

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 14, Núm. 24**

octubre 2023-marzo 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana  
Centro de Estudios, Creación y  
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative  
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0  
Internacional.



## La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de *Aida*

Juan José González Ferrero\*

\* Universidad Politécnica de Madrid, España.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6335-1041>  
*e-mail*: [juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com](mailto:juanjose.gonzalez.ferrero@gmail.com)

**Recibido:** 20 de abril de 2023

**Aceptado:** 12 de julio de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v14i24.2754

## La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de *Aida*

### *Resumen*

Para devolver la función operística al Teatro Real en Madrid, las obras incluyeron la modernización de su caja escénica con una novedosa dotación mecánica y técnica. El edificio rehabilitado comienza una segunda etapa a partir de septiembre de 1997, con títulos clásicos de producción propia, entre los que destaca *Aida*, de Giuseppe Verdi, en la propuesta escénica de Hugo de Ana. Este montaje se ha convertido en repertorio dentro de esta institución y cada reposición vuelve a plantear el espacio escénico para incluir las novedades de cada momento. Mediante un análisis gráfico comparado se quiere poner de manifiesto la evolución visual y técnica de las versiones en 1998 y 2022.

*Palabras clave:* teatro; ópera; dibujos; axonométrica; España.

## The Technical Evolution of Operatic Stage in Madrid's Teatro Real. A Graphic Analysis of Hugo de Ana's *Aida*

### *Abstract*

The restoration of Madrid's Teatro Real included the modernization of its stage box with an innovative mechanical and technical equipment. The renewed theatre opened to the public on September 1997, with classic operas including Verdi's *Aida*, under the direction of Hugo de Ana. This production has become part of Teatro Real's permanent repertoire, with each revival seeking innovation updating its stage design. Through a comparative graphic analysis, this article demonstrates the visual and technical evolution of Hugo de Ana's *Aida*, between 1998 and 2022.

*Keywords:* theater; opera; drawings; axonometrics; Spain.

---

---

---

# La evolución técnica en el espacio operístico del Teatro Real de Madrid. Análisis del montaje de Hugo de Ana de *Aida*

El Teatro Real de Madrid se ha convertido en un referente operístico mundial donde se puede observar la evolución de las tendencias en el género lírico, debido a su largo recorrido y su seleccionada visión artística de títulos y equipos nacionales e internacionales. Es por ello que en este artículo introduzco inicialmente la historia del edificio, para mostrar la mecanización y las técnicas de representación escenográfica entre las dos etapas de las que consta el teatro: una comprendida desde 1818 hasta 1925, y otra desde 1997 a la actualidad. A continuación, selecciono el icónico título verdiano de *Aida* en la dirección artística de Hugo de Ana –segunda etapa–, para ejemplificar los cambios en la concepción espacial y tecnológica moderna, entre su primera versión de 1998 y la última de 2022. Todo ello se hace a través de un análisis gráfico de elaboración propia con el apoyo de una redacción comparada de la gramática escénica de las dos producciones. Concluyo con las posibles evidencias del desarrollo de la futura escenificación operística contemporánea.

## Breve historia del Teatro Real

Una vez demolido el Teatro de los Caños del Peral, en 1817,<sup>1</sup> comienza el replanteamiento de la Plaza de Oriente por parte del arquitecto mayor del Palacio, Isidro González Velázquez. El rey Fernando VII quiere ocupar el solar del antiguo teatro con la construcción de un gran coliseo de ópera, siguiendo los modelos ya existentes en otras importantes ciudades reales europeas, como París, Londres o Milán.<sup>2</sup> El diseño del nuevo edificio es encargado al arquitecto mayor de la Villa de Madrid, Antonio López Aguado, con la colocación de la primera piedra en 1818 hasta su inauguración, el 19 de noviembre de 1850,<sup>3</sup> coincidiendo con el cumpleaños

---

<sup>1</sup> Último edificio referente en la tipología de corral de comedias especializado en el género lírico de Madrid.

<sup>2</sup> Ópera Nacional de París, fundada en 1669, con una de sus primeras sedes en el Théâtre du Palais Royale; Royal Opera House, fundada en 1732, con sede en el Covent Garden; La Scala de Milán, inaugurada en 1778.

<sup>3</sup> Este largo periodo de años entre las fechas se debe al retraso en el comienzo de las obras hasta 1830, por

de la monarca Isabel II. Este acontecimiento es uno de los más destacados en la capital, definido –en la prensa de aquel tiempo– como “éxito brillante” (Turina 81). El nuevo teatro tiene una gran actividad operística continua con los más famosos y nuevos títulos, en voz de los mejores repartos de cada época<sup>4</sup> hasta 1925, cuando fue clausurado por declararse en peligro de derrumbe en Real Decreto, como consecuencia de importantes problemas estructurales.

A partir de este cierre, surge un largo debate en torno al destino del edificio: su conservación con las obras de rehabilitación necesarias o su demolición para la liberación de espacio en la ciudad. Se interviene en el mantenimiento de la construcción, de los años 30 a los años 60 del siglo pasado: la Fundación Juan March promueve la construcción de un nuevo teatro de ópera mediante un concurso internacional. La propuesta ganadora nunca se lleva a cabo<sup>5</sup> y se abandona la idea de un nuevo edificio lírico.

El antiguo edificio es rehabilitado en 1966 por José Manuel González-Valcárcel, para abrir sus puertas transformado en sala de concierto sinfónico con la Escuela Conservatorio y la Escuela de Arte Dramático. Dicha actividad se alarga hasta 1988, momento en el que se toma la decisión de devolverlo a su función primigenia de ópera, mediante un gran proyecto de rehabilitación completo del edificio.

José Manuel González-Valcárcel, junto con dos de sus hijos, y Miguel Verdú Belmonte comienzan la obra en 1991. Prosiguen a la muerte del arquitecto, bajo la dirección de Francisco Rodríguez Partearroyo. Uno de los hijos de González-Valcárcel y José Luis Tamayo mantienen la modernización de la caja escénica hasta su inauguración en 1997.

## **La maquinaria del Teatro Real (Primera etapa 1850-1925. Los inventos mecánicos)**

### *Una caja escénica en madera*

Según la información recogida por la Junta Directiva del Teatro Real en aquella época:

---

la escasez de fondos y los múltiples problemas burocráticos que surgieron durante su construcción.

<sup>4</sup> Incluidos estrenos a nivel mundial y, algunas veces, la presencia de los propios autores dirigiendo sus composiciones.

