

TESIS DOCTORAL

2015



**CALDERÓN DE LA BARCA EN LA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (1986-2013)
Y LA FUNCIÓN DRAMATÚRGICA DE LA ESCENOGRAFÍA**

OLIVIA NIETO YUSTA

LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

DIRECTOR: JOSÉ ROMERA CASTILLO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNED

CALDERÓN DE LA BARCA EN LA
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (1986-2013)
Y LA FUNCIÓN DRAMATÚRGICA DE LA ESCENOGRAFÍA

AUTORA: OLIVIA NIETO YUSTA
LICENCIADA EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

DIRECTOR: JOSÉ ROMERA CASTILLO

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer profundamente el seguimiento, la orientación y la paciencia de mi director José Romera Castillo, por el que profeso una gran admiración. Ha sido mi maestro en esta ardua tarea que es la investigación y a él le debo lo que soy en sentido académico. Del mismo modo, este trabajo de investigación no habría sido posible sin el apoyo incondicional de mis padres y mi hermana. Su sensibilidad, su pasión y su curiosidad por el arte, la literatura y por todas las facetas de la vida me ha enseñado a ver el mundo con otros ojos. A Miguel Ángel García, con quien cada encuentro se convierte en una conversación estimulante. A todos ellos, que son un referente para mí en el día a día, les dedico esta tesis doctoral. También quiero dar las gracias a Eduardo, testigo de mi dedicación y esfuerzo, que no ha dudado en sacrificar parte de su vida para que yo pudiera ver cumplida esta labor. Con gran admiración y con todo mi cariño, a él le dedico este trabajo de investigación.

Igualmente quisiera dar las gracias a las personas que me han ayudado de una u otra manera a llevar a cabo esta tesis doctoral. Me refiero a Ana María Arias de Cossío, José Hernández, Berta Muñoz Cáliz, Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana María Freire López, Rosamary García Izquierdo, Idoia Murga Castro, Julia Nawrot, Javier Navarro de Zuvillaga, el personal de la biblioteca de la Fundación Juan March así como al personal del Centro de Documentación Teatral. A todos ellos, gracias.

ÍNDICE

| | Pág. |
|--|------------|
| Prólogo..... | 19 |
| Introducción..... | 33 |
| I. PRIMERA PARTE | |
| 1.- Estado de la cuestión..... | 39 |
| 1.1.-La Compañía Nacional de Teatro Clásico..... | 39 |
| <i>1.1.1.- Sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico.....</i> | <i>39</i> |
| <i>1.1.2.- Hacia un sintético estado de la cuestión sobre la CNTC.....</i> | <i>44</i> |
| <i>1.1.3.- Estudios en el SELITEN@T sobre la CNTC.....</i> | <i>59</i> |
| <i>1.1.4.- Sobre los escenógrafos (1986-2013).....</i> | <i>61</i> |
| 1.2.- Marco teórico: sobre la escenografía teatral..... | 74 |
| <i>1.2.1.- Estudios generales sobre el tema.....</i> | <i>74</i> |
| <i>1.2.2.- Propuesta metodológica.....</i> | <i>124</i> |
| II. SEGUNDA PARTE | |
| 1.- Los montajes de Calderón de la Barca en la CNTC (1986-2013) y sus escenógrafos..... | 131 |
| 2.- Carolina González..... | 131 |
| <i>2.1.- Biografía.....</i> | <i>131</i> |
| <i>2.2.- Montajes.....</i> | <i>131</i> |
| 2.2.1.- “El pintor de su deshonra” (2008)..... | 133 |
| 2.2.2.- “Las manos blancas no ofenden” (2008)..... | 144 |
| 2.2.3.- “El alcalde de Zalamea” (2010)..... | 155 |
| 2.2.4.- Conclusiones..... | 164 |
| 3.- Pedro Moreno..... | 173 |
| <i>3.1.- Biografía.....</i> | <i>173</i> |

| | |
|--|-----|
| 3.2.- <i>Montajes</i> | 173 |
| 3.2.1.- “El alcalde de Zalamea” (1988)..... | 174 |
| 3.2.2.- “La dama duende” (1990)..... | 184 |
| 3.2.3.- “No hay burlas con el amor” (1998)..... | 192 |
| 3.2.4.- <i>Conclusiones</i> | 201 |
| 4.- Carlos Cytrynowski | 211 |
| 4.1.- <i>Biografía</i> | 211 |
| 4.2.- <i>Montajes</i> | 211 |
| 4.2.1.- “El médico de su honra” (1986, 1994)..... | 212 |
| 4.2.2.- “Antes que todo es mi dama” (1987)..... | 223 |
| 4.2.3.- <i>Conclusiones</i> | 235 |
| 5.- José Luis Raymond | 243 |
| 5.1.- <i>Biografía</i> | 243 |
| 5.2.- <i>Montajes</i> | 243 |
| 5.2.1.- “Entremeses barrocos” (2011)..... | 244 |
| 5.2.2.- “En la vida todo es verdad y todo mentira” (2012)..... | 256 |
| 5.2.3.- <i>Conclusiones</i> | 273 |
| 6.- José Hernández | 283 |
| 6.1.- <i>Biografía</i> | 283 |
| 6.2.- <i>Montajes</i> | 283 |
| 6.2.1.- “Amar después de la muerte” (2005)..... | 289 |
| 6.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 299 |
| 7.- Jean Pierre Vergier | 305 |
| 7.1.- <i>Biografía</i> | 305 |
| 7.2.- <i>Montajes</i> | 305 |
| 7.2.1.- “La vida es sueño” (1996)..... | 305 |
| 7.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 314 |
| 8.- Calixto Bieito y Carles Pujol | 319 |
| 8.1.- <i>Biografías</i> | 319 |
| 8.2.- <i>Montajes</i> | 319 |
| 8.2.1.- “La vida es sueño” (2000)..... | 319 |
| 8.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 326 |
| 9.- Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz | 331 |
| 9.1.- <i>Biografías</i> | 331 |

| | |
|---|------------|
| 9.2.- <i>Montajes</i> | 331 |
| 9.2.1.- “La vida es sueño” (2012)..... | 331 |
| 9.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 339 |
| 10.- José Manuel Castanheira | 343 |
| 10.1.- <i>Biografía</i> | 343 |
| 10.2.- <i>Montajes</i> | 343 |
| 10.2.1.- “El alcalde de Zalamea” (2000)..... | 343 |
| 10.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 354 |
| 11.- Llorenç Corbella | 359 |
| 11.1.- <i>Biografía</i> | 359 |
| 11.2.- <i>Montajes</i> | 359 |
| 11.2.1.- “La dama duende” (2000)..... | 359 |
| 11.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 369 |
| 12.- Javier Navarro de Zuvillaga | 373 |
| 12.1.- <i>Biografía</i> | 373 |
| 12.2.- <i>Montajes</i> | 373 |
| 12.2.1.- “El jardín de Falerina” (1991)..... | 373 |
| 12.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 384 |
| 13.- Andrea D’Odorico | 389 |
| 13.1.- <i>Biografía</i> | 389 |
| 13.2.- <i>Montajes</i> | 389 |
| 13.2.1.- “Fiesta barroca” (1992)..... | 390 |
| 13.2.2.- <i>Conclusiones</i> | 416 |

III. CONCLUSIONES

| | |
|-------------------------------|------------|
| 1.- Conclusiones | 429 |
|-------------------------------|------------|

IV. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

| | |
|-------------------------------|------------|
| 1.- Bibliografía | 435 |
| 2.- Webgrafía | 488 |

V. APÉNDICE DOCUMENTAL

| | |
|---|------------|
| 1.- Fichas técnico-artísticas de los montajes..... | 495 |
|---|------------|

Lista de figuras¹

Carolina González (p.131)

- Fig.1. El taller del pintor* (1854-1855) de Gustave Courbet
- Fig.2. El pintor en su estudio* (1626-1628) de Rembrandt
- Fig.3.* Escenografía de *El pintor de su deshonra*. Telón pintado
- Fig.4.* Puesta en escena de *El pintor de su deshonra*
- Fig.5.* Segundo telón pintado y balaustrada
- Fig.6.* Segundo telón pintado. Detalle
- Fig.7.* Bastidores que recrean el taller de pintura
- Fig.8.* La gasa permite jugar con las transparencias
- Fig.9.* Rhod Rothfuss. *Tres círculos rojos* (1948)
- Fig.10.* Juan Melé. *Marco recortado n° 2* (1946)
- Fig.11.* Carmelo Arden Quin. *Cosmópolis n° 2* (1946)
- Fig.12.* Bastidores cubiertos con telas con paisajes para recrear el monte
- Fig.13.* Escena final. Telón rojo al fondo
- Fig.14. Il Canal Grande da palazzo Balbi* (1726-1728). Giovanni Antonio Canal (Canaletto)
- Fig.15. Reunión en un parque* (1717). Antoine Watteau
- Fig.16.* Puesta en escena de *Las manos blancas no ofenden*. Tarima de madera al fondo
- Fig.17.* Boceto de la escenografía
- Fig.18. Crown Hall* (1950-1956) de Mies van der Rohe. Chicago
- Fig.19.* Balaustrada (decorado pintado)
- Fig.20. Chaiselonge*
- Fig.21.* Pequeño teatro de la tercera jornada
- Fig.22.* Boceto del teatro
- Fig.23.* Otro boceto del teatro
- Fig.24.* Puesta en escena. Al fondo, nuevo telón pintado
- Fig.25.* Bocetos de los muros
- Fig.26.* Puesta en escena. Detalle del muro
- Fig.27.* Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea*. Al fondo, el muro

¹ Bajo el nombre de cada escenógrafo se recogen las figuras empleadas en los capítulos correspondientes.

Fig.28. Los bancos son un importante recurso escenográfico

Fig.29. Boceto de la escenografía de la tercera jornada

Fig.30. Boceto para *Hamlet* (1908-1911). Edward Gordon Craig

Fig.31. Puesta en escena de la tercera jornada

Fig.32. Puertas del Museo del Prado de Madrid (2007) de Cristina Iglesias

Fig.33. Instalación *Inside/Outside* (2008) de Petra Blaisse. De Singel Internationale Kunstcampus, Bélgica

Pedro Moreno (p.173)

Fig. 1. Boceto de la escenografía. Muro

Fig. 2. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988). Alrededores de Zalamea

Fig. 3. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988). Interior de la casa de Pedro Crespo

Fig. 4. Jardín de Pedro Crespo

Fig. 5. Bosque

Fig. 6 Calles de la villa. Al fondo, en alto, la casa de Pedro Crespo

Fig. 7. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988). Desván de la casa de Pedro Crespo

Fig. 8. Vestuario de *El alcalde de Zalamea* (1988)

Fig. 9. Vestuario de *El alcalde de Zalamea* (1988)

Fig. 10. *El lindo don Diego* (2005) de Agustín Moreto, dirigido por Denis Rafter. Escenografía y vestuario de Pedro Moreno

Fig. 11. Boceto de la escenografía de *La dama duende* (1990)

Fig. 12. Puesta en escena

Fig. 13. Exterior de la casa de doña Ángela

Fig. 14. Interior de la casa de doña Ángela, con la alacena al fondo

Fig. 15. El vestuario contribuye a ambientar la obra en el Romanticismo

Fig. 16. Bocetos del vestuario

Fig. 17. La alacena, por la que entran y salen los actores, se muestra como una estantería con libros cuando estamos en el cuarto de don Manuel

Fig. 18. Puesta en escena de *No hay burlas con el amor*

Fig. 19. La pista de circo en primer término

Fig. 20. El Madrid de los Austrias en segundo término

Fig. 21. El vestuario unifica el mundo circense y el Madrid del siglo XVII

Carlos Cytrynowski (p.211)

Fig.1. Escenografía de *El médico de su honra* (1994). En la imagen se aprecian los dos niveles: uno de ellos es el escenario; el otro lo conforma un pasillo, al fondo, que recorre el nivel superior

Fig.2. Dos de las cinco puertas que componen la escenografía (a ambos lados del actor)

Fig.3. *Perspectiva arquitectónica* (1490-1500), atribuida a Francesco di Giorgio Martini. Staatliche Museen de Berlín

Fig.4. “Personajes anónimos”

Fig.5. “Personajes anónimos”

Fig.6. Los bancos juegan un importante papel como elemento escenográfico

Fig.7. Otra imagen de la puesta en escena, con los bancos ocupando el escenario

Fig.8. Tela traslúcida que muestra la silueta del médico que desangrará a Mencía

Fig.9. Una tela cubre el escenario por completo para simular, con las siluetas, un jardín o paisaje

Fig.10. Otra imagen del escenario cubierto por la tela

Fig.11. *Yerma* (1971) de Federico García Lorca, dirigida por Víctor García. Escenografía de Víctor García y Fabiá Puigserver

Fig.12. Otra imagen de la puesta en escena de *Yerma* (1971)

Fig.13. Telón con el logo del estudio de rodaje, retirado al comenzar el espectáculo

Fig.14. Algunos miembros del equipo de rodaje

Fig.15. Técnicos del equipo de rodaje cambiando los decorados

Fig.16. Decorado correspondiente a la posada (salón con chimenea)

Fig.17. Otra imagen del decorado correspondiente a la posada

Fig.18. Decorado correspondiente a la posada, por cuya ventana asoma la iglesia de la Encarnación

Fig.19. Decorado correspondiente a la posada. En esta ocasión, el bastidor se ha invertido, dejando a la vista el armazón de madera

Fig.20. Casa de don Íñigo

Fig.21. Otra imagen de la casa de don Íñigo, con el tapiz

Fig.22. Decorado correspondiente a la casa de don Íñigo, con escaleras practicables

Fig.23. Decorado correspondiente a la casa de don Antonio

Fig.24. Boceto del telón de fondo de la calle de las Huertas

Fig.25. Decorado de la calle de las Huertas. Telón de fondo, bastidores laterales y fuente

Fig.26. Grabado de la Puerta del Sol de Madrid (siglo XVII)

José Luis Raymond (p.243)

Fig.1. Boceto de la escenografía de *Entremeses barrocos*

Fig.2. Escenografía de *Entremeses barrocos*

Fig.3. Escenografía de *Entremeses barrocos* con los módulos desplegados

Fig.4. En la imagen se aprecian las distintas planchas rugosas que conforman el muro

Fig.5. Boceto del telón que formará parte de la escenografía de *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* y *El cortacaras*

Fig.6. Puesta en escena, con el telón de fondo

Fig.7. Puesta en escena de *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* con el telón de terciopelo

Fig.8. Boceto del ventanal

Fig.9. Puesta en escena con el ventanal de fondo

Fig.10. Puesta en escena de *En la vida todo es verdad y todo mentira*

Fig.11. Boceto del telón con el volcán

Fig.12. Grabado del Vesubio por Athanasius Kircher en el que se ha inspirado Raymond

Fig.13. Segundo telón que reproduce el grabado del laberinto cretense de Athanasius Kircher

Fig.14. Grabado del laberinto cretense, por Athanasius Kircher, en el que se ha inspirado Raymond

Fig.15. Una de las escenas que transcurren en el palacio

Fig.16. Boceto de la nave industrial

Fig.17. El vestuario, diseñado con un carácter simbólico, emplea la misma gama cromática que la escenografía

José Hernández (p.283)

Fig. 1. *Miserere III* (1984). Aguafuerte. J. Hernández

Fig. 2. *Bacanal IV* (1975). Grabado para la edición *Bacanal* de Luis Buñuel. J. Hernández

Fig.3. *Paisaje III* (1989), J. Hernández. Óleo sobre lienzo. Colección Dan Harlap, Madrid

Fig. 4. Dibujo de José Hernández en uno de sus cuadernos personales

Fig. 5. Dibujo con anotaciones de José Hernández, en uno de sus cuadernos personales

Fig. 6. *El Aleph VII*, J. Hernández (1993)

Fig.7. *Paisaje I* (1987), J. Hernández

Fig. 8. *Amar después de la muerte III*, J. Hernández. Boceto de la estructura de mármol

Fig. 9. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*

Fig. 10. *Amar después de la muerte II*, J. Hernández. Boceto de la estructura de mármol con las pestañas desplegadas en color

Fig. 11. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Estructura con pestañas desplegadas. Al fondo, telón (cielo)

Fig. 12. Momento en que se va a producir la explosión. Los soldados se disponen a plegar las pestañas que sostienen con las manos

Fig. 13. Espacio rítmico, “Las grandes orillas del cielo” (1909-1910), Adolphe Appia Berna, Colección suiza de Teatro

Fig. 14. Espacio rítmico, “Schiller, el saltador” (1909-1910), Adolphe Appia

Fig. 15. *Amar después de la muerte (cielo)*, J. Hernández. Boceto del telón pintado

Fig. 16. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Al fondo, telón pintado (cielo)

Fig. 17. *Tapiz árabe*, J. Hernández. Boceto

Fig. 18. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Telón pintado de fondo

Fig. 19. *Telón corto*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *Amar después de la muerte*

Fig. 20. *Testamento inútil*, J. Hernández (1974)

Jean Pierre Vergier (p.305)

Fig.1. Boceto de la escenografía de *La vida es sueño*. Jean-Pierre Vergier

Fig.2. Puesta en escena de *La vida es sueño*. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig. 3. *La clemenza di Tito* (2008) de W.A. Mozart. Dirección musical de Jérémie Rhorer y puesta en escena de Georges Lavaudant. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig. 4. *La clemenza di Tito* (2008) de W.A. Mozart. Dirección musical de Jérémie Rhorer y puesta en escena de Georges Lavaudant. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig.5. Puesta en escena de *La vida es sueño*. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig.6. *Quatre dones i el sol* (1990) de Jordi-Pere Cerdá, dirigido por Ramon Simó. Boceto de la escenografía, de Jean-Pierre Vergier

Fig.7. *La Cerisaie* (2012) de Philippe Fénelon. Dirección musical: Tito Ceccherini. Puesta en escena: Georges Lavaudant. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig.8. *La Favorita* (2002) de Gaetano Donizetti, ópera dirigida por Ariel García Valdés. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Fig.9. *La Favorita* (2002) de Gaetano Donizetti, ópera dirigida por Ariel García Valdés. Escenografía de Jean-Pierre Vergier

Calixto Bieito y Carles Pujol (p.319)

Fig.1. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2000)

Fig.2. Otra imagen de la puesta en escena donde se aprecia el suelo de grava y el gran espejo en la parte superior

Fig.3. *Laetius* (1980) de Els Joglars

Fig.4. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2000), donde se aprecia el tamaño desproporcionado del trono y el espejo

Fig.5. El trono, de grandes dimensiones, simboliza la soberbia de Segismundo

Fig.6. *El aquelarre* o *El Gran Cabrón* (1819-1823), perteneciente a las “Pinturas Negras” de Francisco de Goya. Museo del Prado de Madrid

Fig.7. *Las parcas* o *Átropos* (1819-1823), perteneciente a las “Pinturas Negras” de Francisco de Goya. Museo del Prado de Madrid

Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz (p.331)

Fig.1. Boceto

Fig.2. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2012). Vista general

Fig.3. Puesta en escena, donde se aprecian los casetones

Fig.4. Interior del Panteón de Agripa en Roma

Fig.5. Puertas laterales con frontón “de vuelta redonda”

Fig.6. Algunos elementos arquitectónicos como las ménsulas o las pilastras son una invención escenográfica

Fig.7. Vista general de la caja escénica

Fig. 8. La luz penetra por las ventanas o trampillas laterales

José Manuel Castanheira (p.343)

Fig.1. Boceto para la escenografía de *El alcalde de Zalamea*. En él se pone de relieve cómo Castanheira se aproxima a la escenografía partiendo de su faceta de pintor

Fig.2. Otro boceto para *El alcalde de Zalamea*

Fig.3. Escenografía de *El alcalde de Zalamea*

Fig.4. Las paredes rocosas presentan pinturas rupestres

Fig.5. Figuras de caballos proyectan sus sombras sobre la roca

Fig.6. Pintura rupestre levantina fechada entre el 9.000 y el 6000 a.C. *Cova dels Cavalls* (Cueva de los Caballos) de Valltorta, Castellón

Fig.7. *El rey Lear* (1990). Escenografía de José Manuel Castanheira

Fig.8. Plataforma sobre el terreno rocoso

Llorenç Corbella (p.359)

Fig.1. *Hamlet* (2008) dirigido por Juan Diego Botto

Fig.2. *Fedra* (2002) de Jean Racine dirigida por Joan Ollé

Fig.3. Puesta en escena de *La dama duende*

Fig.4. Alacena

Fig.5. Alacena ubicada en el centro del escenario

Fig.6. *Margarita la tornera* (1999) de R. Chapí bajo la dirección de Emilio Sagi

Fig.7. Tercer acto de *La dama duende*

Fig.8. Estatuas/actrices sobre pedestales

Javier Navarro de Zuvillaga (p.373)

Fig.1. Boceto de *Teatro Móvil* (1971) diseñado por Javier Navarro de Zuvillaga

Fig.2. Puesta en escena de *El jardín de Falerina*

Fig.3. Rampa

Fig.4. Telón pintado

Fig.5. *San Jorge y el dragón* (hacia 1470) de Paolo Uccello. National Gallery de Londres

Fig.6. *Batalla de San Romano* (hacia 1438-1440) de Paolo Uccello. National Gallery de Londres

Andrea D’Odorico (p.389)

Fig.1. Procesión inicial de *Fiesta barroca*

Fig.2. Otra imagen de la procesión entrando en la Plaza Mayor de Madrid

Fig.3. Puesta en escena de *El gran mercado del mundo* donde se aprecia el tablado vacío y una de las carrozas

Fig.4. Boceto de la carroza del Mundo

Fig.5. Carroza con la esfera del Mundo

Fig.6. Esfera del Mundo con las divisiones cartográficas

Fig.7. Instante en el que se abre la esfera del Mundo

Fig.8. Boceto de la carroza del Bien o del Paraíso

Fig.9. Carroza del Bien o del Paraíso

Fig.10. Bóveda (con motivos celestes) del templete de la carroza del Bien o del Paraíso

Fig.11. Carroza con la torre de Babel

Fig.12. Miguel Narros durante una entrevista, con la torre de Babel al fondo

Prólogo

Este trabajo se inserta en una de las líneas de trabajo del Centro de Investigación de Semiótica, Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor José Romera Castillo, cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es-centro-investigacion-SELITEN@T>. En una breve aproximación al estado de la cuestión, se puede comprobar cómo en el SELITEN@T, dentro de las líneas de trabajo que se llevan a cabo, desde 1991, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo -además del estudio de la escritura autobiográfica, como puede verse en el trabajo de José Romera Castillo, “La escritura (auto)biográfica y el SELITEN@T: Guía bibliográfica” (*Signa*, n.º 19, 2010: 333-369, que también puede consultarse en la dirección de Internet <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12476280980181621332679/035521.pdf?incr=1>) y las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas, según el trabajo de José Romera Castillo, “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España)”, *Epos XXVI* (2010), págs. 409-420 (que también puede leerse en la siguiente dirección electrónica: http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm)-, una de ellas, la más vigorosa, sin duda, por los granados frutos que ha generado, se centra en el estudio de lo teatral tanto desde el punto de vista textual (literario) como, especialmente, desde la óptica espectacular, que tanta luz van aportando a la historia del teatro representado en España y a la presencia del teatro español en Europa y América, fundamentalmente, según puede verse en su página electrónica (en “Estudios sobre teatro” consultar la página web http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html).

I. ESTADOS DE LA CUESTIÓN

1.-Generales

Como la trayectoria de las investigaciones es larga y fructífera, quienes se interesen por todo lo llevado a cabo sobre el estudio del teatro en el Centro de Investigación, pueden acudir a los trabajos del profesor José Romera Castillo, “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”, *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières) 6 (2012), págs. 175-201(en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf>); y “Algo más sobre el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías y el teatro”, en José Romera Castillo (ed.), *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014, págs. 9-27); además de los dos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías)². Pueden verse, también, los panoramas trazados en los dos capítulos primeros, “El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías” y “El Centro de Investigación y el teatro”³, de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 21-45 y 47-101, respectivamente).

2.- Parciales

José Romera Castillo ha realizado, también, otros estados de la cuestión más parciales tanto desde perspectivas diacrónicas como temáticas.

2.1.- Teatro clásico

José Romera Castillo, “El teatro áureo español y el SELITEN@T”, en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (Madrid: CSIC, 2009, págs. 601-610) -trabajo ampliado en el capítulo

² Para otra de las líneas de investigación, cultivadas en el Centro, puede verse el artículo de mi alumno, Michel-Yves Essissima, “Literatura y cine: estudios en el SELITEN@T”, *Epos XXVII* (2011), págs. 333-352.

³ Puede verse la grabación de José Romera Castillo, “Nuestro Centro de investigación y el teatro”, en <http://www.canal.uned.es/mmobj/index/id/14464>.

6, “El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 185-199)-; “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX”, en Fernando Doménech Rico y Julio Vélez-Sainz (eds.), *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo* (Madrid: Ediciones del Orto, 2011, págs. 47-76) -incluido en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 141-171; “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936), en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Roma, 2012, en prensa) -también en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 173-184)- y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, en el capítulo 7 de su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 201-242).

2.2.- Siglos XVIII y XIX

José Romera Castillo, “Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T”, en Á. Ezama *et alii* (eds.), *Aún aprendo. Estudios de Literatura Española* [dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar] (Zaragoza: Prensas Universitarias, 2012, págs. 723-733) -incluido en el capítulo 8, epígrafe “Teatro entre siglos (XVIII y XIX)”, de su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 245-254); además de “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX” y “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (ya citados).

2.3.- Siglos XX y XXI

José Romera Castillo “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T”, *Don Galán* (revista electrónica del Ministerio de Cultura) 1 (2011), http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1 -también como “Los dramaturgos y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 335-381)-

; “Estudio de las dramaturgas en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T y en la revista *Signa*. Una guía bibliográfica”, en Manuel F. Vieites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrología. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón* (Ciudad Real: Ñaque, 2010, págs. 338-357) -incluido como “Las dramaturgas y el SELITEN@T”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 381-411)⁴;- también puede leerse en http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,24003562,93_24003563&_dad=portal&_schema=PORTAL; “Algo más sobre dramaturgias femeninas en los inicios del siglo XXI”, en Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.), *Del gran teatro del mundo al mundo del teatro. Homenaje a la profesora Urszula Aszyk* (Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2014, págs. 245-255); “Sobre teatro breve de hoy y el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011, págs. 7-24) -incluido en su libro, *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, págs. 307-327)-; “Sobre erotismo y teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012, págs. 9-19); “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 2 (2012), http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_5); “Sobre teatro e Internet en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2013, págs. 11-32); “El teatro en los inicios del siglo XXI”, en su obra, *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, págs. 309-365) y “Creadores jóvenes toman el relevo en el teatro español del siglo XXI”, en Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros* (Granada: Universidad, 2015, págs. 649-672).

2.4.- Tres libros más

Tarea que amplía y completa José Romera Castillo en tres de sus publicaciones últimas: *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en*

⁴ Cf. además la Memoria de Investigación (inédita), *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (2012), realizada bajo mi dirección.

escena (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.)⁵. [El volumen ha sido publicado también como libro electrónico en la mencionada fecha.]; *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 409 págs.)⁶ -referido al teatro de finales del siglo XX e inicios del XXI-; *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 367 págs.).

II.- ACTIVIDADES DEL SELITEN@T

Entre sus actividades (que pueden verse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html) destacan:

1.- Publicaciones de textos teatrales

José María Rodríguez Méndez: *Reconquista (Guiñol histórico) y La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid: UNED, 1999), también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/armendez.pdf>; Jerónimo López Mozo: *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2000), también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/blmozo.pdf>; José Luis Alonso de Santos: *Mis versiones de Plauto. "Anfitrión", "La dulce Cásina" y "Miles gloriosus"* (Madrid: UNED, 2002), también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/casantos.pdf>; Íñigo Ramírez de Haro: *Tu arma contra la celulitis rebelde, Historia de un triunfador, Negro contra blanca (Tres obras de teatro)* (Madrid: UNED, 2005), también disponible en

⁵ Con reseñas de Coral García Rodríguez, en *Epos XXVIII* (2012), págs. 484-487; Ana Prieto Nadal, en *Signa 22* (2013), págs. 795-799; Simone Trecca, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral 3* (2013), en: http://www.toma10.com/contenidos/donGalan/donGalanNum3/pagina.php?vol=3&doc=7_1.

⁶ Con reseñas de Eva Cotarelo, en *Signa 21* (2012), págs. 767-769 (también en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815030959469806317857/047407.pdf?incr=1>); Juan Ignacio García Garzón, en *ABC Cultural* 1237, 17 de marzo (2012), pág. 24; Manuel F. Vieites, en *ADE-Teatro* 140, abril-junio (2012), págs.183-185; Laeticia Rovecchio, en *Anagnórisis 5* (2012), págs. 163-165 ([http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton\(163-165\)resena_n5.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n5/rovecchio_anton(163-165)resena_n5.pdf)); Serafín Verón, en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes) 2 (2012), en línea: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=7_21; Francisco Javier Díez de Revenga, en *La Opinión* (Murcia), 30 de agosto (2012), pág. 38; Berta Muñoz Cáliz, en *Teatro (Revista de Estudios Culturales)* 25 (2012), págs. 157-159 (en http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/romera_castillo_157-159.pdf); Javier Hernando Herráez, en *Acotaciones 29* (2012), págs. 154-156 (también en la dirección de Internet <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones29/javier-herando-herraez-jose-romera-castillo.pdf>); Virtudes Serrano, en *El Kiosco Teatral: Leer Teatro* 1 (2012) en <http://www.aat.es/elkioscoteatral/leer-teatro/leer-teatro-1/mejor-pensarlo-dos-veces-2/> y María Bastianes, en *Cálamo. FASPE Lengua y Literatura Españolas* 61 (2013), abril-junio, págs. 80-82.

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/drharo.pdf>; Juan Mayorga: *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa* 9 (2000), págs. 211-255, y en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf> o en http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/p0000003.htm#I_15_; Pilar Campos, *Selección natural*, *Signa* 16 (2007), págs. 167-193, y en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12371513116902645209402/025995.pdf?incr=1>; y Gracia Morales, *Un horizonte amarillo en los ojos*, en *Signa* 16 (2007), págs. 195-220, también disponible en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00369452168892906315635/025996.pdf?incr=1>.

2.- Actas de Congresos Internacionales⁷

Los congresos internacionales que cada año celebra el SELITEN@T, son recogidos en las actas correspondientes: José Romera Castillo y F. Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999); José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2003), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros / SELITEN@T, 2005), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008), *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2009), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2011), *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2012), *Teatro e Internet en la*

⁷ Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992) (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994) y *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995); *Escritura autobiográfica* (Madrid: Visor Libros, 1993), *Biografías literarias (1975-1997)* (Madrid: Visor Libros, 1998) y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000); *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996); *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

primera década del siglo XXI (Madrid: Verbum, 2013) y *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)* (Madrid: Verbum, 2014).

3.- Revista *SIGNA*

El Centro edita, anualmente, bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA* en dos formatos: impreso (Madrid: UNED) y electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). En la revista (en los 23 números editados hasta el momento, 2014) se han publicado varias secciones monográficas (además de numerosos artículos) sobre teatro. Veamos algunos ejemplos.

En el número 9 (2000) -también disponible en línea <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13528399434915617422202/index.htm>- se puede encontrar la sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (págs. 93-210), la pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (págs. 211-255) -también en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf>- y José Romera Castillo, "Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX" (págs. 259-421). En el número 12 (2003), aparece una sección monográfica, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas*, coordinada por José Romera Castillo (págs. 323-546) -también disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/index.htm>-. En el número 15 (2006) se dedica una sección monográfica a *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*, coordinada por mi alumna Irene Aragón González (págs. 11-186) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818507811614984197857/index.htm>-. En el número 17 (2008) aparece la sección monográfica *Sobre teatro y nuevas tecnologías*, coordinada por nuestra colaboradora Dolores Romero López (págs. 11-150) -también disponible en el siguiente enlace <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482207571353744198846/index.htm>-, en la que se publica el trabajo de José Romera Castillo, "Hacia un estado de la cuestión sobre teatro y nuevas tecnologías en España" (págs. 17-28). En el n.º 19 (2010), se publica la sección monográfica *Sobre el teatro y los medios audiovisuales*, coordinada por Simone Trecca (págs. 11-158) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02427254214031275754491/index.htm>

m-. En el n.º 20 (2011), se edita la sección monográfica *Sobre teatro y terrorismo*, coordinada por Manuela Fox (págs. 11-165) -también en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12941652149047162210435/index.htm>

m-. En el n.º 21 (2012), se edita la sección monográfica *Sobre lo grotesco en autoras teatrales de los siglos XX y XXI*, coordinada por Raquel García-Pascual (págs. 11-197), así como otra sección monográfica, *Sobre teatro breve de hoy y obras de dramaturgas en la cartelera madrileña (1990 y 2000)*, coordinada por José Romera Castillo (págs. 199-415) -a la que se puede acceder a través del siguiente enlace <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0692517115595924091046/index.htm>.

NOTA: Cf. de José Romera Castillo, "El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T", en José Romera Castillo (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 123-141) - con última actualización, que llega hasta el número 20, "El teatro en la revista *Signa*", en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, págs. 84-98)- y "La revista *SIGNA* y la teoría teatral", *Gestos* 55 (2013), págs. 129-135 (en línea: <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos55/Gestos%2055.pdf>).

4.- Publicaciones del director sobre teatro

Hay varios tipos de publicaciones. En primer lugar destacan los libros *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel: Reichenberger, 1988), *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006, reimpresión), *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993), *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid: UNED, 1996), *Teatro español entre dos siglos a examen* (Madrid: Verbum, 2011, 410 págs.), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.) y *Teatro español: siglos XVIII-XXI* (Madrid: UNED, 2013, 357 págs.). En segundo lugar cabe mencionar la edición o el prólogo de las siguientes obras teatrales: Pedro Calderón de la Barca: *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984) [Nueva edición en Madrid: Libertarias, 1999.]; Antonio Gala: *Los verdes campos*

del Edén y *El cementerio de los pájaros* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986); *Carmen Carmen* (Madrid: Espasa-Calpe, 1998); *Cristóbal Colón* (Madrid: Espasa-Calpe, 1990) y *Las manzanas del viernes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1999); y Fernando Almena: *Discretamente muerto y otros textos breves* (Madrid: Fundamentos, 2000). A todo ello se suman las ediciones y prólogos de las obras teatrales editadas por la UNED (anteriormente reseñadas) y numerosos artículos y prólogos a piezas dramáticas.

5.- Grupo de investigación

En el seno del Centro, bajo la dirección y coordinación de José Romera Castillo, trabaja un grupo de investigadores (cerca de 30) sobre la reconstrucción de la vida escénica en España y la presencia del teatro español en Europa e Iberoamérica. Hasta el momento -sobre los mencionados aspectos- se han defendido 29 tesis de doctorado (casi todas ya editadas y puestas en la web del SELITEN@T), además de 46 Memorias de Investigación y TFM (inéditos; más las que se convirtieron en tesis de doctorado). Una mayor información se encuentra en la página electrónica del Centro.

5.1- Tesis de doctorado⁸

En cuanto a las tesis de doctorado, hay un conjunto de investigadores que se han ocupado de reconstruir la vida escénica española dentro y fuera de nuestras fronteras. Es el caso de Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1991, en microforma, y en versión impresa en Albacete: Diputación / Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, 395 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la dirección de José Romera Castillo; Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX* (Madrid: UNED, 1998, en microforma, y posteriormente en versión impresa con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 529 págs., con prólogo de José Romera Castillo), bajo la

⁸ La mayoría de las carteleras y las tesis de doctorado completas pueden consultarse en la página electrónica del Centro de Investigación, en “Estudios sobre teatro”: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html. De algunas tesis de doctorado se han hecho estudios conjuntos, como el de nuestra colaboradora Dolores Romero López, *Bases de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, que puede leerse en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html y en “Publicaciones electrónicas” de <http://www.liceus.com> (que ha tenido en cuenta las tesis de doctorado de Emilia Cortés Ibáñez, José A. Bernardo de Quirós Mateo, Ángel Suárez Muñoz, M.ª del Mar López Cabrera, Agustina Torres Lara, Tomás Ruibal Outes, Estefanía Fernández García y M.ª Eva Ocampo Vigo).

dirección de José Romera Castillo; Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996, inédita en formato impreso), bajo la dirección de José Romera Castillo; Coral García Rodríguez, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (2000), bajo la dirección de José Romera Castillo -parte de ella publicada bajo el título de *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal* (Florenia: Alinea, 2003, 155 págs.)-; Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara (México) 1920-1990* (1999), bajo la dirección de José Romera Castillo (publicada como *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002, 438 págs. + un CD; con prólogo de José Romera Castillo); Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante (1900-1910)* (Madrid: UNED, 1992, en microforma, y posteriormente en versión impresa como *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid / Londres: Támesis / Generalitat Valenciana, 1994, 438 págs., Colección "Fuentes para la historia del teatro en España", n.º XXIII), bajo la dirección de José Romera Castillo; o Carlos Cervelló Español, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)* (2009), bajo la dirección de M.ª Pilar Espín Templado (inédita). Todas ellas están disponibles en la web http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

A estas tesis se suman otras que abordan las aportaciones de algunos de los dramaturgos y dramaturgas más representativos del panorama actual; en relación con estas últimas, encontramos los trabajos de Sonia Sánchez Martínez, *Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero* (2005), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo (inédita, pero disponible en la web del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html); Ana Vidal Egea: *El teatro de Angélica Lidell (1988-2009)* (2010), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo (también inédita, disponible en la web del Centro http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html); y Juana Escabias Toro, *Ana Caro Mallén: Reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias* (2013), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo (inédita).

5.2.- Memorias de Investigación y Trabajos de Fin de Máster⁹

Además de las investigaciones que originaron las tesis de doctorado, reseñadas anteriormente, son muy numerosas las memorias de investigación y trabajos de fin de máster. El doctor José Romera Castillo ha dirigido, entre otras, *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*, de Pedro Moraelche Tejada (2005); *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005); *Presencia en Internet de compañías gallegas. Galicia (2000-2009)*, de Ricardo de la Torre (2011); *La vida escénica en Málaga (2000-2003)*, de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (2012); y *Estudio de las dramaturgas españolas (siglos XX y XXI) en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, de Sonia M.^a Piñeiro Barderas (2012). Entre los Trabajos Fin de Máster, sirven de ejemplo *Cartelera teatral de 2010 en Avilés* de Rubén Chimeno (2011), *Aproximación al teatro de José Ricardo Morales* de Pedro Valdivia Martín (2011), *Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* de Olivia Nieto Yusta (2012) o *Adaptación de “El Método Grönholm” de Jordi Galcerán al cine* de Irene Rodríguez García (2014).

A la labor de José Romera Castillo se suma la del doctor Francisco Gutiérrez Carbajo y las doctoras M.^a Pilar Espín Templado, M.^a Clementa Millán y Raquel García Pascual, que siguen las mismas líneas de investigación. Por último, debe tenerse en cuenta que hay otras memorias en proceso de realización. La mayoría de ellas se convirtieron o se convertirán, posteriormente, en tesis de doctorado.

III.- PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN SUBVENCIONADOS POR LOS MINISTERIOS DE EDUCACIÓN Y CIENCIA (CULTURA) Y CIENCIA Y TECNOLOGÍA

1.- *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (I)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: Pilar Espín Templado.

⁹ Todas las tesis anteriormente mencionadas surgieron de Memorias de Investigación. Algunas de estas memorias y TFM están disponibles en la página web http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/estudios_sobre_teatro.html.

-Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación Científica y Técnica (PS90-0104).

-Fechas de inicio y finalización: 1991-1993.

2.- *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX (II)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: M.^a Pilar Espín Templado y Francisco Gutiérrez Carbajo.

-Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Enseñanza Superior (PB96-0002).

-Fechas de inicio y finalización: 1997-2000.

3.- *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (III)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.

-Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Enseñanza Superior (BFF2000-0081).

-Fechas de inicio y finalización: 2000-2003.

4.- *La vida escénica española en la primera mitad del siglo XX (IV)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: M.^a Pilar Espín Templado, Francisco Gutiérrez Carbajo y Ana M.^a Freire López.

-Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Investigación (BFF2003-07342).

-Fechas de inicio y finalización: 2003-2006.

5.- *La vida escénica española en la segunda mitad del siglo XX (V)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.

-Ministerio de Ciencia y Tecnología, Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento (HUM2006-02641).

-Fechas de inicio y finalización: 2006-2009.

6.- *La vida escénica española en los inicios del siglo XXI (VI)*

-Director: José Romera Castillo.

-Participantes: Francisco Gutiérrez Carbajo, Ana M.^a Freire López y M.^a Pilar Espín Templado.

-Ministerio de Ciencia e Innovación, Secretaría de Estado de Investigación (FFI2009-09090).

-Fechas de inicio y finalización: 2009-2012.

7.- Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional

-Directora: M.^a Pilar Espín Templado.

-Participantes: José Romera Castillo y otros.

-Ministerio de Economía y Competitividad. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I (HAR2012-39820-C03-02)

-Fechas de inicio y finalización: 2013-2015.

Introducción

El punto de partida de esta tesis doctoral se remonta a 2006 cuando me hallaba inmersa en la carrera de Filología Hispánica. Me matriculé en *Historia y técnicas de la representación teatral*, una asignatura impartida por el profesor José Romera Castillo. Un requisito indispensable para superar la materia consistía en acudir a una representación teatral y hacer un análisis de la puesta en escena, algo totalmente nuevo para mí porque hasta entonces mi aproximación al teatro se había producido o bien a través del texto dramático (estudiado concienzudamente en el colegio y después en la universidad), o bien como espectadora; pero en ningún momento me habían “enseñado” a establecer una visión conjunta del teatro como texto y representación. Acudí al Teatro Español a ver *Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca, dirigido por Jaume Villanueva, y quedé sobrecogida por un montaje siniestro donde unos títeres interactuaban con una actriz que se deslizaba por una escenografía de perspectivas imposibles, más propias del cine expresionista alemán. A partir de este momento se abrió ante mí un mundo apasionante, enriquecido por la carrera de Historia del Arte que en aquel momento estaba estudiando de forma simultánea, e inicié la andadura junto al que sería mi maestro y director de esta tesis doctoral, el profesor José Romera Castillo.

Por este motivo inicié, en 2011, el máster universitario en *Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo* impartido por la UNED. Entre sus asignaturas se encontraba *Técnicas y métodos de la investigación teatral*, impartida por el profesor Romera Castillo, y nuevamente abordé una puesta en escena, en esta ocasión desde una perspectiva más madura. Sin saberlo, escogí la obra más significativa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *El Alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca, por entonces dirigida por Eduardo Vasco. Con ella se fundó la compañía, se abrió y cerró una de las etapas más brillantes protagonizada por Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski, y con ella se recupera, trece años después, la sede original de la CNTC, el Teatro de la Comedia, en la calle Príncipe de Madrid. Tras este trabajo el profesor Romera Castillo me sugirió abordar el estudio de los escenógrafos de esta compañía, decidiéndome a realizar, bajo su dirección, el Trabajo de Fin de Máster sobre *Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Durante el proceso descubrí tan solo una pequeña parte de las posibilidades semióticas y estéticas que puede llegar a brindar una escenografía dentro de un montaje teatral y lo

reveladora que puede llegar a ser en relación con la trayectoria de un diseñador escénico. Este trabajo constituye, pues, el verdadero germen de mi tesis doctoral.

El marco cronológico en el que se inserta esta investigación abarca el periodo comprendido entre 1986, año en el que se fundó la CNTC, y 2013, momento en el que inicié este trabajo. A lo largo de estos años, más de un cuarto de siglo, Calderón ha sido uno de los autores predilectos junto a Lope de Vega, llegando a sumar dieciocho versiones teatrales que son analizadas y contextualizadas en estas páginas. La metodología que he seguido para desarrollar esta investigación se inserta dentro de la semiótica teatral. Esto me ha permitido articular un discurso en el que el hecho teatral es concebido como una única expresión artística de la que forman parte texto dramático y puesta en escena. En este sentido la escenografía establece un vínculo semántico entre texto y representación, desempeñando el papel de vaso comunicante entre ambos elementos sin que el escenógrafo deba, por ello, renunciar a su identidad artística. Como el *Deus ex machina* que en el teatro griego venía a solventar los conflictos entre los hombres, la escenografía media entre ambos códigos, el literario y el dramático, para satisfacer las necesidades dramáticas del texto e interpretarlas artísticamente en la puesta en escena. En esta labor han sido determinantes mi formación como filóloga y mis conocimientos en Historia del Arte. Por un lado, el teatro parte de un texto cuyas características requieren de una atención filológica que permita la interpretación y reconstrucción de distintos aspectos como las acotaciones, los espacios dramáticos, el contexto del autor, las tendencias estéticas de la época y todo tipo de referencias dramáticas que luego se traducirán a la escena. Por otro lado, los aspectos formales y plásticos de la escenografía junto a los múltiples perfiles que puede presentar un escenógrafo (pintor, escultor, arquitecto...) hacen de la Historia del Arte una herramienta fundamental para advertir y puntualizar todas estas posibilidades. Por esta razón, he considerado la mejor opción (por otro lado, necesaria) aplicar un enfoque interdisciplinar.

Algunos obstáculos han condicionado mi investigación pero, por el contrario, me han servido de estímulo para llevarla a cabo, siendo la llave de nuevos terrenos por explorar:

A pesar de contar con numerosos trabajos sobre la materia (de los cuales ofrezco una selección en el marco teórico), la falta de estudios ambiciosos sobre escenografía

teatral en España es evidente. Carecemos de una tradición en este sentido lo que conlleva una atención que deja mucho que desear si la comparamos con la que brinda Argentina, Francia o Inglaterra al espacio escénico y a la escenografía. Ya en 1991 esta carencia era una realidad que fue señalada por Jesús Hernández Perera, autor del prólogo de *Dos siglos de escenografía en Madrid* (1991: 11) de Ana María Arias de Cossío: “apenas contamos con muy raros discursos sobre escenografía dramática no siempre de autoría española”. Pasados los años, nos encontramos en 2014 con el mismo problema como asegura Javier Navarro de Zuvillaga (2014a): “es un tema sobre el que se escribe poco y que indudablemente merece más atención”. En el apartado “Estado de la cuestión” de la primera parte de esta tesis doctoral se ofrece un estudio conciso de las principales investigaciones que existen actualmente sobre escenografía.

Otro aspecto a tener en cuenta es la dificultad de documentar un hecho efímero como es el teatro. Afortunadamente, instituciones como el Centro de Documentación Teatral o la Fundación Juan March disponen de grabaciones audiovisuales que facilitan el acceso a este tipo de creaciones pero sigue siendo escaso el material de investigación y se echa en falta un mayor número de fotografías, bocetos, maquetas, entrevistas, información acerca de los materiales y medidas empleados, etc.

A diferencia de los directores escénicos, los adaptadores o los autores teatrales, que son muy visibles a través de estudios específicos, artículos, prensa e Internet, es notable la escasa visibilidad y repercusión que tiene la figura del escenógrafo teatral. En contadas ocasiones el investigador podrá consultar la trayectoria completa de un escenógrafo o escenógrafa, siendo habitual la falta de información relativa a la biografía o a sus colaboraciones teatrales, por no hablar de las habituales contradicciones en la que caen algunos datos, por ejemplo la fecha de estreno de un montaje. Asimismo la crítica, de vital importancia para conocer la recepción de un espectáculo teatral, suele centrar toda su atención en la dirección, la interpretación y la versión del texto correspondiente, dedicando apenas unas pinceladas al espacio escénico. Sí es cierto que cada vez más escenógrafos disponen de una web personal pero sigue siendo necesaria una mayor implicación y colaboración de todas las partes (investigadores y creadores) para dar visibilidad a su trabajo. Este “silencio” que gira en torno al escenógrafo teatral es aún mayor cuando presenta distintas facetas artísticas. Es el caso de José Hernández, conocido (y reconocido artísticamente) como grabador y pintor, mientras que su producción escénica queda relegada a un segundo plano; o Pedro Moreno, uno de los

más aclamados figurinistas del territorio español cuyas escenografías, muy numerosas y en colaboración con destacados directores de escena, parecen haber sido silenciadas.

Por otro lado, también existen algunas lagunas relacionadas con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Es cierto que ha sido estudiada desde distintas perspectivas y son muy numerosos los trabajos que abordan cuestiones como la historia de sus montajes, la trayectoria, la dirección teatral o cuestiones relativas a la escenificación del teatro clásico. Pero no se ha elaborado un trabajo completo sobre la escenografía empleada a lo largo de su historia y tampoco sus escenógrafos han sido objeto de un estudio riguroso. Ni siquiera la propia compañía se ha ocupado de abordar esta cuestión, a pesar de poseer una rica colección de estudios sobre el teatro clásico y su escenificación (todos ellos abordados en el apartado “Estado de la cuestión” de la primera parte). Por estos motivos, y otros que iremos desgranando a lo largo de estas páginas, esta investigación pretende ser una pequeña aportación a un campo vasto y desatendido como es la escenografía, necesario para entender el hecho teatral y la historia de nuestro teatro.

Para facilitar el acceso a la información, cada montaje teatral dispone de un listado en el que se recogen las referencias bibliográficas mencionadas en dicho capítulo, la ficha técnico-artística del espectáculo correspondiente e imágenes relativas al mismo. Las últimas páginas de este trabajo recogen la bibliografía empleada en esta investigación, y en el apéndice documental las fichas de todos los espectáculos que han sido objeto de estudio. El desarrollo formal se ha realizado aplicando la normativa de Harvard.

I. PRIMERA PARTE

1.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1.- La Compañía Nacional de Teatro Clásico

1.1.1.- Sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico

La Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) nace el 14 de enero de 1986 como resultado de un largo período repleto de disputas en torno al valor de nuestros clásicos. La relevancia de nuestros autores del Siglo de Oro hoy en día es más que conocida, pero tan solo ha pasado un cuarto de siglo desde que se creara una institución destinada exclusivamente a su cultivo, protección y difusión. Actualmente la CNTC depende del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y tiene sede en Madrid y Almagro. El Teatro de la Comedia de Madrid, construido en la calle Príncipe en 1874, fue uno de los más destacados espacios destinado a los clásicos del Siglo de Oro; desde 1986 se convirtió en sede de la CNTC, y pasa a depender del INAEM; en 2002 fue sometido a un amplio programa de restauración y su sede pasa al Teatro Pavón de Madrid, en la calle Embajadores, donde permanece en la actualidad. La sede de Almagro es el Hospital de San Juan, lugar que acoge el Festival de Teatro Clásico anual, que surgió a partir de las Jornadas de Teatro Clásico Español que comenzaron en 1978.

Desde que su fundador Adolfo Marsillach abriera sus puertas, no ha cejado en la labor de recuperación y divulgación de una de las etapas más brillantes, por no decir la más importante, de nuestras letras. Así pues, el nacimiento de la CNTC parte de un proyecto movido por el sentido común y la conciencia de un patrimonio inigualable que debe protegerse, ser sometido a una limpieza de imagen y ocupar el lugar que se merece¹⁰. Para llevar a cabo esta labor, era necesario dotar a la CNTC de sólidos postulados, inamovibles en la medida de lo posible ante los futuros cambios de gobierno, y afrontar las numerosas críticas que se darían con total seguridad por parte del sector intelectual más purista. La responsabilidad que suponía heredar un patrimonio de estas características no acalló las voces más ambiciosas y la CNTC abrió sus puertas.

¹⁰ Más adelante se abordan las diversas lecturas concedidas a nuestros clásicos. Javier Huerta Calvo (Zubieta, 2006) ha examinado los últimos veinticinco años de teatro clásico en nuestro país, exaltando el peso de la tradición y el retraso español a la hora de fundar la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Desde entonces, más de cincuenta obras han sido estrenadas con seis directores al frente de la compañía: Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos, Eduardo Vasco y Helena Pimenta, siendo esta última la primera mujer al frente de la CNTC desde que ocupara la dirección en septiembre de 2011.

El primero de ellos, Adolfo Marsillach, ejerció de director en dos ocasiones: desde que se fundara la compañía, entre 1986 y 1989, y como relevo de Rafael Pérez Sierra, entre 1992 y 1997. Durante sus primeros pasos, Marsillach se topó con múltiples dificultades como es traer los autores del Siglo de Oro al espectador del siglo XX, romper con una pesada tradición que atribuyó una declamación teatral y exagerada a estas obras, y ofrecer nuevas lecturas de piezas dramáticas consagradas y universalmente conocidas. Con todos estos obstáculos estrena *El médico de su honra* (1986) de Calderón de la Barca, *Los locos de Valencia* (1986) de Lope de Vega, *Antes que todo es mi dama* (1987) de Calderón de la Barca, *La Celestina* (1988) de Fernando de Rojas, y *El Burlador de Sevilla (y convidado de piedra)* (1988) y *El vergonzoso en palacio* (1989), ambas de Tirso de Molina. Además de dirigir la compañía, Marsillach se ocupa de la dirección escénica de todas estas obras a excepción de *No puede ser... el guardar una mujer* (1987) de Agustín Moreto, dirigida por Josefina Molina y *El Alcalde de Zalamea* (1988) de Calderón de la Barca con dirección de José Luis Alonso Mañes; en opinión de Huerta Calvo (Zubieta, ed., 2006: 66) el monopolio por parte de Marsillach en la dirección escénica de todos estos montajes, se debe a la intención de asentar unas directrices en la aún inexperta Compañía Nacional de Teatro Clásico. Con el paso del tiempo se incorporaron montajes de directores ajenos a la compañía, lo que añade un mayor número de puntos de vista.

Rafael Pérez Sierra asume el relevo en la dirección de la compañía entre 1989-1991, realizando el estreno de *La dama duende* (1990) de Calderón de la Barca con dirección de José Luis Alonso, *El caballero de Olmedo* (1990) de Lope de Vega dirigido por Miguel Narros, *La noche toledana* (1990) de Lope de Vega bajo la dirección de Juan Pedro de Aguilar, *El desdén con el desdén* (1991) de Agustín Moreto dirigido por Gerardo Malla, *El jardín de Falerina* (1991) de Calderón de la Barca, un montaje de Guillermo Heras, y *La verdad sospechosa* (1991) de Juan Ruiz de Alarcón con dirección de Pilar Miró.

De nuevo Adolfo Marsillach se coloca al frente (1992-1997) con un programa compuesto por *Fiesta Barroca* (1992) de Varios Autores, un montaje de Miguel Narros, *La gran sultana* (1992) de Miguel de Cervantes, *Fuente Ovejuna* (1993) de Lope de

Vega, *El médico de su honra* (1994) de Calderón de la Barca, *Don Gil de las calzas verdes* (1994) de Tirso de Molina y *El misántropo* (1996) de Molière, las cinco a cargo de Adolfo Marsillach, *Los mal casados de Valencia* (1994) de Guillén de Castro con dirección de Luis Blat, *El acero de Madrid* (1995) de Lope de Vega dirigida por José Luis Castro, y *La vida es sueño* (1996) de Calderón de la Barca con dirección de Ariel García Valdés.

Entre 1997 y 1999 retoma el mando Rafael Pérez Sierra estrenándose en la compañía *El anzuelo de Fenisa* (1997) de Lope de Vega dirigida por Pilar Miró, *Miguel Will* (1997) de J. C. Somoza y *No hay burlas con el amor* (1998) de Calderón de la Barca, ambas bajo la dirección de Denis Rafter, *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina dirigida por José Carlos Plaza, *La estrella de Sevilla* (1998) de Lope de Vega dirigida por Miguel Narros, y *Entre bobos anda el juego* (1999) de Francisco de Rojas Zorrilla con dirección de Gerardo Malla.

A la dirección de Andrés Amorós (1999-2000) se debió el estreno de *Maravillas* (2000) de Cervantes dirigido por Joan Font, y dos obras de Calderón de la Barca, *La dama duende* (2000) con dirección de José Luis Alonso de Santos, y *La vida es sueño* (2000) a cargo de Calixto Bieito. A su ingreso no duda en contar con la colaboración del equipo anterior, y propone algunas medidas interesantes como aumentar el número de producciones, ampliar el concepto de 'teatro clásico' de manera que abordase Edad Media y siglo XX, potenciar la presencia de profesionales y las giras de la compañía, prestar especial atención al público más joven, o dilatar el número de publicaciones, entre otras cosas.

El dramaturgo José Luis Alonso de Santos había colaborado con la compañía en la adaptación de algunos textos dramáticos antes de asumir la dirección en 2000. A través de su nuevo cargo pretende que los autores clásicos se conviertan en una pieza viva y actual, donde tradición y modernidad vayan de la mano, siempre respetando la esencia de la obra, y recurriendo a una estética moderna que conmueva al espectador del siglo XXI. Creatividad, rigor, respeto, reflexión, entretenimiento y pasión son algunas de las cualidades que Alonso de Santos entiende como común denominador a todos los montajes de la compañía. Las obras elegidas durante este período (2000-2004) fueron *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla que dirige Eduardo Vasco en 2000, Alfonso Zurro en 2001, Maurizio Scaparro en 2002 y Ángel Fernández Montesinos en 2003, *El Alcalde de Zalamea* (2000) de Calderón de la Barca dirigida por Sergi Belbel, *Dom Juan o el festín de piedra* (2001) de Molière con dirección de Jean-Pierre Miquel, *La dama boba*

(2002) de Lope de Vega bajo la dirección de Helena Pimenta, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega dirigida por José Luis Alonso de Santos, *El burlador de Sevilla* (2003) con montaje de Miguel Narros y *La celosa de sí misma* (2003) con dirección de Luis Olmos, ambas de Tirso de Molina, *El caballero de Olmedo* (2004) de Lope de Vega dirigida por José Pascual y *La serrana de la Vera* (2004) de Luis Vélez de Guevara, de cuya dirección se ocupó María Ruiz¹¹.

Eduardo Vasco es el penúltimo director que se ha hecho cargo de la CNTC. Antes de ocupar esta función, Vasco ya había mostrado interés por el teatro clásico montando comedias mitológicas, novelescas o de capa y espada, muchas de ellas poco habituales en el escenario. Su mandato (2004-2011) es el que más estrenos ha cosechado hasta el momento: *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes con dirección de Helena Pimenta, *El castigo sin venganza* (2005), *Las bizarrías de Belisa* (2007), *La Estrella de Sevilla* (2009), *La moza de cántaro* (2010) y *El perro del hortelano* (2011) de Lope de Vega, *Amar después de la muerte* (2005), *El pintor de su deshonra* (2008), *Las manos blancas no ofenden* (2008) y *El alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca, *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina y *Romances del Cid* (2007) (Anónimo), todos ellos dirigidos por Eduardo Vasco, *Tragicomedia de Don Duardos* (2006) de Gil Vicente bajo la dirección de Ana Zamora, *Sainetes* (2006) de Ramón de la Cruz montado por Ernesto Caballero, *Del rey abajo, ninguno* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla con dirección de Laila Ripoll, *El curioso impertinente* (2007) de Guillén de Castro dirigido por Natalia Menéndez, *La Noche de San Juan* (2008) de Lope de Vega dirigido por Helena Pimenta, *La Comedia Nueva o el Café* (2008) de Moratín con dirección de Ernesto Caballero, *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) de Lope de Vega dirigido por Rafael Rodríguez, *Un bobo hace ciento* (2011) de Antonio de Solís y Ribadeneyra montado por Juan Carlos Pérez de la Fuente, *Entremeses Barrocos* (2011) de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto con dirección de Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz, y por último *Todo es enredos Amor* (2011) de Diego de Figueroa y Córdoba, bajo la dirección de Álvaro Lavín.

¹¹ En este sentido, puede consultarse la reflexión de Alonso de Santos al respecto en “Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Romera Castillo, 2007b: 27-34) y el análisis de los montajes de la compañía que ofrece José Romera Castillo (2011b) en *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*.

Helena Pimenta es la actual directora y se convierte así en la primera mujer al frente de la CNTC desde su fundación. Su formación ha girado en torno a montajes de Molière, Beckett e Ionesco, además de escribir y dirigir sus propias obras. Con la compañía *UR Teatro Antzerkia*, que funda en 1987, se especializa en la puesta en escena de obras de Shakespeare. Helena Pimenta había colaborado con la CNTC en la formación de la Joven Compañía, y en la dirección de *La dama boba* (2002) y *La noche de San Juan* (2008) de Lope de Vega, y *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes. Desde septiembre de 2011 ocupa el puesto de dirección habiendo comunicado las líneas de actuación que pretende llevar a cabo entre otoño de 2011 y julio de 2016:

*Recuperar, conservar, investigar y difundir el patrimonio teatral español anterior al siglo XX, con especial atención al Siglo de Oro y a la prosodia del verso clásico. Impulsar su difusión nacional e internacional, en un marco de plena autonomía artística y creativa. Y actuando bajo los principios generales de calidad del servicio a la ciudadanía, excelencia en el desempeño profesional, participación de los grupos de interés, uso eficiente de los recursos y una especial vocación didáctica en sus programaciones en sede y en gira*¹².

A esta estrategia se suman otras medidas como adecuar los textos a la sensibilidad del espectador, definir un estilo propio, mantener una alta calidad en las giras nacionales e internacionales, atender a la recuperación del Teatro de la Comedia, hacer de la compañía un referente en todo lo relacionado con el estudio e investigación del teatro clásico, sacar a la luz piezas desconocidas para el público, diseñar un programa que recoja el teatro español comprendido entre la Edad Media y el siglo XIX, dedicar un espacio a las nuevas generaciones de intérpretes y al público más joven o crear eventos complementarios a las representaciones para conseguir un mayor acercamiento de la CNTC al ciudadano.

Desde que comenzó su mandato, Helena Pimenta ha dirigido dos montajes: *La vida es sueño* (2012) de Calderón de la Barca y *La verdad sospechosa* (2013) de Juan Ruiz de Alarcón. Y ha invitado a otros directores a ofrecer su particular visión de los clásicos: Ernesto Caballero con *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca, Ana Zamora con *Farsas y Églogas* (2012) de Lucas Fernández, Carles Alfaro con *El lindo don Diego* (2013) de Agustín Moreto, Ramón Fontserè con

¹² INAEM - Plan director CNTC - Elaboración: TPJ, 10/10/2011. Consulta en la web el 18/10/2011.

El coloquio de los perros (2013) de Cervantes y, por último, Carlos Marchena con *La noche toledana* (2013) de Lope de Vega.

1.1.2.- Hacia un sintético estado de la cuestión sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico

A continuación reseñamos una serie de publicaciones relacionadas con la Compañía Nacional de Teatro Clásico: por un lado, se recopilan los trabajos editados por la propia compañía y, por otro lado, recogemos aquellos estudios que tienen por objeto de análisis la CNTC. A su vez, se atiende a los principales festivales de teatro clásico español en los que la compañía ha sido objeto de estudio en las jornadas de investigación de cada edición.

Comenzamos con los trabajos publicados por la CNTC: *Cuadernos de Teatro Clásico*, *Textos de Teatro Clásico*, *Cuadernos Pedagógicos*, *Fichas Didácticas* y, por último, el *Boletín* de la compañía.

La serie *Cuadernos de Teatro Clásico* es una publicación especializada a cargo de la CNTC dedicada a distintos temas relacionados con el teatro del Siglo de Oro y la compañía. En relación con esta última hay varios números que analizan de forma monográfica sus montajes teatrales: *Calderón en la CNTC. Año 2000* (Díez Borque, dir., 2001), *Lope de Vega en la CNTC. Año 2002* (Zubieta, ed., 2003), *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003* (Zubieta, ed., 2004), *Seis caminos hacia el mito de Don Juan* (Oliva, dir., 2004) o *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (Zubieta, ed., 2005b); en otros casos, se ha querido dejar constancia de la trayectoria de la compañía haciendo un recorrido por todos sus estrenos: *Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (VV.AA., 1996), *La Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1986-2002* (Zubieta, ed., 2002) o *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro* (VV.AA., 2012). El lector podrá encontrar en todos estos cuadernos entrevistas a directores y miembros del equipo técnico, fichas artísticas, fotografías del estreno y una selección de crítica, a lo que se suma, en el caso de los números dedicados a un único autor teatral, artículos sobre su obra dramática.

Otros cuadernos abordan el teatro del Siglo de Oro desde distintas perspectivas. En algunos casos, los ejemplares se interesan por la representación de nuestros clásicos en su propia época como vemos en *La comedia de capa y espada* (VV.AA, 1988a), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos de la Península Ibérica* (Díez Borque, dir., 1991), *La puesta en escena del teatro clásico* (Ruano de la Haza, coord., 1995), y *Teatro cortesano en la España de los Austrias* (Díez Borque, dir., 1998). En la misma línea, hay ejemplares que se ocupan de los principales autores teatrales que dejaron entrever, a través de sus obras, sus ideas sobre el teatro, tal y como ocurre con *Cervantes y el teatro* (VV.AA., 1992), *El teatro según Cervantes* (Zubieta, ed., 2005a), *El teatro según Lope de Vega* (Zubieta, ed., 2009a) y *El Siglo de Oro habla de Lope* (Rodríguez y Pedraza, eds., 2011). Algunos cuadernos estudian un motivo o recurso teatral y su evolución desde el siglo XVII hasta nuestros días, como *El mito de don Juan* (VV.AA., 1988b), *Música y teatro* (VV.AA., 1989a), *Teatro y carnaval* (Huerta Calvo, dir., 1999), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro* (Reyes Peña, dir., 2000) o *El Cid. Poesía y teatro* (Díez Borque, dir., 2007). Y como no podía ser de otra manera, se presta especial atención a la recepción y difusión del teatro clásico a lo largo de los años, dentro y fuera de nuestras fronteras, con estudios como *Traducir a los clásicos* (VV.AA., 1989b), *Clásicos después de los clásicos* (Álvarez Barrientos, coord., 1990), *Doce comedias buscan un tablado* (Pedraza Jiménez, dir., 1999), *Clásicos entre siglos* (Huerta Calvo, dir., 2006), *Clásicos sin fronteras* (Huerta Calvo, dir., 2008) y *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos* (Zubieta y Paulino, dirs., 2010). Esta última serie echa la vista atrás para hacer balance de los cambios experimentados por la compañía a lo largo de los años, donde los distintos directores y profesionales de la escena han contribuido, a su manera, en hacer de esta institución un referente a nivel nacional e internacional. El abundante material gráfico que albergan sus páginas, y los artículos de especialistas en la materia, son de gran utilidad al investigador. Conviene detenernos un instante en el *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro* (VV.AA., 2012), compuesto de dos volúmenes que albergan numerosos artículos de reconocidos dramaturgos, directores de escena, escenógrafos, iluminadores y compositores musicales que han colaborado personalmente con la compañía; a su vez, se ofrecen interesantes estudios de especialistas en teatro clásico, que analizan la trayectoria de la CNTC desde distintas perspectivas. A estas aportaciones se suma la transcripción de encuentros y mesas redondas monográficas (sobre dirección de escena, versiones, interpretación del verso, escenografía, iluminación y figurinismo), así como

un capítulo final donde poder acceder a toda la información relativa a las producciones teatrales y publicaciones editoriales de la CNTC.

El último ejemplar de la colección que ha visto la luz es *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación* (Zubieta y Urzáiz, eds., 2014), un volumen que retrata el actual estado de la cuestión de los estudios del teatro áureo, así como la aparición de nuevos centros de documentación, bases de datos y portales en Internet.

Los *Textos de Teatro Clásico* se han publicado a raíz de cada estreno, para poner a disposición del público el texto del montaje en su versión correspondiente. En cada publicación acompaña al texto unas palabras del director, un estudio del adaptador, la ficha técnico-artística, varias fotografías de la puesta en escena y en ocasiones bocetos del diseño de la escenografía y el vestuario¹³. Actualmente contamos con 66 textos de los 77 montajes que se han llevado a cabo.

Desde el año 2000 existen *Cuadernos Pedagógicos* y *Fichas Didácticas* de cada montaje, cuyos textos y ediciones han corrido a cargo de Milagros Rodríguez y Mar Zubieta. Se trata de un material destinado a educadores y profesionales de la enseñanza que quieren acercar el teatro clásico español a sus alumnos. En cada cuaderno hay una biografía del autor, un análisis de la obra en cuestión (síntesis argumental, contexto, personajes, tiempo, espacio y acción, etc.), entrevistas al equipo técnico-artístico, bibliografía y actividades para realizar en clase. Con el mismo fin que los cuadernos pedagógicos están las fichas, que concentran en una o dos hojas los puntos clave de cada obra (personajes y argumento, principalmente).

Desde 1987 hasta 2010 se puso a disposición del público el *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*¹⁴. Con una periodicidad más o menos regular (entre cinco y tres boletines al año), se ofrecían entrevistas y artículos de escenógrafos, directores, y especialistas en materia teatral, dedicando espacios al panorama internacional y a los montajes que en ese momento estaba haciendo la compañía. Algunos de estos boletines llevan consigo artículos, notas y reflexiones sobre

¹³ A mediados del año 2000 las ediciones de estos ejemplares prestan más atención a la escenografía e incluyen un abundante y variado material gráfico, a diferencia de los números publicados en la década de los ochenta y los noventa, donde la escenografía únicamente hace acto de presencia a través de fotografías del montaje.

¹⁴ Hace unos tres años aproximadamente, los boletines estaban disponibles en la página web de la CNTC, en el apartado “publicaciones”, con posibilidad de descargar algunos de ellos -del número 41 (año 2004) al 53 (2010)-. Hoy tan solo se ofrece un listado de los *Cuadernos de Teatro Clásico* editados. Sin embargo, en Internet se mantienen los enlaces de antaño a dichos boletines, entre ellos el de *Dialnet* (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=7872>) (consultado en marzo de 2014).

escenografía, como “El celofán del caramelo” (1987) de Juanjo Guerenabarrena, que habla del cambio que experimentó este oficio con la llegada de la electricidad, las teorías de Adolph Appia y Gordon Craig, y la incorporación de los arquitectos al teatro, evolucionando el decorado/decorador a escenografía/escenógrafo. En este mismo boletín se encuentra “De la arqueología a la escenografía” (1987) de Carlos Cytrynowski, con el que se exponen los criterios que deben ser comunes a todos los escenógrafos: huir de la reconstrucción científica, aplicar una visión actual y mantener la esencia del autor. En el boletín decimosexto encontramos “En busca de la atmósfera esencial” (1990) de Juanjo Guerenabarrena, unas breves notas sobre la escenografía y vestuario elaborados por Pedro Moreno para *El alcalde de Zalamea* (1988) que dirigió José Luis Alonso en la CNTC. Por último, dos artículos más se hacen eco de la escenografía: uno de ellos es “El escenario de los clásicos” (1993) a manos de Cytrynowski, y más reciente “De la ópera a la zarzuela, entre Lope, Calderón y los escenógrafos italianos” (2010) de Guillermo Serés.

A la vista de estas pocas referencias (teniendo en cuenta que se trata de 53 boletines publicados en 23 años), es evidente que la atención prestada a la escenografía es mínima. Si bien es cierto que estos boletines no son el lugar más adecuado para hacer grandes reflexiones sobre el tema, hay otro factor a tener en cuenta, y es que la calidad de los artículos ha ido disminuyendo a medida que han ido pasando los años.

Por último, hay que tener en cuenta otras fuentes como los programas de mano de cada espectáculo, o el material audiovisual que la propia CNTC pone a disposición del público a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, con entrevistas a distintos miembros del equipo técnico-artístico o fragmentos de los montajes.

Tras este breve recorrido por las publicaciones editadas por la CNTC, veamos a continuación una selección de los estudios más relevantes sobre esta institución. Puesto que este trabajo de investigación se enmarca dentro de las actividades del SELITEN@T Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, aquellas publicaciones surgidas en este marco que versen sobre la CNTC serán abordadas más adelante en un capítulo específico.

Existen varias líneas o enfoques a la hora de aproximarse a la CNTC. Algunos autores han optado por reflexionar acerca de la naturaleza de esta institución y los criterios con los que representa a los clásicos. Uno de los más precoces en este sentido es Andrés Amorós con “La Compañía Nacional de Teatro Clásico” (1987: 33), donde

expresa abiertamente su desacuerdo con los dos únicos montajes de la compañía por haber diluido la esencia poética del texto a favor del entretenimiento y de escenografías poco habituales, hasta el punto de llegar a augurarle un futuro incierto a este proyecto. Más tarde, y con dieciocho títulos programados, la revista *Primer Acto* le dedica un espacio bajo el título “Teatro Clásico a debate” (Monleón, Ladra y Miras, 1993: 102-111); se trata de una crónica de los encuentros que tuvieron lugar en el teatro de La Comedia de Madrid el 5, 12 y 19 de mayo de 1993, con debates acerca de *Los clásicos en escena, Tres autores en la CNTC. Cervantes, Lope y Calderón y Teatro clásico y sociedad actual*, respectivamente. Poco después Alberto de la Hera Pérez-Cuesta (1996: 154-158) hace balance de los primeros 10 años de vida de la compañía en los que no todo han sido aciertos.

Estas cuestiones que tanto inquietaban a críticos y dramaturgos al inicio de la CNTC, siguen de plena actualidad tal y como demuestran los dos trabajos que mencionaré a continuación; no tratan expresamente de la CNTC, pero sí se ocupan de problemas que les son familiares a los directores y dramaturgos de la compañía. Uno de ellos es “Clásicos y otros textos: ¿adaptar o tunear?” de Manuel Vieites (2014: 36-44), donde propone un mayor consenso a la hora de modificar o versionar las grandes obras de la literatura dramática para obtener espectáculos sólidos y coherentes, en los que el público tiene un papel determinante. El otro artículo lo firma José Gabriel López Antuñano que explica en qué consiste “Intervenir los clásicos para su puesta en valor” (2014: 57-68), es decir, los cambios que se introducen en un texto dramático en su camino a la puesta en escena.

Por otro lado, es habitual encontrar la voz de los propios directores buscando compartir impresiones sobre la labor que están llevando a cabo en la CNTC. Así, el que fue su fundador, Adolfo Marsillach, firma “Una Compañía Nacional de Teatro Clásico” (1986: 1-2) donde reflexiona acerca del reto que supone establecer una compañía de este talante en un país que arrastra un gran retraso en comparación con Francia e Inglaterra. A pesar de los obstáculos que divisaba Marsillach en sus primeros pasos, son muchos los intelectuales que apoyan la iniciativa pronunciándose al respecto, tal y como hace Eusebio Lázaro en “Notas sobre la necesidad de los clásicos” (1987: 11) donde anima encarecidamente a todos los profesionales del teatro a colaborar en la gestación del proyecto.

A lo largo de los años, *ADE-Teatro* ha seguido de cerca los pasos de la CNTC. En 2002 se publicó un monográfico dedicado a su fundador Adolfo Marsillach donde,

bajo el epígrafe “Marsillach: gestionar a los clásicos”, encontramos “Sobre un creador y los teatros públicos” (Marsillach, 2002a: 144), “Caliente reflexión” (Marsillach, 2002b: 145-146), el artículo anteriormente citado (Marsillach, 1986: 1-2) y la entrevista de Carlos Rodríguez “Adolfo Marsillach: “Estoy un poco cansado de dirigir” (2002: 147-156). En este mismo número se encuentra el trabajo de Andrés Peláez, “Adolfo Marsillach y Almagro” (2002a: 73-76), donde se reconoce su gran gestión al frente de este festival gracias a la cual pudo fijar una sede provincial para la CNTC, promovió el traslado de los fondos del antiguo Museo del Teatro a Almagro, y mejoró las instalaciones que acogían las obras teatrales. Pero, sin duda, son sus memorias *Tan lejos, tan cerca* (Marsillach, 2001) la mejor fuente para conocer con detalle todo lo relativo a la CNTC durante el tiempo que este gigante de las tablas estuvo al frente. Otros artículos referentes al resto de directores son “Con Andrés Amorós, director de la CNTC. Entrevista” (Doménech, 2000a: 76-81), “Haz algo que nos entusiasme. El teatro como servicio público. Con Eduardo Vasco” (Doménech, 2004: 53-61), “Otro vendrá que bueno te hará o ¿Un nuevo nepotismo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico?” de Adrián Daumas (2005: 245-252) o en relación con su directora actual “Helena Pimenta. Nueva directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Anónimo, 2011a: 5) y “En la Compañía Nacional de Teatro Clásico tenemos un compromiso con la excelencia” (2012: 8-27), firmado por ella misma.

Algunos trabajos optan por centrarse en un único espectáculo, tal y como hace María Bastianes en “Nueva (pro)puesta en escena para un teatro poco convencional. *La Tragicomedia de Don Duardos* de Ana Zamora” (2012: 1-5), o Manuel Muñoz Carabantes (2000: 194-201) quien, con una amplitud de miras, ofrece en “La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del teatro español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico” una revisión de los 37 montajes comprendidos entre estos años, con especial atención al último de ellos, dirigido por Adolfo Marsillach para la CNTC; podríamos añadir otros autores como Ángel Abuín González y su trabajo “Apropiación y post-producción: *La comedia nueva o El café*, de Ernesto Caballero” (2013: 131-140), Mónica Molanes Rial y Manuel Ángel Candelas Colodrón que colaboran en “Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga. *La dama boba* en el siglo XXI” (2011: 66-84), Esther Fernández que firma “*La Moza de cántaro* y la coreografía de la palabra poética” (2012: 247-257), o en mi caso “Un diálogo entre José Hernández y el Romanticismo. *Don Juan Tenorio* (2000) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2012: 453-476) y “José Hernández y el poder ilusionista de la pintura. Una escenografía

para *Amar después de la muerte* (2005), un espectáculo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2014c).

Asimismo, Magda Ruggeri Marchetti se hace eco de algunos estrenos en “La Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta Romances del Cid” (2008: 223-224), “La Compañía Nacional de Teatro Clásico estrena *Don Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso de Molina” (2006: 249-250) y “Estrenos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (2009: 225-226).

Por el contrario, otras miradas recaen sobre la trayectoria de la compañía y la revisión de sus criterios y perspectivas a lo largo de varios años, como vemos en “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” de Alberto Alonso (2001: 411-428), o en mi artículo “Tres escenografías para *La vida es sueño* (1996, 2000, 2012) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2014a).

Tras esta enumeración de artículos de autores dispares, conviene dedicar un apartado especial a la línea trazada por algunos investigadores. Es el caso de Susan L. Fischer que cuenta con una larga lista de publicaciones relacionadas con la CNTC donde su juicio crítico siempre resulta clarividente y enriquecedor; de todas ellas, a modo de muestra, podemos señalar algunos trabajos centrados en obras y montajes específicos como “La puesta en escena en Calderón: teatro clásico y sociedad actual” (1998: 87-94), “Del texto original al espectáculo actual: la fuerza de la intertextualidad en *La vida es sueño*” (2001), “Cervantes sobre las tablas. *Miguel Will*, de José Carlos Somoza” (2003a: 247-260), “El director es como un jardinero: Miguel Will de José Carlos Somoza, en un montaje de Denis Rafter” (2005: 39-67) o “*El garrote más bien dado* o *El alcalde de Zalamea*: classical theatre as it ought to be performed” (1991: 33-51); y con un enfoque más general, “Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2000)” (2002: 303-326) y “Así que pasen quince años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (2000: 765-820), dos recorridos por los montajes que han tenido lugar en la CNTC desde su fundación, en los que hace balance de todos los factores que han intervenido en las puestas en escena así como la respuesta por parte de la crítica y el público.

