca967de4b01854f9d6fid4/key/5ed8aofae4bofbd9080c9994>
 - **Figura 56:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2000.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
 - **Figura 57:** Andrea D'Odorico. Bocetos iniciales de la escenografía. 2000.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
 - **Figura 58:** Cartel de la obra Así es, si así os parece. 2006.
<https://www.dolcacity.com/madrid/2006/11/as-es-si-as-os-parece-en-el-teatro.asp>
 - **Figura 59:** Foto de la representación teatral. 2000.
<https://www.pinterest.de/pin/465700417691388376/>
 - **Figura 60:** Foto de la representación teatral. 2000.
<https://i.pinimg.com/originals/54/04/2a/54042a4633169891a060a417c3a32f9f.jpg>
 - **Figura 61:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2000.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.

- **Figura 62:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2000.
Colección privada de Juan Carlos Plaza.
- **Figura 63:** Cartel de la obra Móvil. 2007.
<http://artediez.es/artediez-antigua/auladiez/o8dutchdesign/ferrer/expo.htm>
- **Figura 64:** De la Iglesia. Foto de la representación teatral. 2007.
<https://marisadelaiglesia.wordpress.com/escenografias-ayud/>
- **Figura 65:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 66:** Andrea D'Odorico. Boceto de las posibilidades escénicas conforme se mueven los paneles. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 67:** Cartel de la obra Glengarry Glen Ross. 2009.
https://www.lazona.eu/wp-content/uploads/2016/06/GLENGARRY_GLENN_ROSS_DOSSIER.pdf
- **Figura 68:** Foto de la representación. 2009.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca96c5e4bofbd9beof2eb3>
- **Figura 69:** Foto de la representación. 2009.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca96c5e4bofbd9beof2eb3>
- **Figura 70:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2009.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 71:** Andrea D'Odorico. Planos de la escenografía. 2009.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 72:** Cartel de la obra La avería. 2011.
<https://www.teatroespanol.es/la-averia>
- **Figura 73:** Andrea D'Odorico. Boceto de la librería. 2011.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 74:** Andrea D'Odorico. Boceto definitivo del jardín. 2011.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 75:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2011.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 76:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escalera del jardín. 2011.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 77:** Cartel de la obra El zoo de cristal. 2014.
http://teatoromea.es/Imagenes/Eventos/4ufbgghozriEl%20zoo%2ode%2ocristal_dossier.pdf
- **Figura 78:** Foto de la representación teatral. 2014.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eca9771e4bofbd9beof2f51/key/5ecea5f4b01854f9d7368b>
- **Figura 79:** Andrea D'odorico. Boceto de la escenografía. 2014.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 80:** Foto de la representación. 2014.
<https://www.teatroateatro.com/el-zoo-de-cristal-vuelve-a-madrid/>
- **Figura 81:** Andrea D'Odorico. Croquis de la escenografía. 2014.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 82:** Fotografía de la representación. 2014.
http://www.silviamarso.com/wp-content/uploads/2015/05/teatro_ElZooDeCristal_CRITICA_CULTURAMAS.pdf

III.c. ANÁLISIS DE OBRAS

- **Figura 2:** Cartel de la obra. 2005.
<http://mariadanez.es/teatro/salome/>
- **Figura 3:** Fotografía de la representación. 2006.
<http://mariadanez.es/teatro/salome/>
- **Figura 4:** Fotografía de la representación. 2006.
<http://mariadanez.es/teatro/salome/>
- **Figura 5:** Evolución de la luna a lo largo de la obra. 2006.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5ee716abe4b01854846131f2/key/5eebaf46e4b01854846195b4>
- **Figura 6:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2005.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 7:** Fotografía del montaje. 2005.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5ee716abe4b01854846131f2/key/5eebaf46e4b01854846195b4>
- **Figura 8:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 9:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 10:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 11:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla

- **Figura 12:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 13:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 14:** Pizzi. Escenografía para Tancredi. 2018.
<https://www.gbopera.it/2018/10/bari-teatro-petruzzelli-tancredi/>
- **Figura 15:** Pizzi. Escenografía para Il Trovatore. 2013.