<sup>5</sup> El primer premio fue concebido a los arquitectos polacos Jan Boguslawski, Bohdan Gniewiewki y Marcin Lucjan Boguslawski, a los que acompañaba la escultora Marja Leszczynska. La propuesta elegida por el jurado fue rechazada para su construcción por la política imperante en España, debido a problemas políticos y burocráticos en esa época.

El edificio inaugurado en 1850 tiene una escena con las dimensiones de: 36 metros de ancho, 20 metros de fondo y 18 metros de boca; además de contar con otros espacios servidores: foso, contrafoso, escalera de ida y vuelta hasta los telares y caja de contrapesos [...] el proscenio tiene una proporción de 2/1 [...] la gran embocadura de 648 m<sup>2</sup> tuvieron que reducirla hasta los 200 m<sup>2</sup> mediante el uso de patas y bambalinas negras, debido a sus monumentales dimensiones para aforar los telares pintados de los espacios escénicos propuestos desde las primeras óperas que se representaron (Diana 96-97).

La maquinaria escénica original queda intacta durante toda la primera etapa del Teatro Real y está ideada por René Humanité Philastre.<sup>6</sup> Él adapta, a las medidas de la escena del edificio en construcción, los planos y dibujos de las 49 planchas de descripción pormenorizada del equipamiento necesario para conseguir movimientos y efectos del manual publicado en 1780 de *L'Encyclopedie* de Diderot y D'Alembert, ejemplificados de forma física en la Ópera del Palacio Real de París por los propios autores: "Una máquina de tracción humana cuyas partes estaban constituidas por enormes lienzos, madera, cuerda de cáñamo en cantidades ingentes y clavos y puntas y diverso herraje de forja, además de una alcuza con aceite para engrasar los mecanismos" (Paz 109).

Estos mecanismos son dibujados en 1880 por el arquitecto conservador, Joaquín de la Concha Alcalde, para una posible reforma del escenario, de la que sólo queda registrada una pequeña documentación representada en sección. Una vez clausurado el edificio en 1925, Antonio Flórez realiza otros dibujos de la misma maquinaria para los estudios previos de los planes de modernización de la caja escénica que nunca se llevaron a cabo. Más tarde, en 1934, Pedro Muguruza Otaño redacta en la revista *Hormigón y Acero* un completo reportaje sobre el aparataje escénico original con planos y fotografías.

### *De la iluminación de gas a la electricidad*

La iluminación en el mundo teatral prescinde de las bujías o de los quinqués, hecho que coincide con las obras en el Teatro Real para contar con el nuevo sistema de iluminación

---

<sup>6</sup> Pintor francés de telares. Consiguió pronto la fama mundial y era reclamado en Madrid con el encargo de pintar los primeros telones decorativos del teatro, para más tarde ser nombrado responsable de la construcción escénica y primer pintor escenógrafo no acreditado. Murió al poco tiempo de inaugurarse el edificio y los incendios en la historia del teatro provocaron la desaparición de la totalidad de su trabajo.

mediante gas:<sup>7</sup> genera un novedoso ambiente a la escena; puede regularse a distancia y evita la combustión de los anteriores componentes que provocaban humaredas. A partir de 1887 llega la luz eléctrica al teatro y, con ello, la sustitución de la instalación de gas por cableado y bombilla; ello facilita la ampliación de la variedad de ambientes, el máximo control de la regulación de la intensidad y la rápida e inmediata sustitución y arreglo tanto de la instalación como de los aparatos eléctricos.

### *Los primeros proyectores*

El cine está en su máximo auge y se instala el primer cinematógrafo de Madrid en 1896, por lo que muchos teatros incorporan esta nueva tecnología para ampliar las funcionalidades de sus edificios como sala de exhibición. El Teatro Real rechaza la petición popular de incorporar este nuevo elemento por motivos de seguridad. Sin embargo, es importante el registro en la documentación del Teatro Real, en enero de 1905, de la temporada quincuagésimo sexta para la producción propia de *La damnation de Fausto*, de Héctor Berlioz. Ahí queda constancia de un alquiler de material de apoyo al Teatro Liceo de Barcelona constituido por varios aparatos, entre los que destaca uno para la proyección de una cinta sobre la bailarina Loie Fuller.<sup>8</sup>

### **(Segunda etapa 1997-actualidad. La modernización)**

#### *Una nueva caja escénica*

Después de la rehabilitación del edificio y de la caja escénica, la línea divisoria de embocadura entre el espacio público del patio de butacas y el espacio privado de la zona técnica del escenario se amplía hacia la parte pública con la corbata y el foso de orquesta. Este límite puede variar, en sus medidas totales, de 18.60 metros de ancho hasta los 14.60 metros y los 14 metros de alto, con las aconsejadas por el propio teatro entre 8 y 10 metros. La caja escénica<sup>9</sup> se compone de:

---

<sup>7</sup> Invento de Philippe Lebon, patentado en Londres en septiembre de 1799.

<sup>8</sup> Marie Louise Fuller, más conocida como Loie Fuller, fue una bailarina, actriz, productora y escritora estadounidense que adquirió gran fama gracias a los efectos visuales de su coreografía.

<sup>9</sup> En planta, la mayor superficie de la caja escénica corresponde al espacio de la escena debido a la falta de hombros por la adaptación a la forma del solar; sin embargo, en sección crece en altura sobre y bajo nivel

- Escenario de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, en concordancia a la embocadura.
- Hombros de 8 metros ancho y 18 metros de fondo, uno por cada lado.
- Chácena de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, semejante al escenario.
- Telar de 15 metros de ancho, 18 metros de fondo y 37 metros de altura desde parrilla, sobre la zona del escenario.
- Foso de 15 metros ancho, 36 metros de fondo y 24 metros de altura, bajo la zona del escenario y chácena.
- Contrachácena de 15 metros de ancho y 18 metros de fondo, igual a la chácena.

Técnicamente, el espacio escénico se divide en 22 plataformas electromecánicas de 18.20 metros de anchura y 3.5 metros de fondo: el escenario se divide en cinco plataformas con movimiento vertical, de las que las cuatro primeras también tienen la posibilidad de inclinarse; la chácena sólo tiene movimiento vertical en las cuatro plataformas en las que está dividida; en el foso se repite el número de plataformas verticales en coincidencia con el escenario y la chácena, descendiendo a varias alturas. Este despliegue se completa con un peine sobre chácena y otro en el escenario dividido en dos partes según las dimensiones de las varas (ver el breve glosario de términos al final de este artículo).

### *De la iluminación eléctrica al orden de los circuitos*

En cuanto a la modernización lumínica, se dota de 24 varas electrificadas de diferente potencia, con 1021 circuitos regulables entre sala, escenario y chácena, controlados desde una única gran mesa de luces. Destacan las variadas y diferentes tipologías de focos según modelo, voltaje y efecto.