El catedrático José Romera Castillo cuenta con una dilatada trayectoria en el ámbito de la investigación teatral, y en concreto del teatro español que ha difundido,

junto a otras materias a través del SELITEN@T¹⁵. En relación con nuestro teatro áureo cabe señalar “Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España” (Romera Castillo, 1992: 869-877), “El estado de la cuestión según... José Romera Castillo” (Romera Castillo, 2009b: 369-374) en relación con la Encuesta de *TeaPal* sobre el estado de la cuestión de los estudios teatrales áureos, “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX” (Romera Castillo, 2011d: 47-76), y “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas (1900-1936)” (Romera Castillo, 2012: 377-385), estos dos últimos trabajos incluidos en su libro *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011c: 141-184). En relación con la CNTC, asistimos a una doble aportación: por un lado, José Romera Castillo es autor de varios artículos sobre la materia, y por otro, ha dirigido trabajos de investigación así como congresos y seminarios en los que se ha abordado alguna faceta de la CNTC. En cuanto a sus publicaciones, comencemos por *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (1993); en este volumen se encuentra el capítulo “Adaptaciones del teatro clásico” (Romera Castillo, 1993: 195-233) en el que su autor analiza dos adaptaciones realizadas para la CNTC por Torrente Ballester (a partir de *La Celestina*) y Francisco Brines (responsable de *El alcalde de Zalamea*), respectivamente. Más tarde publica “Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (Sobre *Sainetes* de Ramón de la Cruz, y la Compañía Nacional de Teatro Clásico)” (Romera Castillo, 2007: 1-26), en cuyas páginas se ofrece una pequeña muestra de los estudios dedicados a la actividad escénica española de la segunda mitad del siglo XVIII, XIX e inicios del XX, seguido de un análisis detallado de todos los elementos que han participado del montaje de la CNTC (la versión, la metateatralidad como marco dramático o el papel de la música, la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc.). Otra publicación a tener en cuenta es “La importancia del cierre en las dramaturgias de *La Celestina* y *Don Juan*, dos mitos redivivos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Romera Castillo, 2005: 1317-1335), con el que asistimos a las distintas lecturas que algunos directores han aplicado a estos dos referentes de la literatura dramática universal, y el modo en que lo han resuelto sobre las tablas. Ambos artículos están recogidos en el capítulo “Sobre puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Romera Castillo, 2011c: 201-242) de su libro *Pautas para la investigación....* A ello habría que sumar un trabajo imprescindible: “El teatro áureo

¹⁵ Para conocer con detalle las actividades llevadas a cabo por el SELITEN@T, dirigido por José Romera Castillo, véase el prólogo de este trabajo.

español y el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2009a: 601-610), también incluido en su libro *Pautas para la investigación...* (Romera Castillo, 2011c: 185-199), del que nos ocuparemos en el capítulo pertinente junto a “Dramaturgos en los seminarios internacionales del SELITEN@T” (Romera Castillo, 2011b).

Como anticipábamos, el profesor José Romera Castillo ha dirigido trabajos de investigación sobre la CNTC en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Uno de ellos es la memoria de licenciatura (DEA) *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)* de Pedro Moraelche Tejada (2005). Su autor comienza ofreciendo una breve historia de la compañía seguida de un esbozo del panorama teatral del Madrid de finales del siglo XX. A continuación analiza los trece montajes comprendidos en estas fechas, donde se atiende a la dirección, adaptación, interpretación, escenografía, vestuario, iluminación y música. Se echan en falta un mayor número de imágenes, pero es loable su valoración de los espectáculos para tratar de definir el estilo o seña de identidad de los distintos componentes de la compañía. Cierran el trabajo unas conclusiones generales un tanto breves, seguidas de las referencias bibliográficas y un apéndice con la ficha curricular de los miembros del equipo técnico-artístico. El interés de este autor por la CNTC no termina aquí, puesto que ha participado en varios congresos internacionales del SELITEN@T, pero sus intervenciones serán abordadas más adelante.

Otro trabajo de investigación dirigido por el profesor José Romera Castillo tuvo lugar en 2012, cuando desarrollé, bajo sus orientaciones, “Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Nieto Yusta, 2014b). En este Trabajo de Fin de Máster abordé las escenografías diseñadas por este autor así como su papel en tres puestas en escena dirigidas por Eduardo Vasco: *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla, *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega y *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca. A mi juicio, uno de los mayores obstáculos a la hora de estudiar una representación teatral es la falta de imágenes, una carencia que podría justificarse por su naturaleza efímera; por este motivo, he tratado de incorporar el mayor número posible de fotografías, bocetos e ilustraciones.

Otra investigadora especializada en la CNTC es Purificació García Mascarell. Recientemente ha defendido su tesis doctoral *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)* (2014g), que versa sobre la trayectoria escénica de la compañía, analizada a partir de los espectáculos más relevantes de su historia. Al hilo de esta investigación, ha publicado

numerosos trabajos. Podemos señalar, entre otras publicaciones, “Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC” (2012: 1-5), “Calderón y Marsillach van al cine. Una lectura irónica y lúdica de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama* desde la escena” (2014a: 55-72), “Violencia y Lirismo en Escena: *El Peribáñez* de José Luis Alonso De Santos (2002)” (2014b: 17-30), “Entrevista a Andrés Amorós” (2014c: 166-180), “Actor y verso en su esencia más pura. *La verdad sospechosa* (1991) de Pilar Miró para la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (2014d), “Enracinement scénique du théâtre classique espagnol au XXIe siècle” (2014e: 61-74) o “Eduardo Vasco en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (2014f: 71-90).

Recientemente se ha publicado *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español* (2014) editado por María Bastianes, Esther Fernández y Purificació Mascarell. En sus páginas se recogen estudios elaborados por las propias editoras, junto a otros especialistas, sobre la trayectoria de las principales compañías españolas dedicadas al teatro clásico (CNTC, *Teatro Corsario* y *Nao d’amores* principalmente); una de las cosas más valiosas de este estudio son las entrevistas realizadas a directores (Eduardo Vasco, Ana Zamora, Jesús Peña o Ernesto Caballero), adaptadores de texto (Juan Mayorga o Ignacio Arellano), escenógrafos (Carolina González), iluminadores (Miguel Ángel Camacho), figurinistas (Lorenzo Caprile), actores (Pepa Pedroche o Joaquín Notario), musicólogos (Alicia Lázaro), autores dramáticos (Laila Ripoll) e investigadores del teatro clásico (César Oliva o Felipe Pedraza).

Por último, quisiera mencionar a Carlos Marchena, director de escena, docente y actual director de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Su tesis doctoral, defendida recientemente, lleva por título *Recopilación de la obra del escenógrafo Carlos Cytrynowski y estudio de su etapa con la CNTC*; el propio autor me ha confirmado que se trata de un análisis estético-estilístico de las diez escenografías que diseñó en sus colaboraciones junto al director Adolfo Marsillach, siendo *El médico de su honra* de Calderón de la Barca la obra que abre (en 1986) y cierra (en 1994) esta etapa¹⁶.

¹⁶ Entrevista concedida el 29-07-2013. A pesar de que Javier Navarro de Zuvillaga (2014a) asegura que ha sido defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, no he podido localizarla.

Antes de finalizar este capítulo, veamos de forma sintética los principales congresos y jornadas sobre teatro clásico español que se celebran anualmente en España, atendiendo a los casos en los que la CNTC ha sido especial protagonista de estos encuentros.

Para comenzar, no cabe duda que debemos acudir a la institución que está a la cabeza de este tipo de eventos: el Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigido por Felipe Pedraza. Una de las líneas más reconocidas es la que ofrecen las *Jornadas de Teatro Clásico* que vienen desarrollándose de forma paralela al Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro desde 1978 (<http://www.festivaldealmagro.com/>), unos encuentros que quedan recogidos en la correspondiente publicación de sus actas. La estrecha relación que ha mantenido la CNTC con Almagro a lo largo de todos estos años es resumida por Felipe B. Pedraza Jiménez en “Coloquios teatrales: la Compañía Nacional y las Jornadas de Almagro” (Zubieta (dir.), 2012: 167-193, vol.I). En sus páginas desgana cómo la CNTC se consolidó en Almagro e influyó plenamente en la programación del festival, estando presente en todas las ediciones y llegando a ofrecer, en ocasiones, estrenos absolutos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que las jornadas se iniciaron en 1978 y, por tanto, antes de que se fundara la CNTC. Por entonces los debates trataban sobre cuestiones teóricas y temas generales, y no fue hasta la IV edición (1981) cuando los coloquios se centraron en el análisis de los espectáculos celebrados en Almagro; de este modo, los estudios sobre literatura dramática dieron paso a cuestiones relacionadas con la puesta en escena¹⁷. Pero esta iniciativa se ignoró en las sucesivas ediciones y se mantuvo el enfoque anterior hasta 1993, año en que se celebraron las XVI jornadas y se recuperaron las discusiones sobre los espectáculos teatrales. Esta fórmula sigue vigente hoy en día y, salvo excepciones, lo habitual es encontrar en cada edición algún coloquio sobre la CNTC. Veamos de manera más detallada cuáles han sido los ejes temáticos.

Felipe Pedraza ha observado que la presencia y participación de los directores de la CNTC en las jornadas es constante. Adolfo Marsillach asistió con motivo del estreno de *La gran sultana* (1993) de Cervantes, *El acero de Madrid* (1995) de Lope de Vega, y *El misántropo* (1996) de Molière. Rafael Pérez Sierra consiguió que las mesas de debate estuvieran directamente relacionadas con los montajes de la CNTC, en concreto con *El anzuelo de Fenisa* (1997) de Lope de Vega, y *No hay burlas con el amor* (1998) y *Entre*

¹⁷ Este cambio de rumbo se produjo gracias a la iniciativa del creador del festival Rafael Pérez Sierra (y en esta ocasión director de la IV edición) y el subdirector general de Teatro Ramón Cercós.

bobos anda el juego (1999) de Calderón, al que cabe añadir un curso especial que se hizo sobre *La estrella de Sevilla* en julio de 1998.

Con Andrés Amorós al frente de la CNTC se celebró un coloquio en torno a las *Maravillas de Cervantes* (2000) y el polémico *Alcalde de Zalamea* (2000) de Sergi Belbel. El siguiente director, José Luis Alonso de Santos, relató con detalle su dirección de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* en las XXIV jornadas, celebradas en 2001, y aprovechó la siguiente edición para plantear cambios en la programación de la CNTC, como es la organización de ciclos monográficos; así, a la serie de Calderón le siguieron una de Lope de Vega y otra de Tirso de Molina. A este último autor le debemos los estrenos de *El burlador de Sevilla* (2003) y *La celosa de sí misma* (2003), de los que se habló largo y tendido en las XXVI y XXVII jornadas.

La intensa actividad que ha caracterizado a la CNTC durante el mandato de Eduardo Vasco tuvo sus frutos en Almagro. La primera obra sometida a examen fue *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina, un montaje ideado en homenaje a Adolfo Marsillach y su versión de 1994, que dio pie a todo tipo de reflexiones acerca de la escenografía, el verso y el vestuario, y que en su conjunto fue muy valorado por el público. El segundo montaje del que se habló fue *Tragicomedia de Don Duardos* (2006) de Gil Vicente, primera pieza que escapa, por su cronología, a los criterios de programación establecidos, y que fue un éxito rotundo gracias al gran trabajo de Ana Zamora y su compañía “Nao d’amores”. La Joven CNTC, proyecto llevado adelante por Eduardo Vasco, tuvo también cabida en las jornadas de Almagro. En 2007 se celebró la XXX edición y se llevó a escena *Las bizzarrías de Belisa* de Lope de Vega; el coloquio que le siguió no solo se centró en este montaje, sino que sirvió para dar a conocer cómo se había gestado esta nueva compañía; y por si fuera poco, en esta edición se volvió a representar otra pieza de la CNTC: *Del rey abajo ninguno*, atribuida a Rojas Zorrilla.

2008 fue también un año redondo para la compañía, pues se llevaron a Almagro dos obras de Calderón dirigidas por Eduardo Vasco: *El pintor de su deshonra* y *Las manos blancas no ofenden*. Los debates posteriores dejaron entrever que la compañía goza ya de la estabilidad propia de un equipo profesional, y eso se traduce en una mayor armonía en sus puestas en escena. Un año después la XXXI edición acogió el estreno de una comedia poco conocida de Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?* (2009), que se insertó en unas jornadas dedicadas a los personajes femeninos del teatro áureo. En 2010 Eduardo Vasco volvió a ser el centro de atención en Almagro con el doble estreno de *El*

alcalde de Zalamea y *La moza de cántaro*; en esta ocasión, las XXXIII jornadas debatieron, además, sobre el papel que desempeña la CNTC en nuestro contexto cultural, y la importancia de los clásicos en la actualidad. El último montaje dirigido por Eduardo Vasco, *El perro del hortelano* (2011), pisó tierras manchegas para anunciar el fin de una etapa, en unas sesiones en las que se hizo balance de su gestión al frente de la CNTC; en esta edición (XXXIV) se contó con la presencia de la joven compañía que estrenó *Todo es enredos amor* (2011) de Diego de Figueroa y Córdoba.

Antes de ocupar en 2012 el puesto de directora, Helena Pimenta ya había colaborado con la CNTC en 2002 dirigiendo *La dama boba* de Lope de Vega. Su presencia en Almagro ha sido constante desde que aceptara estar al frente de esta institución, y muy especialmente con motivo del estreno de *La vida es sueño* de Calderón, que dio pie a ricas charlas en las que intervino Blanca Portillo, el gran reclamo de las jornadas por interpretar a uno de los mayores y más complejos personajes masculinos de nuestro teatro clásico: Segismundo. En la siguiente edición se llevó a Almagro otro montaje de la directora, *La verdad sospechosa* (2013) de Ruiz de Alarcón, que compartió tablas con Carles Alfaro, director de *El lindo don Diego* (2013) de Agustín Moreto, y con la joven CNTC que, bajo la dirección de Carlos Marchena, representó *La noche toledana* de Lope de Vega. En 2014 se llevó a las tablas un montaje de Helena Pimenta, *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, y *En un lugar del Quijote*, una colaboración de la CNTC con Ron Lalá.

Otro evento que goza de amplio reconocimiento es el Festival de Teatro Clásico de Almería, uno de los más veteranos de nuestro país. Su fundador y director Antonio Serrano ha conseguido que, año tras año, sea una cita ineludible por su gran oferta de conferencias, representaciones y otras actividades relacionadas con nuestro teatro áureo (visitas a ciudades vinculadas a autores clásicos, foros de debate y otro tipo de eventos), sumando treinta y un ediciones en 2014. En cada festival tienen lugar las *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* (<http://www.teatrosiglodeoro.org/>), dirigidas por Basilio Romero García, cuyas actas edita el Instituto de Estudios Almerienses bajo la coordinación de Antonio Serrano Agulló, Heraclia Castellón Alcalá y Agustín de la Granja López¹⁸. La CNTC apenas ha sido objeto de debate, pero podemos destacar “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990” de Antonio Serrano de Haro (1992:

¹⁸ Algunas de estas actas están disponibles en la red: <http://www.iealmerienses.es/> (consultado en octubre de 2014).

183-198) donde hace un repaso a la actividad teatral española de esta etapa con especial atención a la CNTC; o la intervención de Roberto Alonso (2001a: 245-269), por entonces subdirector de la compañía, que habló en una mesa redonda junto a César Oliva, Manuel Canseco y Alberto Castilla sobre el teatro del Siglo de Oro en la escena actual; el coloquio que le siguió planteó una discusión acerca de si la CNTC tiene un estilo propio o no si partimos de que el equipo técnico-artístico varía, en su mayoría, con cada nuevo montaje.

Además del festival de Almagro y Almería, no podemos pasar por alto otros encuentros a los que acude anualmente la CNTC para mostrar su repertorio o bien compartir sus experiencias en distintos debates y coloquios. Es el caso del Festival de Teatro Clásico de Olite, en Navarra, (http://www.culturana Navarra.es/?page_id=61) que suma catorce ediciones desde que se fundara en el año 2000, el Festival de Teatro Clásico de Chinchilla (Albacete) que ha celebrado en 2014 su decimonoveno encuentro (http://www.chinchillademontearagon.com/d_festivales/festival-de-teatro-clasico-de-chinchilla.htm), o las catorce ediciones que hasta la fecha lleva el festival de Alcalá de Henares, Clásicos en Alcalá (<http://www.clasicosenalcala.net/2013/home/index.php>).

Junto a estos ejemplos, la ciudad de Cáceres merece especial atención por dar acogida (en 2014, hace veinticinco años) a uno de los festivales más antiguos de España (<http://www.granteatrocc.com/clasico/>). En él se ofrece una amplia programación de espectáculos donde tienen cabida el teatro medieval y del Siglo de Oro, y desde hace unos años corren de manera paralela al festival unas sesiones conocidas como *Lecciones de Teatro Clásico*¹⁹, organizadas por la Universidad de Extremadura y dirigidas por Miguel Ángel Lama. La CNTC ha participado en ellas en dos ocasiones: en 2009, con unas jornadas dedicadas a “Escenarios y lecturas del teatro europeo de los siglos XVII y XVIII”, en las que Eduardo Vasco intervino para hacer balance del teatro clásico español en el siglo XXI, y en 2010, con motivo de unas “lecciones” que debatían acerca del papel que desempeña la música en el teatro barroco, para lo cual Vasco relató en primera persona en qué consiste diseñar el espacio sonoro de un clásico.

Desde hace treinta años, las tierras extremeñas también acogen el Festival de Teatro Clásico de Alcántara (<http://www.festivaldealcantara.es/es/>) cuya directora es Olga Estecha. Diversas actividades complementarias enriquecen el festival, entre ellas un taller de teatro al que asisten filólogos e investigadores para abordar distintos temas a

¹⁹ Hasta la fecha (octubre de 2014), únicamente se han realizado cuatro “lecciones” (2008, 2009, 2010 y 2011). Desconozco si se han editado algunas actas al respecto.

nivel teórico y práctico. La última edición (2014) ha versado sobre la creación del personaje en el teatro del Siglo de Oro²⁰.

Otra ciudad que cuenta asiduamente con la CNTC es Olmedo (Valladolid). En 2006 se fundó su festival de teatro clásico (<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/>), y desde entonces siempre ha tenido una amplia acogida por parte de compañías teatrales, universitarios y aficionados al teatro. Sus jornadas han ido de la mano del festival y su coordinador, Germán Vega García-Luengos, ha hecho de ellas un referente para investigadores y profesionales del teatro. Como veremos, la participación de la CNTC en estos coloquios es notable. En 2009 el tema central de las jornadas fue “400 años del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega”, en las que Eduardo Vasco se ocupó del complejo y espinoso tema de la adaptación y representación de nuestros clásicos, en cuya mesa coincidió con figuras como Fernando Urdiales o Helena Pimenta. Un año más tarde la ciudad vallisoletana sirvió de inspiración y se debatió sobre los pueblos universales del teatro clásico español; en relación con la CNTC, habló José Luis Alonso de Santos de su montaje *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega, Eduardo Vasco hizo lo propio de *El alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca, que ese año acababa de subir a las tablas, y por último Rafael Pérez Sierra explicó cómo adaptó *La moza de cántaro* (2010) de Lope de Vega, un espectáculo también dirigido por Eduardo Vasco. En 2011 el Festival de Olmedo hizo un homenaje a Fernando Urdiales (fundador del Teatro Corsario) recientemente fallecido, y se debatió sobre la actualidad de los clásicos; entre los ponentes se encontraba, una vez más, Eduardo Vasco para hablar de sus siete años al frente de la CNTC, y más adelante acerca de la adaptación y dirección de los clásicos. En 2013 el encuentro fue más allá pues se constituyó como congreso internacional bajo el título *El patrimonio del Teatro Clásico Español. Actualidad y perspectivas*. En un denso programa de comunicaciones de lo más versátiles, la CNTC aprovechó para presentar su última publicación, *25 años de la CNTC. Un viaje hacia el futuro*, y Helena Pimenta intervino en un debate sobre el papel que desempeñan las instituciones en la difusión y conservación del patrimonio teatral. La última edición (2014) consistió en un estado de la cuestión sobre Lope de Vega, para atender así a las novedades y renovaciones de su obra; entre las diversas sesiones, se dedicó una mesa de debate a “Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* y otras apuestas de la CNTC”, se presentó el *Cuaderno de Teatro Clásico* N° 29

²⁰ No he encontrado referencias a ediciones anteriores ni publicación alguna de estos talleres.

Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación (Zubieta y Urzáiz (eds.), 2014) y se ahondó en uno de los últimos montajes de la Joven CNTC, *La cortesía de España* de Lope de Vega.

Tras este breve esbozo, veamos la atención que le ha dedicado el SELITEN@T a la CNTC.

1.1.3. Estudios en el SELITEN@T sobre la CNTC

El profesor José Romera Castillo se ha ocupado, en más de una ocasión, de revisar los estudios que se han hecho en el SELITEN@T sobre la CNTC. Prueba de ello son algunos capítulos de *Teatro español entre dos siglos a examen* (Romera Castillo, 2011a), el artículo “Dramaturgos en los seminarios internacionales del SELITEN@T” (Romera Castillo, 2011b), y el ya mencionado “El teatro áureo español y el SELITEN@T” (Romera Castillo, 2009a: 601-610). Veamos de forma detallada en qué consisten estas aportaciones.

La celebración anual del congreso internacional del SELITEN@T ha dado pie a intensas jornadas de debate en torno al teatro, y en algunas de ellas los participantes se han interesado por la CNTC. En 2002 el congreso trató sobre *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, y fueron varios los investigadores que escogieron a Adolfo Marsillach por tema, como vemos en “Memoria de Marsillach” (Romera Castillo, ed., 2003: 131-140) de Juan Antonio Hormigón, “Tres vidas y tres escenografías (Adolfo Marsillach, Albert Boadella y Francisco Nieva)” (Romera Castillo, ed., 2003: 159-170) de Anna Caballé, y “El mundo del teatro desde dentro (algunas claves): L. Escobar, F. Fernán-Gómez y A. Marsillach” (Romera Castillo, ed., 2003: 421-436) de Emilia Cortes Ibáñez, en los que se puede encontrar alguna referencia a su etapa al frente de la CNTC. Pero quien se ocupa en profundidad de ello es Ana Suárez Miramón con su ponencia “Marsillach y los clásicos” (Romera Castillo, ed., 2003: 541-559), donde relata cómo a lo largo de su vida Marsillach tuvo una estrecha relación con estos autores de la literatura universal, como actor, y más adelante como director.

En 2003 el SELITEN@T centró sus sesiones en las relaciones surgidas, desde 1990, entre las nuevas tecnologías, el teatro y la prensa. Una de las comunicaciones estuvo protagonizada por María Teresa Julio Giménez que habló sobre “Rojas Zorrilla y

su atractivo mediático (1990-2003)” (Romera Castillo, ed., 2004: 373-386) donde analizó diversos montajes de *Entre bobos anda el juego* (entre los que destaca el llevado a cabo por la CNTC), *Obligados y ofendidos*, la atribuida *Don Diego de noche* y *Abre el ojo*. En 2006 las sesiones se centraron en el análisis de espectáculos teatrales comprendidos entre el año 2000 y 2006, y fueron iniciadas por José Luis Alonso de Santos cuya charla, “Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Romera Castillo, ed., 2007: 27-34), versó sobre su papel como director en *La dama duende* (2000) de Calderón de la Barca y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega. En este congreso también se contó con un gran conocedor de la CNTC, Fernando Doménech Rico, quien quiso compartir su experiencia como asesor literario en un montaje de la CNTC relatándolo en “Texto y escenografía. El espacio escénico en *Sainetes*, de Ramón de la Cruz (CNTC, 2006)” (Romera Castillo, ed., 2007: 77-90). Un último participante fue Pedro Moraelche Tejada (del que ya hemos hablado por haber realizado un trabajo de investigación sobre la CNTC) quien ofreció una revisión de *Maravillas de Cervantes* (2000), *La entretenida* (2005) y *Viaje del Parnaso* (2005), en “Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)” (Romera Castillo, ed., 2007: 399-414). Este mismo autor vuelve a participar en 2009 en un congreso dedicado a *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, y lo hizo con una comunicación titulada “Madrid, las mujeres y el humor en *La dama boba* y *Don Gil de las Calzas Verdes* (Dos montajes de La Compañía Nacional de Teatro Clásico)” (Romera Castillo, ed., 2010: 355-369). Para finalizar, añado mi participación en la vigésimo segunda edición cuyas sesiones trataron sobre el *Teatro e Internet en los inicios del siglo XXI*. Mi comunicación se hizo eco de “Los escenógrafos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico e Internet” (Romera Castillo, ed., 2013: 320-337), en la que sintetice los distintos portales y plataformas virtuales de los que se sirven algunos de estos profesionales para dar a conocer su obra, una fuente más que puede ayudar al investigador de escenografía a documentarse y salvaguardar, de algún modo, la gran carencia de material gráfico que existe en este sentido.

1.1.4.- Sobre los escenógrafos (1986-2013)

A lo largo de estos años la CNTC ha contado con numerosos profesionales del espacio escénico. Veamos de un modo sintético de quién se trata.

Montse Amenós (Barcelona, 1954). Escenógrafa, figurinista y diseñadora gráfica con más de veinticinco años de trayectoria profesional. En 1973 empieza su carrera artística en colaboración con Isidre Prunes, con quien trabaja a lo largo de varios años. A mediados de los ochenta amplía su trabajo a teatro y televisión, siendo reconocida en la década de los noventa con algunos galardones como el premio “Los Mejores” de los Espacios Escénicos Municipales de Tarragona a la mejor escenografía por *L’Auca del Senyor Esteve* (1997) dirigida por Adolfo Marsillach. En 2001 recibe el premio Joseph Caudí por *Solness, el constructor* (2000) de Henrik Ibsen con dirección de Carme Portaceli y tres años después el mismo premio por *Noche de Reyes sin Shakespeare* (2003) de Adolfo Marsillach. Un año después (2004) retoma su relación profesional con Isidre Prunes y colabora con la compañía *Dagoll Dagom*. Ha trabajado para el CDN, Teatro Real, Teatro de la Comedia, Teatro Nacional de Cataluña y Teatro Romea, entre otros. La CNTC ha contado con su participación en *El misántropo* (1996) de Molière, un montaje dirigido por Adolfo Marsillach.

Alejandro Andújar (Cáceres, 1979) es licenciado en Bellas Artes por la UCM y en Escenografía por la RESAD. Los diseños de escenografía y vestuario que realiza para ópera y teatro le han llevado a compartir tablas con los directores José Luis Gómez, Josep María Flotats, Carlos Aladro, Javier Yagüe, Pepe Bornás, Jaime Martorell y, especialmente, con Gerardo Vera y Alfredo Sanzol. Otras actividades que completan su perfil son la participación en exposiciones, la impartición de cursos sobre diseño escénico y la publicación de artículos. En la CNTC ha trabajado en dos ocasiones junto a la directora Helena Pimenta: una de ellas se produjo en *La vida es sueño* (2012) de Calderón de la Barca, en colaboración con Esmeralda Díaz, cuya escenografía fue premiada en 2013 por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE); la siguiente colaboración fue en *La verdad sospechosa* (2013) de Juan Ruiz de Alarcón.

Paco Azorín (Murcia, 1974) se ha formado en el Institut del Teatre de Barcelona como director de escena y escenógrafo. Sus colaboraciones giran en torno al teatro, la

ópera y la danza, y hasta el momento suma más de ciento cincuenta escenografías, muchas de ellas fruto de su colaboración habitual con los directores Lluís Pasqual y Carme Portaceli. Algunas de las instituciones más relevantes que han contado con su presencia son el CDN, el Teatro Español, el Teatre Lliure y el Gran Teatre del Liceu. Sus diseños han sido reconocidos en varias ocasiones; uno de los galardones más destacados es el Premio de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE), concedido a la mejor escenografía por *La casa de Bernarda Alba* (2009) dirigida por Lluís Pasqual. La CNTC ha contado con él en *El lindo don Diego* (2013) de Agustín Moreto dirigido por Carles Alfaro. Una selección de sus trabajos, así como información sobre su trayectoria, puede consultarse en su página web <http://pacoazorin.com/>.

Alfonso Barajas. Nacido en Jaén, se dedica a la escenografía desde 1967. A la faceta de escenógrafo se suma la de director de escena y figurinista, actividades que compagina con colaboraciones en cine, televisión y publicidad. Una larga lista de directores han contado con él en teatro, ópera, zarzuela y danza, entre ellos Emilio Sagi, José Luis Alonso, Gerardo Malla, Adolfo Marsillach, Natalia Menéndez, Paco Marsó, Aída Gómez y Alfonso Zurro. Con éste último colaboró en la CNTC en la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* (2001) de José Zorrilla.

T. Baroncelli: Trabaja para la CNTC diseñando la escenografía de *La noche toledana* (1990) de Lope de Vega, un montaje dirigido por Juan Pedro de Aguilar²¹.

Mario Bernedo Casis (Logroño, 1949-Madrid, 1993). Arquitecto, escenógrafo y figurinista español. Su formación como arquitecto le acompaña a lo largo de toda su vida desde que empezara a ejercer como tal a mediados de los ochenta. Combina la docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Complutense de Madrid con la profesión de escenógrafo (para teatro y zarzuela) por la que se inclina de forma decidida tras ganar el Premio Teatro Español de Escenografía en 1985. Varias de sus colaboraciones teatrales se han producido junto al director José Luis Gómez. Para la CNTC crea la escenografía de *El desdén con el desdén* (1991) de Agustín Moreto bajo la dirección de Gerardo Malla.

²¹ No he podido encontrar información alguna sobre este profesional.

Jon Berrondo (Donosita, 1961) es licenciado en Escenografía por el Institut del Teatre de Barcelona, donde más tarde ejerce la docencia. En la década de los ochenta se instala en Barcelona donde estudia cerámica y escultura en la Escuela Massana. Hace sus primeras colaboraciones con compañías vascas, pero es bajo la dirección de Jordi Mesalles cuando logra su primer reconocimiento con la obra *La fuerza de la costumbre* (1989) de Thomas Bernhard, colaborando en más ocasiones. Otros directores que han compartido escenario con él son Mario Gas, Joan Ollé y Manel Dueso. Ha recibido el premio Max de escenografía en tres ocasiones (1998, 2000 y 2001) y para la CNTC ha trabajado en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega dirigida por José Luis Alonso de Santos.

Daniel Bianco (Buenos Aires, 1958). Escenógrafo formado en la especialidad de Escenografía de Teatro y Cine de la carrera de Bellas Artes. Ha sido Director Técnico del Teatro Nacional María Guerrero, de la CNTC y del Teatro Real de Madrid (en este último, hasta el año 2007). Actualmente ocupa el puesto de Director Artístico Adjunto del Teatro Arriaga de Bilbao. Sus diseños para teatro, ópera, zarzuela y danza han sido requeridos por los directores Lluís Pascual, Cristina Hoyos, Sara Baras, Luis Olmos, Nuria Espert y Emilio Sagi. Para la CNTC ha diseñado la escenografía de *Los mal casados de Valencia* (1994) de Guillén de Castro, un montaje dirigido por Luis Blat. Tiene un blog personal en la dirección <http://danielbianco.blogspot.com/> donde se puede consultar su actividad teatral así como acceder a numerosas fotografías de sus trabajos.

Calixto Bieito (Burgos, 1963). Director escénico, dramaturgo y escenógrafo. Estudia Filología Hispánica e Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, Interpretación en la Escuela de Arte Dramático de Tarragona y Dirección de Escena en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Desde 1999 hasta 2011 es director artístico del Teatre Romea. Cuenta con una extensa lista de obras dirigidas de teatro, ópera y zarzuela. Entre 2011 y 2012 ha sido director artístico del Barcelona Internacional Teatre (BIT), un centro de creación artística dedicado exclusivamente a las artes escénicas (<http://www.bitbarcelona.com>). En la CNTC ha dirigido *La vida es sueño* (2000) de Calderón de la Barca, y realizó la escenografía en colaboración con Carles Pujol.

Wolfgang Burmann (Madrid, 1940). Escenógrafo español que se forma como ayudante en obras de teatro y cine en el estudio de Sigfrido Burmann. En la década de los cincuenta comienza a realizar sus propios montajes teatrales y desde entonces ha realizado escenografías para cine, teatro, ópera y zarzuela junto a directores como Summers, Juan Antonio Bardem, Manuel Gutiérrez Aragón, José María Forqué, Angelino Fons, Ricardo Franco, Adolfo Marsillach o José Luis Alonso. Para la CNTC diseña la escenografía de *Don Juan Tenorio* (2003) de José Zorrilla dirigido por Ángel Fernández Montesinos.

Gabriel Carrascal (Caracas, 1952). Arquitecto, escenógrafo y figurinista que ha diseñado el espacio escénico de alrededor de sesenta obras teatrales. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, es también Ingeniero de Obras Públicas. A lo largo de su carrera ha colaborado con directores como J. M. Mestres, Luis Olmos, Alfonso Ungría y Tamzin Townsend. Además de teatro, ha trabajado para cine y televisión. En el año 2001 recibe el premio Max a la Mejor Escenografía por la obra de teatro *El Verdugo* (2001) de Rafael Azcona y Luis García Berlanga, dirigida por Luis Olmos. Participa en la CNTC con *La celosa de sí misma* (2003) de Tirso de Molina bajo la dirección de este mismo director. Su página web es <http://www.gabrielcarrascal.com>.

José Manuel Castanheira (Castelo Branco (Portugal, 1952). Escenógrafo, arquitecto y pintor portugués. Desde 1982 es profesor de la Facultad de Arquitectura de Lisboa, ciudad en la que trabaja como director artístico adjunto del Teatro Nacional Dona Maria II-Lisboa y del Acarte-Fundación Gulbenkian. Iniciado en el mundo teatral en 1973, su obra cuenta con más de doscientas escenografías que le han reportado varios premios a nivel mundial. Rogelio de Carvalho es el director con quien más ha colaborado, llegando a acumular alrededor de una treintena de espectáculos. Sus intervenciones en la CNTC las encontramos en *El Alcalde de Zalamea* (2000) de Calderón de la Barca con dirección de Sergi Belbel, *La serrana de la Vera* (2004) de Luis Vélez de Guevara bajo la dirección de María Ruiz y *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) de Lope de Vega dirigida por Rafael Rodríguez. Su web personal se encuentra en la siguiente dirección: <http://jmcastanheira.no.sapo.pt/>.

José Luis Castro Blandón (Sevilla, 1953) es director, dramaturgo y escenógrafo. En 1975 inicia su carrera teatral en Sevilla y funda en 1980 la Compañía de Teatro El Globo junto a otros profesionales. En 1987 fue nombrado director del Teatro Lope de Vega de Sevilla y desde 1994 es director del Teatro de la Maestranza de esta misma ciudad. Su faceta más conocida es la de director de escena con la que ha llevado a cabo el montaje de obras teatrales, espectáculos musicales (flamenco y teatro lírico) y danza. En la CNTC dirige y diseña la escenografía de *El acero de Madrid* (1995) de Lope de Vega.

Richard Cenier (París, 1964). Estudia Bellas Artes en París y en 1990 se instala en Madrid donde se especializa en Diseño Escenográfico. Ha trabajado para el Centro Dramático Nacional y para las compañías *Uroc Teatro*, *Noviembre Teatro*, *Suripanta Teatro*, *Teatro Yeses*, *Nao d'amores*, *Metamorfosis Teatro*, etc., del mismo modo que ha colaborado con directores como Juan Margallo, Ana Zamora, Esteve Ferrer, Eduardo Vasco, José Luis Alonso de Santos, Aitana Galán, José Luís Saiz, Elena Cánovas, Roberto Cerdá, Juan Francisco Rodríguez y Juan Sánchez, entre otros. Para la CNTC elabora las escenografías de la *Tragicomedia de Don Duardos* (2006) de Gil Vicente dirigida por Ana Zamora y de *Un bobo hace ciento* (2011) de Antonio de Solís y Rivadeneyra, con Juan Carlos Pérez de la Fuente como director.

Llorenç Corbella (Tarragona, 1958) es figurinista y escenógrafo. Trabaja en el Teatre Lliure entre 1981 y 1986, y desde entonces ha realizado diseños para teatro (junto a los directores Josep Colomer, Paloma Pedrero, Manel Dueso, Joan Olle y Josep María Pou), ópera (de la mano de Emilio Sagi, Horacio R. Aragón y Josep Montanyes) y danza (en especial con la coreógrafa Àngels Margarit) recorriendo instituciones como el Centro Dramático Nacional, el Teatro Real de Madrid, el Teatro Nacional de Cataluña o el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Sus diseños han sido reconocidos en varias ocasiones, entre ellas con el Premio Max de Escenografía en 1998. En la CNTC ha trabajado junto a José Luis Alonso de Santos en *La dama duende* (2000) de Calderón de la Barca y con Ramon Fontseré en *El coloquio de los perros* (2013) de Cervantes (una coproducción entre la CNTC y Els Joglars). Tiene una página personal (<http://www.llorenscorbella.com/>) que contempla los trabajos realizados desde los años ochenta hasta el 2009.

Miguel Ángel Coso Marín (Cuenca, 1961). Escenógrafo y figurinista. Colabora con Juan Sanz Ballesteros (Madrid, 1961) desde los años ochenta diseñando escenografías, atrezzo y vestuario. Desde hace años llevan a cabo una intensa labor de investigación de la escenotecnia del Siglo de Oro, cuyos frutos fueron objeto de una exposición titulada *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco* (2008) (http://www.escenariodelailusion.com/#!__pag-menu-esp), resultado de varios años de restauración del Corral de Comedias de Alcalá de Henares. Han trabajado con Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Juan Carlos Pérez de la Fuente y José Luis Gómez, entre otros. Han colaborado en tres ocasiones con la CNTC: por un lado, junto al director Eduardo Vasco en *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes y en *Romances del Cid* (2007), una obra anónima; por otro lado, se ponen a las órdenes de Laila Ripoll en *Del rey abajo, ninguno* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla.

Carlos Cytrynowski (Buenos Aires, 1939-Madrid, 1995). Escenógrafo, figurinista, diseñador de iluminación y director de escena que ha participado en casi cien obras teatrales de Argentina, Suiza y España. Ha realizado diseños para teatro, ópera, zarzuela y danza que le han reportado importantes reconocimientos, y ha trabajado junto a los directores José Luis Gómez, José Tamayo, Carlos Fuentes, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach. Con este último ha trabajado intensamente en la CNTC: *El médico de su honra* (1986) y *Antes que todo es mi dama* (1987) de Calderón de la Barca, *Los locos de Valencia* (1986) y *Fuente Ovejuna* (1993) de Lope de Vega, *La gran sultana* (1992) de Miguel de Cervantes, *El Burlador de Sevilla* (y convidado de piedra) (1988), *Don Gil de las calzas verdes* (1994) y *El vergonzoso en Palacio* (1989) de Tirso de Molina, y *La Celestina* (1988) de Fernando de Rojas.