<https://vincenzoraponi.com/portfolio/lirica/il-trovatore/>
- **Figura 16:** Scarpa. Entrada a la IUAV. 1966.
<https://magisterterritorioppaisaje.com/2014/10/17/firma-de-convenio-de-doble-titulacion-entre-la-faad-y-el-instituto-universitario-de-arquitectura-venecia-iuav/>
- **Figura 17:** Foto de la representación teatral. 2006.
<http://mariadanez.es/teatro/salome/>
- **Figura 18:** Recorrido de la obra. 2006.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eda9fcde4bofbd9080cad64/key/5edd380fe4bofbd9080cc696>
- **Figura 19:** Cartel de la obra La señorita Julia. 2007.
<https://www.puente-aereo.info/blog/una-de-teatro-la-senorita-julia>
- **Figura 20:** Foto de la representación. 2007.
http://doctorbrigato.blogspot.com/2008_04_01_archive.html
- **Figura 21:** Análisis de los materiales empleados en el montaje de La señorita Julia.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla. Modificado por la autora.
- **Figura 22:** Elementos con valor simbólico. 2007.
<https://nuboplayer.odilotk.es/get/5eda9fcde4bofbd9080cad64/key/5edd380fe4bofbd9080cc696>
- **Figura 23:** Andrea D'Odorico. Maqueta de la escenografía vista en planta. 2007.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
- **Figura 24:** Andrea D'Odorico. Boceto de la estructura del montaje. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 25:** Andrea D'Odorico. Boceto del lavamanos. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 26:** Andrea D'Odorico. Maqueta de la escenografía. 2007.
Colección privado de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 27:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 28:** De la Iglesia. Foto del montaje. 2007.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
- **Figura 29:** Andrea D'Odorico. Boceto del montaje de cocina. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
- **Figura 30:** Andrea D'Odorcido. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 31:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 32:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 33:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 34:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 35:** Alf Sjöberg. Película de La señorita Julia. 1950.
<https://letterboxd.com/film/miss-julie/>
- **Figura 36:** Bergman. Teatro de La señorita Julia. 1985.
<https://www.ingmarbergman.se/en/production/miss-julie>
- **Figura 37:** Antonio Bibalo. Ópera de La señorita Julia. 2004.
<https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=17D4F32262C9FoD4!177&ithint=file%2cdocx&authkey=!AENisS8KwxZtUUE>
- **Figura 38:** Luc Bondy. Ópera de La señorita Julia. 2005.
https://elpais.com/diario/2005/07/10/espectaculos/1120946409_850215.html
- **Figura 39:** Michael Grandage. Teatro de La señorita Julia. 2012
<http://www.bunnychristie.co.uk/after-miss-julie>
- **Figura 40:** Liv Ullman. Película de La señorita Julia. 2012.
<http://www.filmdreams.net/2014/12/la-senorita-julia-2014.html>
- **Figura 41:** De la Iglesia. Fotografía de la representación. 2007.
<https://marisadelaiglesia.files.wordpress.com/2009/04/escenogrf.jpg?w=640>
- **Figura 42:** La autora. Análisis de pesos en el montaje. 2020.
Diagrama hecho por la autora.
- **Figura 43:** Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampalia. 1869.
<https://prontopia.com/city/venice/querini-stampalia>

- **Figura 44:** Rossi y Aymonino. Gallaratese. 1956.
<http://urban-networks.blogspot.com>
- **Figura 45:** La autora. Análisis del ritmo en la escenografía. 2020.
Diagrama hecho por la autora.
- **Figura 46:** Recorrido de la obra. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 47:** Cartel de la Obra. 2007.
<http://www.madridteatro.eu/teatr/informacion/2007/informacion410.htm>
- **Figura 48:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 49:** Alcántara. Foto de la representación. 2007
http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1374:las-bribonas-y-la-revoltosa-critica&catid=141:critica&Itemid=84
- **Figura 50:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 51:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 52:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 53:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 54:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 55:** Esquema del decorado del despacho del alcalde.
Esquema de la autora.
- **Figura 56:** Esquema del decorado de la casa del alcalde.
