

EL ESPACIO ESCÉNICO EN LA NUEVA NORMALIDAD DEL COVID-19. ANÁLISIS GRÁFICO DE LOS MONTAJES CONTEMPORÁNEOS DE *LA TRAVIATA* EN EL TEATRO REAL DE MADRID

THE SCENIC SPACE IN THE NEW NORMALITY OF COVID-19. A GRAPHIC ANALYSIS OF THE CONTEMPORARY PRODUCTION OF *LA TRAVIATA* AT THE TEATRO REAL IN MADRID

Juan José González Ferrero, Manuel Blanco Lage, María-Elia Gutiérrez-Mozo

doi: 10.4995/ega.2021.16569

En la ópera, drama musical, la acción se sitúa gracias a las descripciones de los distintos espacios que aparecen en el texto, pero ¿qué sucede cuando se representa sobre el escenario? Estas indicaciones sirven para entender las intenciones del compositor en su época, sin embargo, con el paso del tiempo, constituyen una guía para que un equipo artístico adapte, en cada momento, el espacio escénico en relación a la pieza musical, interpretándolo. La concepción de este espacio se ha visto obligada a cambiar debido a la normativa impuesta por el COVID-19, entonces ¿qué sucede cuando se imponen unas restricciones concretas? El Teatro Real de Madrid ha sido la primera institución en

dar una posible respuesta con la representación de una nueva *Traviata*. A través del análisis gráfico y la comparación entre las distintas adaptaciones de la obra en la segunda etapa del Teatro Real, se quiere evidenciar la actualidad del espíritu de esta obra verdiana.

PALABRAS CLAVE: TEATRO, ÓPERA, ESPACIO ESCÉNICO, ESCENOGRAFÍA, COVID, ANÁLISIS GRÁFICO

In opera, a musical drama, the plot unfolds according to the descriptions of the different locations that appear in the text, but what happens when it is produced on stage? Such indications enable us to understand the composer's intentions in his day; however, with the passage of time, they become

*a guide for an artistic team to adapt the stage space in relation to the piece of music, as and when necessary, by interpreting it. As a result of the regulations imposed by COVID-19, the conception of this space has been forced to change; so what happens when specific restrictions are imposed? The Teatro Real in Madrid has been the first such institution to come up with a possible answer, with the production of a new *Traviata*. Using graphic analysis and comparing the different adaptations of the work in this second stage of the history of the Teatro Real, it is our intention to demonstrate how relevant the spirit of Verdi's work is at the present time.*

KEYWORDS: THEATRE, OPERA, SCENIC SPACE, SCENOGRAPHY, COVID, GRAPHIC ANALYSIS



Toda obra de arte es fruto de unas condiciones históricas concretas y es redescubierta en el instante en que es percibida de nuevo, sin eliminar los aspectos heredados ni los definidos a lo largo de la historia, es decir, cuando es reinterpretada (Chías, 2006). En general, en la actualidad, escenografía, vestuario, iluminación, proyección y sonido recrean de forma mínima, estilizada y abstracta un entorno en el espacio vacío para la acción, verdadero protagonista de la puesta en escena que es, en realidad, una auténtica representación, no tanto de la ópera en sí misma, cuanto del momento en que ésta se recrea. Esto se hace palpable en estas escenificaciones, en donde la escenografía es la estructura simbólica en el campo de la experimentación de las cualidades y posibilidades de los espacios transformados por los acontecimientos sociales y culturales (Blas, 2006).

El Teatro Real vuelve a abrir (por primera vez desde la reapertura en 1997) como la primera institución en el ámbito internacional para concluir su temporada 2019-2020 (suspendida durante cuatro meses por el estado de alarma) con la representación de *La Traviata*. Dada la normativa implantada para cumplir con las estrictas medidas de seguridad con el fin de proteger a sus solistas, coro, orquesta, equipo técnico y artístico y público, el Teatro concierta un montaje semiescenificado de la obra de Verdi, pero ¿cómo fueron las otras representaciones de *La Traviata* en una situación de normalidad?.

A través del estudio de la época de creación de la pieza junto con la historia a lo largo del tiempo, el momento de las demás representaciones y el último montaje de *La*

Traviata, vamos a realizar un análisis gráfico arquitectónico comparado de aspectos comunes en las escenografías de las tres adaptaciones durante la segunda etapa del Teatro Real (1997-2020), para demostrar su adaptabilidad al espíritu de la obra musical verdiana y la pertinencia de los instrumentos utilizados al efecto. La recreación del espacio tridimensional generado por los volúmenes, los planos y el mobiliario otorga una visión arquitectónica directa y clara de este tipo de construcciones efímeras, más allá de los modos de representación de Appia con sus dibujos en blanco y negro en perspectiva (Blas, 2010) o los diagramas esquemáticos de colores de Wilson (Morey / Pardo, 2003).

Verdi: orígenes de la música, libreto y escenificación de *La Traviata*

Verdi crea un espacio escénico que posibilita el libre movimiento de los intérpretes por todo el escenario, una escenografía pintada con elementos de mobiliario y atrezzo que, sin perder cierta atmósfera ni evocación, recreaban la realidad contemporánea, y una iluminación que, con la introducción del gas, progresa como elemento expresivo a explorar más allá de hacer visible la escena (Arregi, 2006).

En 1852 después del éxito de *Rigoletto* (1851) Verdi recibe la invitación en enero del presidente de *La Fenice*, Marzari, para la composición de un nuevo título para el teatro, encargo que acepta. Al mes siguiente realiza uno de sus viajes a París donde asiste al estreno de un *mélodrame* en el Théâtre du Vaudeville de París definido como *une comédie d'ariettes* con música

Every work of art is the result of certain specific historical conditions and is rediscovered the moment it is perceived anew, without denying either its inherited aspects or those defined over the course of history, that is to say, when it is reinterpreted (Chías, 2006). Generally speaking, the set design, costumes, lighting, projection and sound nowadays tend to recreate in a minimal, stylised and abstract way a setting in empty space in which the action takes place, the true protagonist of the *mise-en-scène* which is, in reality, an authentic representation, not so much of the opera itself, but of the moment in which it is recreated. This is palpable in these stagings, in which set design is the symbolic framework in the field of experimentation of the qualities and possibilities of spaces transformed by social and cultural events (Blas, 2006). The Teatro Real is once again opening its doors (for the first time since it reopened in 1997) as the first institution in the international arena to engage in concluding its 2019-2020 season (suspended for four months due to the State of Alarm) with its production of *La Traviata*. Given the regulations put in place to comply with strict security measures to protect its soloists, chorus, orchestra, technical and artistic team and audience, the theatre is presenting a semi-staged production of Verdi's work. But, what were the other performances of *La Traviata* like in situations of normality?

By examining the time when the piece was originally created, its history over time, the staging of other performances and this latest staging of *La Traviata*, we have undertaken a comparative architectural graphic analysis of the common aspects in the stage designs of the three adaptations during the second stage of the history of the Teatro Real (1997-2020), in order to demonstrate how they have adapted to the spirit of Verdi's musical work and the relevance of the devices employed. The re-creation of the three-dimensional space generated by the structures, plans and furnishings provides a direct and clear architectural vision of this type of ephemeral construction, going beyond Appia's modes of representation with his black and white perspective drawings (Blas, 2010) or Wilson's schematic colour diagrams (Morey / Pardo, 2003).