Esmeralda Díaz es escenógrafa, figurinista, directora y artista plástica licenciada en Bellas Artes (1989) por la UCM, en la especialidad de pintura, y en Arte Dramático (1996) por la UAB, con especialización en escenografía. Desde entonces ha trabajado en teatro, cine y televisión. Algunos de los directores teatrales que han contado con ella como escenógrafa y ayudante de escenografía son Amelia Ochandiano, Luis Olmos, Fernando Fernán Gómez, Paco Suárez, Andrés Lima, Gerardo Vera y Helena Pimenta. En la CNTC ha realizado la escenografía de *La vida es sueño* (2012) de Calderón de la Barca, en colaboración con Alejandro Andújar. Un montaje dirigido por Helena Pimenta. Su página web es <http://esmeraldadiazrodriguez.blogspot.com.es/>.

Andrea D'Odorico (Udine (Italia), 1942- Sevilla, 2014). Arquitecto y escenógrafo italiano. Ha trabajado para el Centro Dramático Nacional y el Teatro Español, siendo director técnico de este último. En más de cincuenta ocasiones ha colaborado con el director Miguel Narros desde que trabajaran juntos por primera vez en la década de los setenta, con quien fundó Teatro Estable Castellano (TEC) y más tarde Teatro del Arte. Otros directores que han compartido escena con él son José Tamayo, José Carlos Plaza, Pilar Miró y Natalia Menéndez. En la CNTC ha desarrollado las escenografías de *El Caballero de Olmedo* (1990) de Lope de Vega bajo la dirección de Miguel Narros, *Fiesta Barroca* (1992) de Varios Autores, también dirigido por Miguel Narros, *El anzuelo de Fenisa* (1997) de Lope de Vega con Pilar Miró en la dirección, y *El burlador de Sevilla* (2003) de Tirso de Molina de nuevo con el director Narros. Toda su producción está recogida en su web personal <http://www.teatroandreadodorico.com/>.

David Faraco (Segovia, 1972) es escenógrafo, actor y especialista en diseño, construcción y manipulación de títeres. Parte de su formación ha tenido lugar en el Laboratorio de Investigación sobre Teatro de Sombras de la compañía italiana Teatro Giocco Vita en Piacenza. Desde 1994 integra el consejo organizador del Festival Internacional de Títeres *Titirimundi*, fecha en la que también entra a formar parte de la compañía de títeres *Libélula*. Ha participado en importantes festivales internacionales de Europa y América que le han reportado notables reconocimientos. Forma parte de la compañía de Ana Zamora *Nao d'amores* que en 2012 coproduce con la CNTC *Farsas y églogas de Lucas Fernández*, un espectáculo dirigido por Ana Zamora en el que David Faraco es responsable de la escenografía.

Alfons Flores i Tarrés (Barcelona, 1957). Se inicia profesionalmente en 1978 con el Grupo de L'Hospitalet trabajando como escenógrafo y director escénico. Habitual colaborador del director Calixto Bieito, sus diseños para ópera y teatro han recorrido países de todo el mundo. Cuenta con varios reconocimientos a sus espaldas que le han otorgado el Premio de la Crítica de Barcelona a la Escenografía de *La Cabeza del Dragón* en 1996, el Premio de la Crítica al Mejor Vestuario por *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* en 1998, o el Premio de la Crítica de Dublín al Mejor Escenógrafo por *Las Comedias Bárbaras* en el 2000, entre otros. Ha participado en la

CNTC creando la escenografía de *Miguel Will* (1997) de José Carlos Somoza, una obra dirigida por Denis Rafter.

Roberto Francia (Roma, 1938-2009). Escenógrafo y figurinista italiano. Estudia Arquitectura en la universidad de Venecia Ca'Foscari. En 1964 conoce al director Mauricio Scaparro y desde entonces han sido colaboradores inseparables. Algunos trabajos conjuntos son *Vita di Galileo* (1989) de Bertolt Brecht, *Teatro Excelsior* (1993) de Vincenzo Cerami, *Pulcinella* (2000) de Malio Santanelli, *Amerika* (2001) de Franz Kafka y *Memorias de Adriano* (2006) de Marguerite Yourcenar. Una de las puestas en escena más célebres de Scaparro fue *Cyrano de Bergerac* (1985) de Edmond Rostand, un montaje interpretado por la compañía de Josep María Flotats en el que Roberto Francia compartió escenografía con Josef Svoboda. Para la CNTC diseña el espacio escénico de *Don Juan Tenorio* (2002) de José Zorrilla, dirigido por Mauricio Scaparro.

Julio Galán (Oviedo, 1946-2003) es escenógrafo, figurinista y diseñador de interiores. A finales de los setenta y principios de los ochenta se instala en Madrid e inicia su carrera teatral, a la par que trabaja en diseño de interiores. Sus diseños para teatro y ópera han subido a las tablas de la mano de directores como Jaime Chavarrí, José Luis Alonso, Josefina Molina, José Luis Gómez, Ángel Facio, Rafael Pérez Sierra, Adolfo Marsillach, Francisco Nieva y Emilio Sagi (habitual colaborador de este último). Para la CNTC se ocupa de la escenografía de *No puede ser... el guardar una mujer* (1987) de Agustín Moreto, con dirección de Josefina Molina.

Pedro Galván es escenógrafo, figurinista, artista plástico y diseñador. Licenciado en Historia del Arte, colabora con la compañía de Helena Pimenta *Ur Teatro* desde el año 2004. En varias ocasiones ha diseñado sus escenografías junto a José Tomé para montajes de la directora, como es el caso de *El chico de la última fila* (2006) de Juan Mayorga, *Dos caballeros de Verona* (2008) de W. Shakespeare o *La noche de San Juan* (2008) de Lope de Vega, este último para la CNTC.

Ana Garay (Bilbao, 1963) es escenógrafa, figurinista y directora artística. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en la especialidad de Diseño y Escultura, posee también el título de Escenografía por la Escuela de Arte Dramático de Barcelona. Entre 1997 y 2002 ocupa el cargo de Coordinadora Artística

en el Teatro Real de Madrid. Sus diseños para teatro, ópera, zarzuela y danza suman más de noventa y han formado parte de montajes teatrales dirigidos por José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Francisco Suárez, Maxi Rodríguez, Alfonso Zorro, Sergi Belbel, Mario Gas, Esteve Ferrer y José María Flotats, entre otros. Su participación en la CNTC surge a partir del montaje de *El caballero de Olmedo* (2003) de Lope de Vega con dirección de José Pascual.

Carolina González es una escenógrafa y figurinista madrileña licenciada en Escenografía por la RESAD. Trabaja inicialmente para Ramón Ballesteros, Carlos Menéndez y Vanesa Martínez. En 2004 tiene su primer contacto con la CNTC como ayudante de escenografía de José Tomé y más adelante de José Hernández, Richard Cenier y José Luis Raymond. La mayoría de sus trabajos se han producido junto al director Eduardo Vasco, fundador de la compañía *Noviembre Teatro* (en la que es colaboradora habitual). Durante su etapa como director de la CNTC ambos trabajaron juntos en *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina, *Las bizarrías de Belisa* (2007), *La Estrella de Sevilla* (2009), *La moza de cántaro* (2010) y *El perro del hortelano* (2011) de Lope de Vega y *Las manos blancas no ofenden* (2008) y *El alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca. También trabaja en *Todo es enredos Amor* (2011) de Diego de Figueroa y Córdoba, dirigido Álvaro Lavín.

Joan Josep Guillén (Badajoz, 1947). Ilustrador, escenógrafo, figurinista y creador de máscaras y artefactos teatrales. Sus trabajos para teatro, ópera y performance han recorrido escenarios de Europa, EE.UU, Asia y Oceanía. En 1999 recibe la Medalla de Oro de Figurinismo en la Cuadrienal de Escenografía de Praga. Durante cuatro décadas ha sido profesor de escenografía en el Institut del Teatre de Barcelona. Para la CNTC diseña la escenografía, figurines, máscaras y artefactos de *Maravillas de Cervantes* (2000) de Miguel de Cervantes, dirigido por Joan Font (con quien trabaja habitualmente). Parte de su trabajo como escenógrafo, dibujante e ilustrador de prensa está en <http://www.escenografia.com/>.

José Hernández (Tánger, 1944-Málaga, 2013). Es pintor, grabador, ilustrador y escenógrafo, y pertenece a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid como miembro académico. En su ciudad natal, Tánger, pasa su juventud comenzando a exponer su obra pictórica y conociendo a Francis Bacon, Alejo

Carpentier, Luis Buñuel y Tennessee Williams entre otros. Instalado en Madrid en los años sesenta, adquiere formación como delineante lo que le permite desenvolverse con soltura en sus colaboraciones como escenógrafo. Ha realizado carteles para cine, teatro y ópera, y vestuarios y escenografías para obras dramáticas, muchas de ellas en colaboración con Francisco Nieva. Para la CNTC ha realizado el diseño del espacio escénico de *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla, *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca y *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega, las tres dirigidas por Eduardo Vasco. Su página web es <http://www.jose-herandez.com/>.

Francisco Leal. Nacido en Murcia, este director técnico y diseñador de escenografía e iluminación ha trabajado como coordinador técnico en el Teatro del Matadero (1979), en la compañía Julián Romea de Murcia (1980-1983) y en el Teatro Bellas Artes de Madrid (1983 y 1985-1988). En 1988 asume la Dirección técnica del Teatro Nuevo Apolo de Madrid y un año después se incorpora al CDN donde trabaja estrechamente con José Carlos Plaza, con quien colabora habitualmente. En la CNTC se ocupa de *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina, junto a José Carlos Plaza, que es a su vez director del espectáculo.

Pedro Moreno (Madrid, 1942). Escenógrafo y figurinista español que inicialmente se adentra en el mundo de la moda. Con el paso del tiempo, el teatro despierta su interés, prolongándose al resto de las artes escénicas. Además de escenografías, ha realizado vestuario para danza, teatro, cine y ópera, convirtiéndose en uno de los mayores referentes de los últimos cincuenta años. Ha trabajado junto a los directores José Carlos Plaza, Luis Olmos, Guillermo Heras y Ángel Fernández Montesinos. Para la CNTC se ha ocupado de la escenografía y vestuario de *El Alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990) de Calderón de la Barca, montajes dirigidos por José Luis Alonso, *No hay burlas con el amor* (1998) de Calderón de la Barca bajo la dirección de Denis Rafter y *Entre bobos anda el juego* (1999) de Francisco de Rojas Zorrilla con dirección de Gerardo Malla. En *El acero de Madrid* (1995) de Lope de Vega, con dirección de José Luis Castro, solo participa como figurinista.

Javier Navarro de Zuvillaga (1943) es arquitecto, dramaturgo, director, escenógrafo y actor. En la década de los sesenta integró distintos grupos universitarios

como intérprete y en 1965 funda la compañía Teatro de Arquitectura (de la ETS de Arquitectura de Madrid) de la que será su director durante tres años. William Layton, José Carlos Plaza o José Luis Alonso, entre otros, han contado con sus diseños. Es profesor de Perspectiva en la Facultad de Bellas Artes de la UCM y ha publicado numerosos estudios sobre escenografía teatral. En la CNTC participa diseñando la escenografía de *El jardín de Falerina* (1991) de Calderón de la Barca, un montaje dirigido por Guillermo Heras.

José Carlos Plaza (Madrid, 1945). Entre los años sesenta y setenta trabaja en el T.E.I. (Teatro experimental Independiente) del que es miembro fundador. A lo largo de los setenta funda el T.E.C. (Teatro Estable Castellano) junto a William Layton y Miguel Narros, cuyas colaboraciones se mantienen a lo largo de diez años. Ha dirigido más de un centenar de obras entre óperas y obras teatrales. Ha sido director del “Laboratorio William Layton”, además de estar al frente de otras instituciones relacionadas con el teatro. Reconocido con el Premio Nacional de Teatro en 1967, 1970 y 1987 entre otros, ha sido director del CDN entre 1989 y 1994. En la CNTC colabora en *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina, obra que dirige y cuya escenografía diseña junto a Francisco Leal.

Carles Pujol es escenógrafo, constructor y asesor escenotécnico. Se inicia en el mundo del teatro como maquinista profesional y poco después ingresa en el Teatre-Auditori de San Cugat de Barcelona, que lleva más de veinte años en activo, siendo en la actualidad jefe del Taller de Escenografía donde trabaja como constructor y escenógrafo. Sus diseños y producciones han acompañado obras de teatro y danza de los directores Calixto Bieito, Lluís Homar, Roger Peña y Ariel García Valdés y de los coreógrafos Víctor Ullate, David Campos y Nacho Duato, entre otros. Suma más de ciento cincuenta obras entre diseños y construcciones. Participa en la CNTC diseñando la escenografía de *La vida es sueño* (2000) de Calderón de la Barca, en colaboración con Bieito, que es a su vez el director del espectáculo.

Pancho Quilici (Caracas, 1954). Artista, escenógrafo y figurinista. Su carrera como artista plástico prácticamente invisibiliza su obra escenográfica, de la cual podemos señalar su colaboración con el director Jean-Pierre Miquel en *Idoménée* (1993) de Mozart, *La double inconstance* (1995) de Pierre de Marivaux, *En délicatesse* (2002)

de Christophe Pellet (donde además diseña el vestuario) y, para la CNTC, *Don Juan o El festín de piedra* (2001) de Molière.

José Luis Raymond (Bilbao, 1954). Pintor, escultor, actor y escenógrafo. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, funda en 1983 la Escuela de Teatro de Getxo donde ejerce como profesor. Ha trabajado con los directores Fermín Cabal, Ángel Ruggiero, Gerardo Malla, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco, entre otros. Actualmente imparte docencia sobre Espacio Escénico en la RESAD. Para la CNTC ha realizado la escenografía de *La Comedia Nueva o el Café* (2008) de Moratín, *Sainetes* (2006) de don Ramón de la Cruz y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca, los tres montajes dirigidos por Ernesto Caballero. En 2011 se ocupa de *Entremeses Barrocos* de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto, dirigido por Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz. Su página web es: <http://www.jlraymond.com/>.

Joaquín Roy. Artista polifacético que recibe formación en arquitectura, pintura y música aunque profesionalmente se ha dedicado a la escenografía. Ha trabajado para los directores Xavier Alberti, Elisenda Roca, Josep M. Pou, Juan Bautista Otero, Ángel Alonso, Gerardo Malla, Roberto Romei, Luis Miguel Climent, Ricard Salvat y José Sanchís Sinisterra. Es colaborador habitual de Sergi Belbel, para el que ha realizado las escenografías de *En companya d'abisme* (1989) y *Elsa Schneider* (1987). Para la CNTC diseña las escenografías de *La verdad sospechosa* (1991) de Juan Ruiz de Alarcón con dirección de Pilar Miró y *El curioso impertinente* (2007) de Guillén de Castro dirigido por Natalia Menéndez.

Elisa Sanz (Burgos, 1971) es escenógrafa, figurinista y delineante proyectista. Licenciada en escenografía por la RESAD ejerce la profesión desde 1993, lo que le ha permitido colaborar en más de cien proyectos de teatro, ópera y danza. Entre los numerosos directores que han colaborado con ella destacan José Luis Gómez, Claudio Tolcachir, Albert Boadella, Blanca Portillo, John Strasberg y Carlos Aladro. Sus trabajos han sido reconocidos con distintos galardones, entre ellos cinco Premios Max (2004, 2008, 2011 y 2012). La CNTC ha contado con ella para *El condenado por desconfiado* (2010) de Tirso de Molina, un montaje dirigido por Carlos Aladro. Tiene una página web <http://www.elisasanz.net/>.

José Tomé: Actor, director, figurinista y escenógrafo. Es fundador del equipo de dirección artística de la Compañía *Ur Teatro* en la que participa, entre otras cosas, como escenógrafo. Sus trabajos como escenógrafo suele llevarlos a cabo de manera individual y en colaboración con otros profesionales del diseño escénico como José Luis Raymond, Maite Onetti, Susana Uña y, especialmente, Pedro Galván. En 2012 recibe el Premio de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) por la escenografía de *Macbeth* dirigido por Pimenta. Su colaboración en la CNTC se ha producido junto a la directora Helena Pimenta y ha consistido en el diseño de la escenografía de *La dama boba* (2002) de Lope de Vega (junto a Susana de Uña), *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes y *La Noche de San Juan* (2008) de Lope de Vega (esta última en colaboración con Pedro Galván).

Gustavo Torner (Cuenca, 1925) es pintor, grabador y escultor, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Introdujo las primeras corrientes de arte abstracto en España junto a Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, con quienes forma la llamada “escuela conquense”. Su obra es de lo más versátil: a la pintura, escultura y grabado cabe añadir el diseño de escenografías y vestuario para teatro, ópera y zarzuela con directores como José Carlos Plaza, José Luis Alonso, José María Morera y Rafael Pérez Sierra. Para la CNTC ha diseñado el espacio escénico de *La estrella de Sevilla* (1998) de Lope de Vega, una obra dirigida por Miguel Narros.

Susana de Uña: Su obra escenográfica está estrechamente ligada a la compañía de Helena Pimenta *Ur Teatro* para la cual ha realizado varias escenografías y figurines. Hasta el año 2002, ha formado parte del equipo de espacio escénico, vestuario e imagen de *Ur Teatro* junto al escenógrafo José Tomé (cofundador de la compañía junto a Pimenta). En 1996 recibe el Premio Joseph Caudí de Escenografía por *Romeo y Julieta*, un montaje de *Ur Teatro*. Ha colaborado en la CNTC diseñando la escenografía de *La dama boba* (2002) de Lope de Vega, en colaboración con José Tomé y bajo la dirección de la misma directora.

Jean Pierre Vergier (1944, Roges, Francia) es fotógrafo, escenógrafo y figurinista. Ha trabajado con importantes directores del panorama teatral francés, en especial con el que es considerado el mayor representante del “teatro de imágenes”,

Georges Lavaudant. Entre los directores españoles que han contado con sus diseños teatrales se encuentra Miguel Narros, Joan Antón Sánchez, Ramon Simó y Ariel García Valdés. Con este último tiene numerosos encuentros profesionales, uno de los cuales se produce en la CNTC cuando dirige *La vida es sueño* (1996) de Calderón de la Barca.

Rodrigo Zaparaín Hernández (Burgos, 1968) es pintor, arquitecto y escenógrafo. En el año 2000 funda la compañía *Jana Producciones* en la que desempeña el cargo de escenógrafo y director artístico. Ha colaborado con otras compañías como *Teatro Furtivo* y *ThreeR Teatro* y actualmente desempeña labores docentes como escenógrafo e investigador en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Ha sido galardonado con el Premio Max al mejor espectáculo de Teatro Musical (2007). Para la CNTC diseñó la escenografía de *La noche toledana* (2013) de Lope de Vega, un montaje dirigido por Carlos Marchena. Su página web es <http://www.rodrigozaparain.com/>.

1.2.- Marco teórico: sobre la escenografía teatral

1.2.1.- Estudios generales sobre el tema

En el siguiente capítulo me dispongo a abordar, de una forma sintética, los principales estudios actuales de escenografía teatral. Con la intención de ofrecer un panorama más amplio, en las siguientes páginas contemplo, además de libros y artículos, trabajos de investigación, tesis doctorales, congresos y exposiciones sobre la materia. No considero adecuado incluir los tratados anteriores al siglo XX porque el concepto de escenografía teatral dista mucho del actual y es en los siglos XX y XXI cuando se ha reflexionado en profundidad sobre esta cuestión y han proliferado los estudios al respecto.

La aproximación a la escenografía puede llevarse a cabo desde distintas vertientes. Por este motivo he decidido agrupar los estudios, en la medida de lo posible, en función de los enfoques adoptados por sus autores. Por un lado encontramos estudios concebidos como una historia de la escenografía, es decir, un recorrido cronológico que observa su evolución a través de las distintas civilizaciones. Por otro lado se encuentra

la teoría de la escenografía, igualmente necesaria para conocer la naturaleza de esta disciplina como veremos. Una tercera línea viene marcada por la faceta técnica de la escenografía que ha dado pie a manuales e inventarios de recursos propios de la escenotecnia. Asimismo, los monográficos son otra solución adoptada por varios autores, que parten de un escenógrafo para retratar el contexto artístico, político y cultural de una época. También contamos con estudios que atienden a la interdisciplinariedad de la escenografía y sus lazos con pintores, escultores, arquitectos, músicos y escritores. También se contemplan aquellos autores que no han adoptado un único enfoque y que han decidido retratar la escenografía desde distintos puntos de vista.

Con todo ello, pasemos a ver de forma sintética una selección de los principales estudios sobre la materia. Sin duda, son muchos los trabajos y autores que han quedado fuera de esta selección, que tan solo viene a ser una pequeña muestra del vasto marco teórico en el que se inserta la escenografía teatral.

Comencemos con la historia de la escenografía y con las revisiones de su evolución a lo largo del tiempo.

Uno de los autores españoles más precoces en revisar detalladamente la historia de nuestra escenografía es Joaquín Muñoz Morillejo. En *Escenografía española* (1923) se ofrecen al lector las principales aportaciones grecolatinas en este campo para dar paso a un profundo estudio de la escenografía española de los siglos XVI, XVII y XVIII destinada a eventos al aire libre, espacios cortesanos o corrales de comedias. Una de las cosas más interesantes es el balance final con el que clausura su trabajo, donde reivindica el poder de “lo pintado” en la escenografía y rechaza el obsesivo interés de los directores en que todo sea “real” en escena, en cuyo caso sería innecesaria la presencia del escenógrafo.

Poco después, Adriá Gual publica *Temas de historia del teatro: La evolución de la escenografía. Las danzas de la muerte. La comedia en el siglo XVIII* (1929) del que solo nos interesa el pequeño ensayo de escenografía. En apenas veinticinco páginas su autor repasa, de una manera muy general, las principales aportaciones de cada civilización a la puesta en escena: por ejemplo, a Grecia le atribuye la primera escenografía propiamente dicha, de tipo arquitectónico, que más tarde dará paso a una escenografía pictórica; la llegada del Cristianismo supone un gran cambio al trasladar el acto teatral a los templos para escenificar las vidas y milagros de los santos; en los

siglos XVI y XVII se consolidan los distintos “escenarios teatrales” (espacios cortesanos, espacios populares); por último, el teatro de los siglos XIX y XX dialoga con los distintos movimientos artísticos surgidos por entonces (simbolismo, impresionismo, cubismo, futurismo...). Adriá Gual concluye su ensayo manifestando cierta disconformidad con el escenógrafo actual quien, en su opinión, ha dejado de ser el pintor que era antaño para someter su trabajo a los caprichos de la tecnología.

Fuera de nuestras fronteras no podemos pasar por alto al investigador francés Denis Bablet, uno de los principales referentes en el estudio de la escenografía teatral. En 1965 publica una obra de consulta obligada: *Esthétique générale du décor de théâtre. De 1870 à 1914*. Sus primeras páginas se ocupan de la evolución del término ‘decorado teatral’ desde finales del siglo XIX hasta principios del XX y, a continuación, se da paso al estudio de las tendencias teatrales. El punto de partida es la fundación del Teatro Libre de Antoine (1887) y la creación del Teatro del Arte de Paul Fort (1890), siendo el comienzo de la Primera Guerra Mundial el punto final a estas propuestas teatrales (y a este estudio) porque a partir de este acontecimiento se inicia una nueva etapa en las artes escénicas. Estas páginas contienen, a modo de mosaico (como él lo califica), un reflejo del intercambio teatral que se produjo entre los distintos países europeos, para lo cual ha recurrido a maquetas, fotografías, documentos escritos (correspondencia, notas de puestas en escena, entrevistas...) y, por supuesto, al decorado teatral por constituir, en sí mismo, un testimonio de estos intercambios. Sus capítulos abordan la decoración teatral tradicional, las primeras reformas introducidas por los Meiningen, Wagner y el Simbolismo, la relevancia del Naturalismo, la aportación de los pintores escenógrafos, las innovaciones escénicas creadas por Craig y Appia y las soluciones que experimentarán las arquitecturas escénicas en los años venideros.

El mundo antiguo y los orígenes del teatro supone un capítulo fundamental en el estudio de la escenografía, un interés que comparten Juan Pedro Enrile Arrate y Alfredo Fernández Sinde en *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia* (2009). En este volumen se detallan todos los componentes de la arquitectura de espectáculo teatral y musical de la Antigua Grecia (precedentes, terminología, monumentos más significativos, etc.), seguido de una explicación de la puesta en escena de la tragedia y la comedia, con especial atención al papel desempeñado por el coro, el público o el actor, entre otras cosas. Completan este trabajo imágenes de esculturas,

relieves, pinturas antiguas, esquemas, fotografías de puestas en escena actuales y reconstrucciones de algunos edificios.

La escenografía del teatro áureo también ha sido objeto de estudio en numerosas ocasiones. John E. Varey es uno de los autores más entregados a esta causa. Su trabajo más reconocido es *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro* (1987), con el que profundiza en el desarrollo de las puestas en escena de obras de Lope de Vega, Cervantes o Calderón, donde el espacio escénico, la escenografía, la indumentaria, el imaginario artístico y los símbolos son sometidos a examen. Es también autor de varios artículos sobre la escenificación áurea, entre ellos “Escenografía y teatro” (1993) con el que repasa los espacios destinados a la representación teatral, esto es, las construcciones fijas (corrales y coliseos) y las efímeras destinadas a espacios improvisados (plazas y calles por las que circulaban carros con los que escenificar los autos sacramentales). Del mismo modo, se detiene en el actor, la música, la indumentaria y la escenotecnia que acompañaban a estos espectáculos.

Además de John E. Varey, contamos con otro especialista en teatro del Siglo de Oro: José María Ruano de la Haza. Acumula una extensa lista de publicaciones sobre ediciones críticas, reconstrucción de puestas en escena, análisis de géneros teatrales, etc., con especial interés en Calderón de la Barca. Su obra *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia* (1994), realizado en colaboración con J. J. Allen, es un amplio estudio dividido en dos partes: la primera se ocupa de los corrales madrileños (arquitectura teatral, precios, aforo, contratos, etc.) con especial atención al Corral de la Cruz y el Corral del Príncipe, y la segunda trata sobre la escenificación propiamente dicha (tramoya, vestuario, música, decorados, interpretación, etc.). Acompañan más de sesenta ilustraciones entre esquemas, grabados, planos y reconstrucciones, e índices que facilitan la localización de obras, autores y recursos teatrales citados. Otro trabajo de este autor es *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* (2000a), donde se analiza con todo detalle tramoyas, recursos tecnológicos, patrones decorativos, vestuario e interpretación de los actores, recreando el espacio arquitectónico de corrales y modelos decorativos de algunos espectáculos; es uno de los principales referentes bibliográficos a tener en cuenta si queremos adentrarnos en la escenografía de nuestro teatro áureo. Entre sus artículos, podemos señalar aquí “Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo” (2000b), una “guía” del todo necesaria si queremos reconstruir de forma adecuada un montaje teatral del Siglo de Oro; para ello hay que tener en cuenta la manipulación del texto, el espacio

escénico al que iba destinada la representación (particular o cortesano) y en función de esto, el tipo de tramoya empleada. Su autor ejemplifica todas estas cuestiones a partir de la obra de Tirso de Molina.

En la Universidad de Valencia es especialmente relevante la labor llevada a cabo por la catedrática Teresa Ferrer Valls en la investigación del teatro del Siglo de Oro. Bajo su dirección se fundó, en 1995, el grupo de investigación teatral DICAT (<http://dicat.uv.es/>), que desempeña distintas actividades. Una de ellas, la más importante, es el desarrollo de nuevas herramientas de investigación a partir de las nuevas tecnologías, con el fin de contrastar datos, recopilar información y facilitar la consulta a todos los investigadores interesados en este ámbito. A partir de aquí se ha creado una base de datos que contempla la actividad de unos cinco mil profesionales (directores, actores, músicos y apuntadores) comprendidos entre 1540 y principios del siglo XVIII, de quienes se ofrecen fichas biográficas, documentación, imágenes y vídeos, y que ha sido publicado en edición digital con el título *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008), bajo la dirección de Teresa Ferrer Valls. Asimismo, este trabajo se complementa con el proyecto que dirige en la actualidad: *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* CATCOM (<http://catcom.uv.es/>). Ferrer Valls también cuenta con numerosas publicaciones sobre el papel de la mujer en el teatro del Siglo de Oro, actores y compañías teatrales del siglo XVII, mecenazgo y comedia genealógica, así como estudios de autores como Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara, entre otros, a los que suma la edición de obras de Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega y Mira de Amescua. Nos interesan, especialmente, los trabajos relacionados con la escenografía teatral y el espacio escénico, de los que señalamos a modo de ejemplo *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (1991), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos* (1993), “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía” (1992: 307-322) o “Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación” (2013: 163-189).

Hay una publicación que ofrece muchos puntos de vista acerca del teatro del Siglo de Oro y su escenificación. La variedad de su contenido no nos permite encasillar este trabajo en ninguna de las “etiquetas” propuestas, pero considero conveniente incluirlo en este apartado. Se trata de *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español* (Sáez Raposo, ed., 2011). Sus más de trescientas páginas albergan artículos de especialistas (Javier Huerta

Calvo, Héctor Urzáiz o Felipe B. Pedraza Jiménez entre otros) interesados en reconstruir puestas en escena de obras de Lope de Vega, analizar la importancia de espacios escénicos recurrentes como el jardín o ahondar en el valor del verso, las máscaras, la música o el vestuario en este tipo de espectáculos y en la representación actual de los clásicos.

Otra autora interesada en la escenografía anterior al siglo XX es Carmen González Román. Su obra más contundente es *Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento* (2001), un amplio estudio que analiza las relaciones existentes entre los tratados de pintura, arquitectura teatral y escenografía, y la puesta en escena de la época. El primer capítulo está dedicado a Italia (modelos teatrales propuestos por Serlio, Vitruvio y Palladio, entre otros, así como teorías sobre escenografía, perspectiva y espectáculo), el segundo se ocupa de Europa Central y del Norte (donde resultan imprescindibles las aportaciones de Philibert Delorme, Íñigo Jones o Alberto Durero), y por último, cierra un capítulo dedicado a España (con especial atención al espectáculo cortesano, el corral de comedias y la tramoya teatral empleada en los mismos). La ingente cantidad de ilustraciones y grabados que acompañan al texto y las más de cuarenta páginas de bibliografía general y específica, hacen de esta obra un manual indispensable. Carmen González Román es también autora de varios artículos sobre escenografía teatral de la Edad Moderna. En el caso de “Escenografía y símbolo: valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII” (1993: 486-496), se explica la puesta en escena de *La Aurora del Sol Divino* de Francisco Jiménez Sedeño, representada en Málaga en 1637, y se da fe de los recursos escenográficos empleados (poleas, escotillón, grúas, etc.) en las escenas de la Anunciación, Nacimiento y Adoración de los pastores. Más reciente es “*Lo fingido [parece] verdadero: significado y uso del término “perspectiva” en los discursos sobre escenografía en los Siglos de Oro*” (2008), donde estudia la evolución del término ‘escenografía’ a partir de tratados artísticos italianos y españoles, centrándose después en ejemplos de arquitectura efímera diseñados por pintores de renombre que aplicaban sus conocimientos de perspectiva, un tema que vuelve a abordar en “Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II” (2010: 99-109). Por otro lado, también le interesa destacar la importancia de la escenografía fuera del ámbito teatral, momento en el que rebasa el mundo ilusorio de la escena para aplicarse como sistema de organización y distribución del complejo urbano, tal y como vemos en “La ciudad soñada, la ciudad

pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen” (2002: 175-190).

Continuando con los estudios centrados en la revisión y recreación histórica de la puesta en escena, nos detenemos en la investigadora Esther Merino Peral. Uno de sus trabajos más aplaudidos es *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía* (2005), una revisión cronológica de las técnicas escenográficas donde acaparan toda la atención los modelos decorativos destinados a rituales, celebraciones y otros actos festivos como los torneos, las entradas o los funerales de personajes regios. Otra aportación es *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas* (2011), una obra muy precisa que recoge las máximas aportaciones escenográficas del Barroco italiano a partir de los tratados de Giulio Parigi, Nicoló Sabbattini, Lodovico Burnacini y Giacomo Torelli, entre otros. Resulta especialmente útil el capítulo que abre este trabajo, dedicado a los fondos que posee la Biblioteca Nacional sobre historia de la escenografía. Más reciente es *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas* (2014), un estudio realizado en colaboración con Eduardo Blázquez Mateos en el que se advierten dos partes: la primera centra toda su atención en los principales escenógrafos del Barroco italiano (Giulio Parigi y Ferdinando Tacca); y una segunda parte advierte cómo la escenografía barroca y su imaginario artístico tiene reflejo en la época contemporánea, por ejemplo en las propuestas cinematográficas de Sergei Eisenstein, en el teatro oriental, en los ballets rusos o en el lenguaje escénico de Pina Bausch. Para finalizar, cabe destacar que Esther Merino Peral también cuenta con artículos sobre escenografía barroca, entre ellos “Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d’Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid” (2008: 141-166) o “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686)” (2010: 1-27), siempre ilustrados con numerosos grabados.

Eduardo Blázquez Mateos, al que acabamos de nombrar, es autor de un libro que se adentra en el Renacimiento y el Barroco a partir de un tipo de escenografía muy concreta. *Escenografías paisajísticas y artes escénicas* (2008) aborda la escenificación de la naturaleza en el teatro, en concreto a través de la escenografía. “El teatro de la naturaleza y el jardín efímero” abre este trabajo para dar cuenta de las aportaciones del Renacimiento (el gusto por las ruinas y los paisajes fantásticos, la aplicación de la perspectiva y la reconstrucción arqueológica, la estética impuesta por el Manierismo, la presencia de escenografías del Paraíso y el Infierno, y algunos puntos dedicados al

Renacimiento español); el segundo capítulo se titula “Madrid como morada de Ceres. La efímera urbe barroca y los cuatro elementos”, que da a conocer algunas de las arquitecturas efímeras más grandilocuentes con las que se celebraron las entradas triunfales de personajes regios en la ciudad de Madrid; el tercer capítulo, “Espectáculos en el teatro florido y en el anfiteatro”, se centra en celebraciones que tuvieron lugar en el Retiro cuyos jardines, estanques y fuentes se integraban en las escenografías teatrales. El epílogo concluye este libro hablando de la evolución de las escenografías rústicas (grutas, castillos, elementos fantasmagóricos y todo tipo de arquitectura vegetal).

Carmen Pinedo Herrero opta por hacer un estudio local en *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos* (2001), un trabajo que recorre la evolución de la escenografía teatral valenciana en dicho período, con puntos centrados en los locales teatrales, el funcionamiento y las características de los talleres de escenografía, los recursos más habituales en cada género teatral, y finalmente una clasificación de los motivos más frecuentes (la casa, la ciudad, los bosques, las montañas, etc.). Cuenta con once láminas y una amplísima bibliografía organizada por fuentes documentales, hemerográficas y literarias, fondos museísticos y estudios.

La época decimonónica también ha despertado el interés de algunos autores. Es el caso de María Soledad Catalán Marín, quien profundiza en la primera mitad del siglo XIX español con *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* (2003); en sus páginas se detiene en los teatros de la Cruz y del Príncipe, en los aspectos técnicos que dirigen la representación teatral, y en la relación entre el drama romántico y la pintura de historia. Referente al mismo período contamos con *Espacios del drama romántico español* (2003) de Ana Isabel Ballesteros Dorado, un estudio centrado en la concepción teatral del Romanticismo que permite acercarse a los edificios teatrales, el espacio escénico (desde el punto de vista del texto dramático y de la puesta en escena), el empleo de telones pintados, la organización del espacio y la interpretación de los actores, entre otras cosas.

Otro autor que se ocupa de los siglos XIX y XX es Juan Paz Canalejo. En *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real* (2006) hace un recorrido por las principales escenografías pintadas sobre telón que fueron utilizadas en las óperas del Teatro Real entre 1850 y 1925. A lo largo de sus páginas se observan las novedades introducidas por el panorama y el diorama, y se recuerda el papel que tuvieron figuras como Lucini, Wagner, Amalio o Philastre.

Al comienzo de este capítulo se dijo que solo se haría referencia a estudios actuales de escenografía (de los siglos XX y XXI). Sin embargo, algunos de ellos consisten en la recuperación íntegra (más bien reedición) de una obra antigua considerada de sumo interés para nuestro ámbito. Es el caso de la Asociación de Directores de Escena de España, que en 1999 publica *El teatro del siglo XIX por dentro* de M. J. Moynet, una edición facsímil de la edición catalana que se hizo en 1885 de la obra original (*L'envers du théâtre* de 1873). Se trata de veinte capítulos en los que se explica minuciosamente los distintos componentes de la maquinaria teatral (foso, alumbrado, almacenes, talleres de carpintería y cerrajería, métodos y técnicas de la pintura escenográfica...) y los recursos escenográficos (polvorines, incendios, efectos de lluvia, viento, granizo, desapariciones, etc.) empleados en un espectáculo escénico. El autor aborda con sumo detalle todas estas cuestiones, tanto a nivel teórico como práctico, acompañando las explicaciones con grabados. Se trata, por tanto, de un trabajo ambicioso e imprescindible, motivo por el cual he decidido incluir este tratado en nuestro marco teórico.

Si nuestra intención es adentrarnos en el ámbito catalán, resulta imprescindible Isidre Bravo y su obra *L'escenografia catalana* (1986), con la que conoceremos de primera mano la llamada “escuela catalana de escenografía”. Junto a una abundante documentación gráfica (imágenes de cuadros, grabados, bocetos, planos, maquetas y puestas en escena), se hace un recorrido cronológico con especial atención a los siglos XVIII, XIX y XX. Cada capítulo incluye una introducción del contexto histórico y sociocultural de la época, biografías de escenógrafos y principales recursos técnicos y temáticos empleados en la escena, todo ello acompañado de una amplia selección de imágenes que hacen de este trabajo un referente en la materia.

Continuamos nuestro recorrido por los estudios de escenografía teatral para detenernos en Ana María Arias de Cossío, una autoridad en este sentido. Una de sus publicaciones más tempranas es “La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III” (1989), un artículo que ahonda en los cambios más significativos que se produjeron a lo largo del reinado del monarca, por entonces alentado por el proyecto de la Ilustración; una de estas transformaciones fue el proyecto de purificación del teatro español ideado por el Conde de Aranda, que conllevó la renovación de la pintura escenográfica. Otro trabajo que conviene señalar responde a una conferencia pronunciada en 1989 acerca de los lazos surgidos entre el arte contemporáneo y las artes escénicas. Bajo el título “Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana” (1990) Ana María Arias relata

cómo los bailarines V. Nijinsky, A. Pavlova y S. Diaghilev se nutrieron del fervor cultural parisino introducido por las vanguardias, siendo este último el que decidió contactar en un momento dado con Pablo Picasso, Erik Satie y Jean Cocteau para llevar a escena *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* (1919) y *Pulcinella* (1920). De todos sus trabajos hay uno que se considera un referente en materia teatral y es *Dos siglos de escenografía en Madrid* (1991), una rica fuente de información documental y fotográfica que revisa cuatro momentos de gran productividad teatral en la capital española: la etapa comprendida entre la Ilustración y la regencia de María Cristina, el período entre ésta y la Revolución de 1868, los años transcurridos entre el sexenio democrático y la Restauración, y por último, el reinado de Alfonso XIII hasta la Guerra Civil. Se analizan los cambios técnicos y estéticos que experimentan las salas en estos años, a medida que el gusto neoclásico se relaja y va aumentando el conocimiento en perspectiva por parte de los escenógrafos, junto a otros recursos que llegan directamente desde Italia. Por último hacemos hincapié en “La escenografía operística en el Madrid del Siglo XIX” (2001), que analiza los cambios que experimentó este género durante la regencia de María Cristina, especialmente a partir de la creación del Real Conservatorio ya que en él confluyeron importantes escenógrafos italianos (Luca Gandaglia, Francisco Lucini, Eusebio Lucini o Giorgio Bussato); del mismo modo surgió la necesidad de adaptar los teatros a las exigencias técnico-artísticas de la ópera para acoger adecuadamente las escenografías monumentales.