Esquema de la autora
- **Figura 57:** Esquema del decorado de la posada.
Esquema de la autora.
- **Figura 58:** Esquema del telón pintado de la plaza del pueblo.
Esquema de la autora.
- **Figura 59:** Esquema del decorado del teatrillo de varietés.
Esquema de la autora.
- **Figura 60:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 61:** D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 62:** Veronese. Frescos para la villa Barbaro.1561.
<https://elpoderdelarte.blogspot.com/2018/06/la-villa-barbaro-en-veneto.html>
- **Figura 63:** Figura 45: Rossi. Dibujo de casas. 1971.
http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=97%3Acorpo-e-architettura-aldo-rossi-e-bernhard-tschumi&catid=2%3Aascritti&Itemid=15
- **Figura 64:** Mario Sironi. Periferia. 1921.
<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/09/mostra-mario-sironi-galleria-harry-bertoa-pordenone/>
- **Figura 65:** Recorrido de la obra. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 66:** Alonso. Foto de la representación. 2007.
[www. Teatro.es](http://www.teatro.es)
- **Figura 67:** Alonso. Foto de la representación.
[www.Teatro.es](http://www.teatro.es)
- **Figura 68:** Foto de la representación. 2007.
<https://nubepayer.odilotk.es/get/5edfdd61e4bofbd9080d795f/key/5ee6109fe4bofbd9080e9013>
- **Figura 69:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía.2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 70:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 71:** Esquema de cómo se modifica del decorado.
Esquema y planos de la autora.
- **Figura 72:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 73:** Alonso. Foto de la representación. 2007.
[www. Teatro.es](http://www.teatro.es)
- **Figura 74:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2007.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
- **Figura 75:** Foto de la corrala Tribulete.

- http://www.madrimasd.org/blogs/salud_publica/2010/03/05/131687
- **Figura 76:** Recorrido de la obra. 2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 77:** Cartel de la obra Tantas voces. 2008.
www.docplayer.es
 - **Figura 78:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla
 - **Figura 79:** Andrea D'Odorico. Maqueta de trabajo.2008.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
 - **Figura 80:** Andrea D'Odorico. Maqueta de trabajo.2008.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
 - **Figura 81:** Andrea D'Odorico. Maqueta de trabajo. 2008.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
 - **Figura 82:** Foto de la representación. 2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 83:** Foto de la representación. 2008.
<https://www.pinterest.es/pin/465700417687489449/>
 - **Figura 84:** Foto de la representación. 2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 85:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 86:** Foto de la representación. 2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 87:** Foto de la representación teatral.2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 88:** Foto de la representación teatral. 2008.
<https://nuboplayer.odilok.es/get/5edaa235e4bofbd9080cbo01/key/5edf3fbae4bo1854845f71a6>
 - **Figura 89:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 90:** Andrea D'Odorico. Escenografía audiovisual. 2008.
<https://www.nueveojos.com/tantas-vozes/>
 - **Figura 91:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.
Colección privada de Marisa de la Iglesia. Ayudante de escenografía.
 - **Figura 92:** Andrea D'Odorico. Boceto de la escenografía. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 93:** Andrea D'Odorico. Anotaciones de la escenografía. 2008.
Colección privada de Juan Carlos Plaza Asperilla.
 - **Figura 94:** Angelo Masieri. Tumba para la familia Veritti. 1951.
<https://turistipersbaglio.com/wp-content/uploads/2016/10/Cimitero-Monumentale-San-Vito-Udine.pdf>
 - **Figura 95:** Carlo Scarpa. Capilla de la Tumba Brion. 1978.
<https://www.pinterest.it/pin/492299802987920196/>
 - **Figura 96:** Carlo Scarpa. Lucernario de la Tumba Brion. 1978.
<http://www.allendearquitectos.com/noticias/?p=4293>

BIBLIOGRAFÍA

- ABC Cultura 2014, agosto 13,-last update, *Andrea D'Odorico, Premio Ceres 2014 a la Mejor Trayectoria Empresarial*. Available: <https://www.abc.es/cultura/teatros/20140813/abci-premio-ceres-andrea-odorico-201408131319.html>.