### *La última tecnología en proyectores*

Además, se adapta a los tiempos actuales con la incorporación de proyecciones para momentos concretos en ciertos montajes puntuales. En 2015, aumentan en calidad para un montaje específico donde usan técnicas con la capacidad de proyección y retroproyección en superficies de variado tamaño e imágenes en movimientos, incluso efectos de 3D con una situación y combinación adecuada de los aparatos.

---

de cota de escena.

## Los montajes operísticos del Teatro Real (Primera etapa 1850-1925. De los telones pintados)

En esta primera etapa del Teatro Real, cada representación tiene la característica de ser un evento social donde la gente asiste con el fin de relacionarse; además, cuenta con un espectáculo musical muy cuidado en la selección de la parte vocal e instrumental. Este hecho provoca que la mayor importancia del evento recaiga en la música e interpretaciones de los cantantes, relegando a un segundo plano el montaje artístico que acompaña a la representación, aunque cobra importancia y protagonismo con el paso de las temporadas y la necesidad de los montajes de ser un espectáculo completo.

### *Técnica escénica: pinturas*

Los telones son pintados con la técnica del escenógrafo oficial contratado por el propio teatro.<sup>10</sup> Entre los nombres destacan Eusebio Lucini, encargado de las primeras temporadas, convirtiendo sus pinturas en fondos de repertorio del teatro en multitud de montajes; le sustituye Giorgio Busato durante 42 años, en los que coincide y alterna con Augusto Ferri,<sup>11</sup> Bernardo Bonardi<sup>12</sup> y Amalio Fernández;<sup>13</sup> este último es nombrado único escenógrafo a la salida de Busato y, en las últimas temporadas, Martínez Garí<sup>14</sup> se mantiene en solitario hasta la clausura.

La reutilización de un telón para diferentes óperas era una situación normalizada en esos tiempos, gracias a la construcción de un almacén donde se conservaban para convertirse en piezas catalogadas de repertorio. Las instalaciones fueron mejorando, debido a que se añade al almacenamiento un gran espacio taller para poder realizar los bocetos diseñados por los escenógrafos y pintores a gran escala. Sin embargo, según transcurre el tiempo, esas

---

<sup>10</sup> Existían dos escuelas: la italiana, regida por las técnicas de dibujo lineales, y la francesa, más libre en su concepción a la hora de pintar. Ambas fueron alternándose según la persona encargada de pintar los fondos, tanto por su nacimiento como por su formación.

<sup>11</sup> Ambos de escuela italiana. El primero, especialista en edificios; el segundo, en naturalezas. Se conocen en París, en el estudio del padre de Ferri, antes de ser requeridos por la monarca María Cristina en Madrid.

<sup>12</sup> También de escuela italiana, trabajó con Busato y Ferri antes de entrar en el Teatro Real.

<sup>13</sup> Se tuvo que enfrentar al difícil cambio de concepción artística del siglo XIX al XX sin figuras ni movimientos de referencia.

<sup>14</sup> Centrado en el repintado de los telones existentes, debido a la larga transición del espacio teatral y escénico que se estaba produciendo en la concepción artística y tecnológica.

grandes pinturas, con esas técnicas de dibujo provenientes de complicados estudios de encaje –a través de líneas para trazar formas, figuras, volúmenes y perspectivas junto con otros estudios de colores–, empezaron a convivir con elementos de escaleras, rampas y volúmenes para generar las nuevas situaciones espaciales en el escenario.

### *Técnica de iluminación: aparatos específicos*

La iluminación de dichas pinturas fue una labor muy complicada al principio, a pesar del sistema regulable del gas, debido a que todas ellas quedan siempre sumidas en una oscuridad que provoca cambios en los tonos de los colores elegidos, junto a la condición de interactuar con personas que proyectan sombras. Este inconveniente se corrige con el avance de la electricidad, ya que genera la posibilidad de ir más allá de la luz frontal y trasera con aparatos en el peine y hombros que eliminan las sombras directas y que crean el volumen de las personas situadas sobre el escenario.

### **(Segunda etapa 1997-actualidad. De los grandes volúmenes y el espacio vacío)**

Ya en la segunda etapa, con la completa mecanización y redimensionado de la caja escénica, se dota al teatro de una gran variedad de posibilidades en el diseño del espacio operístico, siempre con la limitación para los espacios escénicos de 10 metros de altura dentro del “set”, correspondiente a las primeras cuatro plataformas delanteras reseñadas en el escenario.

### *Técnica escénica: volumen y vacío*

Se suprime la figura del escenógrafo residente para la creación de una dirección artística general del teatro encargada de proponer el discurso y la coherencia de la selección de los títulos en cada temporada. Una vez elegidas las óperas, ofrecen la dirección de escena a las figuras más representativas de la escena y la lírica mundial para llevar a cabo su versión del título propuesto, con el apoyo de un equipo de profesionales externos a la institución y la ayuda experimentada de todos los departamentos que forman parte del propio teatro.

Es el momento de las grandes escenografías corpóreas en las que apenas se usan telones pintados como fondos o en variados tipos de telas que, con los juegos de luces, crean la superposición de planos en profundidad. Los volúmenes, junto a los mecanismos de plata-

formas, generan una dinámica del espacio escénico con una gran variedad de combinaciones. Por ello, las primeras temporadas representan los títulos más grandes, importantes y conocidos de la historia de la ópera con el fin de mostrar al público asistente las diferentes posibilidades de movimientos y posiciones que proporciona esta nueva gran maquinaria de la que se dota al Teatro Real. En esta etapa destacan las producciones de *Aida*, de Giuseppe Verdi, versionado por Hugo de Ana; *La Bohème*, de Giacomo Puccini, dirigida por Giancarlo del Monaco, y *Carmen*, de George Bizet, con la propuesta artística de Emilio Sagi.

Estas grandiosas y bastas escenografías ocupan, en cada acto, un conjunto de plataformas intercambiables, además de los cambios necesarios para cada una de las escenas en las que se divide la ópera. No obstante, con el paso de las temporadas, los diseños escénicos experimentan una serie de cambios hacia otro tipo de montajes: un espacio vacío al que se incorporan elementos por funcionalidad, necesidad o ensayo de prueba y error, seleccionando los estrictamente imprescindibles para favorecer el desarrollo de la acción dramática-musical. Esta nueva concepción general en la representación teatral provoca situaciones alternativas de contexto donde un mismo espacio base es complementado con diferentes elementos, eliminando la importancia de una exhibición mecánica-técnica de los recursos del teatro donde tiene lugar la representación.