Las publicaciones de Idoia Murga Castro ofrecen un interesante retrato de la danza española de la primera mitad del siglo XX, y la señalan como una de las pocas autoras interesadas en mostrar las relaciones de la escenografía con otras disciplinas artísticas. Uno de sus trabajos más reconocidos es *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* (2009a), una publicación con abundantes imágenes y numerosa bibliografía en la que se ahonda en la innovación de la danza española a manos de Diaghilev, Isadora Duncan y Tórtola Valencia, entre otros, junto a las colaboraciones de artistas como Pablo Picasso, José María Sert, Juan Gris, Joan Miró, José Caballero, Santiago Ontañón, Alberto Sánchez o Benjamín Palencia, grandes renovadores de la estética teatral. El mismo tema es ampliado con creces en *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (2012a), una publicación que recoge las principales

investigaciones de su tesis doctoral²². A lo largo de tres capítulos se desgrana el ferviente panorama cultural que protagonizaron artistas plásticos y bailarines en la escena española entre 1916 y 1936, durante la Guerra Civil y en el exilio (1939-1962). Junto a estos libros, cuenta con numerosos artículos que se ocupan del mismo período. “Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX” (2009b) se centra en la estrecha colaboración que surgió por entonces entre los profesionales de la danza y los escenógrafos, en un contexto en el que las escenografías se debatían entre las propuestas catalanistas inspiradas en el *Noucentisme*, y aquellas a favor de una línea más europea y cercana a las vanguardias. Del mismo modo, “Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras” (2010c) se ocupa de la difusión que alcanzó la figura del artista escenógrafo a través de libros monográficos, catálogos y exposiciones como la celebrada en 1925 en París, sobre Artes Decorativas, todo ello en un contexto en el que ven la luz importantes estudios teóricos como el de Joaquín Muñoz Morillejo. Podríamos añadir otros artículos como “Pintura española y danza americana: escenógrafos exiliados en Nueva York” (2010a), “La Residencia de Estudiantes como plataforma de renovación de las artes escénicas y su evolución de la mano de las artes plásticas” (2010b) o “La danza que pintó el exilio: escenógrafos en París” (2012b).

Otro de los pocos autores interesados en relacionar la escenografía con las artes plásticas es José Luis Plaza Chillón. En 1998 publica *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)* (Plaza Chillón, 1998a), un recorrido por la España de principios del siglo XX en la que Diaghilev, Gregorio Martínez Sierra y Lorca lideran la renovación de las artes escénicas. Resulta de gran utilidad la abundante documentación gráfica de espectáculos teatrales, sin embargo resulta incómoda la ausencia de un listado bibliográfico al final del estudio (no incluido por problemas de edición), teniendo que acudir a las notas a pie de página. De este mismo autor, cabe señalar *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca 1932-1937 (De pintura y teatro)* (2001), un trabajo que centra toda su atención en los pintores-escenógrafos que formaron parte de esta compañía (Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz, Alfonso Ponce de León, Santiago Ontañón, Norah Borges, José Caballero, Ramón Gaya y Benjamín Palencia); a ello se suman cuarenta páginas de

²² La tesis doctoral de Idoia Murga Castro lleva por título *Artistas españoles en la danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)*, y fue desarrollada bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo y Ana María Arias de Cossío. Se defendió en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) en 2011.

bocetos y fotografías, y un amplio listado bibliográfico conformado por monografías, libros, catálogos, y fuentes hemerográficas.

Tras este recorrido por las distintas “historias” de la escenografía, veamos a continuación una breve selección de estudios que abordan la escenografía teatral desde un punto de vista teórico.

Uno de los primeros autores en cuestionar las convenciones del teatro realista transformando profundamente el espacio escénico es Adolphe Appia. Su pensamiento ha condicionado las principales directrices del teatro contemporáneo y se encuentra recogido en dos textos fundamentales: *La música y la puesta en escena* de 1899 y *La obra de arte viva*, que vio la luz en 1921 (Appia, 2014); en ellos el escenógrafo suizo se pronuncia a favor del empleo de la luz para sugerir atmósferas, estados emocionales y efectos artísticos que despierten la imaginación del espectador; del mismo modo entiende que la música dicta la evolución dramática del actor, cuya figura potencia la tridimensionalidad plástica del cuerpo y la escena. Junto a Appia hay otros autores que se muestran a favor de renovar la concepción del espacio escénico. Se trata de Edward Gordon Craig, uno de los pilares principales de la concepción escenográfica actual. En 1911 sale a la luz *El arte del teatro* (Gordon Craig, 1995) en cuyas páginas cuestiona todos los elementos de la escena para relegarlos a la escenografía, donde el suelo escénico se alza como un poderoso medio de expresión y sugestión. Sus ideas estéticas culminan en los *screens*, una propuesta revolucionaria que consiste en la configuración tridimensional de la escena y, con ello, la creación de un lenguaje de volúmenes, movimiento, luces y atmósferas que pueden ser renovadas constantemente.

Una obra imprescindible sin la cual no puede entenderse el teatro contemporáneo es *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* de Peter Brook (1986), publicada en 1968. Se trata de un estudio construido a partir de cuatro conceptos (“teatro mortal”, “teatro sagrado”, “teatro tosco” y “teatro inmediato”) que permiten reflexionar sobre los orígenes del teatro y la recuperación del ritual en la escena contemporánea, el abandono del decorado convencional y el nuevo lenguaje que aporta el escenario desnudo o la evolución de la expresión corporal y la irrupción de las nuevas tendencias escénicas. Brook incide en cómo a partir del siglo XX el teatro cuestiona su propia naturaleza y la de sus componentes (autor, actor, director, escenógrafo y público), renunciándose a las jerarquías de épocas pasadas para pasar a regirse por el

impulso vital del hombre, un gran cambio que sin duda ha condicionado el modo de llevar el teatro a las tablas.

De especial interés resulta *Investigaciones sobre el espacio escénico* (1970), editado por Juan Antonio Hormigón, una selección de textos de los máximos renovadores de la escenografía teatral contemporánea (Appia, Craig, Copeau, Piscator, Schlemmer o Artaud, entre otros). Junto a un esquema cronológico de los eventos más importantes comprendidos entre 1887 y 1930 (fundaciones de compañías, publicaciones, estrenos, inauguraciones...), se hace un recorrido por las distintas corrientes teatrales de los primeros treinta años del siglo XX.

Luis Diego Pedreira, Germén Gelpi y Horacio Esquivel ofrecen, en *La escenografía* (1977), un estudio general de los recursos escenográficos que emplean el teatro, el cine y la televisión. En el caso del teatro se señala el papel que juega el espacio (real y creado), el ritmo (en función de cada obra y director), la dinámica, lo estético y la relación entre director, actor, autor y escenógrafo, a lo que se suma una breve historia de la escenografía y unas notas sobre las técnicas actuales. La variedad de los temas tratados impide profundizar más pero, por el contrario, ofrece una visión general y necesaria de todas las facetas de la escenografía.

Otra obra que se enmarca en la teoría de la escenografía es *El espacio escénico como sistema signifiicante. La renovación del espacio escénico* (1998) de Francisco Javier. Al comienzo se centra en el espacio escénico y sus distintos significados (elemento signifiicante dentro del espectáculo teatral, elemento comunicador, soporte de recursos escenotécnicos, etc.), recurriendo a grandes figuras de la escena moderna para ejemplificar estas cuestiones; a continuación, reflexiona acerca de la renovación del espacio escénico apoyándose en distintas propuestas teatrales, todo ello acompañado de fotografías, dibujos y bibliografía.

En la misma línea está *The Cambridge introduction to scenography* (2009) de Joslin McKinney y Philip Butterworth. A lo largo de tres capítulos se tratan cuestiones esenciales sobre la materia (qué se entiende por escenografía y cuáles son los escenógrafos más relevantes del siglo XX), se señalan las distintas soluciones escenográficas que pueden darse en escena en función del texto y del espacio, y por último se analiza el proceso de recepción de la escenografía, en sus distintos niveles y significados, acompañado al final de una extensa bibliografía.

Algunas publicaciones están a caballo entre la teoría teatral y la revisión histórica, como ocurre con *El teatro como espacio* (2009) de Felisa de Blas Gómez, un

trabajo en el que la autora distingue el espacio escénico (construido a partir del texto, la visión personal del escenógrafo, la relación escenario-público, etc.) del espacio entendido como arquitectura teatral para, a continuación, ver cómo ambos conceptos corren paralelos a lo largo de la historia, sometiéndose a las tendencias estéticas de cada época.

Fernando Navajas ha publicado recientemente *Escenografía. Retórica de la imagen teatral* (2012), una aproximación a la escenografía desde varios frentes. Por un lado se analiza su naturaleza desde distintos puntos de vista (mezcla de técnica y arte, juego y experimentación, traducción plástica del texto dramático, metáfora visual de la realidad...). En un sentido más técnico y didáctico, se ofrece una descripción de las principales partes del teatro, junto a útiles ilustraciones. Por último, se relaciona la escenografía con otras disciplinas como la filosofía y la historia del arte. Tras su lectura, se obtiene una idea general de todos los factores que intervienen en el hecho teatral, pero el enfoque poliédrico de su autor no permite profundizar del todo en ninguno de estos temas.

El dramaturgo y escenógrafo Francisco Nieva vierte todo su conocimiento en un volumen imprescindible. Su *Tratado de escenografía* (2011) es una obra didáctica y sintética en la que se recogen, en una primera parte, todas las aportaciones escenográficas surgidas a lo largo de la historia de Occidente, con ilustraciones para identificar las tendencias de cada época. La segunda parte es una selección de notas y apuntes del dramaturgo sobre decorados, iluminación, materiales y todo tipo de recursos, donde aprovecha para reivindicar, entre otras cosas, la recuperación del telón pintado por su fuerte carácter teatral, abandonado hoy en día por la búsqueda de un mayor realismo, o bien por escenarios asépticos y desnudos. Por ello, este trabajo de Nieva debe tenerse en cuenta en el caso de buscar una revisión de la historia de la escenografía, pero también si se pretenden conocer los principales recursos escenográficos.

En la misma línea se encuentra *Escenografía* de Pamela Howard (2004), cuyas páginas miran a todos los implicados en el proceso teatral (texto, dirección, intérpretes y espectadores) que de una u otra forma establecen una relación particular con la escenografía, entendida ésta como un espacio que se define a partir de su dinámica (geometría) y sus características (atmósfera). Asimismo, Anne Surgers (2005) contribuye a esta causa con *Escenografías del teatro occidental*, un inventario de las

aportaciones técnicas y escenográficas que ha conocido el teatro a lo largo de su existencia.

La revisión de la historia de la escenografía también ha corrido a cargo de Javier Navarro de Zuñillaga. En el año 2000 publica *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, un trabajo que parte del Renacimiento para ahondar en la evolución de la perspectiva en las principales disciplinas artísticas (pintura, arquitectura y teatro) hasta llegar al siglo XX. El contenido se articula a partir de conceptos como “ilusiones y apariencias”, “espacio/tiempo”, “dentro/fuera” o “claves de la perspectiva en el plano”, seguido de dos apartados dedicados expresamente a la perspectiva en la arquitectura y en el teatro; no hay que desdeñar el apéndice sobre nociones básicas de perspectiva y el pequeño glosario que cierran el volumen. Navarro de Zuñillaga cuenta también con numerosos artículos, entre ellos “Espacio, arquitectura y escenografía en el teatro de Galdós” (1995: 351-373), donde se apoya en las acotaciones de sus textos teatrales para hacer una lectura escenográfica de la arquitectura y la decoración de interiores ideadas por el escritor, seguido de un pequeño apartado sobre los decorados empleados en los estrenos de la época (1896-1916). Otro artículo muy interesante es “Entre dos luces: la evolución de la escenografía” (2013: 253-279) que profundiza en los cambios que experimentó la perspectiva frontal cuando pasó a ser oblicua, y las consecuencias que ello tuvo sobre el escenario. Asimismo, analiza las diferencias entre las representaciones celebradas al aire libre o en interior, y el tipo de luz que ello conlleva (natural o artificial). Más recientes son dos artículos que considero especialmente relevantes para el estudio de nuestra escenografía y que acaban de ser publicados en el cuarto número de *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*. En este monográfico dedicado a las tendencias y figuras más importantes de la escenografía española (desde 1975 a 2013) Navarro de Zuñillaga colaboró con “Una visión incompleta de la escenografía en España desde 1975” (2014a) y “Los escenógrafos hablan” (2014b). Originalmente se trataba de un único artículo pero fue tal su extensión que se decidió dividir el trabajo en dos partes. El primer artículo es una (re)visión de encuentros, debates, exposiciones y publicaciones relacionadas con la escenografía, seguido de un compendio de los principales escenógrafos españoles (en activo y fallecidos) con los que Navarro de Zuñillaga ha mantenido alguna relación profesional; se trata de Fabiá Puigserver, Carlos Cytrynowski, Mario Bernedo, Pedro Moreno, Manuel Mampaso, José Hernández, Francisco Nieva, Montse Amenós, Iago Pericot, Wolfgang Burmann o Eduardo Arroyo, entre otros. El segundo artículo está compuesto por las respuestas que dieron varios

escenógrafos a un cuestionario elaborado por el propio autor donde se les pregunta acerca de su relación con el público y con los actores, los géneros teatrales que les inspiran mayor libertad creativa, las características que podrían definir de alguna manera su estilo o su valoración del estado actual de la escenografía; tras sus respuestas se ofrecen fichas curriculares de los escenógrafos y, en algún caso, reflexiones que han querido aportar libremente. Se trata por tanto de dos artículos muy valiosos que ofrecen una amplia visión de la escenografía española desde el punto de vista testimonial, tan escaso como necesario.

En lugar de ofrecer una historia de la escenografía, algunos investigadores han optado por centrar sus estudios en la faceta técnica de esta disciplina. Uno de los primeros trabajos que se enmarca en esta línea es *Escenografía* (1920) de Francisco Arola y Sala. Como indica su autor al comienzo del libro, se trata de un manual de escenografía que aborda la materia de una forma sintética por tratarse de la continuación de un libro anterior sobre perspectiva artística. A lo largo de ocho capítulos se explica cuál es el objeto de la escenografía, en qué ha consistido su evolución a lo largo de la historia, de qué elementos y recursos se sirve la escenotecnia, en qué consiste la técnica pictórica escenográfica y los sistemas de composición y proporción... nociones que pueden aplicarse a varios ejercicios recopilados al final del libro. En resumen, se trata de un libro técnico dirigido a especialistas en dibujo técnico, Bellas Artes y Arquitectura.

Un profesional de la escena que constituye un referente indiscutible es el escenógrafo catalán José Mestres Cabanes. Además de ejercer la profesión, escribió varios textos sobre cuestiones técnicas. Uno de los más conocidos es *El ángulo maestro de la escenografía* (1945), discurso que pronunció en la inauguración del curso 1945-1946 del Instituto del Teatro de Barcelona. En apenas treinta páginas explica cómo debe llevarse a cabo un proyecto escenográfico que ha nacido de la fantasía de un artista (boceto, croquis, aplicación de la perspectiva a partir de los puntos de fuga, etc.) para constatarlo científicamente y ser, por tanto, realizable.

Otro autor en ocuparse de esta cuestión es el pintor y escenógrafo catalán Avel·lí Artís-Gener, que publica en 1947 *La escenografía en el teatro y el cine*. Se trata de un manual de marcado carácter didáctico que muestra las distintas técnicas, materiales y recursos que emplea el escenógrafo que se enfrenta a un nuevo proyecto. Una primera parte se ocupa ampliamente de la escenografía teatral (se habla de las partes del teatro,

las herramientas a emplear y el modo de elaborar distintos recursos, junto a esquemas y planos del propio autor), y una segunda, bastante más reducida, se centra en la escenografía del cine. Un breve diccionario técnico cierra cada una de las partes en ese afán por transmitir, en la medida de lo posible, el oficio del escenógrafo.

Hay un tema que suele caer en el olvido en los libros de escenografía, y de él ha querido dar cuenta José Miguel López Sáez en *Diseño de iluminación escénica* (2000). Esta obra es un tratado técnico que explica todo tipo de aspectos relacionados con la luz como es el color, el brillo, el contraste, los filtros, tipos de utensilios, efectos que se pueden conseguir y su adecuación a los distintos géneros teatrales; sus páginas vienen acompañadas de gráficos, esquemas y cuadros que explican de manera minuciosa las posibilidades de la iluminación escénica, cerrando la obra un glosario de términos para los no iniciados en la materia. Podemos añadir otras publicaciones que abordan las mismas cuestiones como *La luz en el teatro. Manual de iluminación* (2005) de Eli Sirlin o el *Manual básico de iluminación escénica* (2009) de Antonio López-Dávila.

Muy distinta es la propuesta de Gonzalo Córdova: *La trampa de Goethe. Una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo* (2002). Este trabajo parte de la teoría de los colores de Goethe para analizar la iluminación teatral desde un punto de vista religioso, ontológico, estético y técnico. Su intención es ampliar el análisis, los recursos y el vocabulario visual de este oficio, sugiriendo nuevos referentes de inspiración como Dios, el fuego, el mar, el sueño o el ocaso. El resultado es un estudio que busca superar la visión tradicional de esta profesión, ofreciendo una lectura poética a la par que semiótica y técnica.

Un año más tarde aparece *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología* (Diego y Vázquez (eds.), 2001), un compendio de ensayos de reconocidos investigadores (entre ellos Juan Antonio Hormigón y César Oliva) que se ocupan de temas como las aportaciones de la luz eléctrica al teatro, la evolución de la escenotecnia desde sus orígenes, los experimentos teatrales ideados por las vanguardias e incluso la lectura metafórica del teatro como máquina y como sistema de significados.

Otra publicación a tener en cuenta en este sentido es la firmada por el prestigioso escenógrafo argentino Héctor Calmet, que publica en 2003 *Escenografía: escenotecnia, iluminación*. Su larga trayectoria como profesional de la escena y como docente le ha llevado a elaborar este estudio con el que dar a conocer la escenografía desde el punto de vista teórico (evolución del concepto 'escenografía', partes que componen la escena, tipos de recursos propios de la escenotecnia, etc.) y práctico (ejemplos de varios

montajes teatrales contados por el propio autor, todo ello complementado con dibujos, bocetos, fotografías y un glosario con más de doscientos términos).

El especialista en escenotecnia Jordi Salvador reúne en *Els equipaments aeris* (2004a) los distintos dispositivos con los que cuenta la tramoya para crear movimientos en el escenario. Estos se engloban en cinco categorías: equipos manuales, equipos mecanizados, equipos de contrapesos, equipos motorizados y equipos puntuales. Este libro va dirigido a los compañeros de la profesión con el fin de formarles y enriquecerles en la técnica de la escenografía, lo que explica la claridad y el rigor con que ha elaborado cada uno de los capítulos, ilustrados con dibujos, fotografías y esquemas de todos los pasos a seguir. También es autor de un libro sobre la manipulación y restauración de escenografías hechas en papel (Salvador, 2004b), las cuales comenzaron a ser habituales al finalizar la Guerra Civil española (por el encarecimiento del algodón) lo que permitió la continuación de la pintura escenográfica tradicional.

En 2006 sale a la luz *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine* de Gabrio Zappelli Cerri. Este trabajo analiza, en una primera parte, la evolución del espacio escénico a lo largo de la historia, transformado en cada época a raíz de las tendencias estéticas imperantes, con mención especial a Josef Svoboda, escenógrafo “visionario” que va a liderar la escenografía del siglo XX y cuyas aportaciones seguirán vigentes en el XXI. Una segunda parte se centra en los distintos significados que se pueden conceder al vestuario (como signo, como metáfora, como elemento abstracto, etc.), así como los materiales empleados en su confección. Cierra el trabajo un tercer capítulo dedicado a la iluminación y las posibilidades técnicas y artísticas que confiere al espectáculo.

Dentro del ámbito técnico de la escenografía, hay un sector de vital importancia: el taller de decorados. Cristina Prats Noguera se adentra en este territorio, desconocido para muchos, a través de *Escenografía y ópera en Valencia: Odeón Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía* (2001). Sus páginas abordan las óperas y zarzuelas de las cuatro primeras temporadas del Palau de les Arts, junto a fichas de los espectáculos, imágenes y apuntes biográficos de los escenógrafos que han intervenido en ellos, a lo que se suma un cuerpo bibliográfico relacionado con la evolución del taller escenográfico del siglo XIX a nuestros días.

Un valioso estudio de la escenotecnia barroca a tener en cuenta es *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía* (1982), de Agustín de la Granja. En este

breve trabajo hay una primera parte que se ocupa de los distintos juegos lingüísticos característicos del teatro barroco tales como los acertijos, la ironía, el uso de alegorías o la creación de escenas simultáneas a través de distintos grupos de actores en escena, al que le sigue un segundo capítulo donde se revisan algunos de los recursos escenográficos más habituales del teatro barroco como son las “apariencias” o los efectos visuales y sonoros conseguidos con todo tipo de maquinaria teatral.

Por estas fechas aparece un importante trabajo coordinado por Aurora Egido Martínez, especialista en teatro barroco. Se trata de una selección de estudios sobre la materia, recogidos en *La escenografía del teatro barroco* (Egido Martínez (coord.), 1989). Autores como John E. Varey, Luciano García Lorenzo, John J. Allen o la propia Aurora Egido abordan la puesta en escena de espectáculos cortesanos, la escenotecnia empleada en el corral de comedias o la escenificación de obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Este último dramaturgo y su teatro serán objeto de estudio en 1995 por la misma autora en *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*.

Francesc Massip Bonet es autor de *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España* (1997). El punto de partida de este estudio es el mito de Ícaro, entendido como una metáfora de la eterna atracción del hombre por lo desconocido y su obsesión por aproximarse a Dios. A partir de aquí, su autor analiza la recreación del vuelo en las ceremonias cristianas desde la Edad Media hasta nuestros días, deteniéndose en el funcionamiento de esferas celestiales, autómatas volatineros y otros aparatos voladores horizontales y verticales. Acompaña un anexo con textos y documentos de los siglos XIII al XVIII y un conjunto de casi cien láminas.

Un amplio estudio sobre el desarrollo del edificio teatral decimonónico y su escenotecnia es *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX* (2009a) de Juan Peruarena Arregui, en el que aborda los modelos estéticos procedentes de Francia e Italia así como los recursos escenográficos más innovadores, siendo la luminotecnia el capítulo que goza de mayor protagonismo. Acompañan 273 láminas (bocetos, ilustraciones, reconstrucciones, documentos, etc.) y 149 páginas de bibliografía, lo que hacen de este trabajo uno de los más completos en esta materia. Este autor cuenta con numerosos artículos sobre el mismo tema (algunos de ellos los comentaremos más adelante): “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX” (2000), “Luminotecnia teatral en

la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas” (2005) o “La realización escénica del espectáculo romántico” (2009b: 188-197). No por ello ha dejado de interesarse por otras épocas, como vemos en “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en España: finales del XVII y principios del XVIII” (2002: 31-62) o “El espacio teatral de la Ilustración” (2013: 136-145).

Continuando con la revisión de estudios dedicados a la tecnología teatral, nos topamos con *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual* de Jorge Iván Suárez (2010). A la vista de este título, podemos caer en el error de pensar que el teatro y la tecnología han empezado a compartir escenario hasta hace pocos años; por el contrario, a lo largo de sus páginas se pone de relieve que la tecnología teatral no es una herramienta exclusiva del siglo XX y XXI, puesto que está presente desde las primeras representaciones teatrales. Del mismo modo la realidad virtual puede parecer un soporte propio de la época contemporánea, sin embargo tiene sus antecedentes en Appia, Craig, Gropius, Piscator o Cunningham, que comparten un mismo interés por ampliar las posibilidades de la caja escénica. Para complementar esta publicación, el autor ha creado un blog (<http://teatroyrealidadvirtual.blogspot.com.es/>)²³ en el que se actualiza regularmente el contenido del libro, y se sugieren noticias y vídeos de propuestas digitales ideadas para las artes escénicas.

Algunos estudios actuales de escenografía son monográficos que pretenden dar a conocer todas las facetas artísticas de determinados profesionales de la escena y, a partir de su obra, definir el contexto y la tendencia teatral en la que se inscriben. Un monográfico que aparece en 1928 es *Un maestro de la escenografía. Soler y Rovirosa*, de José Francés. Se trata de un homenaje con el que se hace un recorrido por sus trabajos para luego ahondar en su concepto estético y técnico del arte escenográfico. Su autor le atribuye haber sido el primer escenógrafo en España en imponer la oscuridad en la sala teatral durante la representación, una idea que originalmente propuso Richard Wagner.

El reconocido investigador Denis Bablet (1970) es autor de una monografía de Josef Svoboda. Este ecléctico autor suscita todo tipo de reflexiones por parte de Bablet acerca de su formación, su identidad artística (basada en un gran número de tendencias estéticas que lo convierten en único e inclasificable), sus recursos escenográficos (donde

²³ Consultado en octubre de 2014.

combina la maquinaria tradicional con la más alta tecnología) o la simbología de sus imágenes. Este estudio se nutre de documentación inédita (por ejemplo, muchas de las entrevistas intercaladas en el texto), más de sesenta fotografías en blanco y negro, y documentos anexos que recogen premios, exposiciones, conferencias y una bibliografía selectiva del autor.

Junto a esta publicación, se encuentra una serie muy interesante elaborada por el propio Bablet en colaboración con Jean Jacquot, Odette Aslan y Elie Konigson. Bajo el título *Les voies de la création théâtrale* se reúne una serie iniciada en 1966, cuyos volúmenes recogen interesantes textos de análisis y abundante documentación gráfica de las figuras más relevantes de la escena teatral contemporánea. Por destacar alguno de estos volúmenes, tiene especial interés el séptimo, publicado en 1979, donde se analizan algunos de los más célebres y revolucionarios montajes teatrales de los años veinte y treinta, en concreto trece espectáculos de V. Meyerhold, A. Tairov, G. Pitoëff, L. Schiller, J. Honzl y E. Piscator, entre otros. Resulta muy útil encontrar junto a cada montaje una ficha técnico-artística, numerosas fotografías en blanco y negro, y análisis del texto, la escenografía, el vestuario, los accesorios, la música, etc., todo ello enmarcado en la tendencia estética en la que se inscribe y prestando especial atención a los conceptos, métodos y teorías teatrales de sus autores. Gran parte de la documentación empleada es inédita, lo que hace de esta obra un referente indispensable en materia teatral.

La prestigiosa editorial Reichenberger, responsable de algunas de las mejores ediciones críticas de teatro del Siglo de Oro, publicó en 2003 *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca* de Lara Escudero y Rafael Zafra, una recopilación de las indicaciones o anotaciones de tipo escenográfico que el propio dramaturgo adjuntó a sus autos sacramentales. Gracias a este estudio podemos conocer de primera mano el despliegue escenográfico, y de gran belleza visual, que Calderón ideó para estas piezas de alto contenido simbólico.

La colección *Escenología* (<http://www.escenologia.org.mx/>) merece un espacio en este capítulo. Fundada en 1986, esta editorial mejicana ofrece un amplio catálogo de estudios sobre temas relativos al arte teatral (teoría del teatro, dirección escénica, interpretación actoral, escenografía, iluminación, etc.). La revista teatral *Máscara* así como otros estudios sobre ópera, danza, circo y música completan estas publicaciones cuya rigurosidad les permite proclamarse como una de las editoriales más importantes de toda Hispanoamérica.

La Asociación de Directores de Escena de España ha dedicado varias publicaciones a los principales “revolucionarios” de la escena contemporánea, cuyo pensamiento ha transformado, de una u otra manera, la escenografía teatral. A las ya reseñadas obras de Edward Gordon Craig (*Del arte del teatro*) y Adolphe Appia (*La música y la puesta en escena y La obra de arte viviente*) se suma *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau* (2002), bajo la edición de Blanca Baltés. A lo largo de trece capítulos se dan a conocer sus ansias de renovación estética e interna del arte dramático, su intención de mejora de la industria teatral, sus llamamientos a un nuevo público a través de carteles, manifiestos y conferencias, o los testimonios de sus encuentros con los grandes maestros de la escenografía. Este amplio trabajo viene acompañado de un capítulo dedicado a la bibliografía existente sobre todas las facetas del autor (crítico, autor dramático, conferencias, correspondencia, etc.). Otra publicación que la ADE pone a disposición del público es *Meyerhold: textos teóricos* (2008), con una elaborada edición a cargo de Juan Antonio Hormigón. En sus más de seiscientas páginas se reproducen escritos relativos a la *teoría biomecánica* y la renovación del trabajo actoral, debates acerca del espacio escénico y el papel del director teatral o el Constructivismo y su aplicación a la plástica escénica. La solución de estas directrices a nivel práctico es abordada en una segunda parte titulada “Escenificaciones”, donde quedan muy claras las etapas del pensamiento meyerholdiano a través de los montajes llevados a cabo entre 1910 y 1935.

Rosa Peralta Gilabert ha retratado con sus artículos y publicaciones la escenografía española que se desarrolló en el exilio durante la Guerra Civil, y en concreto lo ha hecho a través de dos monográficos muy representativos: *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*²⁴ (2002) y *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio* (2007); este último es un amplio estudio que da cuenta de sus colaboraciones con distintas compañías teatrales y personalidades como Gregorio Martínez Sierra, Sigfrido Burmann o Federico García Lorca, entre otros, sin olvidar sus años en Méjico en los que trabajó como escenógrafo teatral y cinematográfico.

Andrés Peláez Martín dedica un estudio a otro escenógrafo decimonónico que se convirtió en un gran referente del teatro romántico. En *José María Avrial y Flores: Los inicios de la escenografía romántica española* (2008) se encuentran los diseños de los

²⁴ Este mismo tema fue objeto de su tesis doctoral en 1999, bajo el título *Una escenografía del exilio: la obra de Gori Muñoz (Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978)*, dirigida por Antonio Tordera Sáez y defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Asimismo se podría añadir “La escenografía del exilio: una visión panorámica” (Peralta Gilabert, 2009a).

espacios escénicos realizados por este autor, profesor de perspectiva, dibujante, escenógrafo y grabador. Tal fue su influencia que el Museo Nacional de Teatro de Almagro le dedicó una exposición en 2008 bajo el título *La Escenografía Romántica: José María Avrial y Flores (1807-1891)*, en la que se expusieron algunos de los trabajos que acompañaron a *Don Juan Tenorio*, *Los Misterios de Madrid* o *La Corte del Buen Retiro*, entre otras obras.

Conchita Burmann elabora en 2009 *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*, un estudio con el que pretende dar a conocer la labor teatral de su padre en España. Tras una primera aproximación a la faceta más íntima del escenógrafo, se ofrecen sus colaboraciones teatrales. Entre 1916 y 1929 entabla una estrecha relación con Gregorio Martínez Sierra y colaboran juntos en el proyecto artístico *Un Teatro de Arte*, que permitió a Burmann fusionar su faceta de pintor y hombre de teatro. Tras realizar una gira teatral por América, regresa en 1929 y contacta con otro de los grandes renovadores de la escena española, Cipriano Rivas Cherif, con el que trabajará hasta 1936 recorriendo todo el país y compartiendo experiencias con la compañía de Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz, entre otros. Desde el fin de la Guerra Civil hasta 1980 no cesan las colaboraciones con importantes figuras del panorama teatral español como Felipe Lluch, Cayetano Luca de Tena o José Tamayo, y sus trabajos en óperas, zarzuelas y musicales. Una treintena de imágenes clausuran este trabajo, al que podemos considerar uno de los mejores retratos de la carrera artística de Sigfrido Burmann.

Felisa de Blas Gómez, ya mencionada en este capítulo, firma *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz* (2010), un conciso e interesante estudio sobre el lenguaje artístico del escenógrafo suizo donde se definen “los elementos expresivos” que lo componen (la música, el cuerpo humano, el espacio, la luz, el color y el signo) y se analizan sus montajes más célebres.

En 2012 se publica *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*, de José María Paz Gago. Sus páginas dan a conocer los estrenos realizados en vida (1898-1933) junto a los montajes de *Divinas Palabras*, *Comedias Bárbaras* y *Luces de Bohemia* que se han celebrado en la escena mundial, llegando hasta nuestros días. Su utilidad reside en la exhaustividad documental que presenta, porque nos permite conocer los entresijos de cada montaje, entre ellos, la escenografía empleada y la estética escogida por cada director.

Para finalizar, quisiera mencionar un trabajo más. Aunque no se trate de un estudio específico de escenografía, para la investigación teatral resulta imprescindible *Mapa de la documentación teatral en España*, primer volumen de la colección “Fuentes y recursos para el estudio del teatro español”, de Berta Muñoz Cáliz (2011). En él su autora recoge de forma escrupulosa los centros especializados en documentación teatral del país: archivos, museos, fundaciones, bibliotecas, portales digitales y hemerotecas, con las correspondientes descripciones de sus fondos para precisar las líneas de investigación que pueden llevarse a cabo a partir de los mismos. Los archivos fotográficos, sonoros y audiovisuales son la principal fuente para investigar la escenografía, y dada la intangibilidad de algo tan efímero como el espectáculo teatral, se convierte en material de primera mano. Tan riguroso como necesario, hoy debe ser el libro de cabecera de todo investigador en materia teatral. Le sigue un segundo volumen, igualmente necesario, titulado *Guía de obras de referencia y consulta* (2012), compuesto por más de dos mil fichas que hacen referencia a diccionarios, fuentes de información biográfica, directorios especializados (de autores, teatros, bibliotecas...), carteleras y anuarios, manuales de historia del teatro español y repertorios bibliográficos de distintas épocas. Se tiene previsto publicar un tercer volumen, *Catálogo de Revistas Teatrales*.

Otra fuente que ha ido engrosando sus fondos con el paso de los años son las exposiciones relacionadas con la escenografía. Estas exhibiciones son únicas e irrepetibles por lo que sus catálogos (impresos o en edición digital) son una valiosa fuente de información gráfica y documental que conviene tener en cuenta. Veamos algunos ejemplos.

En febrero de 1977 la Galería Multitud acoge la exposición *Escenografía teatral española 1940-1977* (Nieva y Morera, 1977). No es la primera vez que esta galería se interesa por el teatro ya que dos años antes hizo una exposición sobre *La Barraca y su entorno teatral*. Lo que pretende con esta muestra (*Escenografía teatral...*) es concederle al teatro el protagonismo que se merece y dar cuenta de su relación con las artes plásticas; para ello se exhibió el trabajo de alrededor de cuarenta pintores escenógrafos de reconocida trayectoria (Sigfrido Burmann, Emilio Burgos, José Caballero, Benjamín Palencia, Francisco Nieva, Salvador Dalí, etc.) que más tarde fue recogido en un catálogo acompañado de textos de Francisco Nieva y José María Morera sobre el teatro y la escenografía de posguerra.

En 1984 se publica *Arquitectura teatral en España*, un catálogo fruto de la exposición organizada en Madrid por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda y el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (M.O.P.U.), ubicada en las arquerías de Nuevos Ministerios y abierta al público entre diciembre de 1984 y enero de 1985. La exposición quiso dar a conocer el patrimonio que componen distintos edificios teatrales de España, así como explicar sus tipologías y características; hubo un apartado dedicado a la escenografía que recoge el catálogo: “Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía” de Pedro Navascués Palacio (1984: 53-64), un recorrido cronológico por la historia de la escenografía europea con especial atención a la escenotecnia, los tratados teóricos y las transformaciones que ha conocido la arquitectura teatral con el paso del tiempo.

Con motivo del quincuagésimo aniversario de la muerte de Valle-Inclán, la Sociedad General de Autores de España celebró, entre el 12 de mayo y el 6 de junio de 1986, la exposición *Montajes de Valle-Inclán*, comisariada por Juan Antonio Hormigón. En sus salas se dispusieron carteles, programas, fotografías, maquetas, bocetos de escenografías y figurines, libros de dirección y vestuario de los montajes nacionales e internacionales más significativos que se llevaron a escena desde la muerte del escritor hasta el momento de la exposición. El correspondiente catálogo (Hormigón (coord.), 1986) reúne las fichas técnico-artísticas de cada montaje, un listado del material que se exhibió en cada caso y fragmentos de artículos y críticas de prensa.

Avanzando un poco en el tiempo, nos topamos con otra exposición. El Museu Picasso de Barcelona realizó una muestra en 1996 con el título *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure* (VV.AA., 1996c), que reunió todo tipo de documentación (fotografías, correspondencia, programas, maquetas, bocetos, etc.) en torno a estos cuatro montajes, los más aclamados de su actividad teatral (desarrollada entre 1916 y 1924). La colaboración de Picasso con Sergei Diaghilev, Jean Cocteau y Erik Satie no se limitó al diseño de escenografías y figurines, sino que renovó la concepción del ballet e introdujo recursos teatrales totalmente innovadores.

Además de Picasso, hay otros artistas de vanguardia que han sido objeto de exposiciones. Este mismo año se celebra la primera muestra individual dedicada a Oskar Schlemmer en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), comisariada por Marga Paz. El catálogo resultante (VV.AA., 1996b) cuenta con interesantes textos que abordan su polifacética obra (pintura, dibujo, escultura,

escenografía, danza y teoría estética) junto a un grueso volumen de láminas de gran calidad y una biografía detallada por años.

En 1997 Oviedo acoge *Escenografía operística. Maquetas y figurines* coordinada por Carmen Gallo. A partir de los fondos del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de Institut del Teatre de Barcelona se llevó a cabo una muestra con maquetas y bocetos de óperas de escenógrafos catalanes de finales del siglo XIX y principios del XX. El catálogo reproduce gran parte de este material gráfico junto a un texto de Isidre Bravo (1997) sobre las preocupaciones estéticas predominantes durante el Romanticismo y el Realismo.

Entre febrero y abril de 1998 el MNCARS celebró una retrospectiva del pintor Eduardo Arroyo, donde el visitante pudo conocer todas las facetas del artista (la de pintor, dibujante, escultor, y escenógrafo) a través de las obras comprendidas entre 1958 y 1998. El catálogo (VV.AA., 1998) cuenta con textos de Francisco Calvo Serraller, Miguel Zugaza, y Gilles Aillaud, entre otros, dedicándose un amplio apartado a sus colaboraciones teatrales, y casi 140 páginas con láminas de gran calidad.

Juan Manuel Bonet es un gran conocedor de los vínculos existentes entre pintura y teatro. Siendo entonces director del MNCARS ideó la exposición *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (VV.AA., 2000), celebrada entre el 26 de septiembre y el 20 de noviembre del 2000. Con ella se quiso dar testimonio de los encuentros entre los ballets rusos, el Futurismo, el Constructivismo y los experimentos utópicos, todos ellos ideados para la escena teatral. Por medio de fotografías, bocetos, cuadros, esculturas, maquetas, carteles y piezas de vestuario, se puso de relieve el interés de las vanguardias por el teatro, un espacio que se entendió como “carta blanca” para llevar a cabo los proyectos más ambiciosos.