- ABC Cultura 2005, diciembre 9,-last update, *La belleza destructora de la "Salomé" de Oscar Wilde seduce al Teatro Liceo de Salamanca*. Available: https://www.abc.es/espana/castilla-leon/abci-belleza-destructora-salome-oscar-wilde-seducer-teatro-liceo-salamanca-200512090300-1012864755702_noticia.html.
- Alonso de Santos, J. L. 1984, "Con Andrea D'Odorico, escenógrafo de La casa de Bernarda Alba", Madrid: *Cuadernos de Investigación Teatral*, pp. 32-42.
- Amestoy D'Ors, A.T. 2016, *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros.*, Madrid: UMC editorial complutense.
- Bono, F. 2007, abril 11,-last update, *Pirandello escenifica en "Así es (si así os parece)" el morbo por el prójimo*. Available: https://elpais.com/diario/2007/04/11/cvalenciana/1176319085_850215.html#:~:text=%022Si%020se%020pusier a%020al%020oser,en%020sus%020reconocidos%020trabajos%020teatrales.
- Boromello, M., *Monica Boromello*. Available: <https://www.monicaboromello.com/>.
- Buero Vallejo, A. 1986, *El concierto de San Ovidio. En un montaje teatral de Miguel Narros*, Madrid: Teatro Español.
- CanalioManzanares 2010, *Tantas Voces - Gran Teatro*.
- Cantú Hinojosa, I.L. 1996, *Elementos de Expresión Formal y Composición Arquitectónica*, León: Facultad de Arquitectura U.A.N.L.
- Carrasco, B. 1980, octubre 28,-last update, *"Macbeth", de Shakespeare, abre la temporada del Teatro Español*. Available: https://elpais.com/diario/1980/10/28/cultura/341535601_850215.html.
- Cattadoro, S. 2018, *Archi-scenici. Aldo Rossi*. Available: <http://www.centralpalc.com/2018/02/archi-scenici-aldo-rossi/>.
- Centro de documentación teatral, INAEM, Ministerio de Cultura & Gobierno de España, *Andrea D'Odorico (1942-2014). El arte como misión*. Available: teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/RDE15_2/conAcento_andrea-d-odorico.html.
- Cultura. Espectáculos 2006, marzo 15,-last update, *María Adán y Millán Salcedo superan su reto artístico con Salomé*. Available: <https://www.manzanares.es/actualidad/noticias/maria-adanez-y-millan-salcedo-superan-reto-artistico-con-salome>.
- De Abajo, M. Á 2006, febrero 7,-last update, *"Salomé", luces y sombras*. Available: https://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/salome-luces-sombras_230607.html.
- De la Iglesia, M., *Marisa De La Iglesia*. Available: <https://marisadelaiglesia.wordpress.com/author/marisadelaiglesia/>.
- Díaz Sance, J.R. 2010, abril 6,-last update, *Las Bribonas y La Revoltosa. Crítica*. Available: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1374:las-bribonas-y-la-revoltosa-critica&catid=141:critica&Itemid=84.
- Díaz, A. 2018, abril 3,-last update, *Arquitectura Italiana: Todo Lo Que Debes Saber Sobre Este Tema y Más*. Available: <http://conoceitalia.com/c-generalidades-del-pais/arquitectura-italiana/>.
- D'Odorico, A. 2013, marzo 25,-last update, *Trailer Paradero Desconocido*. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=kQEPboFXIc8&t=8s>.
- D'Odorico, A., *Mis experiencias con la danza*. Available: <http://www.danza.es/multimedia/revista/mis-experiencias-con-la-danza>.
- D'Odorico, A., Belbel, S., Narros, M. & Barranco, M. 2012, *Móvil*, Madrid:Producciones Andrea D'Odorico S.L. edn.
- El Mundo Cultura 2006, febrero 23,-last update, *María Adán se transforma en "Salomé"*. Available: <https://www.elmundo.es/metropoli/2006/02/07/teatro/1139326171.html>.
- El Mundo Cultura 2012, marzo 8,-last update, *El cuento 'agridulce' sobre la sociedad contemporánea de Portillo como directora*. Available: <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/08/valladolid/1331232049.html>.