Verdi: musical origins, libretto and staging of *La Traviata*

Verdi creates a scenic space that allows the performers to move freely across the entire stage, creating a painted set design with elements of furniture and props that, without losing a certain atmosphere or evocative quality, recreates contemporary reality alongside the use of lighting that, with the introduction of gas, becomes an expressive element to be explored beyond that of simply making the scene visible (Arregi, 2006). In January 1852 – after the success of *Rigoletto* (1851) – Verdi was invited by the president of *La Fenice*, Marzari, to compose a new work for the theatre, a commission he accepted. The following month he made one of his trips to Paris where he attended the premiere of a melodrama at the Théâtre du Vaudeville in Paris defined as *une comédie d'ariettes* with music by Jean-Baptiste-Édouard Montaubry and text by Alexandre Dumas's son, adapting his own story: *La Dame aux Camélias*, “decisive in his decision to pursue his operatic conversion” (Rodríguez, 2015, p.10). On his return from the French capital, Verdi went back to *Il Trovatore* (1853), thus delaying the writing of the new opera, and he asked Francesco Piave for his help with the plot. After a while, however, the musician's enthusiasm for the theme of *La Dame aux Camélias* begins to grow, “given the importance of the literally well-constructed work” (Orrey, 1993, p.197), and, in a very short time, composer and librettist finish a first draft; Piave, in a letter to his friend Brenna, entitles it *Amore e Morte*, while Verdi, in correspondence with his friend De Sanctis, writes: “in Venice I am doing *La Dame aux Camélias* which will perhaps be called *La Traviata*” (Amico, 2005, p.78). The opera premiered in March 1853. These works, created by Verdi in such a short time, “make up the most famous triad in opera” (Arnau, 1989, p.145). *La Traviata* is symmetrically divided in its dramatic and melodic form into three acts and four scenes (1+2+1). The story is a continuous narrative of the events and actions provoked by the catalysing figures of Alfredo Germont and his father Giorgio Germont in relation to Violetta Valéry's inner journey (Gallatari, 2005). On the one hand,

1. Axonométricas de las cuatro escenografías de *La Traviata* de Pier Luigi Pizzi. Elaboración propia

de Jean-Baptiste-Édouard Montaubry y texto de Alejandro Dumas hijo adaptando su propia historia: *La Dame aux Camélias*, “determinante en su decisión de acometer su conversión operística” (Rodríguez, 2015, p.10). A la vuelta de la capital francesa, Verdi retoma *Il Trovatore* (1853), lo que retrasa la escritura de la nueva ópera encargada y pide ayuda para el argumento a Francesco Piave. Pasado un tiempo el músico se entusiasma con el tema de *La Dama de las Camélias*, “dada la importancia de la obra bien construida literalmente” (Orrey, 1993, p.197), y, en muy poco tiempo, compositor y libretista acaban un primer borrador; Piave, en una carta a su amigo Brenna, lo titula *Amore e Morte*, mientras que Verdi, en correspondencia con su amigo De Sanctis, escribe: “en Venecia hago *La Dame aux Camélias* que llevará por título, quizá *La Traviata*” (Amico, 2005, p.78). La ópera se estrenó en marzo de 1853. Estas obras, creadas por Verdi en tan poco tiempo, “componen la tríada de más famosa de la ópera” (Arnau, 1989, p.145).

La Traviata está dividida de forma simétrica en su dramaturgia y melodía en tres actos y cuatro escenas (1+2+1). La historia plantea una narrativa continua de los hechos y acciones provocados por los personajes catalizadores de Alfredo Germont y su padre Giorgio Germont en la progresión interior de Violetta Valéry (Gallatari, 2005). Los compases recrean, por un lado, de forma mecánica, la tinta mundana y sentimental a ritmo de un vals asociado a la exposición pública de las intervenciones de varios personajes y el coro, y, por otro lado, de forma más liberada, la tinta solemne y austera del ambiente privado

1. Axonometrics of the four set designs of *La Traviata* by Pier Luigi Pizzi. Compiled by the author

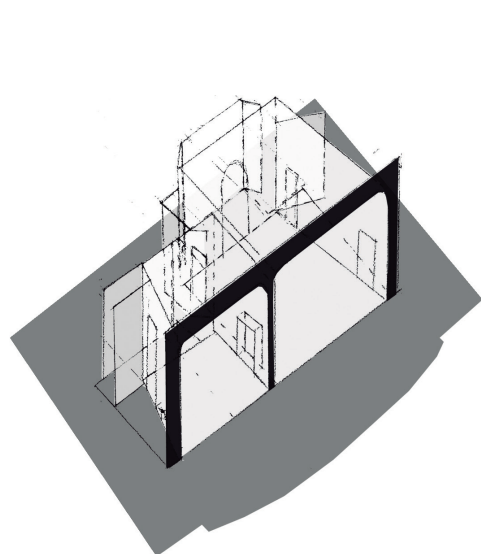
y doméstico del trío protagonista (Rodríguez, 2015).

El primer acto es la exposición. En el cuadro primero se presenta el ambiente de París de la protagonista, una cortesana, en su salón de fiesta celebrada entre los brindis del gentío. Violetta envía a sus invitados a una sala adyacente para crear el marco de entrada de Alfredo y su dúo de amor, que concluye en el cuadro segundo con ella enamorada, y asustada por este sentimiento desconocido, en el aislamiento de un primer plano.

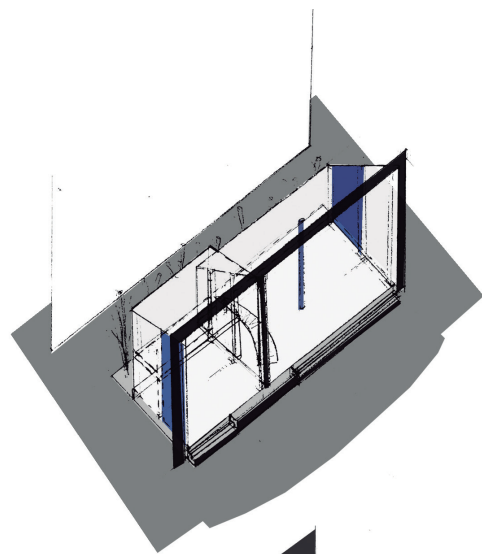
En el primer cuadro del segundo acto se muestra la idílica vida en la casa de campo de Violetta y Alfredo, cuyo padre rompe con su llegada y el enfrentamiento con la protagonista, la cual decide abandonar a Alfredo para no perjudicar a su familia. Durante el segundo cuadro del segundo acto, a pesar de volver al ambiente festivo parisino en el salón de su amiga Flora, se produce la catástrofe en el momento en que los amantes se reencuentran y le reprocha públicamente su comportamiento a pesar de la reprimenda de su padre, quien conoce los hechos, hasta quedar de nuevo sola en primer plano.

El desenlace del tercer acto comienza con la protagonista enferma, agonizante, abandonada y sola en su dormitorio. La llegada en primer lugar de Alfredo y, más tarde, de Giorgio da esperanzas a la protagonista quien imagina una futura felicidad que no evita su muerte.