### *Técnica de iluminación: experimentación*

La iluminación, además de iluminar y ambientar, comienza una experimentación para reforzar los elementos escenográficos con el avance de la tecnología. Incluso, en ciertos momentos, su uso transforma las características escénicas al tener en cuenta que puede limitar y crear espacios propios de diferentes formas y tamaños, debido a la gran gama de aparatos lumínicos especializados disponibles en la actualidad.

### *Técnica de proyección: control de la tecnología*

Las nuevas tecnologías de las proyecciones han conseguido avances muy rápidos en poco tiempo. Comienzan en el mismo punto que las pinturas escenográficas de la primera etapa del teatro, pero con la diferencia de que tienen movimiento, además de poder realizar una sucesión continua sin necesidad de los movimientos de las varas de donde cuelgan las pantallas. Estas imágenes móviles están incluidas en la dramaturgia de la escena en relación con la propuesta escénica, pero aún de forma plana: las imágenes se proyectan en pantallas y con movimiento de video editadas mediante una secuencia o grabación en directo. Ya

se está experimentando para crear la tridimensionalidad e, incluso, la interacción con las personas en escena mediante el mapeo de movimientos.

## ***Aida* de Giuseppe Verdi en el Teatro Real**

En el coliseo madrileño, *Aida* es la ópera más representada en su primera etapa, con 353 funciones desde su estreno en diciembre de 1874 (al mismo tiempo que en Turín) hasta marzo de 1925, debido a su reposición en cada temporada (a excepción de enero de 1895 a diciembre de 1899) por petición y preferencia popular. Durante la segunda etapa hay que añadir las tres versiones (octubre 1998, marzo 2018 y octubre 2022) bajo la misma dirección artística de Hugo de Ana. Esto supone alcanzar casi las 400 funciones en total, convirtiéndose en el segundo título más representado y Giuseppe Verdi en el compositor más escuchado en la historia del Teatro Real.

### **Breve historia de la composición *Aida***

La documentación de los descubrimientos arqueológicos de las antiguas civilizaciones faraónicas y los movimientos artísticos de verosimilitud y carácter de época coinciden en el tiempo con el interés del *jedive* o virrey de Egipto, Ismail Pachá, para inaugurar el gran teatro de la Ópera de El Cairo con una nueva composición de un autor contemporáneo europeo, cuya inspiración hiciera referencia a ciertos aspectos relacionados con la tradición del antiguo imperio faraónico.<sup>15</sup> El *jedive* pone el asunto en manos de Auguste Mariette<sup>16</sup> para encontrar el tema adecuado, inspirándose en la supuesta costumbre de enterrar vivos a los traidores de la patria. Es el propio Mariette quien contacta con su amigo Camille Du Locle<sup>17</sup> para desarrollar el argumento de la dramaturgia y negociar con algún compositor.

Giuseppe Verdi recibe la propuesta, rechazándola varias veces hasta encontrar el interés y aceptar el encargo con la condición de contratar a Antonio Ghislanzoni<sup>18</sup> para la elaboración definitiva del libreto.

---

<sup>15</sup> Al final fue *Rigoletto* de Verdi la elegida para el acto en noviembre de 1869, debido a los conflictos que retrasaron el encargo.

<sup>16</sup> Establecido en Egipto como fundador/director de antigüedades del primer museo de El Cairo, experto estudioso transcriptor de la escritura jeroglífica y destacado arqueólogo descubridor.

<sup>17</sup> Coautor, junto a Francois-Joseph Méry, del libreto francés original de Don Carlo.

<sup>18</sup> Colaborador de Verdi en la versión revisada de La Forza del Destino.

Verdi compone la partitura buscando ese “color local”, mientras mantiene correspondencia con De Locle para desarrollar la dramaturgia y con Ghislanzoni para escribir el libreto [...] Al mismo tiempo, Mariette es comisionado por el propio Jévide en París para asesorar y vigilar a los artistas y talleres encargados de la realización de los decorados, el vestuario y el atrezzo, siendo Édouard Desplechin, Jean-Baptiste Lavastre y Philippe Chaperon los destacados pintores escenógrafos encargados de llevar a cabo las reproducciones del antiguo Egipto (De la Peña 81-83).

*Aida* es la composición más famosa a nivel mundial de Giuseppe Verdi y el antepenúltimo título de su carrera. La acción tiene lugar en Menfis y en Tebas, en la época de los Faraones y se divide en cuatro actos; de estos, el I, II y IV se dividen en dos cuadros o escenas cada uno. “Las intervenciones del coro están compuestas dentro de las escenas rituales de guerra, victoria y castigo, condicionando la intimidad de los dúos protagonistas. Al mismo tiempo [...] el ballet tiene sus propias referencias en la tradición de ambos pueblos para integrarse en el argumento dramático” (Herrero 109). Estas tendencias del género lírico del siglo XIX, junto a las estéticas de Verdi, son resultado de la composición en su estreno por primera vez en El Cairo –el 24 de diciembre de 1871–, en Europa –el 8 de febrero de 1872–, en La Scala de Milán<sup>19</sup> y en España –el 12 de diciembre de 1874–, en el Teatro Real de Madrid, con 31 representaciones y completo en todas las funciones.

## ***Aida* en la primera etapa 1850-1925**

### ***Las pinturas verdianas***

En esta época, se encuentran acreditados como escenógrafos Augusto Ferri y Giorgio Busato en el Teatro Real; sin embargo, el segundo artista está presente en Madrid y es el encargado de las pinturas, como aparecen en fotografías conservadas de cuatro de los decorados del montaje pertenecientes al Acto I, Cuadro I –Palacio Imperial de Menfis–; Acto II, Cuadro I –Aposentos de Amneris–; Acto II, Cuadro II –Ante las puertas de Tebas– y Acto III –A orillas del Nilo–. Estos diseños estaban muy restringidos por el propio Verdi, ya que, como Meyerbeer o Wagner, tenían un control de la totalidad de la ópera que escribían y posteriormente llevaban a escena, incluyendo las localizaciones donde transcurrían las

---

<sup>19</sup> Con una publicación en 1873 de Guilio Ricordi, titulada *Disposizione Scenica*, según dicho montaje. Verdi es conocido como un autor implicado en todos los aspectos de sus composiciones para conseguir una “obra de teatro total”, en relación con la idea de Richard Wagner en la misma época.

acciones con un nivel de detalle que dejaban poca licencia a los pintores escenógrafos que representaban sus composiciones.