El Siglo de Oro español también se ha hecho eco en los museos y centros de arte. Un ejemplo es *Calderón en escena: siglo XX* comisariada por José María Díez Borque y Andrés Peláez Martín y expuesta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2000. Su catálogo (Díez Borque y Peláez Martín, eds., 2000) ofrece un vasto corpus de textos sobre la presencia de Calderón en los escenarios nacionales (con especial atención a la CNTC) e internacionales, ilustrado con más de cien páginas donde se ofrece todo tipo de material gráfico (fotografías, bocetos, diseños, maquetas, carteles, vestuario, etc.).

En 2003 Sevilla fue el escenario escogido por José María Díez Borque para organizar una muestra sobre nuestro teatro clásico, titulada *Teatro y Fiesta del Siglo de*

Oro en tierras europeas de los Austrias (VV.AA., 2003). Con este evento se quiso dar a conocer el contacto que mantuvo la corona española con otros países europeos a través de eventos festivos y representaciones teatrales. Para ilustrar este recorrido, se ha hecho acopio de numerosas estampas calcográficas, xilografías, mapas, planos, dibujos y cuadros que permiten reconstruir las entradas reales, el vestuario de los participantes y asistentes, los diseños de los carros triunfales, el aspecto de los espacios de representación, etc., de una de las épocas más fructíferas de nuestra historia.

En 2004 el Círculo de Bellas Artes de Madrid acoge en sus salas a uno de los grandes precursores de la escenografía actual bajo el título *Adolphe Appia. Escenografías* (VV.AA., 2004). Su comisario, Ángel Martínez Roger, exhibe ante el público cuarenta piezas originales (entre dibujos y bocetos) para óperas como *Fausto*, *El Rey Lear*, *Tristán e Isolda* o *Walquiria*. A raíz de esta exposición se editó un catálogo con textos de Ángel Martínez Roger, Martín Dreier, Alberto Campo Baeza, Lourdes Jiménez Fernández y Richard C. Beachman, que abordan la producción de Appia desde distintos puntos de vista (reformador de la escena europea, fuente de inspiración de la escenografía wagneriana española, asimilador de las principales tendencias de la Bauhaus, etc.), seguido del análisis de algunos de los espectáculos más importantes en los que participó y más de treinta páginas con los bocetos de las escenografías exhibidas en esta institución.

El mismo año Ángel Martínez Roger vuelve a ejercer de comisario de otra exposición relativa a la escenografía que tuvo lugar en las salas de la Fundación Canal de Isabel II de Madrid: *Agua a escena: un recorrido por el agua en las artes escénicas*. El fin de la muestra consistió en ofrecer algunos ejemplos de las posibilidades que brinda el agua como elemento teatral: inmersa en espacios naturales, evocada a través de embarcaciones, sugerida a partir de efectos especiales (sonidos o atmósferas) producidos con maquinaria teatral, como elemento esencial en las naumaquias y medio idóneo para los monstruos marinos. No he encontrado ningún catálogo al respecto²⁵.

Continuando con nuestro recorrido nos detenemos en la aclamada exposición *Ezio Frigerio, escenógrafo* (Ursini, ed., 2006) que tuvo lugar en el centro Cultural de la Villa de Madrid entre el 27 de marzo y el 14 de mayo de 2006. Una vez más se contó con Ángel Martínez Roger para llevarla a cabo junto a Giorgio Ursini, para la cual se diseñó un vasto programa formado por bocetos, dibujos y fotografías con las que

²⁵ Para una información más detallada acúdase a IGLESIAS SIMÓN, P. (2004). "Dos exposiciones necesarias: *Agua a escena* y *Adolphe Appia: escenografías*". *ADE-Teatro*, 102, 199-202.

mostrar al público su larga carrera como escenógrafo, desde sus primeros pasos hasta la fecha.

En 2006 se celebra la exposición *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco*, fruto de la colaboración de Miguel Ángel Coso Marín y Juan Sanz Ballesteros en la restauración del Corral de Comedias de Alcalá de Henares (1601) a lo largo de varios años; esta labor les permitió conocer la escenotecnia de la época en profundidad, empujándoles a organizar esta exposición itinerante que hace un recorrido por la luz, el sonido y la ingeniería del teatro barroco, con un importante inventario de objetos y recursos teatrales que, en conjunto, son una valiosa aportación a la investigación de la escenotecnia del teatro del Siglo de Oro. Todo ella está recogido en el catálogo (Coso Marín y Sanz Ballesteros, 2006).

El reconocido escenógrafo andaluz Juan Ruesga Navarro protagonizó una exposición en mayo de 2008 en la Sala Santa Inés de Sevilla, titulada *Juan Ruesga. Escenografías*. Su catálogo (Ruesga Navarro, 2008) recoge el contenido de la muestra: los diseños de cuarenta espectáculos teatrales estrenados entre 1972 y 2008, y el proceso de elaboración de cada una de las escenografías (desde que surge la idea original hasta que se lleva a cabo). Todo queda plasmado a través de bocetos, dibujos, fotografías, programas y carteles.

Otro espacio que ha contribuido a dar visibilidad a la escenografía teatral es el teatro Fernando Fernán Gómez de Madrid. Entre el 17 de diciembre de 2008 y el 15 de febrero de 2009 celebró la exposición *Josef Svoboda, escenógrafo de la luz*, comisariada por Giorgio Ursini Ursic y Ángel Roger Martínez, que ya colaboraron años atrás en la muestra de Ezio Frigerio. En esta ocasión se han exhibido maquetas, fragmentos de decorados, instalaciones, documentales y piezas musicales que formaron parte de algunos de sus trabajos. Da fe de todo ello el catálogo *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo* (Ursini, ed., 2009), considerado una de las mejores publicaciones en español dedicada al escenógrafo por sus numerosas imágenes e interesantes textos, que hacen de este trabajo un referente imprescindible.

Más reciente es la exposición *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo* (VV.AA: 2009a) celebrada en la Casa Encendida de Madrid del 19 de noviembre de 2009 al 17 de enero de 2010. Sus salas exhibieron bocetos, fotografías, maquetas y publicaciones, material con el que se retrató la labor de este dramaturgo, director, actor y teórico que ansiaba conseguir la unión de todos los elementos en escena.

Fuera de nuestras fronteras podríamos mencionar la exposición *De la scène au tableau. David, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard...* (VV.AA.: 2009b) organizada gracias a la dirección de Guy Cogeval, presidente del *Musée d'Orsay*, y Beatrice Avanzi, conservadora del *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*. El discurso de esta exposición es vislumbrar las interrelaciones que hay entre pintura, literatura y teatro en las corrientes estéticas del arte moderno (Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Impresionismo y Simbolismo). Para ello acompañaron cuadros que evocan escenarios teatrales, se ensalzó el melodrama como denominador común en la historia de las pasiones, se recalcó la inspiración que supuso Shakespeare para muchos de estos artistas o la relevancia de Wagner y Appia en estas corrientes pictóricas.

Hay exposiciones que no están dedicadas expresamente a la escenografía, pero sí muestran la faceta de escenógrafo del artista en cuestión, entre otras cosas. Es el caso de *Willi Baumeister (1889-1955). Pinturas y dibujos*, celebrada entre junio y diciembre de 2011 en la Fundación Juan March. En ella el público hizo un recorrido por la obras de uno de los mayores referentes de las vanguardias históricas alemanas. La fundación exhibió más de cincuenta obras (comprendidas entre 1910 y 1950) de este artista polifacético que abarcó pintura, dibujo, grabado, artes decorativas y escenografía teatral. Su catálogo (Schwarz y Fontán del Junco (eds.), 2011) reproduce en alta calidad las piezas exhibidas y aglutina varios textos de especialistas.

No podemos pasar por alto la siguiente exposición, aunque desconozco si existe algún catálogo al respecto. Entre el 6 y el 15 de octubre de 2011 el Centro Dramático Nacional acogió, en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, la exposición *Cuatrienal de Praga: Pabellón de España*, una muestra que ofrece los trabajos sobre escenografía, diseño de vestuario, sonido, iluminación y arquitectura teatral presentados por España en dicho certamen en el mes de junio. Más bien se trata de un “testimonio” del papel que ha desempeñado la escenografía española en este evento de referencia mundial.

Un capítulo aparte se merecen las exposiciones sobre escenografía celebradas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en colaboración con el Teatro de la Zarzuela. La primera de ellas es *Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke* (Pagán, ed., 2012), abierta al público del 22 de septiembre al 21 de octubre de 2012, y que se celebró simultáneamente a la representación de *Ay, amor* de Manuel de Falla en el Teatro de la Zarzuela. En este espectáculo, que comprende *El*

amor brujo y *La vida breve*, el director H. Wernicke (1946-2002), gran renovador de la escena lírica, ideó una escenografía inspirada en el imaginario artístico del pintor Romero de Torres. Con motivo de la reposición de este montaje teatral, las salas de la academia muestran esta idea a través de fotografías, pinturas, y documentos. En 2013 se celebró la exposición *Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro* (Pagán, ed., 2013a), que estuvo abierta al público entre el 18 de mayo y el 16 de junio. Comisariada por Margarita Torrión, se trata de una muestra de cuatro lienzos del pintor italiano (y algunos de sus dibujos preparatorios) que forman parte de la colección de la academia y que fueron realizados durante el reinado de Fernando VI para las óperas del Buen Retiro. Poco después, ambas instituciones vuelven a colaborar en *El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla* (Pagán, ed., 2013b), exposición celebrada entre el 19 de octubre y el 10 de noviembre de 2013. Como en otras ocasiones, esta muestra surge a partir de dos montajes teatrales dirigidos por José Carlos Plaza, que se representan en esas mismas fechas en el Teatro de la Zarzuela: *Los amores de Inés* de Manuel de Falla y *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón. Las escenografías han corrido a cargo de Francisco Leal, que las ha diseñado a partir de los cuadros de Amalia Avia. La Academia ha querido mostrar así la relación existente entre los cuadros urbanos más castizos de la pintora y los barrios populares retratados musicalmente por ambos compositores.

Entre el 3 de octubre de 2013 y el 12 de enero de 2014, la Casa Encendida de Madrid ofrece una exposición dedicada al que fuera uno de los arquitectos y escenógrafos más influyentes del siglo XX, Frederick Kiesler (1890-1965). La muestra, comisariada por Barbara Lesák, se articula en torno a dos espacios: “Frederick Kiesler. El escenario explota” y “Frederick Kiesler. Cara a cara con la vanguardia”, en los que se pueden contemplar maquetas, planos, bocetos, fotografías y vídeos relacionados con la escenografía, la arquitectura teatral y la arquitectura doméstica, en muchos casos bajo un prisma utópico. Complementa la exposición un ciclo titulado “100% Cinema”, donde varios vídeos dejan entrever la concepción que tenía Kiesler del cine (“máquina voladora óptica”). No hay catálogo propiamente dicho, pero sí un cuadernillo (Gráfico, ed., 2013) de treinta y cinco páginas con textos de interés.

Argentina, siempre atenta a todo lo que tenga que ver con la escenografía teatral, acoge desde el 12 de noviembre de 2014 *Germen Gelpi. Escenógrafo (1909-1982)*, una muestra antológica de la obra de este escenógrafo, figurinista, pintor y director artístico que tendrá cabida en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (Buenos Aires).

Revistas

Las principales revistas españolas de teatro dedican un gran número de artículos a la escenografía, de los cuales hemos hecho una breve selección.

Abrimos este capítulo con la revista *ADE-Teatro* (<http://www.adeteatro.com/>)²⁶, una publicación periódica de la Asociación de Directores de Escena de España, corporación fundada en 1982 compuesta por directores teatrales, dramaturgos, críticos y escenógrafos. Bajo la dirección de Juan Antonio Hormigón esta revista (en formato editorial y digital) da a conocer publicaciones recientes, textos teatrales, seminarios y convocatorias, y promueve la investigación en materia teatral. Veamos algunos de sus artículos dedicados a escenografía.

El número 86, aparecido en 2001, dedica un capítulo a “Escenografía: análisis y acción” en el que participan reconocidos especialistas. Uno de ellos es Denis Bablet que ofrece algunas pautas “Para un método de análisis del espacio teatral” (2001: 16-27); parte de la definición de ‘espacio teatral’ abriendo la puerta a nuevas acepciones que no se limiten solo al ‘lugar de la representación’; exige tener en cuenta el contexto socioeconómico, los recursos técnicos y las relaciones que puedan surgir entre el teatro y el resto de expresiones artísticas de cada época; por último aconseja recurrir a material iconográfico y textos de directores y escenógrafos, entre otras cosas.

Podríamos añadir otros artículos como el de Laura Zubiarraín (2001: 28-29) acerca de cómo ha condicionado la arquitectura escénica a la escenificación y la recepción a lo largo de la historia del teatro, o “La escenografía. *Carta a Luciano Damiani*” de Giorgio Strehler (2001: 30-33), un testimonio de los problemas a los que se enfrentan director y escenógrafo en el proceso de un montaje teatral. Este mismo tema aborda Ángel Martínez Roger (2001a: 40-45) en “Tres ejemplos, tres binomios: el trabajo escenográfico al servicio de la dirección escénica”, para visibilizar las particulares relaciones que llevan a director y escenógrafo a colaborar con asiduidad, de cuyos encuentros puede nacer un lenguaje propio como es el caso de Lluís Pasqual y Fabiá Puigserver, Francisco Nieva y José Hernández y Miguel Narros y Andrea

²⁶ Los cincuenta primeros números de la revista pueden consultarse en formato digital en la siguiente dirección de Internet: <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51>. Consultado en octubre de 2014.

D'Odorico. Este mismo autor ya había colaborado con la revista anteriormente, en el número 79, con "Teatro y perspectiva" (Martínez Roger, 2000a: 98-102).

El escenógrafo Juan Ruesga Navarro (2001: 34-37) colabora con un valioso artículo: "La escenografía: rigor y poética". En sus páginas observa cómo a lo largo de estos años se ha producido una ampliación del campo de acción de la escenografía, interviniendo actualmente en museos, grandes eventos sociales o creaciones multimedia sin llegar a desarrollarse plenamente. En el ámbito teatral su actividad sigue siendo algo reducida al mantener una misma fórmula que gira en torno al orden del espacio, la imagen, el objeto y su relación con una acción dramática. Entiende que los principios sobre los que se apoya hoy la escenografía son la perspectiva, el hombre como proporción, el desarrollo del espectáculo en tres dimensiones, la naturaleza colectiva de la obra teatral, los actores y la iluminación, entre otras cosas. Ruesga concluye afirmando que la solución está en la búsqueda de lo esencial, lo único y lo irrepetible. Es constante el interés de Ruesga Navarro por vislumbrar los nuevos horizontes de la escenografía actual, tal y como prueban otros artículos posteriores: "Reinventar nuestro trabajo" (2010a: 60-61) o "Puesta en escena y plástica del espectáculo: una relación creativa" (2010b: 173-178); en este último manifiesta el deseo de una mayor comunicación entre profesionales, unas inquietudes que le llevaron a fundar SURESCENA, un laboratorio de investigación teatral en el que confluyen empresas y diseñadores escénicos de Andalucía.

El número 88, publicado también en 2001, cuenta con interesantes trabajos. Uno de ellos es "La ficcionalidad escenográfica" de Carlos Rodríguez (2001: 42-44) que da testimonio del seminario celebrado en el Castillo de la Mota de Valladolid en junio de 2001, un encuentro en el que intervinieron Juan Antonio Hormigón, Ángel Martínez Roger y Juan Ruesga Navarro entre otros, cuyas aportaciones quedan reseñadas en estas páginas²⁷. Un artículo de mayor peso es "Los ámbitos de la ficción escenográfica" de Ángel Martínez Roger (2001b: 45-50), en cuyas páginas parte del Renacimiento y los tratados de perspectiva más relevantes para explorar el modo en que ha ido variando la manera de concebir y manipular el espacio escénico, llegando a la época contemporánea. En el mismo número interviene Isidre Bravo (2001: 60-61) para señalar brevemente los elementos que conforman "El espacio poético" (técnicas, materiales, estructuras y soportes) y las posibilidades que estos brindan en la puesta en escena.

²⁷ No he incluido este seminario en el apartado dedicado a congresos y jornadas de escenografía porque no he encontrado información alguna sobre su celebración.

Alicia E. Blas Brunel (2001: 51-54) se hace eco de un recurso que cada vez cobra más fuerza en las tablas: “Las proyecciones y el audiovisual en escenografía”.

El número 121 (2008) está dedicado al teatro egipcio y al teatro de títeres; entre todos los artículos, destaca una reflexión sobre la escenografía y la cuestión de género: “La escenografía en el teatro egipcio: masculino versus femenino” escrito por Aida Allam (2008: 68-73) donde se pregunta si existe una escenografía femenina en un intento por reivindicar la presencia de la mujer como autora de escenografías u ocupando puestos de dirección teatral; como ejemplo, nos remite a las escenografías de Nora Amín, entrevistada unas páginas más adelante. Este mismo año, Eufasio Lucena Muñoz (2008: 143-147) hace una reseña del festival de escenografía por excelencia, “La Cuadrienal de Escenografía de Praga”, deteniéndose en las distintas líneas expuestas, no sin antes recordar ediciones pasadas.

Un tema habitual en los estudios dedicados a la escenografía y la puesta en escena es el intercambio de códigos y recursos entre cine y teatro. En el número 122 Jorge Urrutia (2008: 146-152) denuncia lo que él considera un “complejo” del teatro que le impulsa a imitar los rasgos fílmicos y la estética propias de la producción cinematográfica. Junto a él, Juan Antonio Hormigón (2008: 168-178) se hace eco de la “Incidencia del cine en la puesta en escena”, una revisión en la que no podía faltar Meyerhold y su adaptación escénica de la segmentación secuencial del film para la elaboración de episodios, el intento de introducción del primer plano o el recurso del *flash back*.

Poco después, Juan Peruarena Arregui (2009b: 188-197) colabora con un artículo sobre la puesta en escena en la época del Romanticismo español, en el que señala el gusto por el uso de artefactos teatrales y juegos decorativos, el interés en mejorar las técnicas barrocas e introducir cambios en la escena (por ejemplo, con el diorama). Pero no sólo se dedican palabras a la puesta en escena. El público, por poner un ejemplo, es consciente de los obstáculos con los que se topa el gremio de actores; ahora bien, apenas se reflejan las dificultades que debe sortear un escenógrafo cuya profesión no puede aceptar improvisación alguna. Por ello, Fernando Navajas Seco (2010: 162-166) llama desde sus páginas a una mayor coordinación logística.

El número 131 (2010), dedicado mayormente a la presencia del esoterismo en el teatro, permite al lector acercarse a la elaboración de la escenografía de biombos y estampados “horror vacui” de *Drácula* de García May, gracias a la revisión que hace la propia diseñadora Alicia E. Blas Brunel (2010: 100-106), con un enfoque muy

particular: “El diseño escenográfico como proceso alquímico”. El siguiente número cuenta con la intervención de Pablo Iglesias Simón (2010: 200-214) en cuyas páginas desvela *el modus operandi* para llevar una obra a las tablas, esto es, la gestación, madurez y puesta en escena de *El lado oeste del Golden Gate*. También hay espacio para los que reivindican un mayor consenso entre los distintos profesionales que hacen posible el teatro.

El número 135 es un monográfico dedicado a “Valle-Inclán y *El Trueno Dorado*” (2011) y en él tienen la palabra todos los sectores implicados en el montaje de esta obra: dirección, escenografía, coreografía, iluminación, sonido, etc. con especial dedicación al trabajo de los actores y la recepción de los espectadores. Juan Antonio Hormigón (2011: 11-49) revela en “*El Trueno Dorado: cuando los sueños se hacen realidad*” los pasos dados para conseguir llevar a cabo este montaje teatral; ofrece al detalle cómo surgió la gestación de este proyecto, la definición del discurso, la elaboración de la concepción escénica y el diseño de la escenografía. Junto a él, complementa esta información el abundante material gráfico (fotografías, obras de arte, y bocetos) que ha servido de inspiración a este montaje teatral, expuesto en las “Anotaciones, apuntes y retazos para la creación visual de *El Trueno Dorado* de Valle-Inclán” de Tomás Adrián (2011: 50-57). De la coreografía, sonido e iluminación, complementos de los que se sirve la escenografía, hablan Marco Antonio Silva (2011: 59), Ignacio García (2011: 60-61) y Jorge Kuri Neumann (2011: 62). Este mismo número cuenta además con un amplio capítulo dedicado a Gordon Craig donde interviene Antoni Ramon-Graells (2011: 168-175) para revisar la evolución personal y profesional del dramaturgo, escenógrafo y teórico, esto es, su relación con su padre arquitecto o la influencia que ejercieron sobre él Nietzsche o Wagner, tratando de vislumbrar qué motivos le condujeron a priorizar la “escena pictórica” sobre la “escena arquitectónica”. Del mismo modo, Mila Jové y Juan G. Mauriño (2011: 176-181) se ocupan de dos proyectos del artista en su artículo “*Scene y Arena Goldoni*”, bien nutrido de bocetos del autor contrapuestos a sus correspondientes aplicaciones en maquetas.

El volumen 137, “Escenificar a Valle-Inclán” (2011), está dedicado íntegramente a las obras del autor llevadas a escena entre 1936 y 2011, y en muchas de estas revisiones se tiene muy presente el papel de la escenografía. Algunos de los montajes más recientes son descritos por sus propios directores, como hace Gerardo Vera (2011: 296-297) al recordar la puesta en escena de *Divinas palabras* (2006) en

el Centro Dramático Nacional, donde el trabajo actoral (combinación de lo humano y lo animal) fue muy aclamado. Rodolfo Cardona (2011: 261-269), a raíz del análisis de algunos montajes reflexiona sobre la relación entre texto y puesta en escena, un debate que cada vez ocupa más páginas y que busca alternativas a la identificación entre uno y otro, dejando claro que él entiende la puesta en escena como una forma de expresión artística independiente del texto dramático. Por último se reseña la participación de Helena Pimenta en el vigésimo segundo seminario de la ADE en julio de 2011, donde explicó cómo escenificó *Luces de Bohemia* con Ur Teatro en 2002, a lo que se suman los testimonios de Diego Palacio y Jara M. Valderas (2011: 292-295) acerca de los factores de producción, su visión de la obra y los criterios adoptados para su puesta en escena.

Para finalizar, veamos algunos artículos más de *ADE-Teatro*. José Gabriel López Antuñano (2012: 171-174) repasa en la escenografía de dos montajes que cuestionan una tendencia cada vez más presente en las tablas: “Simon McBurney y Robert Lepage en Madrid. Los audiovisuales a favor o en contra del espectáculo teatral”. Asimismo, Eduardo Pérez-Rasilla (2013: 59-75), un habitual de la revista ADE, repasa “Las escenificaciones de Lope de Vega en la España democrática: la predilección por la comedia” para hacer balance de las distintas propuestas estéticas ofrecidas por varias compañías en las que la escenografía es la piedra angular. Le sigue Juan Peruarena-Arregui (2013: 136-145) con “El espacio teatral de la ilustración”, un compendio de las principales reformas que se aplicaron a los edificios teatrales durante este período (entre ellas, se impone el escenario *a la italiana* y se monumentaliza el exterior de los teatros), seguido de los principales cambios experimentados por la escenotecnia que busca ansiadamente el ilusionismo a través de unos recursos escenográficos que deben ser sometidos a una profunda renovación, tal y como reivindica Luzán en su *Poética* (1737). Por último, resultan imprescindibles todos los artículos que componen el número 147, publicado en 2013, dedicado a las escenificaciones de óperas de Verdi y Wagner.

Finalizado el recorrido por los números de la revista *ADE-Teatro*, veamos otras revistas de referencia. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral* (<http://www.primeracto.com/>) es cita obligada en este estudio. Creada en 1957, actualmente ofrece sus números en formato editorial y digital. Desde el primer número se detecta la intención de no descuidar las facetas teatrales que tradicionalmente han estado menos cercanas al público, como es el caso de la escenografía. “Mi dirección

escénica de *El diario de Ana Frank*”, escrito por José Luis Alonso Mañes (1957: 9-14), explica en primera persona cuáles han sido los criterios que han permitido madurar este proyecto que cuenta con la escenografía de Sigfrido Burman. El escenógrafo y dramaturgo Francisco Nieva, con la lucidez que le caracteriza, ha firmado interesantes artículos en *Primer Acto*; entre ellos destaca “Un nuevo sentido de la puesta en escena” (1967: 48-52) en cuyas páginas identifica la nueva actitud del público y la emancipación del realismo como las principales características del teatro contemporáneo, algo que en España no termina de encontrar plena aceptación por la falta de sensibilidad que nos caracteriza. En ese afán por tratar de vislumbrar el estado de la cuestión, Nieva escribe “La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro” (1969: 8-27) donde condena abiertamente al teatro actual, por ser incapaz de reflejar al hombre de hoy ni ética ni estéticamente. Algunas constantes como la provocación, la tendencia imaginativa, el compromiso político o el teatro del absurdo pueden ayudar a dibujar este mapa del nuevo teatro que aún sigue encontrando muchas barreras que limitan su libertad de creación. José Monleón, colaborador habitual en esta revista, es autor de “Espacio escénico y escenografía” (1980: 13-28), un artículo que define las principales inquietudes de la escenografía contemporánea, entre ellas el afán por librarse de las convenciones del espacio a la italiana y la búsqueda de nuevas relaciones entre el espacio escénico y el público, planteamientos que han llegado con cierto retraso a España. Fuera de nuestras fronteras es primordial “El desarrollo de la escenografía en el teatro checo”. En este artículo Renzo Casali (1967: 53-72) explica de manera amplia y minuciosa la labor de los máximos representantes de la escenografía checa: Jan Sládek, Frantisek Tröster, Frantisek Muzika y Josef Svoboda; este último acapara toda la atención, en concreto por crear “La Linterna Mágica” donde cine y teatro se combinan armoniosamente dando lugar a un nuevo género.

Algunas publicaciones de *Primer Acto* son testimonios de encuentros entre intelectuales del teatro. Es el caso de “Estudios sobre el espacio escénico” (Anónimo, 1973: 50-56), que reproduce el debate acaecido entre Adolfo Marsillach, Juan Antonio Hormigón, Federico Roda y Jordi Teixidor en torno al trabajo del escenógrafo y el modo en que éste se enfrenta al espacio escénico a partir de distintas tendencias artísticas. No faltan páginas dedicadas a grandes escenógrafos como “Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano”, escrito por Luis Miguel Gómez (1990: 94-101), donde se dan a conocer las aportaciones plásticas y literarias de este hombre de teatro y, en especial, su capacidad para consolidar una vanguardia basada en el realismo

tradicional español que se materializó en las escenografías diseñadas para el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León. Como veremos más adelante, no es este el único artículo relacionado con la escenografía teatral en el contexto de la República.

El número 269, publicado en 1997, es uno de los más importantes por tratarse de un monográfico dedicado a la escenografía. En este número encontramos artículos que se aproximan de diversas formas a la materia. Por un lado hay artículos apoyados en entrevistas o conferencias de profesionales de la escenografía; así, José Monleón (1997: 5-10) da a conocer la postura de Richard Martin que se manifiesta a favor de una escenografía nacida del compromiso social y la reflexión, frente a P.A. (1997: 10-11) que entrevista a Juan José Guillén con el fin de conocer el *modus operandi* y el empleo de las nuevas tecnologías en esta profesión. En este monográfico también se recoge un encuentro entre jóvenes escenógrafos del que fue testigo Mehdi Mahmoud Dellagi (1997: 12-13), quien deja constancia de las aportaciones de Richard Martin, Emanuel Giliberti o José Guillén y del balance que se hizo de algunos de sus montajes, sometidos a examen. En una línea diferente se encuentran los artículos que hacen un recorrido por la evolución de la escenografía, tal y como propone Julia Doménech en “El espacio escénico contemporáneo” (1997: 14-17) que comprende los primeros pasos del Naturalismo de la mano de André Antoine y su Théâtre-Libre hasta llegar a las aportaciones de Jerzy Grotowsky. El especialista en escenografía Ángel Martínez Roger participa en este número con dos artículos: “De lo plástico en la escenografía teatral” (1997a: 18-21) invita a reflexionar acerca del papel que juega la escenografía en los códigos de percepción y comunicación, a la par que reivindica una mayor experimentación por parte de los profesionales; en “Paseo por la escenografía teatral española. De la experiencia republicana al comienzo de los ochenta” (1997b: 34-44) repasa las soluciones teatrales introducidas por algunas de las figuras más relevantes de este sector (Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, José Caballero, Sigfrido Burmann, Emilio Burgos, Gerardo Vera, Andrea D’Odorico, entre otros), seguido de un breve análisis de espectáculos que han contado con sus escenografías.

La constante labor de *Primer Acto* por atender las inquietudes estéticas de los propios escenógrafos se confirma en una serie de artículos centrados en la figura de Józef Szajna. El primero de ellos corre a cargo de Carlos Cuadros (1992: 108-110) y versa sobre la conferencia que pronunció el escenógrafo a su paso por la RESAD, donde desarrolló el concepto de “teatro orgánico” que está vinculado a la corriente conocida

como *Environment* (ambiente), en la que se busca envolver al espectador e implicarle en el hecho teatral. El segundo artículo está firmado por el propio Szajna (1992: 111) quien sintetiza los principios de esta corriente estética teatral que promulga el contacto constante con la materia, la ruptura con la interpretación naturalista, la armonización de todos los elementos a partir de una combinación del factor imaginativo y el emocional para implicar de lleno al público.

Acotaciones. Revista de Investigación Teatral, nacida en 1998, es una publicación semestral editada por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) cuyos números están disponibles en la propia web de la institución (<http://www.resad.es/publicaciones.htm#ACOTACIONES>). Cada publicación se estructura en tres partes: artículos de investigación teatral, textos de autores dramáticos españoles y un último apartado donde se recogen noticias de interés, así como reseñas de exposiciones y libros teatrales. Veamos algunos de los artículos más relevantes sobre escenografía.

En 1999 se publica el tercer número de *Acotaciones* y en él interviene Ángel Martínez Roger (1999: 37-44) para hablar de la escenografía que Fernand Léger diseñó para el ballet *La Création du Monde* (1923); a través de su análisis, se nos dan a conocer los recursos y fuentes que conforman la estética de este vanguardista francés que combina admirablemente el cubismo con el lenguaje industrial, lo primitivo y la mitología en busca de la obra de arte total. El mismo autor vuelve a colaborar en el número 11 con “Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos” (Martínez Roger, 2003a: 21-44), con el que dibuja el panorama teatral que predominaba en España una vez se retiró el lenguaje vanguardista de los años 30 y se introdujo la esencia castiza. A raíz de los intentos por reformular esta nueva identidad surgieron escenógrafos como José Caballero, José María Sert o Emilio Burgos, y con ellos, avances técnicos relacionados con los decorados, los telones, la luz, etc.

En la octava publicación interviene Helena S. Kriúkova (2002: 47-72) con el artículo “La tentación de existir [Escenografía]”, un retrato de la historia del decorado teatral desde el siglo XVI hasta la época contemporánea, con atención a las distintas revoluciones estéticas, sus representantes y los recursos escenográficos que las caracterizaron. La misma autora, en “Del Renacimiento al Barroco. El guardián del tiempo detenido: Inigo Jones” (Kriúkova, 2005: 9-36), aglutina los principales estudios

sobre teatro y perspectiva de la Edad Moderna para recalcar, posteriormente, las innovaciones escénicas introducidas por Inigo Jones a lo largo del siglo XVII.

Rosa Peralta Gilabert, citada páginas atrás por sus estudios sobre escenógrafos españoles exiliados, opta en esta ocasión por reflexionar sobre la escenografía empleada en un montaje del siglo XXI que debe mucho a las nuevas tecnologías: “Una pantalla electrónica entre Cervantes y Boadella en *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*” (2004: 9-16).

El número 17 de *Acotaciones* cuenta con el artículo de Robert A. Davidson y Enrique García Santo-Tomás (2006: 45-64), “Latente armonía: Adolphe Appia y el *sport* como coreografía”, que pone de relieve el interés del escenógrafo por mostrar en escena las conexiones entre arte, cuerpo, movimiento y deporte. A partir de las vanguardias, el cuerpo humano cobra otra dimensión y se experimenta en torno al movimiento y su importancia visual, algo que Appia decide incorporar a sus propuestas escénicas introduciendo así el concepto de “living art”.

Muy interesante es la valoración que hace el escenógrafo Juan Ruesga Navarro en “El siglo XXI aún no ha llegado. Reflexiones sobre la plástica escénica” (2012: 41-54). Al comienzo de su artículo confiesa las dudas que le asaltan a la hora de definir las tendencias estéticas del teatro contemporáneo, ya que tiene la sensación de que todo se limita a dos fórmulas y sus variaciones: la concepción general del espacio escénico ideada a principios del siglo XX, y el realismo sometido a la poética de distintos creadores. Las vanguardias históricas definieron distintos lenguajes artísticos de los que se nutrió la escenografía teatral, pero hoy parece haberse producido un cierto estancamiento; en lugar de existir un abanico de códigos artísticos bien definidos, todo se reduce al *collage*, a la acumulación, a la ausencia de jerarquías o dominación de un discurso plástico específico. A su vez las nuevas tecnologías también están contribuyendo a definir la plástica escénica. A grandes rasgos, son muchos los frentes abiertos pero a la vez están aún por definir.

La revista digital *Teatr@. Revista de Estudios Culturales* (en formato editorial y digital: <http://www.revistateatro.com/>) continúa la línea trazada por *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* que dirigió Ángel Berenguer a lo largo de veinte años (1992-2008) pero con un carácter interdisciplinar que le permite reflexionar sobre todas las expresiones artísticas (cine, literatura, pintura...) incluido el teatro. Nos interesa resaltar

algunos artículos²⁸, entre ellos el de Fernando Cantalapiedra, “Hacia un método de análisis de lo espectacular” (1994: 291-310), en el que expone un riguroso modelo de análisis del espectáculo teatral a partir de la semiótica para establecer, así, nuevas categorías con las que organizar la lectura de este acto colectivo. El mismo autor vuelve a colaborar años más tarde con “Luminotecnia y teatralidad. Samuel Beckett, *Comédie*” (2004: 103-170) en el que recrea hipotéticamente la presencia y ausencia de la luz en la puesta en escena de esta obra de Samuel Beckett. Una de las mayores aportaciones es la de José Luis Plaza Chillón (1998b: 95-135): “Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo”. Se trata de un estudio muy completo sobre las tres tendencias estéticas que condicionaron la escenografía desde principios del siglo XX: la tradicional, que se mostraba a favor del realismo, otra basada en la innovación introducida por los Ballets Russes de Diaghilev y el “Teatro de Arte” de Martínez Sierra, y por último, una tendencia vanguardista o moderna con Salvador Dalí, Joan Miró, Benjamín Palencia y Maruja Mallo a la cabeza. Más reciente es “Motivos y estrategias del Futurismo” de José Alberto Conderana Cerrillo (2012: 89-109), un estudio que revisa la concepción que tenían los futuristas del mundo, su relación con el progreso y las máquinas, y cómo llevaron estas propuestas a las artes plásticas, la arquitectura y el teatro a partir de las ideas de “cuerpo-máquina” y “escenario-máquina”.

La revista *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (<http://www.humanities.uci.edu/gestos/>) sirve de plataforma a ensayos, textos dramáticos, reseñas y artículos en inglés, portugués y español interesados en las manifestaciones teatrales del mundo hispánico. Cuenta con algunos de los mayores especialistas en materia teatral²⁹, entre ellos la reconocida investigadora Susan L. Fischer que participa con “El director es como un jardinero. *Miguel Will* de José Carlos Somoza, en un montaje de Denis Rafter” (2005: 39-67) para ofrecer sus valoraciones de la puesta en escena que tuvo lugar en la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1997. Otro colaborador es César Oliva que firma “García Lorca y la puesta en escena de los clásicos” (2008: 31-46), un artículo que ahonda en los criterios que siguió Lorca a la hora de montar los clásicos españoles, donde las innovaciones escenográficas estaban

²⁸ Todos los números están disponibles en su página web.

²⁹ Están disponibles todos los números comprendidos entre el 45 y el 58 (ambos inclusive) en <http://www.hnet.uci.edu/gestos/numeros-elec.html> (consultado en noviembre de 2014).

presentes gracias a la colaboración de jóvenes pintores y la admiración que Lorca sentía por las fórmulas de Craig, Appia o Artaud. Patrice Pavis hace su particular aportación con “La deconstrucción de la puesta en escena moderna” (2009: 13-36) para evaluar el papel que desempeña el vacío, la tradición, la repetición o la ruptura de la representación en el teatro actual, fórmulas que condicionan la expresión artística y la puesta en escena.

Otra de las revistas teatrales más relevantes del panorama actual es *Las Puertas del Drama* (<http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/>) perteneciente a la Asociación de Autores de Teatro (AAT). Nacida en 1999, ofrece alrededor de dos o tres publicaciones al año en las que se abordan todas las cuestiones relacionadas con la escritura teatral³⁰. En el repaso de todos sus números se advierten algunos artículos que conviene destacar, entre ellos el de Ángel Berenguer (2002: 10-19): “Sobre el texto dramático y su representación escénica”; en él expone la diferencia entre literatura dramática (que ya anuncia intenciones escénicas) y comunicación teatral (donde el mundo interior del creador se somete a las leyes del orden real), que establecen su particular vínculo en el momento del espectáculo. Romera Castillo (2002: 20-23) revisa las distintas posturas críticas que se adoptan ante la distinción entre texto y representación, y más adelante atiende al proceso de comunicación que se da en cada caso. Otros artículos se centran en espectáculos teatrales como “Texto clásico y compromiso” de Luciano García Lorenzo (2003: 10-13) centrado en representaciones que buscan concienciar al público en temas solidarios. En 2007 *Las Puertas del Drama* cosecha trabajos de lo más versátiles: “Espacio escénico y tecnologías interactivas” de Victoria Pérez Royo (2007: 11-16), una reflexión semántica de las distintas nociones teatrales de ‘espacio’; “Breve contribución al estudio del espacio teatral” de Anxo Abuín González (2007: 17-21), que recopila los formatos arquitectónicos del espacio escénico a lo largo de la historia; y “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico” de José Antonio Pérez Bowie (2007: 22-27), que retoma la idea del intercambio entre ambas disciplinas artísticas. Para finalizar podríamos añadir un artículo de Patrice Pavis (2006: 4-18) en el que se ocupa de una tendencia que cada vez cobra más fuerza sobre las tablas, la presencia de la performance en el teatro, para

³⁰ Hasta el año 2011 los números estaban disponibles en papel y formato digital. Actualmente solo publican en línea y son de libre acceso (consultado en noviembre de 2014).

lo cual analiza ocho montajes y las distintas soluciones que brinda la performance en ellos.

Un referente para la reconstrucción de la vida escénica española es la revista teatral *El Público*. Esta publicación mensual nació en 1983 de la mano de Moisés Pérez Coterillo. Desde entonces y hasta su desaparición en 1992, publicó 93 números que recogen las noticias más significativas de un período fundamental dentro de la historia de nuestro teatro, dando visibilidad a festivales, estrenos, centros dramáticos, profesionales de la escena y temporadas teatrales.