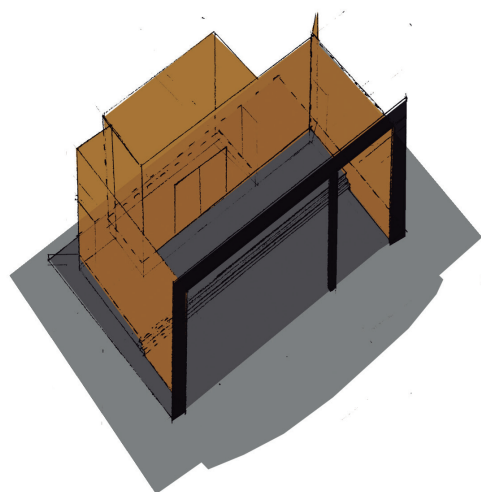
La actualidad de este drama, lo que hoy nos sigue interpelando y emocionando, es el conflicto entre lo íntimo, donde podemos ser nosotros mismos tanto en el amor (Violetta y Alfredo) como en la guerra (Violetta y Giorgio), y lo social, donde somos lo que se espera que



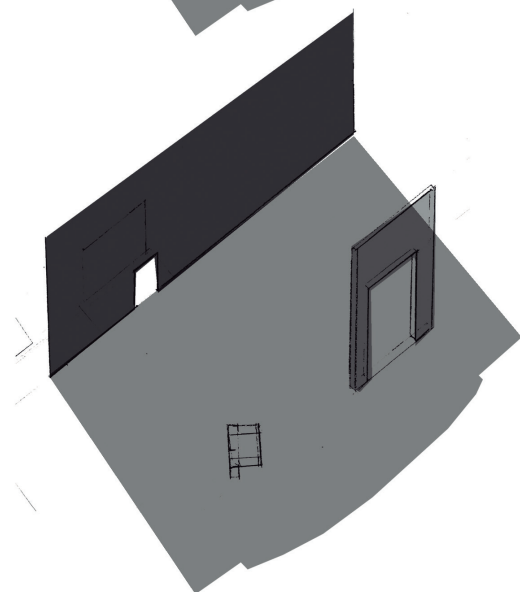
ACTO I
ACT I



ACTO II
ACT II
CUADRO 1
SCENE 1



ACTO II
ACT II
CUADRO 2
SCENE 2



ACTO III
ACT III

1

seamos sin posibilidad de cambio. Esta tensión entre la persona y los personajes que todos somos es de la que sacan partido las escenografías que analizamos a continuación, cada una a su modo.

Verdi, *La Traviata* y el Teatro Real de Madrid

Temporada 2003-04.
Pier Luigi Pizzi

Caja escénica a la italiana en donde cada escenografía se sitúa en una plataforma del teatro. Los cambios del acto primero al cuadro uno del acto segundo se realizan por la plataforma vertical del escenario, y del cuadro uno al cuadro dos del acto segundo, sin embargo, es mediante la plataforma de chácena, mientras que se aprovecha el escenario vacío

para la colocación de la cama y hacer descender desde el peine el elemento del balcón en el acto tercero.

Cada acto tiene su escenografía y su estilo. La casa de Violetta es blanca, de estilo palaciego clásico, en contraste con la arquitectura moderna del siglo xx de la casa de campo blanca con toques de color en paredes, huecos y muebles, mientras que destaca el ambiente cálido del estilo tradicional japonés de la casa de Flora, y, en el último acto, los elementos mínimos de la cama y un balcón exterior dentro de la caja escénica vacía en negro.

Temporada 2014-15.
Tanya McCallin

Caja escénica a la italiana, cuyas patas y bambalinas son los propios telones negros escenográficos. Una escenografía base de: suelo inclina-

the musical score mechanically recreates in the rhythm of a waltz the mundane and sentimental mood associated with the public interventions of several characters and the chorus, and, on the other hand, in a more liberated way, the solemn and austere mood of the private and domestic environment of the central trio (Rodríguez, 2015). The first act is the presentation. The first scene depicts the Parisian milieu of the protagonist, a courtesan, who is hosting a lavish party amidst the toasts of the crowd. Violetta sends her guests to an adjacent room to set the scene for Alfredo's entrance and their love duet, which concludes in the second scene with her in love, and frightened by this unfamiliar feeling, in the isolation of the foreground.

The first scene of the second act shows the idyllic life of Violetta and Alfredo at their country house, which is broken by the arrival of his father and a confrontational encounter with Violetta, who decides to leave Alfredo in order not to bring shame to his family. During the second scene of the second act, despite returning to the festive Parisian



2. Axonométricas de las cuatro escenografías de *La Traviata* de Tanya McCallin. Elaboración propia

3. Axonométrica general y las cuatro escenografías de *La Traviata* de Leo Castaldi. Elaboración propia

atmosphere of her friend Flora's salon, catastrophe strikes when the lovers meet again and he publicly reproaches her for her behaviour, despite the reprimand of his father, who knows the facts, and she is left alone in the foreground once more.

The third act's opens with Violetta ill, dying, abandoned and alone in her bedroom. The arrival first of Alfredo and then of Giorgio gives fresh hope to Violetta, who imagines a future happiness that does not, however, spare her from death.

The present-day relevance of this drama, what continues to challenge and move us today, is the conflict between the intimate, where we can be both in love (Violetta and Alfredo) and at war (Violetta and Giorgio), and the social context, where we are what we are expected to be without the possibility of change. This tension between inner self and the characters that we all are is what the stage designs make the most of, each in its own way.

Verdi, *La Traviata* and the Teatro Real in Madrid

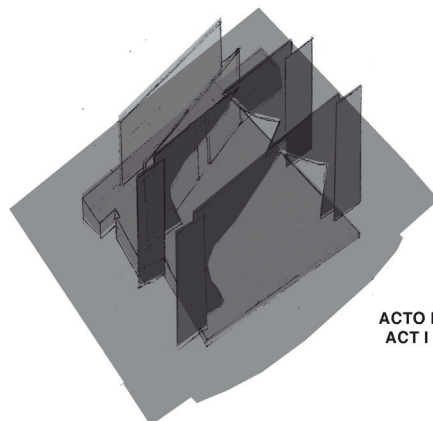
Season 2003-04. Pier Luigi Pizzi

An Italian-style fly loft in which each set is placed on a platform. The changes from act one to scene one of act two are made via the vertical stage platform, whereas the change from scene one to scene two of act two, is by means of the stage box, while the empty stage is used for the placement of the bed and the lowering of the balcony element from the gridiron in act three.

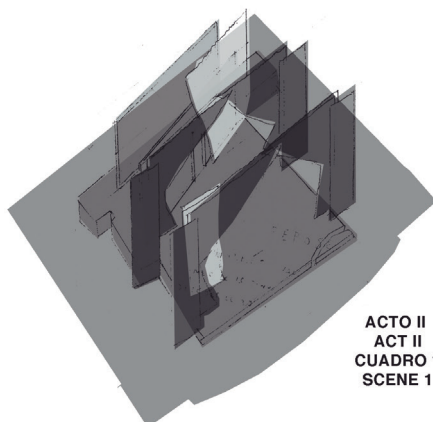
Each act has its own set design and style. Violetta's house is white, in classic palatial style, in contrast to the modern 20th century architecture of the white country house with touches of colour in the walls, recesses and furniture, while the warm atmosphere of the traditional Japanese style of Flora's house stands out, and, in the last act, the minimal elements of the bed and an outdoor balcony within an empty stage box in black.