- Escalada, J. (ed) 2016, *El caballero de Olmedo*, Madrid: RESAD-Bolchiro.
- Fenarq 2019, marzo 2,-last update, *Arquitectura clásica, ¿qué es?* Available: <https://www.fenarq.com/2019/03/arquitectura-clasica.html>.
- Fernández de Moratín, L. 1996, *El sí de las niñas*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Fernández, B. 2019, *Carlo Scarpa, un virtuoso arquitecto del agua*. Available: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/907017/carlo-scarpa-un-virtuoso-arquitecto-del-agua>.

- Fernández, D. 2012, junio 12,-last update, *Vestuario Escénico*.
Available: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/06/12/naturalismo-el-exceso-de-realismo-en-la-escena/>.
- Galindo, C. 1992, *Concha Velasco y Antonio Gala, unidos por La Truhana*, Madrid: ABC Cultural.
- García Garzón, J.I. 1986, *El sueño de una noche de verano, hermoso espectáculo, en el Español*, Madrid: ABC Cultural.
- García Holley, M., *Una arquitectura que viaja, el Teatro del Mundo de Aldo Rossi*.
Available: <http://reflexionesmarginales.com/3,0/una-arquitectura-que-viaja-el-teatro-del-mundo-de-aldo-rossi/>.
- García Lorca, F. 1984, *La casa de Bernarda Alba*, Madrid: Teatro Español.
- García Lorenzo, L. & Peláez Martín, A. 2002, *Miguel Narros. Una vida para el teatro. Premio festival de Almagro 2002*. Valdepeñas (España): Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- Goldoni, C. 1998, *Los enamorados*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- González Capitel, A. 1979, *Tendencia y postmodernidad*, Bilbao: Revista común nº 1.
- Haro Tecglen, E. 1993, septiembre 28,-last update, *Marivaux, burgués y revolucionario*.
Available: https://elpais.com/diario/1993/09/28/cultura/749170811_850215.html.
- Haro Tecglen, E. 1988, *Un gran psicodrama*, Madrid: El País Cultural.
- Hellín Rubio, I. 2016, junio 12,-last update, *Dialéctica dramática entre la plástica y la coreografía del ballet Medea*.
Available: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1244>.
- Hellín Rubio, I. 2016, "Dialéctica dramática entre la plástica y la coreografía del ballet Medea", Zaragoza: AACADigital, *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, no. 35.
- IED Madrid, *Mi trabajo con la luz, conferencia del iluminador Juan Gómez-Cornejo, Premio Nacional de Teatro*.
Available: <https://iedmadrid.com/noticias/y-se-hizo-la-luz-conferencia-del-iluminador-juan-gomez-cornejo-premio-nacional-de-teatro/>.
- INAEM, *Teatroteca*. Available: <http://teatroteca.teatro.es/opac/#indice>.
- Lagos Gismero, M. 2003, *Buero después de Buero. El formalismo escénico en la primera etapa de la obra de Buero Vallejo: el realismo simbólico (1949-1957)*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- López Sancho, L. 1989, *Narros, mirando "Así que pasen cinco años" diez años después en Madrid: El Español*, ABC Cultural.
- Mendoza, E. 2002, "Panorama desde el Puente", de Arthur Miller - Teatro en Zaragoza, *Teatro Principal*.
Available: <http://redaragon.elperiodicodearagon.com/agenda/fichaevento.asp?id=2983>.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2016, *Juan Gómez-Cornejo. El inspirador concepto de la luz en el teatro Pandur. "Figuras" 2016*. Madrid: CDT.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2015a, *Andrea D'Odorico (1942-2014) El arte como misión. Centro de Documentación Teatral*.
- Ministerio de cultura y Deporte 2015, *Andrea D'Odorico. El maestro. Centro de Documentación Teatral*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2015b, *Panorama desde el puente (Andrea D'Odorico). Centenario de Arthur Miller. Revista*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2015c, *El precio (Producciones Pentación, 2003). Centenario de Arthur Miller. Revista Digital de la Escena*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2015d, *Tío Vania. Andrea D'Odorico Producciones, 2002. Centro de Documentación Teatral*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2011a, *Ay, Carmela*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2011b, *Las bribonas /La revoltosa*.