Otra revista que requiere de nuestra atención es *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (<http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/>) fundada y dirigida por Julio Huélamo Cosma en 2011 y editada por el Centro de Documentación Teatral. Es una publicación anual digital que ofrece artículos novedosos sobre las artes escénicas de los siglos XX y XXI³¹. Veamos algunos de ellos dedicados a la puesta en escena y la escenografía. El primer número se ocupa de la escenificación de Valle-Inclán durante el franquismo, de ahí que casi todos los artículos se hagan eco de los obstáculos impuestos por la censura a la hora de estrenar una pieza. Eduardo Pérez-Rasilla colabora con Guadalupe Soria Tomás (2011a) para reconstruir el primer estreno de *Los cuernos de don Friolera* que tuvo lugar en 1958, con especial atención a la recepción crítica y la censura del momento; en la misma línea ambos autores (Pérez-Rasilla y Soria Tomás, 2011b) firman otro artículo en el que se ocupan del montaje *Águila de Blasón* que dirigió Adolfo Marsillach en 1966. En ambos casos se ha llevado a cabo un intenso trabajo de documentación que permite reconstruir la puesta en escena y las circunstancias en que se dieron estos estrenos. El segundo número de *Don Galán* es un monográfico dedicado al teatro español del siglo XXI con artículos sobre la escena catalana, gallega, canaria, andaluza y madrileña. Junto a este mapa teatral hay entrevistas a dramaturgos emergentes como María Velasco, Blanca Doménech, Carlos Contreras o Paco Bezerra, entre otros. Considero una idea muy acertada ofrecer la grabación completa de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (2010) de Francisco Nieva, con escenografía de José Hernández, seguida de un análisis crítico de Jesús Barraión Muñoz (2011). El tercer número arroja nuevas lecturas sobre los principales dramaturgos

³¹ Todos los artículos están disponibles en su página web (consultado en noviembre de 2014).

realistas del siglo XX (Alfonso Sastre, Buero Vallejo, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, etc.) para lo cual se revisan sus trayectorias, estrenos y la edición de sus textos teatrales, todo ello teniendo muy presente el contexto en el que se insertan. Pero el número de *Don Galán* que acapara toda nuestra atención es el cuarto (2014), por estar dedicado a las principales tendencias de la escenografía española (entre 1975 y 2013). Navarro de Zuñiga participa con dos valiosos artículos mencionados anteriormente: “Una visión incompleta de la escenografía en España desde 1975” (2014a) y “Los escenógrafos hablan” (2014b); Guillermo Heras (2014) revela desde su propia experiencia las relaciones que pueden surgir entre la escenografía y la dirección escénica; Idoia Murga Castro (2014), especialista en escenografía y danza, hace un repaso de los diseños escénicos que definen la trayectoria de la Compañía Nacional de Danza; yo misma me hago eco de tres montajes muy significativos de la CNTC en “Tres escenografías para *La vida es sueño* (1996, 2000, 2012) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2014a); Eduardo Vasco (2014) relata sus colaboraciones con el escenógrafo José Hernández y Alicia E. Blas Brunel (2014) da fe de la gran capacidad creativa de la escenógrafa Elisa Sanz. Por último, el iluminador Miguel Ángel Camacho (2014) analiza la evolución de la iluminación teatral a lo largo del último cuarto de siglo. En resumen, este monográfico es una publicación imprescindible para conocer de primera mano el estado actual de la escenografía española.

No podemos dejar de mencionar *ACAL Anuario Calderoniano*, una publicación del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra dirigida por Ignacio Arellano. Con una periodicidad anual, desde 2008 recoge estudios críticos sobre la vida y obra de Calderón de la Barca, así como noticias, reseñas y bibliografía relacionadas con el tema.

En junio de 2014 nace la revista digital *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena* (<http://escenauno.org/>), una publicación semestral del Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, en la provincia de Buenos Aires. Este instituto (<http://www.indees.com.ar/>) se fundó a raíz de la donación de la obra del escenógrafo Guillermo Torres, surgida de la colaboración con el Teatro Nacional Cervantes. Marcelo Jaureguiberry es el director del INDEES y de *Escena Uno*, que acaba de publicar su primer número compuesto por siete artículos. Uno de ellos es

“Escenografía: crítica periodística y crítica académica” de Valeria Arias (2014), un resumen de las reflexiones surgidas en el Primer Congreso Nacional de Escenografía de Buenos Aires³² que apuestan por abrir nuevos frentes en el estudio de este campo, vincularlo con otras disciplinas, teorizar acerca de las diversas tendencias y romper con patrones de crítica ya obsoletos. Este mismo congreso sirve de base a María Guadalupe Suasnabar y Marcelo Jaureguiberry para escribir “Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI” (2014), elaborado a partir del testimonio de tres escenógrafos que dan a conocer su particular punto de vista sobre la profesión, un tema que volvemos a encontrar de la mano del mismo autor en “La escenografía demanda mundo. Algunas reflexiones sobre el campo y el aporte original del escenógrafo Gastón Breyer” (Jaureguiberry, 2014). Asimismo, el espacio escénico y las posibilidades que éste brinda a nivel teatral despierta el interés de algunos autores, como vemos en “Del espacio dramático al espacio escénico. Algunas reflexiones sobre el espacio en el teatro” de Pablo M. Moro Rodríguez (2014) y “La luz y el espacio escénico: los antecedentes de una poética lumínica” de Mauricio Rinaldi (2014). Cierran el número dos trabajos sobre el intercambio de recursos entre el cine y el teatro: “El espacio fílmico en *Los tallos amargos*. Germen Gelpi y la construcción de un espacio posclásico” de Daniel Giacomelli (2014) y “Teatro más cine, ¿una nueva expresión artística?” de Yanina Estefanía Jensen (2014). En conjunto, este número constituye una de las más interesantes aportaciones sobre teoría de la escenografía. Próximamente se publicará el segundo ejemplar de la serie.

Hay otro tipo de revistas que, a pesar de no estar especializadas en teatro, incluyen artículos relacionados con la escenografía teatral y la puesta en escena. Es el caso de *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/index.html) donde tienen cabida todo tipo de artículos (en edición impresa y digital) relacionados con las Bellas Artes³³. El número 13, con motivo del segundo centenario del Teatro Principal de Zaragoza, alberga artículos como “La muy controvertida situación de la escenografía en Cataluña. Un posible estado de la cuestión” de Ricard Salvat i Ferré (1998: 167-184), un repaso de la documentación e investigaciones existentes en torno a la escenografía catalana donde se detectan muchas carencias, por ejemplo la no inclusión en estos estudios de

³² Celebrado del 13 al 16 de noviembre de 2013.

³³ Todos los artículos de *Artigrama* están disponibles en su página web.

varios escenógrafos de renombre; es por ello que este artículo constituye una interesante reivindicación de una correcta y amplia investigación de la escenografía. En este mismo número se encuentra el artículo de Manuel García Guatas (1998: 109-130) “La escenografía en el Teatro Principal de Zaragoza”, que indaga acerca de los decorados utilizados en este teatro desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, deteniéndose en los escenógrafos más relevantes (Francisco Aranda y Mariano Pescador).

El número 19 consistió en un monográfico dedicado al arte efímero. Miguel Hermoso Cuesta (2004: 139-154) ofrece unos “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero” que se centran en dos proyectos del artista italiano ejecutados en tierras españolas (la *Restitución de Messina* y los *Ángeles adorando la Santa Faz*), a la par que retrata el contexto en el que los creadores de arte efímero llevan a cabo este tipo de obras. En una línea similar participa Jesús Criado Mainar (2004: 15-38) con un estudio sobre la entrada triunfal de Felipe II en Tarazona en 1592; a partir del arco que se construyó para este acontecimiento, aborda los distintos significados que adopta el arte efímero cuando se usa con fines propagandísticos.

En este mismo número Zaragoza vuelve a ser motivo de estudio en “Arquitectura efímera y fiesta en Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”, de María Pilar Poblador Muga y Ascensión Hernández Martínez (2004: 155-195), un período menos conocido pero igualmente interesante en el que se construyen arcos, templete y cabalgatas con estilos historicistas que han quedado registrados en abundante documentación gráfica. José Ignacio Calvo Ruata y Juan Carlos Lozano López firman “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)” (2004: 95-138), acerca del significado y función de estas construcciones creadas para albergar el Santísimo Sacramento cuyos materiales, técnicas y el fuerte componente escenográfico les ha otorgado el nombre de “arte de las tramoyas”. Por último, Juan Francisco Esteban Lorente (2004: 39-94) y M^a Adelaida Allo Manero (2005: 299-314) se aproximan a las decoraciones fúnebres de las exequias reales españolas celebradas durante el Antiguo Régimen y ofrecen una bibliografía especializada relacionadas con este fenómeno artístico.

Para concluir este apartado, ofrezco a continuación una serie de artículos sueltos que no se insertan en ninguna de las revistas mencionadas, pero cuyo tema nos interesa plenamente. Uno de ellos es *Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta* de Miguel Cabañas Bravo (2011), con el que se da a conocer una faceta poco

atendida del pintor: sus colaboraciones con las “Misiones Pedagógicas” y “La Barraca” y la creación de “Guiñol Octubre”, propuestas con las que perseguía la concienciación sociopolítica del público ante una época convulsa. David Martín López publica en 2008 “La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)”, donde acude a referentes de la Historia del Arte como Mozart, Schinkel, Chagall o el videoartista Mathew Barney para demostrar cómo la simbología masónica ha inspirado las más diversas creaciones artísticas a lo largo de los siglos, llegando hasta nuestros días. En este sentido, el concepto “escenografía masónica” no se limita al ámbito teatral sino que implica al resto de géneros artísticos. El gran escenógrafo y dramaturgo Francisco Nieva firma “El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro” (1989), un diagnóstico del deteriorado estado de la escenografía española de entonces, a la par que una contundente reivindicación de una escenografía moderna, original y dotada de fuerza expresiva que únicamente puede llegar de la mano de autores propios capaces de romper con la mediocridad omnipresente en esta disciplina.

Congresos de teatro

No podemos pasar por alto los congresos, jornadas y seminarios relacionados con la escenografía teatral. Como ya se señaló anteriormente, uno de los encuentros más prestigiosos a nivel nacional son *Las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* de Almería. De todas ellas, nos interesa especialmente la que tuvo lugar en 2004 bajo el título *En torno al teatro del siglo de oro: XVI-XVII*. Una de las intervenciones fue “La puesta en escena de los autores clásicos” (2004) de Alberto González Vergel, que parte de su experiencia como director teatral para establecer los criterios a seguir a la hora de montar una obra clásica (lenguaje plástico sencillo, texto accesible al espectador de hoy, espontaneidad, etc.), y pone como ejemplo tres espectáculos dirigidos por él, a los que somete a análisis. En ese mismo encuentro participó Javier Navarro de Zuñillaga (2004: 163-178) con “La perspectiva en el teatro de Calderón”, para revelar las conexiones existentes entre la pintura y el teatro, dos disciplinas que han corrido paralelas a una misma evolución de la perspectiva; asimismo incidió en las novedades escenográficas llegadas desde Italia que serán introducidas por Calderón en sus montajes teatrales, analizados minuciosamente. Emilio Peral Vega (2004: 179-190) también participó en estas jornadas con “Calderón en la escena europea de principios del siglo XX”, donde los montajes teatrales más significativos de la Vanguardia conllevaron interesantes y

arriesgadas interpretaciones del legado textual y escenográfico de Calderón. El iluminador José Miguel López Sáez (2004: 191-194) ofrece un interesante trabajo, “La luz para ver a Calderón”; a partir de su experiencia personal señala los beneficios de la tecnología actual en comparación con la escenotecnia barroca a la hora de tratar la luz, pero también advierte de lo fácil que es destruir las atmósferas de las obras calderonianas, ignorando por completo las indicaciones de sus textos o el modo en que la luz era tratada en la pintura barroca.

Del 10 al 13 de noviembre de 2004 la Universidad de Granada celebró el II Curso sobre teoría y práctica del teatro que estuvo dedicado a la *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*. Sus actas (Castilla Pérez y González Dengra (eds.), 2005) recogen las ponencias de veinticinco especialistas en la materia, entre ellos Ignacio Arellano, Felipe B. Pedraza, José María Ruano de la Haza o Agustín de la Granja. Algunas de las intervenciones más interesantes (por estar dedicadas a la escenografía) son la de Carmen Ramírez Ruiz (Castilla Pérez y González Dengra (eds.), 2005: 423-436) que ofrece una revisión de “La escenografía del barroco: una nueva representación del mundo” o la comunicación de Aurora Biedma Torrecillas (Castilla Pérez y González Dengra (eds.), 2005: 73-90) que se ocupa de “La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega” para señalar las numerosas acotaciones que ofrecen orientaciones de escenotecnia en distintos textos del dramaturgo. Otras ponencias estuvieron dedicadas al teatro de Mira de Amescua, en concreto a las referencias escenográficas que hay en sus textos o bien intentando reconstruir algunas de sus escenificaciones; en este sentido sirve de ejemplo “Arrepentidos, mártires, felones: aproximación escenográfica a Mira de Amescua” de Miguel González Dengra (Castilla Pérez y González Dengra (eds.), 2005: 201-222).

Otro evento de interés es el Primer Congreso Nacional de Escenografía que tuvo lugar los días 14, 15 y 16 de noviembre de 2013 en Tandil (provincia de Buenos Aires), organizado por el Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales INDEES (www.indees.com.ar), el Centro de Investigaciones Dramáticas, y la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. A lo largo de tres días se sucedieron charlas y debates sobre diversos temas: perspectivas teóricas e históricas del diseño escénico, formación académica de los escenógrafos, problemáticas relacionadas con el mercado editorial y la crítica teatral, análisis de tendencias arquitectónicas y pictóricas de la escenografía, y la relación de la escenografía con los componentes de un espectáculo teatral (dirección, vestuario,

iluminación, etc.). El segundo congreso tendrá lugar del 12 al 15 de noviembre de 2014 y versará sobre las relaciones existentes entre la teoría y la práctica del diseño escénico, prestando especial atención al papel que desempeña el escenógrafo en distintos ámbitos.

En España, hemos tenido que esperar a 2014 para ver por primera vez unas *Jornadas de escenografía y plástica teatral*. El encuentro se produjo en una de las sedes del Centro Dramático Nacional: el Teatro Valle-Inclán de Madrid. A lo largo de tres días (3, 4, y 5 de julio) se debatió sobre las distintas soluciones plásticas del espacio en el teatro postdramático, modelos de enseñanza de la escenografía, derechos de los profesionales del sector, etc.; para ello se contó con la presencia de Alicia Blas, Juan Ruesga, Carles Alfaro, José Ibarrola, José Manuel Castsanheira, Juan Gómez Cornejo y Álvaro Luna, entre otros. Todo ha quedado recogido en una página web (<http://www.jornadascdn.es/>).

Tesis doctorales

Capítulo especial merecen los trabajos de investigación y las tesis doctorales, fuentes en constante desarrollo y, con frecuencia, inéditas. Pondré solamente algunos ejemplos de este tipo de investigaciones, defendidas todas ellas en universidades españolas³⁴.

En 1997 María Panadero Martínez elaboró un trabajo de investigación de doctorado titulado *La pintura del teatro en España (1900-1950)*, dirigido por Ana María Arias de Cossío. Una breve introducción sobre las técnicas, materiales y formatos de la pintura teatral da paso a un recorrido por el teatro español del siglo XX desde sus comienzos hasta el final de la Guerra Civil, sin olvidar el teatro español en el exilio. De esta manera se dan a conocer las aportaciones y colaboraciones de la Sociedad de Artistas Ibéricos, la Residencia de Estudiantes, la Escuela de París, la Escuela de Vallecas, Gregorio Martínez Sierra o La Barraca, entre otras cosas. Anterior es la tesina *Escenografía* de María de la Concepción San Isidro Corrales (1981), dirigida por Juan Navarro de Zuñillaga, una aproximación a la evolución de la escenografía desde sus orígenes hasta el teatro de vanguardia.

³⁴ Los datos de estas tesis doctorales se encuentran en la base de datos de tesis doctorales del Ministerio de Educación (TESEO) <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do> (consultado en noviembre de 2014).

En cuanto a las tesis doctorales, veamos una pequeña selección. Las aportaciones de Federico García Lorca al teatro español han inspirado varias tesis. Una de ellas es *La influencia del expresionismo y del surrealismo en la escenografía del teatro de García Lorca* de Aída Abdel Wahab Ahmed Allam (1995). Tras ofrecer una aproximación a las dos tendencias artísticas, pasa a ocuparse del contexto social y cultural en el que se inserta la obra de García Lorca (Generación del 98, Generación del 27, Modernismo y Simbolismo), para finalizar con el análisis escenográfico de *Así que pasen cinco años*, *Amor de don Perlimplín* y *Bodas de sangre*. Más completa es la tesis *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)* de José Luis Plaza Chillón (1996). En ella se ofrece un estudio riguroso de las escenografías ideadas para los *Ballets Russes*, *El maleficio de la mariposa*, los espectáculos de guiñol de 1923, *Mariana Pineda...*, dedicándose un capítulo completo a todos los montajes de *La Barraca* para concluir con la presencia de Lorca en los teatros comerciales entre 1930 y 1935.

Otras investigaciones dedican toda su atención a los recursos y lenguajes escenográficos, en concreto las relaciones surgidas entre el teatro y las nuevas tecnologías. Es el caso de *Realidad virtual, escenografía y transformación. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual* de Jorge Iván Suárez Álvarez (2006), autor mencionado páginas atrás con motivo de la publicación *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual* (2010). Su tesis ahonda en la programación, la realidad virtual, el lenguaje escénico y las hibridaciones que surgen de la interacción entre todos ellos. Junto a este trabajo se encuentra *Ilusiones ópticas. Creación de espacios escénicos y alternativos con espejos* de Diblik Rabía León (2008), una tesis con la que se pretende innovar en el campo de la iluminación escénica; para ello se propone el uso del espejo como alternativa a los habituales materiales convencionales para conseguir ilusiones ópticas poco habituales en el teatro; su autora justifica la elección de este objeto por el valor simbólico, filosófico, mítico y experimental que se le ha concedido a lo largo de la historia.

Algunas tesis analizan los cambios experimentados por las artes escénicas a lo largo del tiempo cuya evolución corre paralela a los movimientos artísticos que van surgiendo en cada época. Un ejemplo es *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico. Dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos* (2005) de Carmen Gómez de la Bandera. En cuatro capítulos se exponen los componentes que

intervienen en el espacio escénico según se conciba éste como signo, espacio dramático o espacio escenográfico. Este último punto es ampliamente desarrollado bajo un recorrido cronológico que se detiene en las aportaciones de las principales tendencias estéticas de finales del siglo XIX y principios del XX, tales como el Naturalismo, el Simbolismo, el Constructivismo o el Expresionismo, con sus respectivos renovadores escénicos. Con un enfoque más específico encontramos *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX* de M. Carmen Pinedo Herrero (1998), autora ya mencionada por estudios similares; en este trabajo retrata la escenografía valenciana decimonónica a través de sus talleres y edificios teatrales, los recursos escenotécnicos de los que disponía, las pautas seguidas para escenificar los diversos géneros teatrales o el intercambio estético entre la escenografía y otras disciplinas artísticas coetáneas. Purificació García Mascarell ha defendido, recientemente, su tesis doctoral *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)* (2014g), a la que ya hemos hecho referencia en el capítulo dedicado a la CNTC, en la cual analiza la trayectoria escénica de la compañía centrándose en los espectáculos más relevantes de su historia.

Un criterio común a la mayoría de las tesis doctorales es el estudio de los grandes renovadores de la escenografía teatral, cuyos diseños y colaboraciones son analizados en profundidad y enmarcados en el contexto político y cultural correspondiente. En cuanto a las innovaciones experimentadas por el teatro español encontramos los siguientes estudios monográficos: *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann* (1992) de Úrsula Beckers, *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños* (1996) de David Vela Cervera, *El escenógrafo Maurici Vilomara* (1999) de Jordi Ribera Bergos, *Una escenografía del exilio: la obra de Gori Muñoz (Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978)* (2000) de Rosa Peralta Gilabert, *Estructura y ordenación espacial en el diseño escenográfico. Emilio Burgos, escenógrafo* (2003) de Ana García López, *Emilio Burgos. La escenografía teatral madrileña de posguerra* de Ángel Martínez Roger (2003b) y *Escenógrafos italianos en la corte de Felipe IV* (2003) de María Teresa Chaves Montoya.

Dos de los principales renovadores de la escena internacional, Robert Wilson y Peter Brook, también son estudiados desde distintas perspectivas: *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* de Pedro Valiente Martínez (2000), *L'espai teatral dels anys seixanta. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski* (2007) de María Inés Coutinho de Seabra, *Iconografía del color en el*

proceso creativo de Robert Wilson y Peter Brook (2011) de Livia Cruz Montes y *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook. Motivos y estrategias* (2014) de Juan Antonio Bottaro Montoto.

1.2.2.- Propuesta metodológica

A partir de los estudios sobre escenografía señalados en el marco teórico, extraemos las siguientes conclusiones con la intención de ofrecer una propuesta metodológica:

En primer lugar, y a la vista de las publicaciones señaladas, no existe una única forma de estudiar la escenografía. Las divergencias metodológicas son numerosas y constituyen un abanico de posibilidades. Así pues, hay autores que se inclinan por monografías de escenógrafos como Soler y Rovirosa (Francés, 1928), Josef Svoboda (Bablet, 1970), Santiago Ontañón (Gómez, 1990), Emilio Burgos (Martínez Roger, 2003b) o Manuel Fontanals (Peralta Gilabert, 2007), entre otros. El criterio cronológico también es habitual en los investigadores interesados en profundizar en la evolución de la escenografía, cuyo marco de estudio puede abordar varios siglos (Nieva, 1989; Arias de Cossío, 1991; Esteban Lorente, 2004; Merino Peral, 2005; Navarro de Zuillaga, 2013) o un período concreto (Egido Martínez, ed., 1989; Bablet, 1965; Granja, 1982; González Román, 2001). También hay quienes se inclinan por el estudio de la escenografía de otras artes escénicas como la danza (Murga Castro, 2009a, 2009b) o la ópera (Prats Noguera, 2001; Arias de Cossío, 2001; Paz Canalejo, 2006;), el papel semiótico que desempeña la escenografía en el espacio escénico (Hormigón, ed., 1970; Doménech, 1997; Javier, 1998; Gómez de la Bandera, 2005; Blas Gómez, 2009), la catalogación de los recursos y la maquinaria que comprende la escenotecnia (Navascués Palacio, 1984; Massip Bonet, 1997; Moynet, 1999; López Sáez, 2000) o el análisis de las diversas tendencias estéticas que ha conocido el diseño escénico (Nieva, 1969; Plaza Chillón, 1998b). A estos estudios habría que añadir las publicaciones de las principales fuentes de la teoría de la escenografía, es decir, los textos que firmaron los grandes renovadores de la escena teatral como Jacques Copeau (Baltés, ed., 2002), Adolphe Appia (2014) o Gordon Craig (1995), a los que se podrían sumar Walter Gropius,

László Moholy-Nagy, Vasily Kandinsky o Antonin Artaud (Hormigón, ed., 1970), cuyas ediciones permiten conocer de primera mano sus aportaciones.

La enumeración de todos estos criterios nos permite hacernos a la idea de la gran variedad metodológica que existe a la hora de estudiar la escenografía. Si bien es cierto que resulta muy enriquecedor contar con distintos enfoques para obtener una visión más completa, por el contrario esta pluralidad es un reflejo de la falta de acuerdo entre los investigadores. En este sentido, debemos comenzar por el principio y plantearnos una pregunta esencial: ¿qué debemos entender por ‘escenografía’? De lo que no cabe duda es que el teatro contemporáneo ha superado “la noción de ornamentación y de envoltorio que a menudo todavía se asocia a la concepción anticuada del teatro como decoración” (Pavis, 2013: 164). El gran paso radica en entender el hecho teatral como un “todo” de doble naturaleza, la de texto y representación, donde la escenografía, además de cumplir un papel funcional dentro del espectáculo, goza de plena autonomía artística. Ahora bien, cuando entramos en materia, los distintos especialistas no terminan de ponerse de acuerdo: la escenografía, ¿debe limitarse únicamente a la arquitectura escénica?, ¿o hay que considerar igualmente escenografía la iluminación, el vestuario, la música, y la interpretación? Este es el meollo de la cuestión; pero vayamos por partes.

Patrice Pavis (2013: 164-167) entiende que se ha producido un cambio en la percepción del espacio teatral, y por ende, de la escenografía. Si bien la definición literal de este concepto es la de “decorado en sí mismo, resultado del trabajo del escenógrafo”, el autor considera que debemos ir más allá. Frente al espacio bidimensional del teatro renacentista, compuesto a partir de telones pintados en perspectiva, el teatro actual introduce el espacio tridimensional y con ello la escenografía viene a ser “la ciencia y arte de la organización del escenario y del espacio teatral”. En este sentido, Pavis apoya el concepto “global” de escenografía en el que entrarían todos los elementos que participan del hecho teatral, una lectura fundamentada en las teorías de Adolphe Appia y Gordon Craig y su concepción de la escenografía como universo u organismo vivo. A ello cabría añadir la idea que hoy en día se tiene del teatro en cuanto trabajo colectivo, en el que se aspira a conseguir un mismo reconocimiento o protagonismo de todos los miembros del equipo técnico-artístico.

Otro autor que tiene mucho que decir sobre esta cuestión es Francisco Nieva. Al comienzo de su *Tratado de escenografía* (2011) el autor reflexiona sobre este asunto y

desecha la antigua asociación escenografía-decoración, afirmando tajantemente que “la escenografía no es como un aditamento del teatro, sino el teatro mismo”. Para él se trata de “un elemento artístico de sugestión, pero con una alta base técnica”; de ahí que considere más adecuado emplear el término ‘escenotecnia’ para referirnos a la escenografía teatral, en la que entran además la luz, la música, el vestuario y el atrezzo.

Fernando Navajas Seco (2012: 20) es consciente de lo incómodo que resulta ofrecer una definición de ‘escenografía’. Reduciéndolo a su sentido más esencial sería todo aquello que aparece en escena y que “no es expresión verbal, sonoro [*sic*] y corporal”. Sin embargo, al igual que Pavis y Nieva, Fernando Navajas cree que habría que contar con otros elementos como la dirección de escena, la iluminación, el sonido, e incluso el componente literario, para hablar con propiedad de ‘escenografía’.

Pamela Howard, en su artículo “What is scenography? Or what’s in a name?” (2001: 13-16) relata su experiencia como escenógrafa y las discusiones que ha mantenido en distintos montajes teatrales con el resto del equipo técnico, concluyendo que la escenografía es la síntesis perfecta de espacio, texto, investigación, arte, actores, directores y espectadores, que en su conjunto tienen por resultado una creación original. Es por ello que la escenografía vendría a ser un acuerdo colectivo entre todas las partes que conforman un espectáculo teatral.

A partir de estos pocos ejemplos, la escenografía debería entenderse, prácticamente, como un término equivalente a ‘puesta en escena’. Sin embargo, otros especialistas abogan por una definición más reducida, centrada en el trabajo individual del escenógrafo, reivindicando de algún modo la autonomía artística de la escenografía, sin olvidar con ello el papel funcional que desempeña dentro del espectáculo como parte de un “todo”. Ana María Arias de Cossío se confiesa a favor de identificar la ‘escenografía’ con la arquitectura escénica y los distintos materiales que se emplean en ella, siendo la iluminación y el vestuario elementos complementarios a la misma (y no por ello menos importantes); pero en ningún momento los consideraría escenografía propiamente dicha³⁵. En la introducción de su libro *Dos siglos de escenografía en Madrid* (1991: 18) señala los criterios que adoptó a la hora de desarrollar este trabajo, explicando qué entiende por escenografía, ajustándose al marco en el que se inserta su estudio (el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del siglo XX):

³⁵ Entrevista realizada a Ana María Arias de Cossío el 5 de mayo de 2014.

Mi propósito fue desde el primer momento hablar de Escenografía en sentido estricto, es decir, de la pintura de escena que en el espacio concreto del escenario presta fondo plástico al texto literario. Se trata por tanto de una pintura muy especial, ya que va destinada a un doble espacio: el concreto del escenario y el ficticio en el que se sitúa el texto teatral. Sin embargo, como tal pintura debía tener en cuenta el gusto de la época y las transformaciones estilísticas que se iban produciendo de acuerdo con él. Debía contemplar además determinadas reglas de perspectiva que a su vez tuvieran en cuenta la arquitectura del edificio teatral y la disposición en él del espacio escénico. Tales dependencias ponían de manifiesto las dos características inherentes a la pintura escénica: su provisionalidad y su ilusionismo. Porque la pintura de escena nace con el texto y con él muere. Dura lo que dura la representación y mientras esa representación tiene lugar y en virtud de una serie de reglas transporta al espectador desde el espacio real que ocupa en el teatro, al espacio ficticio en que el dramaturgo sitúa la acción del texto. En tal sentido, lo importante no son tanto las imágenes representadas como el espacio que con ellas se crea y que se pone al servicio del actor y del espectador, uniendo así la realidad y la ficción.

Anne Ubersfeld (2002: 46), a la hora de definir la escenografía, atribuye al escenógrafo toda la responsabilidad del aparato visual de la representación, hasta el punto de afirmar que “de él dependen esos otros artistas que son el vestuarista y sobre todo el iluminador, cuya autonomía es real, pero sometida a ese maestro del espacio que es el escenógrafo”, cuya labor es construir la arquitectura escénica.

Podríamos añadir un nuevo frente: el debate en torno a los dos rasgos inherentes a la escenografía, lo plástico y lo arquitectónico, que ha dado pie a posturas “enfrentadas” o partidarias de resaltar el peso que tiene cada uno de ellos en un espectáculo teatral así como en los estudios teóricos. El artículo “Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI” (Suasnabar y Jaureguiberry, 2014), mencionado en el estado de la cuestión, pone de relieve cómo los escenógrafos proceden de disciplinas muy dispares que van desde la arquitectura a las artes plásticas e incluso la formación autodidacta. Es por ello que cabe preguntarse si existe un escenógrafo plástico o un escenógrafo arquitecto, o bien si la escenografía es arquitectura, arte plástica o la suma de ambas disciplinas. El mismo interés mostró el Primer Congreso Nacional de Escenografía de Buenos Aires (2013), que incluyó este tema (tendencias arquitectónicas y pictóricas en los diseños escénicos) como uno de sus ejes temáticos. Esta distinción también se traslada a varias de las publicaciones

recogidas en nuestro marco teórico, por ejemplo “De lo plástico en la escenografía teatral” (Martínez Roger, 1997a), *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)* (Plaza Chillón, 1998a), *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca 1932-1937 (De pintura y teatro)* (Plaza Chillón, 2001), “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX” (Arregui, 2000), “Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía” (Navascués Palacio, 1984) o “Arquitectura efímera y fiesta en Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX” (Poblador Muga y Hernández Martínez, 2004).

Al margen de todos estos planteamientos, de lo que no cabe duda es que la labor del escenógrafo es una suerte de actividad interdisciplinar y multifuncional que requiere del contacto con otros profesionales de la escena; pero es innegable su aportación individual y su impronta personal. Algo tan básico como un programa de mano puede ser un buen ejemplo para observar cómo en la ficha del equipo técnico-artístico están bien diferenciadas las aportaciones de cada uno de estos profesionales (figurinista, iluminador, técnico de sonido, escenógrafo, etc.), y es obvio que jamás los encontraríamos englobados bajo el término ‘escenografía’. Se trata, por tanto, de un tema complejo en el que convergen problemas como la terminología, pero también es la propia naturaleza del hecho teatral la que alimenta el debate al tratarse de una creación original única, pero compuesta, a su vez, de varias disciplinas con una autonomía artística reconocida. En relación con las dos actitudes que existen en torno a qué debemos entender por “escenografía” (puesta en escena o creación individual), me inclino por reconciliar ambas partes adoptando una postura en la que soy consciente de que no toda la escenografía de un espectáculo teatral es obra exclusivamente del escenógrafo, pero sí todo lo que hace el escenógrafo es exclusivamente escenografía. Es por ello que a lo largo del trabajo que sigue se concederá prioridad absoluta a las aportaciones de los escenógrafos, sin desatender el papel del vestuario, la iluminación, la música, la interpretación y el propio texto dramático, así como la interacción surgida entre todos ellos.

II. SEGUNDA PARTE

1.- Los montajes de Calderón de la Barca en la CNTC (1986-2013) y sus escenógrafos.

2.- Carolina González

2.1.- Biografía

Puede verse en el apartado *1.1.4 Sobre los escenógrafos (1986-2013)*.

2.2.- Montajes

Los tres montajes de Calderón de la Barca en los que ha participado Carolina González son *Las manos blancas no ofenden* (2008), *El pintor de su deshonra* (2008) y *El alcalde de Zalamea* (2010). En las tres ocasiones la puesta en escena se ha hecho bajo la dirección de Eduardo Vasco, con quien trabaja habitualmente. Esta estrecha colaboración (dentro y fuera de la CNTC) ha contribuido a definir, de alguna manera, un lenguaje y estética personales. Por eso, antes de pasar al estudio propiamente dicho, creo necesario hacer una breve introducción de la relación profesional que mantienen Eduardo Vasco y Carolina González.

Eduardo Vasco es el penúltimo director que ha estado al frente de la CNTC. Antes de ocupar este cargo ya había mostrado interés por los autores del Siglo de Oro montando comedias mitológicas, novelescas o de capa y espada, muchas de ellas poco habituales en el escenario. Su mandato duró ocho años (2004-2011) y es el que más estrenos ha cosechado hasta el momento³⁶. Carolina González entró en contacto con la CNTC en 2004, momento en el que trabajó como ayudante de escenografía de José

³⁶ Eduardo Vasco (Madrid, 1968) se formó en Interpretación y Dirección Escénica por la RESAD, ejerciendo la docencia sobre esta última materia en 1996. Su formación musical le ha permitido diseñar el espacio sonoro de muchos montajes para instituciones como el Centro Dramático Nacional o la CNTC. Si bien comenzó dirigiendo obras de jóvenes autores teatrales contemporáneos (Yolanda Pallín, Ignacio García May o Ignacio del Moral), su especialidad es el teatro clásico, terreno en el que se ha podido desarrollar con *Noviembre Compañía de Teatro* (fundada por él) y con la CNTC, institución de la que ha sido director entre 2004 y 2011. Para esta compañía ha realizado varios montajes: *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla, *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina, *Romances del Cid* (2007) (Anónimo), *El castigo sin venganza* (2005), *Las bazarías de Belisa* (2007), *La estrella de Sevilla* (2009), *La moza de cántaro* (2010) y *El perro del hortelano* (2011) de Lope de Vega, y *Amar después de la muerte* (2005), *Las manos blancas no ofenden* (2008), *El pintor de su deshonra* (2008) y *El alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca.

Tomé en *La entretenida* de Cervantes dirigido por Helena Pimenta. A partir de entonces repitió como ayudante de escenografía en 2005, pero en esta ocasión junto al escenógrafo, pintor y grabador José Hernández en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega y *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, ambas dirigidas por Eduardo Vasco. Un año más tarde, continuó su labor como ayudante de escenografía de Richard Cenier en *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente, dirigido por Ana Zamora, y de José Luis Raymond en *Sainetes* de Ramón de la Cruz bajo la dirección de Ernesto Caballero. Ya como escenógrafa ha colaborado con el director Álvaro Lavín en *Todo es enredos Amor* (2011) de Diego de Figueroa y Córdoba. Pero la mayoría de sus escenografías han sido creadas para montajes dirigidos por Eduardo Vasco: *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina; *Las bizarrías de Belisa* (2007), *La Estrella de Sevilla* (2009), *La moza de cántaro* (2010) y *El perro del hortelano* (2011) de Lope de Vega; *Las manos blancas no ofenden* (2008), *El pintor de su deshonra* (2008) y *El alcalde de Zalamea* (2010) de Pedro Calderón de la Barca.

A la vista de todos estos títulos podemos afirmar que Carolina González es una de las escenógrafas que mayor proyección ha tenido en la CNTC junto a Carlos Cytrynowski. Su empatía con Eduardo Vasco se debe a que parten de una misma concepción del hecho teatral. Tomando como referentes a Giorgio Strehler, la Royal Shakespeare Company o la *commedia dell'arte* (recuperada por compañías como la del TAG de Venecia), Eduardo Vasco cree firmemente que todo el peso del espectáculo debe recaer sobre la palabra, sobre el actor. Esto conlleva montajes en los que el espacio escénico no obstaculiza la interpretación actoral; de ahí que siempre opte por escenografías esenciales en las que prevalece el espacio vacío:

En efecto, se trata de un tipo de discurso que utilizo porque creo más en la palabra que en el espacio, seguramente. El teatro no es lo que nosotros hacemos, sino lo que el espectador acaba teniendo en su cabeza. Así que trabajo para que el espectador construya, para no dárselo todo cerrado. Invitar al espectador a la abstracción y centrar su atención en la persona es algo que necesitamos cada vez más en esta época tan “espectacular”, en la que todo se ve en 3D y pantalla gigante y todo el mundo tiene en su casa televisiones de tres metros que dejan anonadado. Se trata, pues, de dar más valor a la energía del actor en tanto ser humano (Mascarell, 2014g: 480).

Este lenguaje esencial como eje vertebrador de la puesta en escena es compartido por Carolina González, partidaria de diseñar espacios diáfanos que mucho

deben a sus dos grandes referentes, Fabiá Puigserver y Carlos Cytrynowski, de los que admira “el grado de abstracción que alcanzan en la lectura plástica de los textos clásicos” (Bastianes, Fernández y Mascarell, eds., 2014: 304). Si bien la fórmula del espacio vacío se suele identificar con el teatro contemporáneo, la escenografía nos recuerda que esta solución es una de las más respetuosas con el teatro del Siglo de Oro:

Sí, de alguna manera es volver al origen. Las exitosas representaciones de los corrales de comedias, careciendo de elementos escenográficos grandilocuentes, lograban cautivar al espectador a través de la convención en su uso y de un vestuario más o menos rico capaz de situar y diferenciar una escena palaciega de otra campestre, por ejemplo. Creo importante priorizar la palabra, depurando al máximo el espacio y creando un contendedor lo suficientemente potente a nivel visual que sirva de canal para la mejor comprensión del texto con los mínimos elementos posibles (Bastianes, Fernández y Mascarell, eds., 2014: 303-304).

A la vista de esta complicidad escénica, veamos en qué ha consistido la colaboración de Eduardo Vasco y Carolina González en las tres obras de Calderón.

2.2.1.- “El pintor de su deshonra”³⁷ (2008)

Eduardo Vasco confiesa que se decantó por esta obra de Calderón por su fuerte componente novelesco y por tratar un tema tan propio del teatro del Siglo de Oro como es el honor. El director siempre busca, en cada nuevo texto que llevar a escena, algún punto de encuentro entre la España del siglo XVII y la actual porque considera una prioridad acercar los clásicos al espectador de hoy. En este sentido centró su atención en el tema del maltrato hacia la mujer, actualmente muy presente en la sociedad española:

Vivimos en un momento en que el maltrato a la mujer está tan al orden del día que encontrarse con una función en que todos están metidos en un engranaje del que no pueden salir y que al final castiga a los amantes, a una mujer que no tiene culpa, era especialmente atractivo, y el hecho de que los padres se vean obligados a perdonar me acabó convenciendo; que una norma social nuestra, que no hace tanto tiempo que ha desaparecido, esté reflejada tan al desnudo, tan

³⁷ El estreno absoluto de *El pintor de su deshonra* fue el 2 de abril de 2008 en el Teatro Pavón de Madrid. La gira recorrió Sevilla, Bilbao, Cáceres, Alcalá de Henares, Toledo, Alicante y Vitoria. El análisis de este montaje se apoya en la grabación cedida por el Centro de Documentación Teatral, realizada el 22/05/2008 en el Teatro Pavón de Madrid.

cruentamente y que nos hable de nuestra historia sin tapujos; la ley del honor puesta en discusión y aplicada de la manera más drástica... eso fue lo que acabó de convencerme. Por ahí podíamos encontrar una vía de contemporaneidad justamente sin tocar el texto para nada (Mancebo, ed., 2008: 43).