Season 2014-15. Tanya McCallin

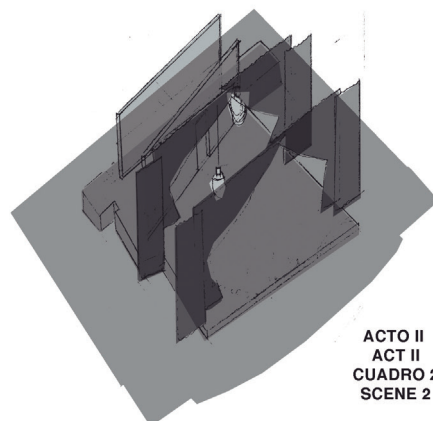
An Italian-style fly loft, whose props and drop curtains are the actual black stage curtains. A set design based on: a sloping floor simulating a tombstone with the inscription "*Ici repose Violetta Valéry née le 15 janvier*



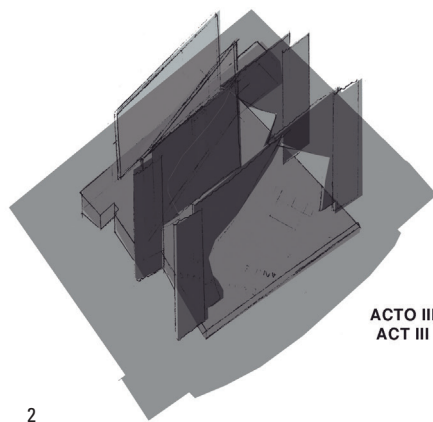
ACTO I
ACT I



ACTO II
ACT II
CUADRO 1
SCENE 1



ACTO II
ACT II
CUADRO 2
SCENE 2



ACTO III
ACT III

2. Axonometrics of the four set designs of Tanya McCallin's *La Traviata*. Compiled by the author

3. Axonometrics of the four set designs of *La Traviata* by Leo Castaldi. Compiled by the author

do simulando una lápida con la inscripción "*Ici repose Violetta Valéry née le 15 janvier décédée le 3 février*", telones formando cortinajes opacos pesados, una pared biombo traslúcida con hueco de paso y pared opaca de fondo, todo en estilo palaciego de tonalidades oscuras.

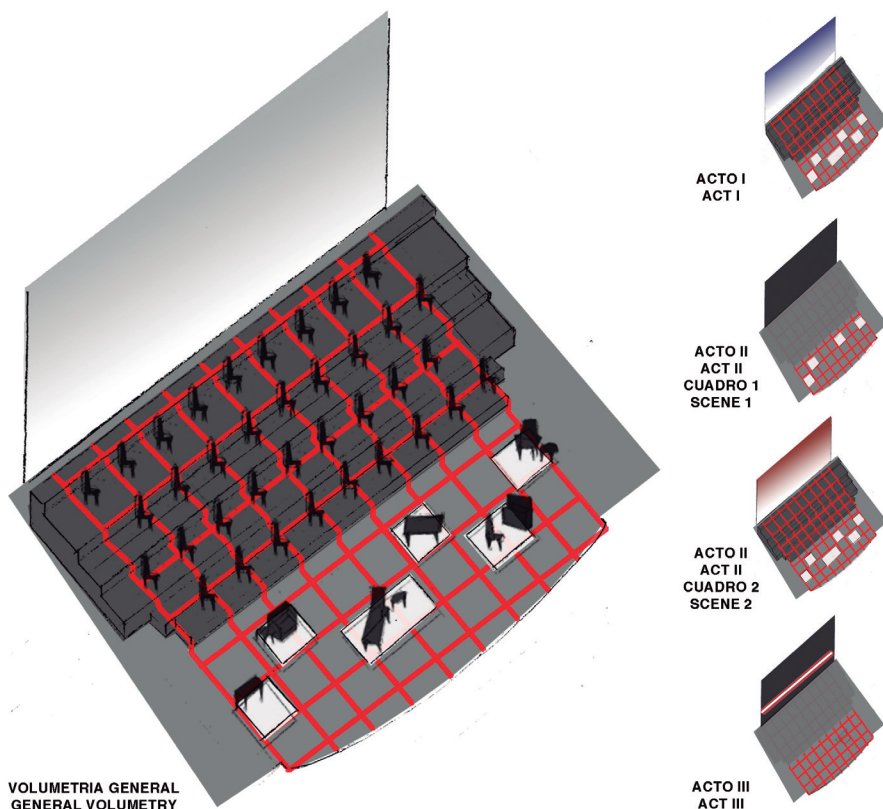
Cada uno de los actos se caracteriza por unos elementos propios: la casa de Violetta y la de Flora tiene la misma disposición, pero con distinto mobiliario, la casa de campo cambia a través de la incorporación de telas traslúcidas blancas y nuevos muebles, y, de vuelta a la casa de la protagonista, se cierra el espacio en profundidad para hacer más íntimo el espacio oscuro de la habitación.

Temporada 2019-20. Leo Castaldi

Análisis de la primera representación durante la pandemia

El elemento fundamental de la escenografía es una cuadrícula de color rojo sobre fondo negro de 2 metros por 2 metros que define la distancia social mínima obligatoria de la normativa legal vigente en ese momento a causa de la pandemia y que simboliza la voluntad del Teatro de representar una obra que sea segura, tanto para los intérpretes como para el público.

Castaldi emplea una caja escénica a la alemana a media altura con un ciclorama de fondo. Para reducir los movimientos escénicos de este montaje, el Real decidió hacer una representación semiescenificada con los elementos mínimos necesarios para la distribución de las personas y la ambientación, dando protagonismo a la luz. Consta de una plataforma negra en grada, seguida de unos suelos recortados blancos sobre el escenario.



VOLUMETRIA GENERAL
GENERAL VOLUMETRY

3

Leo Castaldi idea dos tipos de escenografías a través de la iluminación: una en donde se ve el graderío y otra donde desaparece debido a la luz, pero en ambas destaca siempre la retícula roja dibujada sobre el escenario que marca la distribución de los espacios.

El graderío es el espacio del coro con sillas fijas para él, diferenciándolo del espacio privado marcado por los suelos blancos con mobiliario para los personajes intervinientes y los protagonistas. Las variaciones de tonalidades de las luces marcan un ambiente frío en una de las escenografías y cálido en otra.

Las entradas y salidas del coro son escalonadas y en puntos marcados. Cada intérprete tiene un recorrido dentro de la retícula para alcanzar su destino final, en donde permanece estático. Para evitar los cruces de las personas, los distintos personajes intervinientes tienen marcados puntos propios de entradas y salidas con un recorrido específico hasta llegar cada cual a su espacio, en donde puede moverse

siempre dentro del límite marcado por el suelo blanco.

En el segundo tipo el espacio de la grada desaparece por la falta de iluminación y el ciclorama negro de fondo, acentuando el protagonismo del espacio privado sólo para los protagonistas. La variación de los suelos blancos y el escenario vacío marca la diferencia dentro de esta tipología.

Los protagonistas tienen recorridos marcados por la retícula. Sus interacciones están restringidas por la distancia de seguridad, lo que afecta a la pareja, que genera nuevas situaciones espaciales al tener que evitar el contacto físico, por ejemplo en la escena de la cama correspondiente a la muerte de la protagonista, en vez de encontrarse ambos en ella con él abrazándola, en esta representación Violetta se halla aislada en el centro de una gran cama que Alfredo rodea desesperado. Esta restricción también produce que la distancia actúe como un gran refuerzo dramático para la autoridad representada por

décédée le 3 février, drapes in the form of heavy opaque curtains, a translucent partition wall with a passageway and an opaque back wall, all in a palatial style in dark tones. Each of the acts is characterised by its own elements: Violetta's house and Flora's house have the same layout, but with different furniture, the country house marks a change with the addition of white translucent fabrics and new furniture, and in the final return to Violetta's house the depth of the space is closed off to make the dark space of the room more intimate.