## ***Aida* en la segunda etapa 1997-actualidad**

### ***Las versiones de Hugo de Ana***

Hugo de Ana<sup>20</sup> ha ejercido las tareas de director de escena, escenógrafo y figurinista de las composiciones verdianas de *Don Carlo* y *Aida* en el Teatro Real de Madrid. Este último título es un acontecimiento de las primeras temporadas del recién reconvertido teatro de ópera, por lo aparatoso, lo grandioso y lo espectacular, convirtiéndose en una producción de repertorio readaptada a cada tiempo como autohomenaje de la propia institución: en la temporada 2017-2018, para celebrar los 200 años de la colocación de la primera piedra del edificio primigenio, coincidiendo con los 20 años de la reinauguración, mientras que se cumple el centenario de temporadas en 2022-2023, junto a los 25 años desde la reapertura del edificio.

La meticulosa puesta en escena descrita por el propio Verdi en el libreto de *Aida* es adaptada por Hugo de Ana con un punto de vista arqueológico desde su entendimiento de Egipto a nuestro tiempo. Esto es evidente en el diseño de un espacio escénico característico para cada acto y cada escena, en donde se observa la repetición de algunos elementos que generan un espacio base: un telón de boca de acabado metálico con inscripciones jeroglíficas en la embocadura para iniciar y concluir los actos, además de usarse entre escenas; un suelo de arena continuo dividido en el proscenio y las cuatro plataformas del “set” de la acción operística, de las que la primera es fija y las otras tres son las móviles e intercambiables para caracterizar cada acto; paredes laterales de espejo en coincidencia con las tres plataformas, dejando libre la primera hacia proscenio para la entrada/salida del reparto por los hombros; telón pantalla en el fondo, usado en la primera versión para la difusión de la iluminación y para la proyección de imágenes en la última versión. Detrás de esta superficie está preparada la pirámide escalonada con una ampliación de las paredes laterales de espejo en la chácena, mientras que en plataformas inferiores del foso se encuentran los espacios de los demás actos, así como elementos volumétricos colgados en el telar que complementan en las escenas. Dicha propuesta escénica también coordina los movimien-

---

<sup>20</sup> Es director y diseñador por el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova de Buenos Aires. Comenzó su carrera con montajes en Argentina, Chile y Brasil, más tarde fue invitado en las destacadas capitales europeas de la lírica, y ha llegado hasta el continente asiático con sus versiones de los títulos operísticos más conocidos.

tos de las plataformas intercambiables y los elementos colgados del conjunto escenográfico para aprovechar al máximo la mecanización de la caja escénica.

El análisis de cada uno de los actos se realiza mediante una representación gráfica y una descripción escrita de las escenográficas de Hugo de Ana, en las temporadas 98-99 y 22-23 (ver Imagen 1), con referencias a las anotaciones originales de Verdi.<sup>21</sup> Esta metodología compara los espacios y movimientos escénicos de los elementos implicados, con el fin de evidenciar los cambios y nuevos recursos de la espacialidad operística en los 25 años que separan a las dos versiones.

## Acto I

### *Escena 1, Palacio del Rey en Menfis*

Verdi describe una sala del palacio del Rey en Menfis compuesta por una columnata de estatuas y arbustos en flor con una gran puerta al fondo, desde la que se ven las construcciones de los palacios de Menfis y sus pirámides.

Sin embargo, Hugo de Ana toma la decisión de representar un gran espacio exterior con un único elemento importante y un fondo cambiante que se refleja en las paredes laterales, generando una caja escénica propia con un ambiente particular: en la primera versión, con un cuarto de pirámide en un lateral y fondo retroiluminado; en la versión más actual, lo cambia por un obelisco en el centro del escenario con una sucesión de imágenes de paisajes desérticos proyectadas en la gasa de embocadura y en la pantalla del fondo (simulando la primera versión).

A pesar del cambio espacial propuesto, de longitudinal a radial debido al elemento escenográfico construido y su situación, en ambos planteamientos mantiene los movimientos en altura de las tres plataformas del plano del suelo recalcando los límites de las distintas situaciones dramáticas de la composición musical.

### *Escena 2, Templo Vulcano en Menfis*

El compositor sitúa la Escena 2 en el interior del templo de Vulcano en Menfis, con una luz misteriosa descendiente de las alturas que permite ver la larga hilera de columnas, adosa-

---

<sup>21</sup> Dichas anotaciones son transcripciones directas del libreto original de Aida, incluido en el *Programa de mano de Aida*. Temporada 1998-1999. Madrid: Teatro Real, 1998.

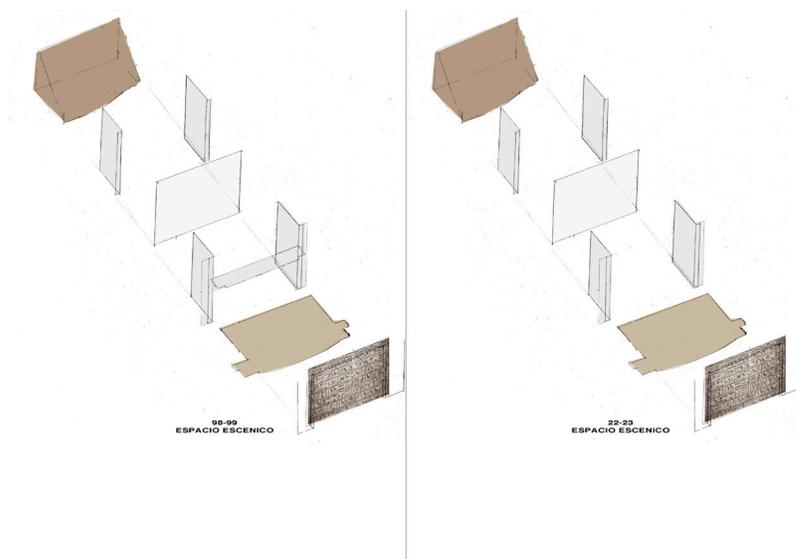


Imagen 1. Axonométrica de la caja escénica de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

das unas a otras, que se pierde en las tinieblas con estatuas de varias Divinidades. En medio de la escena, sobre una plataforma cubierta de alfombras, se alza el altar coronado de emblemas sacros con unos trípodes de oro de los que brota el humo del incienso.

Hugo de Ana adapta esta descripción a la versión de la temporada 22-23 con el recurso de la proyección de un interior similar al descrito por Verdi en el telón de embocadura y fondo. Además, ilumina las acciones del elenco en primer término, mientras ensombrece el resto del espacio con la presencia del anterior obelisco y la gran escalinata de piedra del siguiente acto al fondo. Esta iluminación se conserva del montaje de la temporada 98-99, pero el recurso escenográfico es con un telón corpóreo que tiene un hueco de acceso de acumulación de piedras que se coloca por delante de la construcción de la anterior escena (ver Imagen 2).