- Ministerio de Cultura y Deporte 2011c, "La casa de Bernarda Alba (1984)".
- Ministerio de Cultura y Deporte 2011d, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.
- Molainar 2008, Julio 2,-last update, *La Señorita Julia*. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=isJsPoxs-IY>.
- Moreno, F. 1988, *Largo viaje hacia la noche. Una cumbre del teatro*.
Available: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2006/teatro182.htm>.
- Muntañola Thorberg, J. & Cuevas Martínez, E. 1999, "Elementos de Prefiguración en Arquitectura", La Plata: *Khôra*, vol. 5, pp. 1-133.

- Navarro de Zuñillaga, J. 2013, "Cuadernos de ilustración y romanticismo. entre dos luces: La evolución de la escenografía", Cádiz: *Cuadernos de ilustración y romanticismo*, no. 19, pp. 253-279.
- Nieto Yusta, O. 2017, "Fiesta Barroca (1992): The city as a stage. A scenography by Andrea D'odorico for the national classical theatre company; Fiesta Barroca (1992): La ciudad como escenario. Una escenografía de Andrea D'odorico para la compañía nacional de teatro clásico", Madrid: *Signa*, vol. 26, pp. 421-446.
- Nieto Yusta, O. 2015, *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramática de la escenografía*, Madrid: UNED.
- Nieva, F. 2011, *Tratado de escenografía*, Madrid: FUNDAMENTOS.
- Nieva, F. 1986, "La historia de la escenografía teatral en España" Madrid: cuadernos "El público", pp. 4-15.
- Otheguy Riveira, H. 2014, noviembre 12,-last update, *Silvia Marsó en una gran versión de "El zoo de cristal"*. Available: <https://www.culturamas.es/2014/11/12/silvia-marso-en-una-gran-version-de-el-zoo-de-cristal/>.
- Pedraza Jiménez, F.B., González Cañal, R. & Marcello, E. 2000, *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII jornadas de Teatro Clásico. Almagro 13,14 y 15 de julio de 1999*. Almagro (Ciudad Real): Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Peláez, A. 2015, *Exposición Andrea D'Odorico. Los espejos del alma*. Available: <https://www.teatroespanol.es/exposicion-andrea-dodorico-los-espejos-del-alma>.
- Peláez, A., D'Odorico, G., Plaza Asperilla, J.C., Villora, P., Ruesga, J., Ripoll, L., Sánchez Cuerda, R., Menéndez, N., Andura, F., d'Ors, E., Rodríguez Yagüe, J.V. & Torres, R. (eds) 2015, *Andrea D'Odorico, escenógrafo, gestor y productor teatral. Los espejos del alma*, Madrid: Museo Nacional del Teatro.
- Perales, L. 2012, junio 15,-last update, *Andrea D'Odorico: "Los estetas vivimos de llenar el vacío de nuestro alrededor"*. Available: <https://elcultural.com/andrea-dodorico-los-estetas-vivimos-de-llenar-el-vacio-de-nuestro-alrededor>.
- Pinterest, *D'Odorico Teatro*. Available: <https://www.pinterest.es/dodoricoteatro/boards/>.
- Plaza Asperilla, J.C. (ed) 2012a, *Las tres hermanas*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Plaza Asperilla, J.C. (ed) 2012b, *Yo, el heredero*, Diario de Cádiz edn, Cádiz: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Plaza Asperilla, J.C. (ed) 2007a, *La señorita Julia*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Plaza Asperilla, J.C. 2007b, *La señorita Julia. August Strindberg. Programa*. Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Plaza Asperilla, J.C. (ed) 2006, *Paseo Romántico. La pasión española del siglo XIX*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Plaza Asperilla, J.C. & Menéndez Natalia 2008, *Tantas voces... Luigi Pirandello*, Madrid: Producciones Andrea D'Odorico S.L.