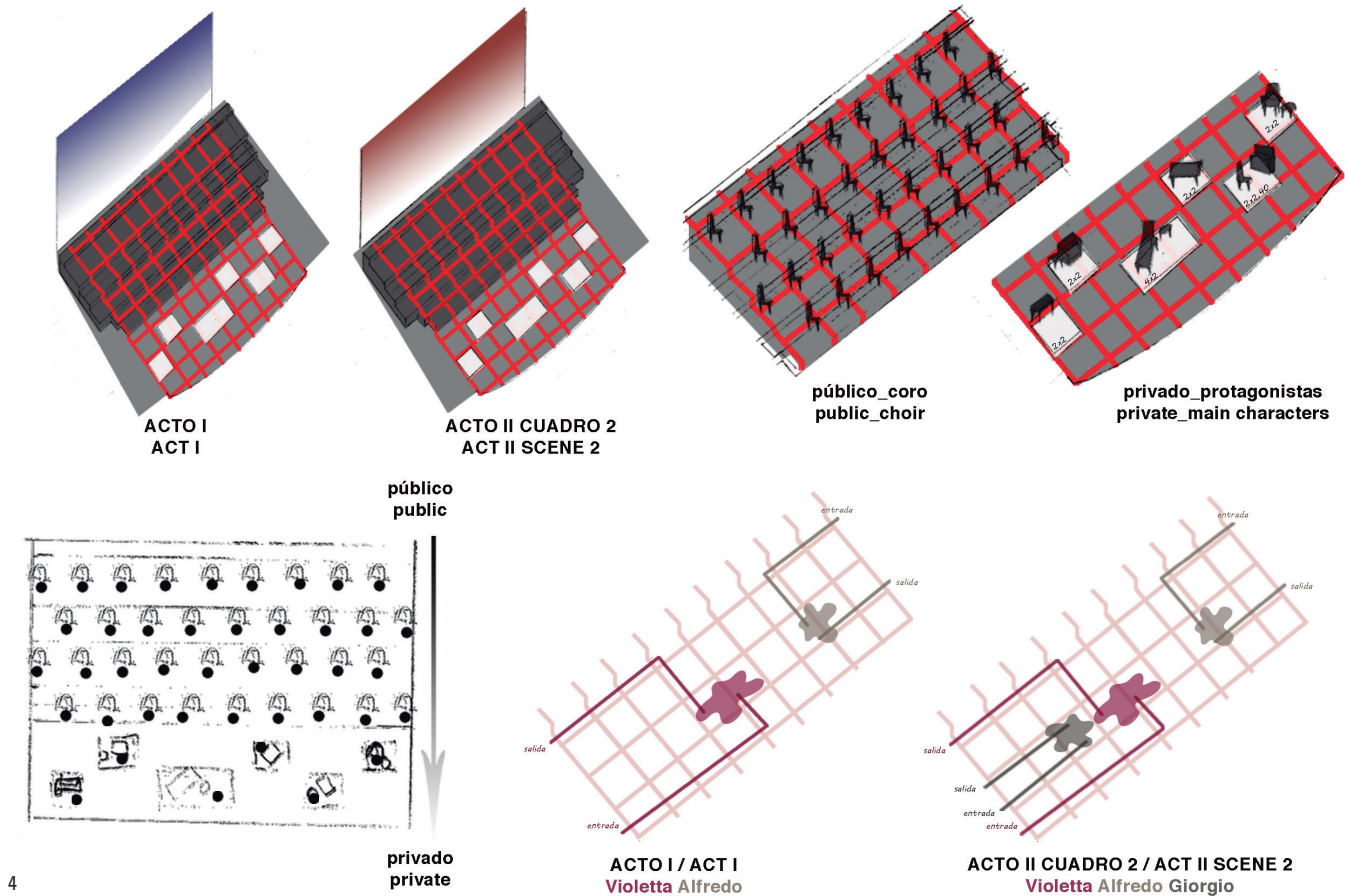
Season 2019-20. Leo Castaldi Analysis of the first staging during the pandemic

The central element of the set design is a red grid on a black background measuring 2 metres by 2 metres, which defines the minimum social distance required by the prevailing legal regulations due to the pandemic and symbolises the opera house's desire to perform a work that is safe, both for the performers and for the audience. Castaldi uses a half-height German-style fly loft with a cyclorama as a backdrop. To reduce the stage movements of this production, the Real decided to create a semi-staged performance with the minimum elements necessary for the distribution of performers and scenery, giving prominence to the lighting. It consists of a black tiered platform, with white cut-out floors on the stage.

Leo Castaldi devised two types of stage design differentiated by means of lighting: one in which the tiered seating is visible and another in which it disappears because of the light, but in both the red grid drawn on the stage to mark the layout of the spaces always stands out.

The tiered area for the choir has fixed chairs, differentiating it from the private space marked by the white floors with furniture for the actors and the main characters. Variations in the lighting tones define a cold atmosphere in one of the stage sets and a warm one in the other.

The entrances and exits of the choir are staggered and at marked points. Each performer has a route within the grid to reach their final destination, where they remain static. To avoid people crossing



paths, the different characters involved have their own marked entry and exit points with a specific route until each one reaches their own space, where they can always move within the limits marked by the white floor. In the second type, the tiered space disappears with the lack of lighting and the black cyclorama in the background, accentuating the prominence of the private space reserved for the principal characters. The variation between the white floors and the empty stage marks the difference. The principal characters have routes marked out by the grid. Their interactions are restricted in compliance with health and safety regulations, which affects the couple, generating new spatial situations as they have to avoid physical contact, for example in the scene where Violetta lies dying in her bed; instead of both of them in the bed with him embracing her, in this production Violetta is isolated in the centre of a large bed with the despairing Alfredo frantically walking around it. These restrictions also mean that distance acts as a powerful dramatic reinforcement of the authority represented by the figure of Giorgio in his interaction not only with the heroine but, above all, with his son.

la figura de Giorgio en las intervenciones con la protagonista, pero, sobre todo, con su hijo.

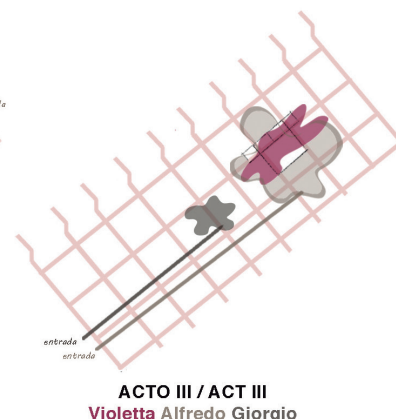
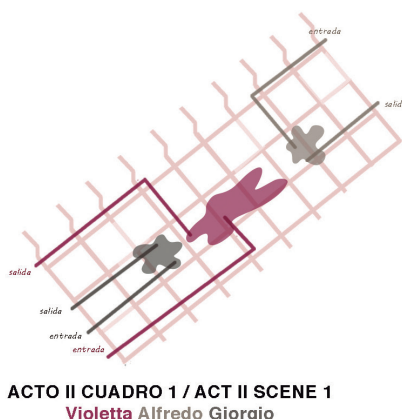
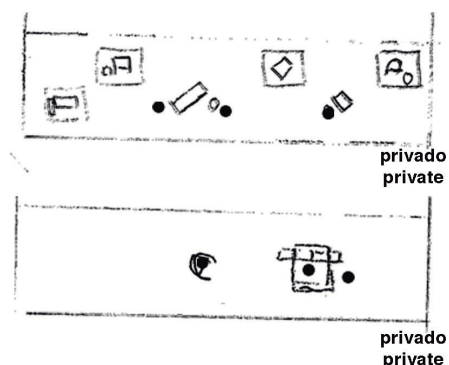
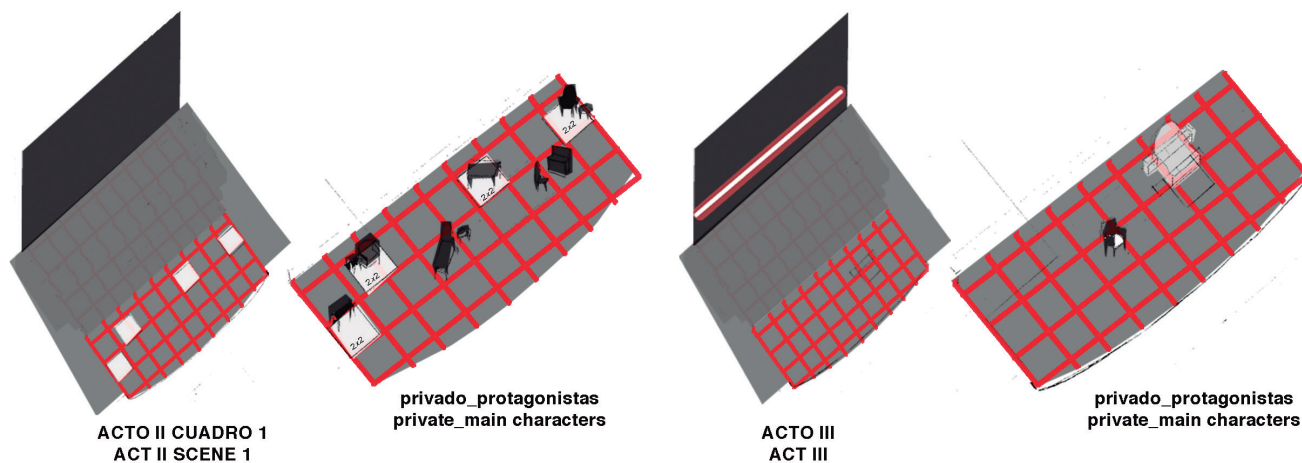
Análisis comparado de los montajes