Los elementos escenográficos situados en las plataformas descienden al foso al mismo tiempo que los elementos colgados asciende al peine para preparar el Acto II.

## Acto II

### *Escena 1, Habitación Amneris*

El Acto II comienza con una escena en una sala de las habitaciones de Amneris. Se reproduce, tanto en la primera versión como en la última, mediante un telón negro con un gran

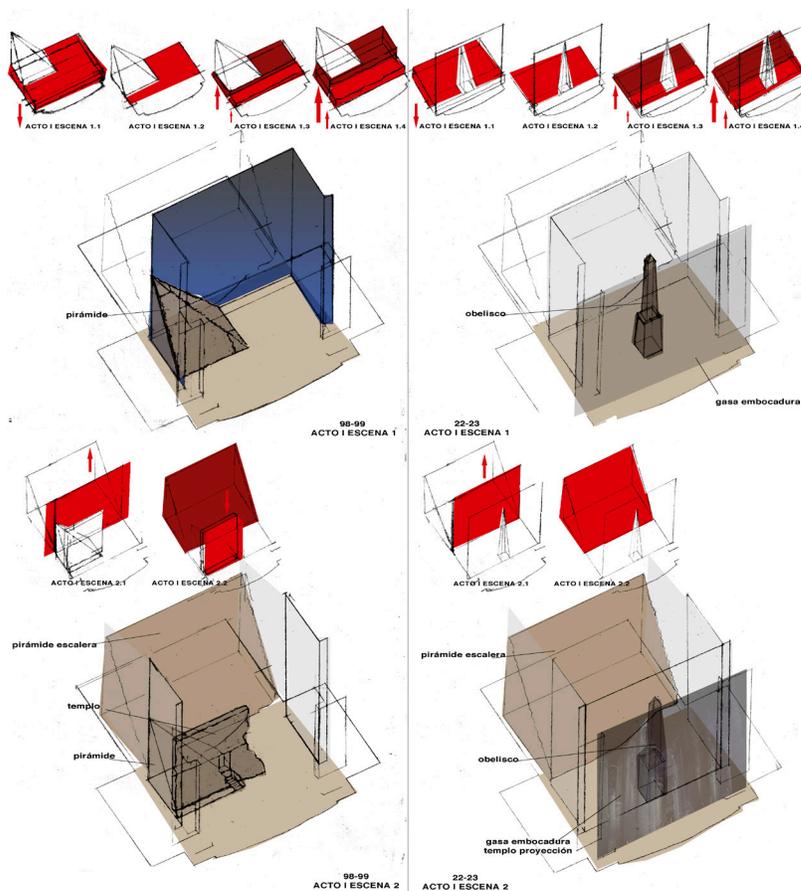


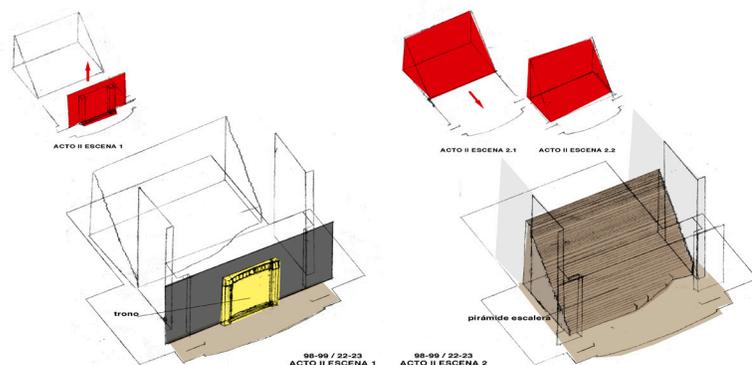
Imagen 2. Axonométrica del Acto I de *Aida* de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

“trono” dorado en el centro, compuesto por un entablamento superior que une dos columnas laterales, diseñando entre ellas una composición jeroglífica en bandas horizontales y verticales con colores rojos y verdes.

### *Escena 2, Entrada ciudad de Tebas*

La segunda escena de este acto es la más famosa de la ópera verdiana. Está situada en una de las entradas de la ciudad de Tebas, llena de gente, con un grupo de palmeras en primer plano, colocadas entre el templo de Amón a la izquierda y un trono cubierto por un dosel púrpura a la derecha, con el fondo de un arco triunfal.

En el montaje contemporáneo, en ambas versiones, esta descripción es reducida a la presencia de un único gran elemento escenográfico: una escalinata de piedra. Dicho ele-



**Imagen 3. Axonométrica del Acto II de Aida, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.**

mento está construido en las plataformas de chácena entre prolongaciones de las paredes de espejo laterales (ver Imagen 3). En el momento de mayor clímax melódico, descienden las plataformas del suelo del escenario al foso para permitir el avance en horizontal hasta el primer término a vista de público.

Una vez finalizado con la bajada del telón, en el caso de la primera versión se revierte el movimiento para situar el espacio escenográfico del siguiente acto, ya que en la segunda es el espacio del cuarto acto.

### Acto III

#### *Templo de Isis a la orilla del Nilo*

El templo de Isis se encuentra en lo alto de las peñas de granito, semiescondido entre la vegetación de las palmeras de las orillas del Nilo, bajo un cielo tachonado de estrellas con una luna brillante. Es como imagina Verdi el lugar para el Acto III.

Al igual como ocurre en la segunda escena del primer acto, en la versión más reciente Hugo de Ana acude nuevamente a las proyecciones para reproducir el paisaje descrito por el compositor italiano; con imágenes de la luna sobre la gasa de embocadura, y del templo sobre la pantalla del fondo, completa el lugar con la construcción de una pequeña pirámide con un obelisco erigido en el primer término del lateral izquierdo (ver Imagen 4). Mientras en el primer montaje se hace uso de las plataformas del escenario para disponerlas de forma escalonada y salvar la inclinación del elemento tumbado sobre el que actúan los