- Pontoriero, A., S.Algán, R., Arévalo, L., Artesi, C.J., G. Coccia, C., De la fuente, I., De la Puente, Maximiliano Ignacio, Díaz, F., Fihman, S., Grün, R., Cima, F., Frias, L., González López, G., González, M.L., Greco, M., Grimoldi, M.I., Grinberg, A., Guggiari, R., Wainschenker, K., Gutman, L., Ibarra, I., Katz, M., Kesler, F., Laino, N., Lang, S., Pelliza, M., Lazazzera, C., Mardikian, A.V., Mosteiro, E., Muñiz, N., Ogando, M., Cornejo, L.D., Orellana, J.L., Palmucci, M.F., Paoletta, A., Propato, C., Rillo, M.P., Keselman, R., Rubio, A., Rodríguez, R., Scarfi, M., Seijo, L., Müller, S.M., Ferreyra, H.T., Tamburrini, R.A., Fontenla, C., Vallazza, E., Gauna, Y., Rodríguez, D., Baldassini, T., Caldeiro, A., Martínez, A., Crescente, Y., Dasso, J.F., Donda, A., Parisi, S., Pavéz, S., Pignataro, G.C., Tuvo, N.D. & Lombardo, V. *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, Buenos Aires (Argentina): Universidad de Palermo.
- Rest, J. 2018, *Salomé*, The present binding first published edn, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing
- RFI 2012, junio 25,-last update, *"La Tendenza", la reinención de la ciudad en la postguerra*. Available: <http://www.rfi.fr/es/cultura/20120625-la-tendenza-la-reinencion-de-la-ciudad-en-la-postguerra>.
- Rico, F. (ed) 1990, *El caballero de Olmedo*, Ministerio de Cultura. Madrid: CDN.
- Romera Castillo, J. 1986, *"Samarkanda", de Antonio Gala*, Madrid: UNED.
- Ros Campos, A. 2019, "Carlo Scarpa: arquitectura, abstracción y museografía", *VLC arquitectura*. Valencia: *Research Journal*, vol. 6, no. 2, pp. 147-174.
- Rossi, A. 1992, *La Arquitectura de la Ciudad*, octava edn, Barcelona: Gustavo Gili.
- Sánchez Cuerda, R., *Ricardo Sánchez Cuerda*. Available: <https://www.ricardosanchezcuerda.com/>.
- Sánchez, J.A. (ed) 1999, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: akal.

- Sánchez, J.M. 2016, "Entrevista a Andrea D'Odorico. Arquitecto del espacio", Murcia: *Parábasis*, no. 2, pp. 41-50.
- Segura, F. 1986, *El castigo sin venganza ;Ay, el verso!* Available: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro116.htm>.
- Tafuri, M. 1972, *Teorías e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Barcelona (España): Laia.
- Tecne 2015, noviembre 4,-last update, *El relato análogo de Aldo Rossi*. Available: <https://tecne.com/arquitectura/el-relato-analogo-de-aldo-rossi/>.
- Toraño Pereda, S. 2017, *Brilla, refleja, suena. Las formas del agua en la obra de Carlo Scarpa*, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Torres, R. 2006, *El director Miguel Narros crea una Salomé "lúbrica, adolescente y maleducada"*, Madrid: El País Cultural.
- Venecia.es, *Arquitectura y arte*. Available: <http://www.venecia.es/arquitectura-y-arte/>.
- Vicente Mosquete, J., Luis 1985, ""El Castigo Sin Venganza", O Cuando Lope Quiere, Quiere", Madrid: *El Público*, , no. 26, pp. 6-13.
- Videocurioseando 2013, marzo 28,-last update, *María Adánez - Millán Salcedo - en Salomé*. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=LgAeUKg2Beg&t=140s>.
- Vitrubio, M. 1987, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Alta Fulla.
- Wikipedia 2020, abril 30,-last update, *Andrea D'Odorico*. Available: https://es.wikipedia.org/wiki/Andrea_D%27Odorico.
- Williams, T. 1945, *El zoo de cristal*, Barcelona: El Ciervo 96, S.A.
- Zamiatowski, M. 2009, diciembre 2,-last update, *"Glengarry Glen Ross" Cuando el fracaso ajeno es el éxito propio*. Available: <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/12/02/cultura/1259763914.html>.