El montaje de Pizzi destaca por diseñar una escenografía para cada uno de los espacios que se describen en el libreto. En todas ellas representa interiores de las partes pública y privada a través de un frente negro (como si fuera una sección) que enmarca y diferencia la proporción entre ambas, recalcada por la distribución de más mobiliario en la parte pública con respecto a la privada. En el último acto hace uso de la luz y la representación del exterior e interior para diferenciarlas.

Mientras que McCallin aprovecha una misma escenografía con telones y bambalinas para marcar de manera más sutil los grados de confianza desde la parte trasera más pública del escenario, con más mobiliario, a la parte delantera, más privada, en la que apenas existe.

Sin embargo, Castaldi combina ambas: por un lado, la transición de la parte trasera más pública hasta el primer plano privado, pero lo remarca de manera física con la grada, los suelos blancos y la iluminación cenital de cada parte.

En el montaje de Pizzi las dimensiones de los alzados de interiores y de los huecos de conexión remarcan las proporciones de esas partes. En la casa de Violetta de estilo palaciego, los huecos de mayor dimensión se sitúan en la parte pública, mientras que los más pequeños y con puertas en la privada, igual que en la casa de Flora, pero con proporciones y cromatismo del estilo japonés. Sin embargo, la casa de campo moderna es de ámbito privado; y aprovecha dicho estilo de arquitectura para abrir huecos grandes y enmarcados con color, reflejo de una libertad que dimana del rigor. El último acto es el único exterior con una fachada en contraste con la privacidad vacía de la cama iluminada.



5

4. Axonómicas generales, espacios público y privado y circulaciones de los actos primero y segundo del cuadro dos. Elaboración propia
 5. Axonómica general, espacio privado y circulaciones de los actos segundo (cuadro uno) y tercero. Elaboración propia

4. General axonometrics, public and private spaces and movement in the first act and second act scene two. Compiled by the author
 5. General axonometrics, private space and movement of act two (scene one) and act three. Compiled by the author

En el montaje de McCallin el juego de movimientos de los telones crea diferentes alzados. Se incluyen gasas blancas en el primer cuadro mientras que en el último acto se produce el “desmontaje” a la muerte de la protagonista.

Castaldi usa un lenguaje muy conceptual: los cambios de tonalidades y los colores son los que diferencian los distintos espacios en el montaje semiescénico, siempre negro cuando es privado para dar protagonismo al primer plano de la escena.

Los movimientos y distribuciones de las personas son libres en las

puestas en escena de Pizzi y McCallin, respetando siempre el grado de privacidad de los espacios: el coro se distribuye siempre en la parte pública trasera hasta casi desaparecer en el primer término. Existen momentos puntuales de excepción del coro o de los personajes que intervienen, puesto que se les permite el paso a la parte privada en puntos concretos, siempre respetando un espacio central adelantado libre para los protagonistas.

Violetta y Alfredo coinciden siempre en sus movimientos por los espacios, aunque destaca una zona en primer término exclusiva para ella. La relación de padre e hijo entre Giorgio y Alfredo provoca unos mismos recorridos, mientras que Giorgio y Violetta nunca cruzan zonas por las que se mueven remarcando el estatus entre los personajes.

Sin embargo Castaldi, dadas las circunstancias de distancia social, organiza las entradas a vista de manera escalonada en ciertos puntos

Comparative analysis of the stagings

Pizzi's staging is notable for having created a set design for each of the spaces described in the libretto. In all of them he represents the interiors of the public and private areas by means of a black front (like a section) that frames and differentiates their respective proportions and is further emphasised by the distribution of more furniture in the public area than in the private area. In the last act he makes use of light and the representation of exterior and interior to differentiate between them.

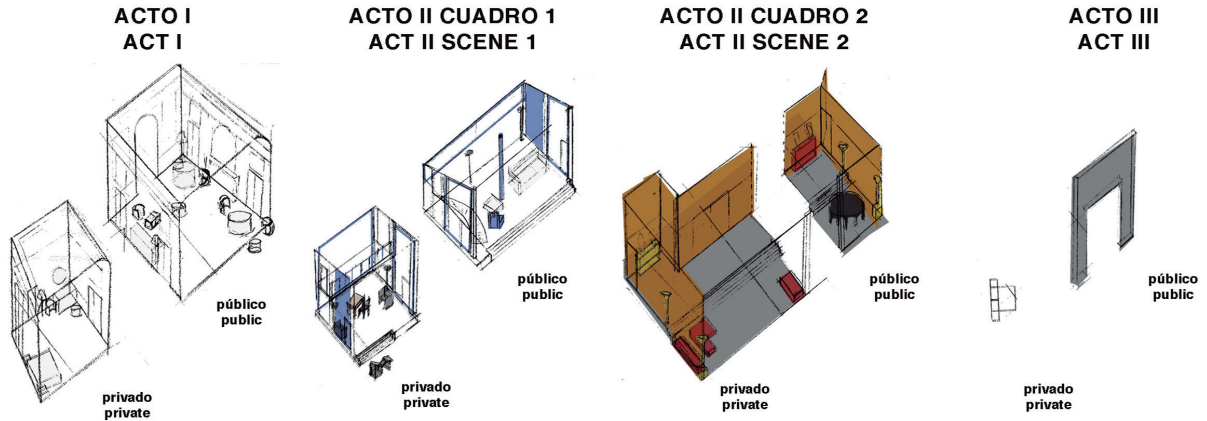
Meanwhile, McCallin uses the same set design with curtains and backdrops to more subtly distinguish the levels of intimacy from the more public back of the stage, with more furniture, to the more private front of the stage, where there is hardly any.

Castaldi, however, combines both: on the one hand, the transition from the more public backstage area to the private front of stage, but emphasising it in a physical way with the tiered seating, the white floors and the overhead lighting of each section.