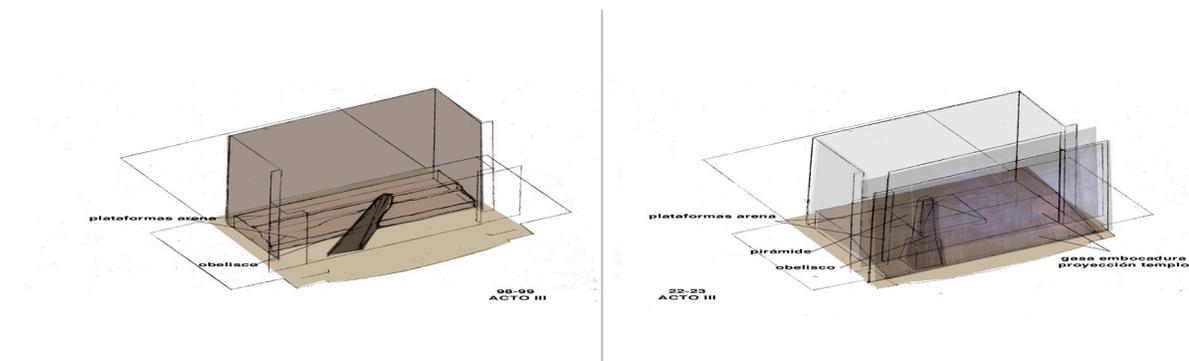


Imagen 4. Axonométrica del Acto III de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del

intérpretes con el fondo de la escalinata del anterior acto, al mismo tiempo que se reduce la embocadura en altura con un plano horizontal de espejo.

En la primera temporada se hace uso de la maquinaria de la caja escénica para el cambio de escenografía, mientras que en la temporada actual la pequeña pirámide es el espacio escenográfico del Acto IV.

## Acto VI

### *Escena 1, Sala del Palacio del Rey*

Verdi emplaza el comienzo del Acto IV en una sala del palacio del Rey, mientras que la versión contemporánea del Teatro Real representa un espacio exterior con una pequeña pirámide elevada sobre las plataformas del “set”.

En ambas versiones actuales está el mismo espacio escenográfico, pero en la primera versión se usan retroproyecciones en la pantalla del fondo, mientras que en la versión más reciente hay proyecciones de fachadas de edificios faraónicos sobre la gasa de embocadura.

### *Escena 2, Interior Templo Vulcano con subterráneo.*

El cambio entre escenas también sucede con los mismos movimientos escénicos de bajada de telones corpóreos, para situar la acción en una escena dividida en dos planos: el superior representa el interior del templo de Vulcano, resplandeciente de oro y luz, donde está Amneris;

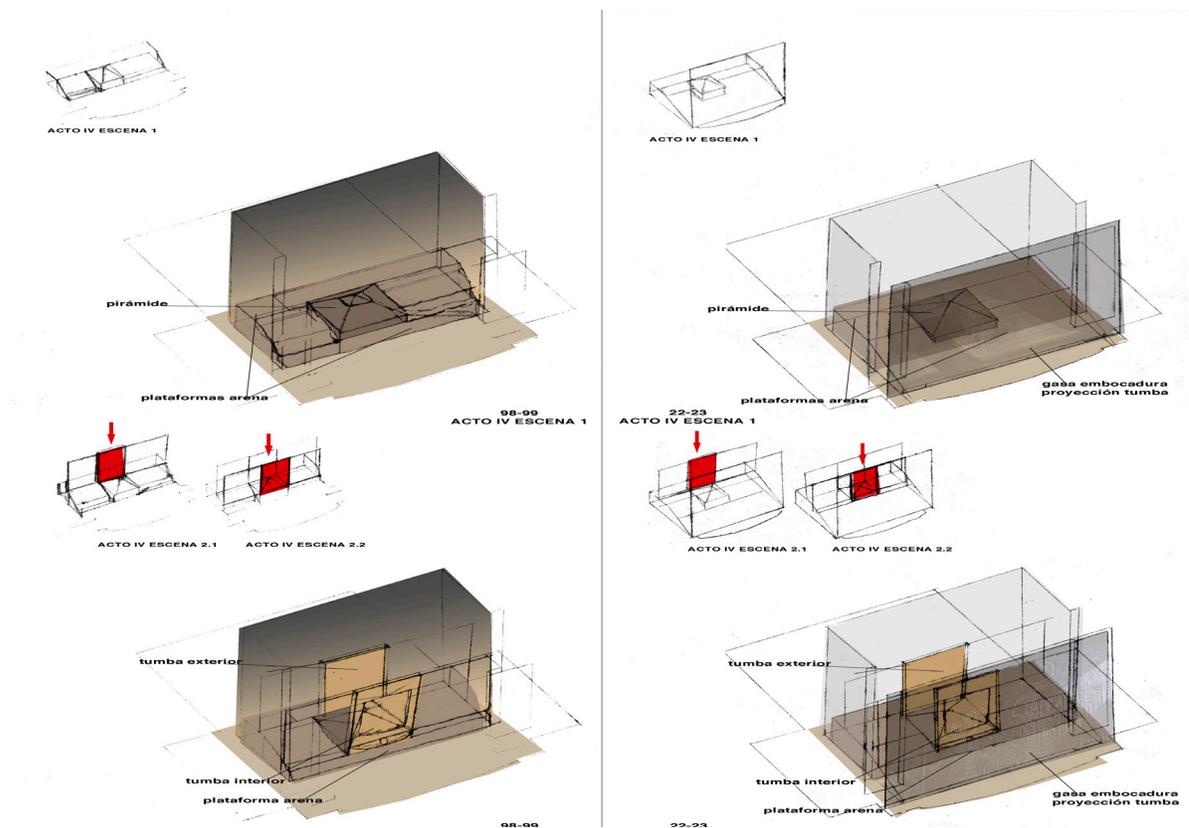


Imagen 5. Axonométrica del Acto IV de *Aida*, de Hugo de Ana. Elaboración propia del autor.

el inferior, un subterráneo con largas hileras de arcadas que se pierden en la oscuridad. Los pilares de bóveda son estatuas colosales de Osiris con las manos cruzadas, donde se halla Radamés en los escalones de la escalera por la que ha bajado al mismo y más tarde aparece Aida.

El director argentino realiza la misma división de la escena, pero sólo con el telón corpóreo del interior de una fachada de un templo, completando con proyecciones de los interiores de la tumba descritas en el libreto original en la gasa de embocadura para la versión más reciente (ver Imagen 5).

## Conclusiones

Terenci Moix, autor español y gran erudito de la cultura egipcia, escribía muy claro en referencia a su ópera favorita:

El prestigio y la leyenda que rodea la creación y la representación de *Aida* a lo largo de la historia, siempre resucita a través de una pauta estética-decorativa con una determinada visión arqueológica; a pesar de ser rechazada en algunos experimentos contemporáneos, siempre es recuperada sobreviviendo a los gustos sociales y temporales de los equipos artísticos en los grandes teatros del mundo (104).