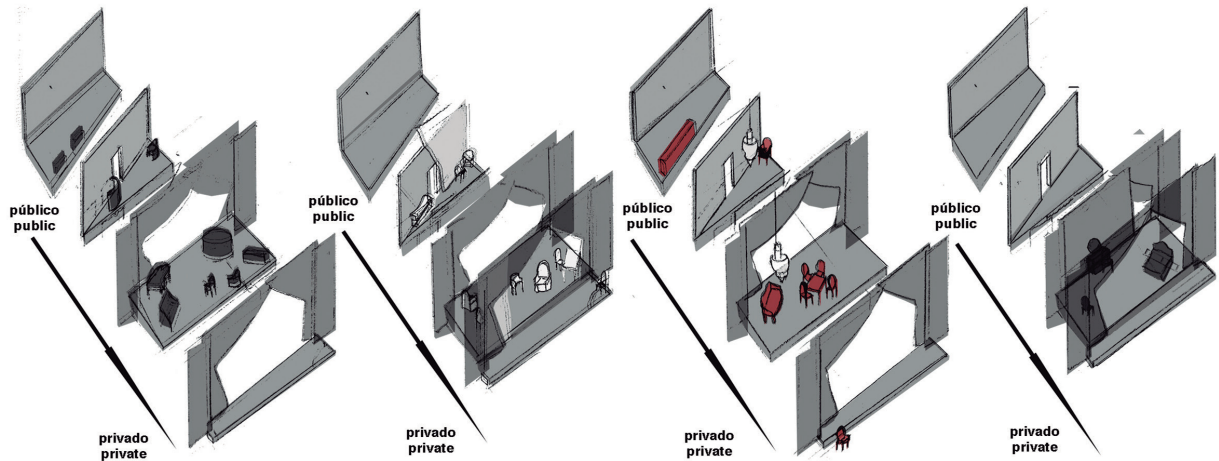
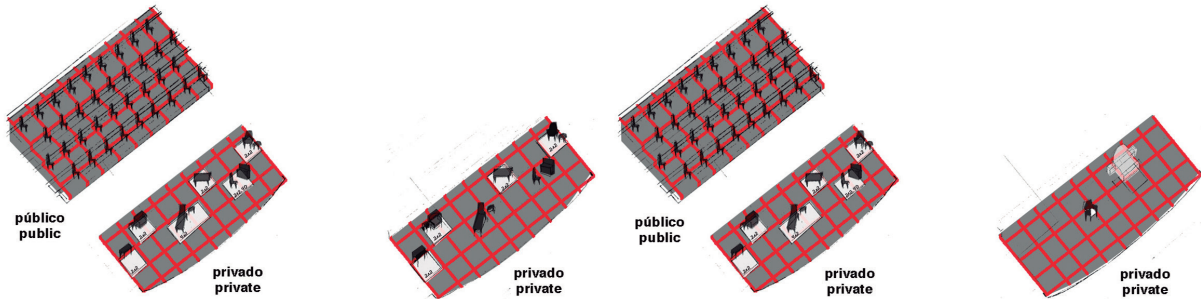
In Pizzi's design, the dimensions in terms of the interior elevations and their access openings accentuate their proportions. In Violetta's palatial-style house, the larger openings are in the public area, while the smaller ones with



PIER LUIGI PIZZI



TANYA MCCALLIN

LEO CASTALDI
pandemia / pandemic

6

doors are in the private area, as is the case in Flora's house, but with Japanese-style proportions and colour schemes. However, the modern country house is private, and takes advantage of this style of architecture to open up large, colourfully framed openings, reflecting a freedom that derives from rigour. The last act is the only exterior with a façade in stark contrast with the empty privacy of the illuminated bed.

In McCallin's staging, the handling of the movement of the curtains creates different sections. White gauze is included in the first scene, while in the last act there is the "dismantling" of the drops upon the death of the protagonist. Castaldi uses a very conceptual language: the changes of tonalities and colours are what differentiate the different spaces in this semi-staged production, with

marcados en la puesta semiescénica. El movimiento está restringido por la retícula para llegar cada persona a su espacio en el que permanecen estáticas con cierto movimiento para interactuar, pero siempre respetando la distancia de seguridad.

Los protagonistas tienen marcados los puntos de entradas y salidas, así como su recorrido por la retícula hasta llegar a sus zonas delimitadas por los suelos blancos para evitar el cruce con los otros personajes. Destaca el acto tercero en el que Violetta siempre está en la cama o cerca, mientras que Alfredo rodea ese espacio respetando la distancia

marcada por la retícula, generando un nuevo concepto espacial de este momento final nunca antes visto y de gran carga emocional.

Conclusiones

A pesar de que cada escenógrafo ha realizado una interpretación artística adaptándola al siglo XXI en su correspondiente década de los 2000, 2010 y 2020, los tres montajes basan su lectura en las descripciones del libreto para desarrollar la acción en grandes interiores vacíos con un escaso mobiliario, muy caro, que refleja el estatus y la diferencia so-

6. Comparativa de los espacios privados y públicos de cada escenografía en los tres montajes. Elaboración propia

7. Comparativa de los alzados de cada escenografía en los tres montajes. Elaboración propia

6. Comparison of the private and public spaces of each set design in the three stagings. Compiled by the author

7. Comparison of the elevations in each set design of the three stagings. Compiled by the author

	ACTO I ACT I	ACTO II CUADRO 1 ACT II SCENE 1	ACTO II CUADRO 2 ACT II SCENE 2	ACTO III ACT III
PIER LUIGI PIZZI	<p>comparación huecos comparison openings</p> <p>alzado privado private elevation</p> <p>alzado público public elevation</p>	<p>comparación huecos comparison openings</p> <p>alzado privado private elevation</p> <p>alzado público public elevation</p>	<p>comparación huecos comparison openings</p> <p>alzado privado private elevation</p> <p>alzado público public elevation</p>	<p>alzado público public elevation</p>
TANYA MCCALLIN	<p>movimientos cortinas curtain movements</p> <p>alzado fondo / backdrop elevation</p> <p>alzado público public elevation</p>	<p>movimientos cortinas curtain movements</p> <p>alzado privado private elevation</p>	<p>movimientos cortinas curtain movements</p> <p>alzado fondo / backdrop elevation</p> <p>alzado público public elevation</p>	<p>movimientos cortinas curtain movements</p> <p>alzado privado private elevation</p>
LEO CASTALDI pandemia / pandemic	<p>degradado frío degree of cold</p>	<p>negro black</p>	<p>degradado cálido degree of warmth</p>	<p>negro black</p>

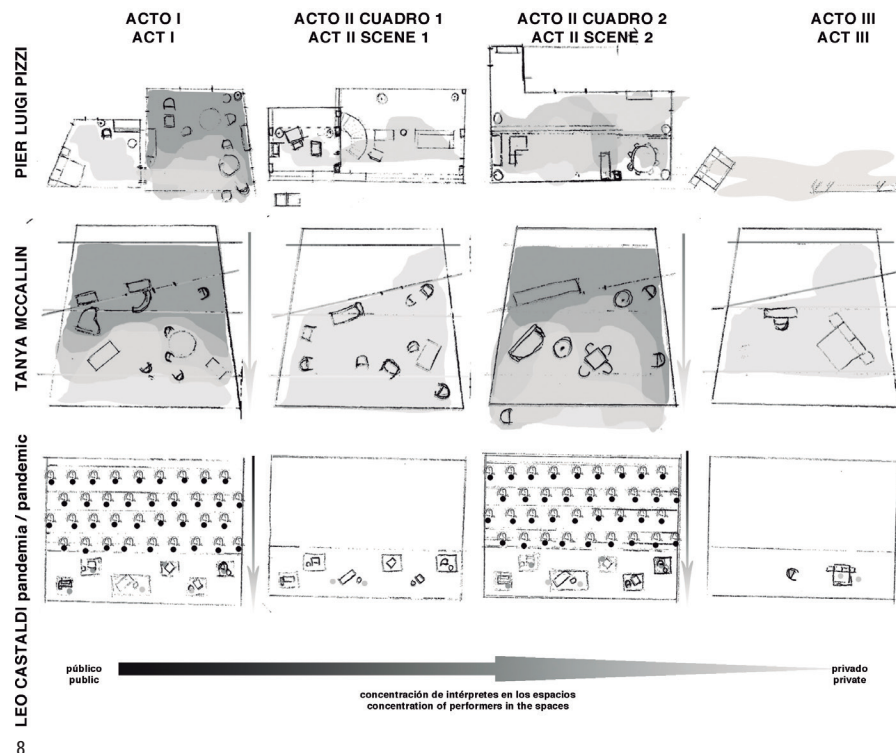


black always used when these are private in order to underline the intimacy of the scene. There is a degree of freedom in the movements and positioning of the characters in Pizzi and McCallin's stagings, always respecting the degree of privacy of the different spaces; the chorus is always positioned in the public part to the rear so that it almost disappears in the foreground. There are occasional exceptions on the part of the chorus or the intervening characters, when they are allowed to pass into the private area at specific points, but always respecting a central space in front that remains free for the main protagonists.

Violetta and Alfredo coincide in their movements through the various spaces, although there is a zone in the foreground that is exclusive to her. The father-son relationship between Giorgio and Alfredo leads to the same routes, while the areas through which Giorgio and Violetta move never cross, thus underlining the difference in status between them. However, given the prevailing circumstances of social distance, Castaldi staggers the entrances of the different characters at certain marked points of the semi-staged mise-en-scene. Movement is restricted by the grid so that each person arrives at their space in which they remain static with a certain degree of movement in order to interact, but always respecting the safety distance. The main characters have their entry and exit points clearly marked, as well as their route through the grid until they reach their respective areas defined by the white floors in order to avoid crossing paths with the other characters. Of particular note is the third act, in which Violetta is always in or near the bed, while Alfredo moves around this space respecting the distance marked by the grid, generating a new and entirely unprecedented spatial concept of this powerful and emotionally charged final moment.

Conclusions

Although each set designer has made his or her own artistic interpretation adapting it to its corresponding decade in the 21st century, all three productions base their approach on the descriptions in the libretto developing the action within large, empty interiors with sparse, expensive furnishings reflecting differences in status and social class. Each of them separates and differentiates the public and private life of



cial. A partir de este planteamiento, cada uno separa y diferencia la vida pública y privada de dicha sociedad a través de unos límites físicos, relacionando ambas partes por medio de unas conexiones en puntos concretos de diferentes dimensiones o de forma transitoria más continua. Esta división transforma el coro y los personajes participantes en un conjunto indivisible de gran presencia en el fondo del espacio público, en contraste con la soledad del primer término que ocupa ella en la privacidad de su espacio.

Ya sea un gran montaje “histórico” o una mínima representación en el “vacío”, *La Traviata* es el mejor exponente de una ópera que se puede adaptar a cada momento porque mantiene el espíritu verdiano de la obra como proponía el compositor en su propia época para que los espectadores se identificaran con su propio medio socio-cultural, el que no permite que lo íntimo, lo frágil, lo auténtico, lo diferente, se muestre en público, donde solo tiene cabida lo superficial y “felizmente” frívolo, como pasa hoy en las redes sociales. Quien

transgrede esta norma no escrita, como Violetta, a pesar de su amor, su coraje y su ética, muere. ■

Referencias

- AMICO, F. 2005. “El Flechazo de Verdi”. *Programa de mano Temporada 2004-2005*, pp.77-94.
- ARNAU, J. 1989. *Música e Historia. Los Fundamentos de la Música Occidental*. Valencia. Universidad de Valencia.
- ARREGLI, J. P. 2006. “La ilusión perentoria y las imágenes del espectáculo (II): algunas notas en torno a Verdi y la escenografía decimonónica”. *Boletín de arte*, ISSN 0211-8483, N° 26-27, 2005-2006. pp. 437-461.
- BLAS, F. 2006. “El espacio como dimensión dinámica”. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 11, 2006. pp. 126-131.
- BLAS, F. 2010. *Arquitecturas Efímeras. Adolphe Appia, Musica y Luz*. Argentina. Nobuko.
- CHÍAS, P. 2006. “De la imagen y el sonido”. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 11, 2006. pp. 60-75.
- GALLATARI, P. 2005. “Di Quell’Amor Ch’è Palpito: Muerte y Transfiguración en La Traviata”. *Programa de mano Temporada 2004-2005*, pp. 111-126.
- MOREY, M. / PARDO, C. 2003. *Robert Wilson*. Barcelona. Ediciones Polígrafa.
- ORREY, L. 1993. *La Ópera. Una Breve Historia*. Barcelona. Ediciones Destino.
- RODRÍGUEZ, P. L. 2015. “La Traviata: del Drama a la Ópera”. *Programa de mano Temporada 2014-2015*. pp. 10-13.



8. Comparativa de las circulaciones de coro, personajes y protagonistas en cada escenografía de los tres montajes. Elaboración propia

9. Comparativa de las circulaciones de Violetta Valéry, Alfredo Germont y Giorgio Germont en cada escenografía de los tres montajes. Elaboración propia

8. Comparison of the movements of the choir, actors and main characters in each scene of the three stagings. Compiled by the author

9. Comparison of the movements of Violetta Valéry, Alfredo Germont and Giorgio Germont in each scene of the three stagings. Compiled by the author

this society through physical boundaries, linking the two via connections at specific points of varying dimensions or in a more continuous, transient manner. This division transforms the chorus and the characters involved into an indivisible whole with a strong presence of the public space in the background, in contrast with the solitude of the foreground which Violetta occupies in the privacy of her space. From great "historical" productions to minimal performances in a "vacuum", *La Traviata* is a prime example of an opera that is adaptable to its day, because it retains the spirit of the work proposed by Verdi himself, allowing spectators to identify with their own socio-cultural environment, one that does not allow

the intimate, the fragile, the authentic, the different, to be shown in public, where only the superficial and "happily" frivolous has its place, as is the case today with social networks. Whoever transgresses this unwritten rule, like Violetta, despite her love, her courage and her ethics, will die. ■

References

- AMICO, F. 2005. "El Flechazo de Verdi". *Programa de mano Temporada 2004-2005*, pp.77-94.
- ARNAU, J. 1989. *Música e Historia. Los Fundamentos de la Música Occidental*. Valencia. Universidad de Valencia.
- ARREGI, J. P. 2006. "La ilusión perentoria y las imágenes del espectáculo (II): algunas notas en torno a Verdi y la escenografía decimonónica". *Boletín de arte,*

ISSN 0211-8483, N° 26-27, 2005-2006. pp. 437-461.

- BLAS, F. 2006. "El espacio como dimensión dinámica". *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 11, 2006. pp. 126-131.
- BLAS, F. 2010. *Arquitecturas Efímeras. Adolphe Appia, Música y Luz*. Argentina. Nobuko.
- CHÍAS, P. 2006. "De la imagen y el sonido". *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N° 11, 2006. pp. 60-75.
- GALLATARI, P. 2005. "Di Quell'Amor Ch'é Palpito: Muerte y Transfiguración en La Traviata". *Programa de mano Temporada 2004-2005*, pp. 111-126.
- MOREY, M. / PARDO, C. 2003. *Robert Wilson*. Barcelona. Ediciones Polígrafa.
- ORREY, L. 1993. *La Ópera. Una Breve Historia*. Barcelona. Ediciones Destino.
- RODRÍGUEZ, P. L. 2015. "La Traviata: del Drama a la Ópera". *Programa de mano Temporada 2014-2015*. pp. 10-13.