La versión escénica del *Aida* de Hugo de Ana encargada como producción propia del Teatro Real tiene la misma estética visual arqueológica de las descripciones escritas en el libreto de la composición. Sin embargo, la mayoría de los lugares se han reducido en el espacio escénico para dejar los elementos escenográficos necesarios para situar las acciones dramáticas. Dichos elementos son escalados con el fin de diseñar lugares vacíos a través de monumentos y telones físicos de orden gigante, los cuales llenan el escenario con su única presencia para particularizar cada una de las escenas.

La construcción de una caja escénica propia favorece los cambios aprovechando las plataformas mecánicas y el peine del escenario, al tiempo que mantiene una misma estética en suelo y paredes que ayuda a la ambientación dentro del paisaje desértico de la civilización faraónica. Esta caja compuesta por las paredes laterales de espejo agranda el espacio escenográfico aprovechando la característica de reflejo de este material, tanto con los elementos físicos que doblan su presencia y tamaño como con los cambios lumínicos que crean un ambiente unificado. El uso dramático de esta caja con elementos de fondo es el recurso empleado para las escenas exteriores con masas de gente, mientras que las íntimas siempre se encuentran limitadas por la presencia de un telón corpóreo. El director de escena Hugo de Ana cuida la puesta en escena en los mismos términos estéticos y visuales que el autor-compositor Giuseppe Verdi: “[...] el marco escénico de lugar donde se sitúa la acción de *Aida* es un factor que nadie cuestiona debido a la compleja riqueza cultural en la que mantiene el equilibrio entre tradición y novedad” (Izzo 18).

Hugo de Ana mantiene este diseño general con la pirámide escalonada entre la primera versión de 1998 y la última de 2022. Sin embargo, introduce una serie de cambios para adaptar el montaje a través de los medios tecnológicos actuales: descarta elementos escenográficos que sustituye por otros más livianos visualmente, además de introducir telones de gasas colgadas en embocadura y caja escénica para generar ilusiones de transparencias y opacidades según la incidencia de la luz, al mismo tiempo que aprovecha dichas superficies junto al plano del fondo para complementar los elementos escenográficos con proyecciones de imágenes de paisajes o construcciones en movimiento que dinamizan el entorno escénico. La actual adaptación da una mayor importancia a la dimensión espacial de la iluminación, convirtiendo a la escenografía física en la base donde se producen los juegos de luz, color e intensidades, más allá de la característica básica de la simple iluminación. Asimismo-

mo, la variada alternancia de imágenes fijas, videos y simulaciones arquitectónicas de las proyecciones cambia el concepto espacial para complementar las posibilidades de cambios escenográficos sin la necesidad de cambios mecánicos de la parte construida.

A pesar de esta adaptación a una visión histórica más limpia, la *Aida* de Hugo de Ana consigue el “*continuum* sonoro”, en donde los elementos musicales siguen en relación con la trama. Con ello se mantiene en una pieza escénica perfecta, como corolario de su compositor en el progreso y evolución de sus técnicas sinfónicas y sonoras, además de sus ideas estéticas de la muy recurrida temática del poder en la que los personajes principales están dibujados con una gran precisión, sobre todo los femeninos. Sigue siendo un gran espectáculo efectista de fragmentos pegadizos con grandes despliegues de masas dentro de imponentes monumentos, cuyo resultado es la suma de la cuestión escénica con una propia concepción musical rebotante de una gran teatralidad: “[...] la construcción combinada de drama y música, a través de una búsqueda de la *parola scenica* con un color local huyendo de la reconstrucción del pasado pero teniéndolo en cuenta” (Sánchez 22).

A pesar de todo ello, este gran montaje convertido en “patrimonial” es un buen ejemplo del mejor exponente en lo aparatoso, lo grandioso y lo espectacular con respecto a otras producciones internacionales. Por estas razones se ha convertido en la ópera más representada y popular de la lírica italiana, cuyo regreso desde la visión de Hugo de Ana al Teatro Real se quiere convertir en fondo de repertorio. La institución es consciente del deber incluir en su discurso artístico los orígenes de la obra adaptados a los tiempos que miran al futuro, en donde la iluminación y, sobre todo, las proyecciones serán los departamentos más determinantes en la puesta en escena operística dentro de un espacio escénico cada vez más vacío.

## Breve glosario<sup>22</sup>

- **Chácena:** espacio rectangular situado detrás del escenario.
- **Contrachácena:** espacio rectangular situado debajo del patio de butacas. Este término existente únicamente en el Teatro Real.
- **Corbata:** parte del proscenio comprendida entre la batería y la línea en que está la concha del apuntador, o el límite del escenario. / Antescena.
- **Embocadura:** boca de escena. Viene definida por el arco del proscenio.
- **Escenario:** escena, parte del teatro convenientemente dispuesta para representar.

---

<sup>22</sup> Resumen de las definiciones a partir de Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

- **Foso:** espacio que hay en los teatros debajo del tablado del escenario, al que bajan y desde el que suben las personas u objetos que salen o entran a la escena.
- **Hombro:** cada uno de los dos espacios laterales, no visibles por el público, contiguos a la escena visible.
- **Peine:** parrilla. Rejilla de listones del mismo ancho del escenario, situada en el telar. Se ajustan los aparatos de iluminación y elementos escenográficos.
- **Proscenio:** parte del escenario situada entre el telón de boca y el público.
- **Telar:** parte superior del escenario, flanqueada por los puentes de tiro, que contienen el peine y de la que bajan telones, bambalinas, distintos artefactos de iluminación, teletas, fondos, rompimientos...
- **Vara:** listón generalmente del mismo largo que el ancho de la escena, suspendido desde la parrilla, del que se cuelgan telones, trastos y artefactos de iluminación.

## Fuentes consultadas

- De la Peña Vela, Juan Ignacio. "Aida: síntesis y germen". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 78-93.
- Diana, Manuel Juan. *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, escrita por orden de la Junta Directiva del mismo*. Madrid: Imprenta Nacional, 1850.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- Herrero, Fernando. "Espectacularidad e intimismo en Aida". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 108-119.
- Izzo, Francesco. "Aida, una obra maestra para todas las temporadas". *Programa de mano de Aida. Temporada 2017-2018*. Madrid: Teatro Real, 2018, pp. 17-25.
- Moix, Terenci. "La joya de la egiptomanía". *Programa de mano de Aida. Temporada 1998-1999*. Madrid: Teatro Real, 1998, pp. 94-107.
- Paz Canalejo, Juan. *La Caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- Sánchez Sánchez, Víctor. "Un melodrama italiano en el Antiguo Egipto". *Programa de mano de Aida. Temporada 2022-2023*. Madrid: Teatro Real, 2022, pp. 20-25.
- Turina, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.