Antes de pasar a analizar la escenografía, veamos de forma breve el argumento de la obra. *El pintor de su deshonra*³⁸ nos presenta a Serafina y Juan Roca, un matrimonio cuya estabilidad se ve quebrantada con la llegada de Don Álvaro, un antiguo amor de Serafina. La mujer, al creerle muerto en un naufragio, cedió a las presiones de su padre y aceptó al pintor Juan Roca por marido a pesar de la gran diferencia de edad. El reencuentro de los antiguos amantes desembocará en una serie de conflictos que culminarán cuando ambos acaben sucumbiendo al amor y el pintor venga su deshonra dándoles muerte. Todo ello se estructura en tres jornadas equivalentes a tres noches y tres localizaciones distintas: Gaeta, Barcelona y Nápoles, respectivamente.

A la hora de decidir la ambientación, el director optó por combinar dos líneas estéticas que, a pesar de pertenecer a épocas distintas, casan perfectamente en el montaje. Esta decisión se vio plenamente condicionada por los dos grandes temas que predominan en la obra: el arte y la pasión. Es por ello que se asoció la estética romántica a este último tema, mientras que el arte encontró su máximo desarrollo en el imaginario barroco. Del mismo modo, el propio texto da pie a conjugar distintos lenguajes estéticos por la mezcla de géneros literarios que confluyen en él, tales como la tragedia, el melodrama, la tragicomedia y, en ocasiones, el vodevil. El resultado final ha sido una mezcla del mundo cortesano y su grandilocuencia, con la intimidad que brinda una apasionada historia de amor. El criterio que sustenta todos los montajes de Eduardo Vasco es la coherencia entre texto y representación, y así se lo traslada al resto del equipo técnico-artístico, y muy especialmente a la escenógrafa Carolina González. Pero este equilibrio estético-textual no debe entenderse como una traducción literal de las indicaciones de Calderón (a través de acotaciones o descripciones) sino que está abierto a tomar las metáforas recogidas en sus páginas como fuente de inspiración. En este sentido, el viaje es la metáfora por excelencia que se hace visible en el texto

³⁸ *El pintor de su deshonra* (1635-1651) pertenece al tipo de tragedias calderonianas denominadas “de honra” junto a *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) y *El médico de su honra* (1635). Todas ellas tienen en común la estructura, el tipo de personajes, el componente ideológico y el desenlace (Arellano, 2008: 468-471).

asociándose a recuerdos, secuestros, amores perdidos, desesperación y muerte. Por otro lado, el carnaval es otro elemento que se ha tenido muy presente como metáfora de España y de la envidia que impera entre todos sus habitantes³⁹. Por último el arte, y concretamente la pintura, constituyen una tercera metáfora que será muy desarrollada en el montaje teatral en el que se juega con el ilusionismo que la pintura es capaz de conseguir, desvelando sentimientos ocultos a los ojos de los protagonistas.

Tras esta breve aproximación a la gestación del proyecto, veamos en qué ha consistido la escenografía de Carolina González. En una entrevista concedida a Yolanda Mancebo (ed., 2008: 54-56), la escenógrafa confiesa que fue el mundo marítimo lo que sirvió de punto de partida para sus diseños puesto que la obra se desarrolla en tres puertos. Sin embargo, a la hora de idear la escenografía tuvo muy presente el otro gran tema de la obra calderoniana: la pintura. Dado el peso de estos dos temas, optó por idear una escenografía polivalente que pudiese sugerir tanto el mundo del mar como el taller de un pintor, todo ello dotado de su impronta impersonal que se caracteriza por huir del preciosismo o la reconstrucción historicista para apostar por la sobriedad y, en ocasiones, la abstracción⁴⁰.

Antes de comenzar buscó algo de inspiración en el Museo Naval de Madrid, en distintos museos de Nápoles en los que pudo contemplar pintura de paisaje y en la Fundación Juan March, que acogía por entonces la exposición *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*⁴¹. Confiesa que tuvo muy presentes dos cuadros en concreto: *El taller del pintor* (1854-1855) de Gustave Courbet (Fig.1) y *El pintor en su estudio* (1626-1628) de Rembrandt (Fig.2). Con todo ello Carolina González ha diseñado una escenografía que se compone, a grandes rasgos, de tres elementos: una tarima de madera por la que deambulan los actores, dos mástiles

³⁹ En el Siglo de Oro el Carnaval era acogido como una festividad de parodia donde todo se exponía a la reinterpretación (clases sociales, vicios, virtudes, etc.). Todo quedaba sometido a actitudes irracionales, descontroladas e instintivas, con claras referencias al mundo animal. Las máscaras estaban presentes en esta celebración en la que también se usaban trompetillas, tambores y todo tipo de instrumentos con el fin de alterar el “habitual” orden público, así como alimentos (huevos, tomates, etc.) arrojados en enfrentamientos amistosos, acompañados de eventos teatrales de fuerte carácter burlesco, como la mojiganga (García García, 2003: 204-205).

⁴⁰ A medida que vayamos analizando sus escenografías veremos el interés que el arte abstracto despierta en Carolina González en concreto la arquitectura contemporánea, cuyo máximo referente, en su opinión, es Mies van der Rohe.

⁴¹ Dicha exposición se celebró del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008, en la Fundación Juan March de Madrid, comisariada por Werner Hofmann. A partir de esta muestra se editó el catálogo *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, 2007. Este catálogo está también disponible en edición digital en el siguiente enlace: <http://www.march.es/arte/catalogos/visor.aspx?p0=cat:128&l=1> (consultado el 5 de junio de 2014).

móviles anclados a dicha estructura y varios telones. Con todo ello se han establecido las dos líneas estéticas sugeridas por el director, la barroca y la romántica, teniendo muy presente la propia evolución del texto, tal y como explica la escenógrafa:

Creo que hay dos líneas en la escenografía que también se ven muy bien en el vestuario, una línea más barroca y otra más romántica. En el lienzo hay un punto de desequilibrio que representa muy bien el mundo de asimetrías del Barroco, un mundo que se tambalea y se cae, y por otro lado están los cuadros en los se percibe el prerromanticismo, con naturalezas muy agresivas, los paisajes... Los encuadres no son gratuitos; esa inclinación en el taller, desviada, pero tiene que ser así. Todo estaba buscado; el hecho de que los telones bajen y se inclinen era fundamental, no podían ser telones que se quedaran rectos. Teníamos que transmitir con la escenografía esa inquietud, para que ayudara a crear el conflicto de la obra (Mancebo, ed., 2008: 55)⁴².

El espectáculo comienza en Gaeta, en una quinta en la que se encontrarán todos los personajes. Dada la importancia que tiene el mar y el viaje en este texto, la escenografía se ha reducido a un gran telón pintado que muestra un puerto de reminiscencias clásicas (*Figs. 3, Fig. 4*). En ningún momento se ha querido ocultar el carácter pictórico de esta imagen, creándose así un efecto muy teatral⁴³. Lo más llamativo es la perspectiva de este cuadro y el formato del telón, deformados para transmitir la inquietud e inestabilidad propias del mundo barroco, un recurso que aparecerá de nuevo en los bastidores del taller del pintor don Juan Roca sugiriendo así los enredos propios del amor. El telón, con ecos del estilo pictórico de Guillermo Pérez Villalta, muestra dos puertas pintadas enmarcadas por columnas que dan al mar, dotando de lujo y cierta prestancia a la sala⁴⁴. Esta imagen del puerto cubre todas las

⁴² El vestuario, diseñado por Pedro Moreno, también se inspira en estas dos líneas, pero en ningún momento se ha buscado reproducir la moda de la época, sino que se ha trabajado con total libertad. Inspirado por el texto de Calderón, Pedro Moreno ha querido que el mar esté presente en los volantes de los vestidos de las mujeres, del mismo modo que ha recurrido a unos colores que se identifican con el carácter de los personajes. Para la escena de Carnaval, reconoce que ha huido del Siglo de Oro y en su lugar se ha apoyado en la España de Francisco de Goya y en la de José Gutiérrez Solana, introduciendo a su vez una amplia gama de intensos colores.

⁴³ Carolina González apuesta, en muchas ocasiones, por lo teatral, dejando a la vista que se trata de un “decorado” que no pretende conseguir realismo alguno. De ahí que encontremos frecuentemente en sus montajes telas y estructuras pintadas, donde son visibles las pinceladas, el color o las líneas del dibujo. El siguiente montaje del que me ocuparé, *Las manos blancas no ofenden*, es un ejemplo de ello.

⁴⁴ Las primeras indicaciones de carácter escenográfico que ofrece Calderón (1978: 121) son dos acotaciones seguidas. La obra comienza en una habitación de la casa de don Luis (padre de don Álvaro), en Gaeta. A continuación, acceden a la sala don Juan Roca y don Luis por sendas puertas. En este sentido Carolina González ha ideado un espacio que responde con bastante atención a estas indicaciones pues vemos el puerto de Gaeta en la lejanía y las dos puertas que sugiere Calderón.



Fig.1. El taller del pintor (1854-1855) de Gustave Courbet



Fig. 2 El pintor en su estudio (1626-1628) de Rembrandt



Fig.3. Escenografía de El pintor de su deshonra. Telón pintado



Fig. 4. Puesta en escena de El pintor de su deshonra

necesidades textuales de la primera jornada, desde los momentos más importantes (llegada y despedida de los personajes, o el reencuentro de Serafina y don Álvaro) hasta la ambientación de las distintas escenas (en las que se habla de miradores que dan al puerto y galeras que se ven en la lejanía). El resultado es un diseño de carácter funcional (por responder a las necesidades del texto dramático) a la vez que simbólico (por reflejar el imaginario artístico del Barroco y la incertidumbre del amor).

La segunda jornada transcurre en Barcelona donde se encuentra el taller de don Juan Roca. La escenografía que abre la escena es un gran caballete colocado de espaldas al público, cuyo diseño se ha inspirado en el cuadro *El pintor en su estudio* (1626-1628) de Rembrandt. El supuesto lienzo en el que Roca retrata a Serafina no es más que una tela de gasa que permite ver todo aquello que sucede al otro lado, permitiendo que el escenario “respire” y el espacio no se vea limitado por un elemento de tales dimensiones⁴⁵. Por otro lado es interesante observar que las patas del caballete son, en realidad, los dos mástiles móviles mencionados líneas atrás. En escenas posteriores serán cubiertos con telas para sugerir las velas de un barco. De esta manera, un mismo recurso es capaz de evocar el mundo de la pintura y del mar a la vez, como indica Carolina González:

Los mástiles daban muchísimo juego, las telas son como velas del barco que se cruzan, la posición de los mástiles van creando los espacios: son el apoyo de los cuadros o por ejemplo, cuando el pintor ha acabado de pintar el cuadro, los mástiles aparecen rectos, en una posición más simétrica, que da la impresión de orden, de que el mundo vuelve a su lugar (Mancebo, ed., 2008: 55).

Tras un encuentro clandestino entre los dos protagonistas nos trasladamos a Nápoles. Carolina González ha recurrido de nuevo a un telón pintado (de formato triangular) que muestra los muros de un jardín majestuoso que asoma bajo un arco de piedra (*Figs.5, Fig. 6*)⁴⁶, complementado con una pequeña balaustrada tridimensional. A continuación regresamos a Barcelona donde va a tener lugar un baile de máscaras.

⁴⁵ Calderón (1978: 160), al inicio de la segunda jornada, antes de que salgan los personajes, ofrece la siguiente acotación: “Córrese una cortina y vense: Serafina sentada en una silla y don Juan retratándola”. A diferencia de la jornada anterior, en esta ocasión Carolina González ha optado por una interpretación más libre, ignorando la cortina y la silla, lo que facilita el desarrollo de las escenas que siguen a continuación.

⁴⁶ Esta escenografía es muy fiel al texto de Calderón. Junto al verso 478 (Calderón de la Barca, 1978: 177) una acotación reza “Calle en Nápoles. Muros, con rejas, del jardín de don Luis” y efectivamente, todos estos elementos se recogen en el telón pintado del montaje.



Fig. 5. Segundo telón pintado y balaustrada.



Fig. 6. Segundo telón pintado. Detalle

Calderón decide ubicar esta fiesta en una plaza de la ciudad, de ahí que se haya optado por dejar el escenario diáfano, únicamente con los mástiles a la vista, concediendo todo el protagonismo a un vestuario fantástico, de máscaras y ricos colores⁴⁷. La fiesta, que permite a los amantes hablar sin ser reconocidos, da paso a un incendio que servirá de excusa a don Álvaro para secuestrar a Serafina. El incendio es sugerido con un telón rojo en el fondo del escenario, iluminado a contraluz; un color de fuerte carga simbólica que bien puede vincularse a la pasión (dado que don Álvaro, en este momento, se lleva consigo al amor de su vida) como a la premonición de un desenlace fatal.

La segunda parte del espectáculo está compuesta por la tercera y última jornada que transcurren en Nápoles. Calderón reparte las escenas en varios espacios: quinta de don Luis, pabellón de caza de don Álvaro, palacio campestre del Príncipe de Ursino y casa de campo de don Luis. Resultaría complejo recrear tantos interiores y exteriores por lo que Carolina González ha vuelto a recurrir a una escenografía polivalente que mantiene el discurso estético y simbólico de las anteriores. Se trata de cinco grandes bastidores, de nuevo de espaldas al público y con una gasa por lienzo para jugar con las transparencias (*Figs.7, Fig. 8*). Con ellos se recrea el taller de pintura del palacio del Príncipe⁴⁸. Los ángulos de estos bastidores son muy agudos, en lugar de mantener las habituales formas cuadradas o rectangulares, unas deformaciones nos vuelven a recordar la inestabilidad propia del mundo barroco pero que a su vez revelan la constante inspiración de la escenógrafa en el arte abstracto, y más concretamente en la abstracción geométrica, hasta el punto de parecer estar contemplando obras de los principales representantes del Arte Concreto y Neoconcreto, y muy especialmente Rhod Rothfuss y su característico “marco recortado” (*Figs.9, Fig. 10, Fig. 11*)⁴⁹.

⁴⁷ Calderón propone incluir en esta fiesta a unos músicos en un tablادillo escondidos tras una cortina (verso 739). Casualmente este montaje cuenta con música en directo, y desde el principio el público tiene a la vista a los músicos, interpretando frente al escenario. La música en directo es un recurso habitual en los montajes de Eduardo Vasco por lo que no debemos entender esta decisión del director como un reflejo de esta acotación de Calderón.

⁴⁸ En este taller se encuentra Juan Roca. Ha recibido la orden de retratar a Serafina porque el Príncipe la vio y quedó prendado de su belleza.

⁴⁹ Con el Arte Concreto se produce la apertura de Brasil a la escena artística internacional de la primera mitad del siglo XX, convirtiéndose en una de las tendencias más significativas del panorama cultural latinoamericano. A partir de la obra de Mondrian, Malevich y Kandinsky surgió una abstracción pura y un racionalismo estricto de fuerte estética visual que despertó el interés de artistas como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar y Anatol Wladislaw, entre otros. Su evolución encontró nuevas lecturas en el Arte Neoconcreto con Ivan Serpa, Lygia Clark, Décio Vieira o Lygia Pape, en la segunda mitad del siglo. Otros países latinoamericanos se sumaron a esta tendencia (Uruguay) además de artistas como Rhod Rothfuss, quien desarrolló la idea del “marco estructurado” o “marco recortado”, lo que en su opinión ha sido el paso más radical dado por el arte abstracto, puesto que simboliza la renuncia

El monte, el otro espacio dramático, se construye cubriendo estos bastidores con telas pintadas con paisajes (*Fig.12*) cuyas siluetas simulan las velas de unos barcos atracados en un puerto (en este caso, el de Nápoles). Por otro lado, los huecos que quedan tras los bastidores funcionan a modo de aposentos y los personajes se esconden en ellos cuando el texto lo exige, lo que revela el interés de Carolina González por mantener la coherencia entre su diseño y el texto calderoniano. Todos estos elementos se retiran para que tenga lugar la escena final. En un escenario vacío en el que solo se ven los mástiles y la tarima de madera Don Juan Roca presencia el abrazo de don Álvaro y Serafina y los asesina. Un telón rojo iluminado a contraluz nos dejará ver la silueta del pintor con una pistola en cada mano, haciéndose el oscuro tras los disparos (*Fig.13*)⁵⁰.

Este primer montaje nos permite hacernos una vaga idea del discurso escenográfico de Carolina González, caracterizado por la coherencia entre texto y representación, la polivalencia de los recursos empleados, la constante inspiración en el arte contemporáneo sin renunciar a recursos tradicionales como el telón pintado, la búsqueda de texturas a través de distintos materiales o el simbolismo contenido en formas y colores. Pero si hay una característica que define sus escenografías (como atestiguan los siguientes montajes) esa es la sobriedad o el minimalismo. El lenguaje esencial como eje vertebrador le permite articular un discurso en el que el actor y el texto dramático se alzan como protagonistas de la puesta en escena, motivos por los que Eduardo Vasco ha colaborado con ella en tantas ocasiones.

absoluta a toda la tradición pictórica de la figuración que de alguna manera estaba representada por el marco rectangular. Seguirán esta tendencia artistas argentinos como Juan Melé o Carmelo Arden Quin. El uso de estos “marcos recortados” en la escenografía de Carolina González es un gesto con el que se consigue una perfecta comunión entre el mundo moderno y el mundo contemporáneo: estéticamente se integran a la perfección en el conjunto de la escenografía, y a nivel de contenido ambas épocas representan un momento de cambio en el que se cuestionan unos valores establecidos.

⁵⁰ La sobriedad que envuelve a la escena final dista mucho del escenario propuesto por Calderón, que ofrece la siguiente acotación junto al verso 877 (Calderón de la Barca, 1978): “Jardín con lienzo o ángulo de la casa, y en él la puerta y ventana con reja, de un cuarto bajo”. Eduardo Vasco ha suprimido estos detalles, concediendo un final directo y efectivo.

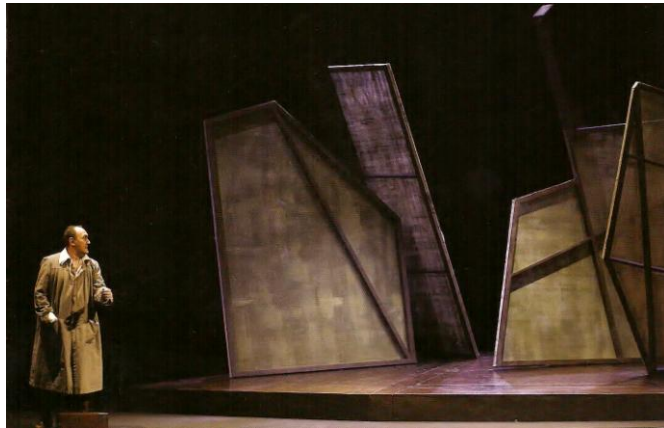


Fig.7 Bastidores que recrean el taller de pintura



Fig.8. La gasa permite jugar con las transparencias



Fig. 9. Rhod Rothfuss.
Tres círculos rojos (1948)



Fig.10. Juan Melé.
Marco recortado n° 2 (1946)



Fig. 11. Carmelo Arden Quin. *Cosmópolis n° 2* (1946)



Fig.12. Bastidores cubiertos con telas con paisajes para recrear el monte



Fig.13. Escena final. Telón rojo al fondo.

La crítica vertió opiniones muy dispares. Así pues, Enrique Centeno (2009) se hizo eco del vestuario de Pedro Moreno, “probablemente lo más hermoso de esta representación”, para desaprobar la escenografía de Carolina González: “da la impresión de que la escenografía y el vestuario no se han puesto de acuerdo”. Asimismo, la coherencia entre texto y representación que hemos señalado y argumentado en este capítulo parece carecer de fundamento para el crítico: “Es frecuente este estilo utilizado por la CNTC en su programación, en el que prefiere romper el tiempo, incluso utilizando decorados inexplicables”. Sin embargo Sergi Doria (2010) calificó globalmente el espectáculo como “lo mejor de Calderón que hemos visto en Barcelona” destacando una equilibrada dirección escénica de todos los componentes del montaje. Hay posturas intermedias como la de Miguel Verdú (Mascarell, 2014g: 395) que aplaude el conjunto del espectáculo, inserto en la habitual línea de la CNTC, pero reprocha al director no haber tomado partido en el desenlace de una obra que aborda una cuestión tan espinosa como la violencia machista. A la crítica hay que añadir algunos factores que han corrido en contra de esta propuesta: por un lado, *El pintor de su deshonra* al igual que *Las manos blancas no ofenden* (el siguiente montaje que analizaremos) son obras desconocidas por el público; en este sentido, Eduardo Vasco “no oculta que son títulos difíciles de montar” (Torres, 2008); por otro lado, la escasa repercusión que tuvo este espectáculo (si lo comparamos con otros montajes de Eduardo Vasco) y la falta de consenso por parte de la crítica lo sitúa como uno de los montajes menos aclamados de su trayectoria dentro de la CNTC.

2.2.2.- “Las manos blancas no ofenden”⁵¹ (2008)

Uno de los retos que se propuso Eduardo Vasco al ocupar el cargo de director de la CNTC fue el de dar a conocer los clásicos que no son habituales en las carteleras teatrales, una iniciativa que tiene su origen en el fundador de la compañía, Adolfo

⁵¹ *Las manos blancas no ofenden* se estrenó el 27 junio de 2008 en el Hospital de San Juan, dentro del XXXI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En Madrid el estreno se produjo en el Teatro Pavón el 8 de octubre de 2008. La gira pasó por Niebla, Olmedo, Olite, Sagunto, Barcelona y Logroño.

El análisis de este montaje se apoya en la grabación de la representación que tuvo lugar el 3/07/2008 en el Hospital de San Juan de Almagro, cedida por el CDT.

Marsillach⁵². Esto es lo que ocurre con *Las manos blancas no ofenden*, una comedia palatina que se compuso para ser representada en salones cortesanos y que el director considera necesario subir a las tablas:

En este sentido Las manos era un texto ideal para ampliar nuestra visión de Calderón, tachado tantas veces de rígido y tremendo, para encontrar un dramaturgo que no sólo se mueve de manera espléndida en la comedia, sino que es capaz de innovar el género y adelantarse a su tiempo; el hecho de que el receptor no sea el habitual público de los corrales permite a Calderón ser más sutil y atrevido (Zubieta, ed., 2008a: 54).

Se ha decidido ambientar este montaje en el siglo XVIII por varios motivos. Por un lado, la directora musical Alicia Lázaro encontró piezas de esta época que casaban muy bien con la obra de Calderón y, por otro, se trata de una comedia que Eduardo Vasco considera un tanto adelantada a su época. El resultado ha sido un montaje elegante con espacios palaciegos dotados de una marcada ambientación italiana que de alguna manera parece querer evocar el contexto cortesano para el que fue pensada esta pieza:

La clave de todo está en el receptor, es una obra que no está hecha para el público del corral, sino para otro más selecto y con un paladar mucho más desarrollado, estamos ante un teatro que es casi la puerta que abre lo que va ser el gran teatro de la maquinaria, de corte, es la misma puerta por la que entra la zarzuela, por eso [Calderón] era el gran innovador (Torres, 2008).

A la hora de diseñar la escenografía, Carolina González se ha topado con una dificultad: como es habitual en una comedia de capa y espada, la trama resulta un tanto enrevesada y transcurre en distintas ciudades y espacios interiores y exteriores. En este sentido se ha diseñado una escenografía sencilla con la que contrarrestar una trama tan compleja, introduciendo los siguientes elementos: una tarima escalonada y un teatrillo, todos ellos complementados con maletas, un balconcillo y un mueble (*chaiselonge*).

⁵² Adolfo Marsillach definió la línea de la CNTC desde su fundación, estableciendo la necesidad de difundir los grandes títulos de nuestro teatro así como sacar a la luz las obras menos conocidas. En este sentido, Eduardo Vasco cumplirá con estos propósitos a lo largo de su mandato.

Pero veamos previamente el argumento de *Las manos blancas no ofenden* antes de pasar a analizar la escenografía propiamente dicha⁵³.

La primera jornada comienza en Italia, en casa de Federico de Ursino. La herencia del principado de Ursino le corresponde a Federico pero por voluntad del emperador alemán será su prima Serafina la heredera, siempre y cuando encuentre marido en el plazo de un año. Entre los pretendientes están el propio Federico, César, príncipe de Orbitelo (que se vestirá de mujer para sortear el control de su madre) y Lisarda (que, enamorada de Federico, se hará pasar por César para evitar la unión de aquél con Serafina). En la segunda jornada se hacen los preparativos de una comedia que se va a representar en palacio por el cumpleaños de Serafina a la que asistirán todos los pretendientes. Continúan las confusiones con el intercambio de identidades, a lo que se suma la llegada del tío de César, enviado por su madre para que lo traiga de regreso. En la tercera jornada tiene lugar la representación de la comedia, y con el juego del “teatro dentro del teatro” se acabará descubriendo la identidad de todos los personajes. Serafina escogerá a César por marido y Lisarda se unirá a Federico.

El argumento ofrece algunos temas característicos de la comedia áurea como es el travestismo, el teatro dentro del teatro, las historias de amor paralelas o el final en el que todo queda resuelto. De todo esto, lo que sirvió de punto de partida para el diseño de la escenografía fue el recurso metateatral: “Me pareció que tenía una trama algo enrevesada, pero desde la primera lectura pensé en ella como un cuento de príncipes y princesas, [...] y la idea quedó reflejada en el teatrillo” (Zubieta, ed., 2008a: 58)⁵⁴. Además de este recurso, la escenógrafa ha tenido muy presente el pueblo italiano en el que se desarrolla la acción, Mirafior de Po, introduciendo colores característicos del río a los que atribuye una carga simbólica:

El color verde acentúa la dirección, gracias a la forma en la que está dispuesto, a modo de línea horizontal; está presente tanto en el barrido o forma de aplicar la pintura sobre el

⁵³ *Las manos blancas no ofenden* fue escrita en torno a 1640. Es uno de los mejores ejemplos de comedia de capa y espada que nos brinda Calderón junto a *Agradecer y no amar*, compuesta hacia 1650. Los rasgos que caracterizan estas comedias son el ambiente festivo (con una importante presencia de la música), el enredo que ocasiona el amor entre los distintos personajes y el travestismo (que da pie a constantes confusiones de identidad).

⁵⁴ En otros montajes Carolina González volverá a retomar el recurso metateatral. Cuando colabore con Eduardo Vasco en *El perro del hortelano* (2011), un montaje de la CNTC, construirá un pequeño teatro con el que simbolizar el juego del amor y los papeles que “interpretan” los enamorados para desvelar u ocultar sus verdaderos sentimientos.

soporte de tela en el telón de fondo, como en la madera del suelo de la tarima inclinada, y también en los escalones que recorren de lado a lado el escenario, perdiéndose entre cajas. El color verde está aplicado en degradado desde el suelo del escenario hasta la parte superior del telón de fondo; arranca en un aturquesado oscuro para aclararse en la zona central, donde verdea y asciende para volver a oscurecerse, fundiéndose así el río con el mar e interrumpiéndose sólo en los tres escalones, que serían la arena en una apreciación simplista. El verde, además, es un color que todos conocemos vinculado a la naturaleza, a la germinación o crecimiento, a la frescura y la humedad; el verde es complementario del rojo, vinculado al corazón y el flujo sanguíneo, y por ello también a los celos, adecuado por tanto a este montaje, lleno de amoríos y de enredos (Zubieta, ed., 2008a: 59-60).

Junto al agua, se ha querido introducir otro elemento de la naturaleza a través de la música: el aire. Así lo relata Carolina González:

Algo claro también desde el principio fue que la música y el río debían estar estrechamente relacionados en todo momento, así que después de dar vueltas a la colocación de los músicos en escena se determinó que estuvieran al fondo uniendo los elementos agua - aire (que es lo que la música necesita para transmitirse), ayudando a crear una atmósfera envolvente y aligerando el primer término de la escena, algo que era necesario para dar espacio a tanto enredo de los personajes en la trama (Zubieta, ed., 2008a: 58-59)⁵⁵.

Por otro lado, el arte contemporáneo ha vuelto a ser fuente de inspiración en su trabajo, en esta ocasión con referentes “vinculados al mundo de la instalación, como pueden ser Ann Hamilton o la escultura de Cristina Iglesias, y los telones con carácter orgánico de Petra Blaisse” (Zubieta, ed., 2008a: 59). Manteniendo el mismo patrón que el director, en el que se combina el imaginario artístico del mundo moderno con el del mundo contemporáneo, no faltan referencias al Barroco italiano, el arte francés e italiano del siglo XVIII (con artistas como Pietro Longhi, François Boucher o Tiépolo) y el apoyo en obras concretas de Canaletto (*Il Canal Grande da palazzo Balbi* de 1726-1728) (*Fig. 14*) y Antoine Watteau (*Reunión en un parque* de 1717) (*Fig. 15*).

⁵⁵ Carolina González busca constantemente una conexión entre sus diseños y la naturaleza (agua, aire). Con ello se pone de relieve su concepción orgánica del arte que explotará en otro montaje de la CNTC, *La moza de cántaro* (2010) dirigida por Eduardo Vasco, donde la naturaleza y sus cuatro elementos le sirven de inspiración. La relación arte-naturaleza también le lleva a emplear materiales específicos como la madera, que se ha llegado a convertir en su seña de identidad y que tiene su mejor ejemplo en las tres escenografías que componen este capítulo.

Detengámonos a continuación en cada una de las jornadas para observar cómo se han empleado estos elementos⁵⁶. La primera jornada nos presenta a los personajes con sus conflictos. Transcurre en tres espacios exteriores: la casa de Federico de Ursino, el jardín de la casa de César, príncipe de Orbitelo y, por último, las orillas del río Po. Para escenificar la casa de Federico ha bastado una tarima de madera escalonada que divide el escenario horizontalmente (un recurso y material habituales en los trabajos de Carolina González) y que permanecerá a lo largo de todo el espectáculo (*Figs. 16, Fig. 17*). Dada esta sobriedad, es el vestuario el que dota de color y volumen a la puesta en escena (seña de identidad de Eduardo Vasco) junto a un gran número de maletas colocadas arbitrariamente. Esta tarima es un ejemplo más del interés de la escenógrafa por un lenguaje artístico basado en la horizontalidad, la sobriedad y los espacios diáfanos que indudablemente recuerda a los trabajos del arquitecto Mies van der Rohe (*Fig. 18*), pero que también hunde sus raíces en arquitectos anteriores, y como no podía ser de otra manera en los diseños escénicos de Adolphe Appia, como advierte Ángel Martínez Roger (2000b: 24):

Esa búsqueda de una tectónica atemporal y su reducción a volumetrías esenciales alejándose de la referencia decorativa mantiene una estrecha e indudable relación con las propuestas de la arquitectura más vanguardista de su tiempo. Tanto Adolf Loos como Otto Wagner están liberando igualmente a la arquitectura de la carga superflua de lo decorativo cuando se ponen al frente de la Secesión vienesa. Igualmente, esta postura de Appia enlaza con la arquitectura de Mies van der Rohe cuando éste propone como emblema de su trabajo el ya famoso “menos es más”, al tiempo que hace cortar en perfecta escuadra muros sencillos y limpios, haciendo sublime lo obvio.

Pero el lenguaje sugerente de esta tarima no está reñido con el teatral. Cuando nos trasladamos a casa de César, príncipe de Orbitelo, los actores colocan en primer término una balaustrada que es “puro decorado”: se aprecia claramente que ha sido pintada sobre una superficie plana y no cumple ningún papel funcional (no delimita ningún espacio ni los actores pueden hacer uso de ella) consiguiendo un rico contraste entre las formas puras y sugerentes de la tarima y el efecto teatral de la balaustrada (*Fig. 19*). Por último la orilla del río Po se nos presenta como un espacio recreado mediante

⁵⁶ Téngase en cuenta que todo transcurre de día, y que llegada la noche se celebra la representación teatral, dando paso a la resolución de la trama.



Fig. 14. Il Canal Grande da palazzo Balbi (1726-1728). Giovanni Antonio Canal (Canaletto)



Fig. 15. Reunión en un parque (1717). Antoine Watteau



Fig. 16. Puesta en escena de *Las manos blancas no ofenden*. Tarima de madera al fondo



Fig.17. Boceto de la escenografía



Fig. 18. *Crown Hall* (1950-1956) de Mies van der Rohe. Chicago.

un telón pintado que hace las veces de cielo u horizonte⁵⁷, animado por las sombrillas que portan los actores y enriquecido por el propio texto que nos habla del campo, el sol, las góndolas y la orilla del río⁵⁸.

La segunda jornada tiene lugar en un interior, la casa de Serafina. Para transmitir el lujo y la elegancia propios de la casa de una princesa sin renunciar a la sobriedad que caracteriza el discurso de la escenógrafa, se ha introducido una *chaiselonge* blanco que casa a la perfección con el vestuario dieciochesco (*Fig. 20*). Un pequeño teatro ambienta la tercera jornada para acoger la representación de una comedia donde no faltan las sillas, las candilejas y las máscaras (*Figs.21, Fig.22, Fig.23*). Lo más interesante de esta estructura es su bidimensionalidad, pues el dibujo prima por encima de todo, cobrando un aspecto muy teatral y huyendo del efecto que pudieran aportar decorados realistas. De esta manera el carácter plano lega todo el protagonismo volumétrico al vestuario⁵⁹. En un momento dado algunos personajes van al jardín del palacio para lo cual se ha vuelto a emplear un telón pintado, en esta ocasión colocado en el propio teatrillo (*Fig.24*).

Al igual que en el montaje anterior, no hay una valoración unánime por parte de la crítica. Como ocurría con *El pintor de su deshonra* esta obra es desconocida por el público y, además, el texto tuvo que ser sometido a una gran labor de adaptación por parte del director lo que dio lugar a “un montaje de alto riesgo porque el texto en sí era muy endeble si se compara con *El perro del hortelano*” (Mascarell, 2014g: 472). Por estos motivos Rafael Pérez Sierra (Mascarell, 2014g: 425) cree que “*Las manos blancas no ofenden* es una función que no sale a flote...” y atribuye la causa a su director: “Es que Eduardo siempre se ha empeñado en sacar textos del fondo del baúl”. En el lado opuesto encontramos la valoración de Javier Huerta Calvo (2009: 113) quien resume la

⁵⁷ Este telón vuelve a aparecer con escenas al aire libre, por ejemplo cuando algunos personajes pasean por un jardín (en la tercera jornada).

⁵⁸ En el texto de Calderón (1995) es a partir del verso 1195 cuando varios personajes, entre ellos Serafina, pasean a orillas del Po y describen las inmediaciones, lo que ayuda al espectador a tomar conciencia del lugar en el que se encuentra. Esa es la función de la escenografía para Carolina González: ofrecer un espacio incompleto o no resuelto para empujar al espectador a tomar parte activa en la representación.

⁵⁹ Lorenzo Caprile, responsable del vestuario, ha recurrido a patrones muy fieles de la moda del siglo XVIII, con telas muy ricas en brillos y matices. Los distintos colores se identifican con cada una de las familias, un recurso que ha empleado en otras ocasiones en las que ha trabajado con Eduardo Vasco para la CNTC –*Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina, *Las bizzarrías de Belisa* (2007) de Lope de Vega, o *El alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca–.

recepción general del montaje como “uno de sus éxitos de la temporada”. Enrique Centeno condena nuevamente la escenografía de Carolina González a la que califica de “pobretona” y le reprocha haber recurrido a “un horroroso juego de teatro mediante un inocente decorado infantil, de cartón o de tablas, que se suele utilizar en las farsas sencillas: una comedia es otra cosa”. La fórmula recurrente de Eduardo Vasco y Carolina González no parece terminar de convencer. En este sentido Purificación Mascarell (Bastianes, Fernández y Mascarell, eds., 2014: 84-85), concedora de la trayectoria del director, hace la siguiente reflexión con la que concluimos:

Pese a la apariencia rompedora que transmiten los montajes de Vasco gracias a recursos como la mencionada actualización o la estética minimalista de los diseños de González, sus puestas en escena son, en realidad, sumamente ortodoxas. Podrían echarse en falta lecturas transgresora [sic], innovadoras, lúdicas o alternativas del repertorio barroco, pero no es este el estilo de Vasco, más “clásico” que la mayoría de directores de su generación.



Fig. 19. Balastrada (decorado pintado)



Fig. 20. Chaiselonge



Fig. 21. Pequeño teatro de la tercera jornada

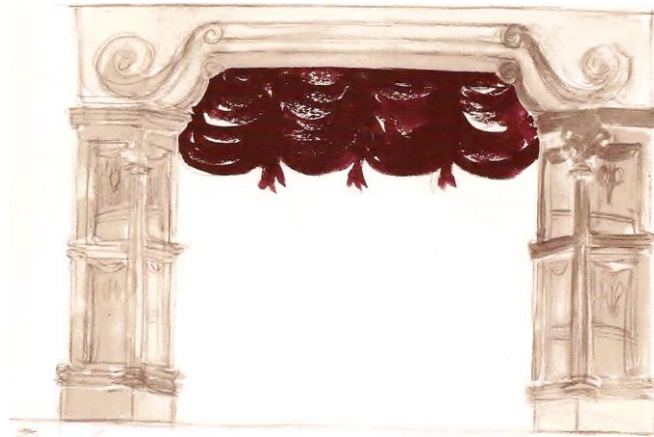


Fig.22. Boceto del teatro



Fig.23. Otro boceto del teatro



Fig. 24. Puesta en escena. Al fondo, nuevo telón pintado

2.2.3.- “El alcalde de Zalamea”⁶⁰ (2010)

No es la primera vez que *El alcalde de Zalamea* se representa en la CNTC. Antes de que Eduardo Vasco estrenara este título en 2010 dos directores dieron vida a la obra de Calderón: la primera vez se produjo en 1988 de la mano de José Luis Alonso Mañes y en 2000 subió a las tablas bajo la dirección de Sergi Belbel. Al tratarse de una obra de alcance universal que forma parte del repertorio fijo de la CNTC, se considera prudente esperar entre ocho y diez años para volver a montar un título de estas características con el fin de respetar los distintos espectáculos y, además, conceder al público tiempo suficiente para asimilarlos y juzgarlos. De ahí que la CNTC haya ofrecido únicamente tres *Alcaldes* hasta el momento⁶¹.

Llegado el momento, Eduardo Vasco quiso llevar a escena una obra directa y sencilla en la que el público pudiese ver claramente los temas del honor y la justicia, evitando toda artificiosidad lingüística y escenográfica. A diferencia de otras obras de Calderón y de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* cuenta con un “obstáculo” para el director que ha condicionado el modo de idear el montaje, tal y como declara en una entrevista:

Yo insistí mucho en ello, porque llevo esquivando lo rural desde que empecé a hacer teatro clásico. Lo rural siempre me ha asustado mucho y me impuse casi como reto este año hacer La moza de cántaro y El alcalde porque quería encontrar una vía para contar todo ese mundo que a mí tanto me frenaba. Yo encontraba La moza y El alcalde dos obras interesantísimas para un director de escena y para el público, pero no hallaba la manera de narrar ese mundo rural sin que apareciese lo costumbrista abriendo las puertas de par en par. Para evitar irnos a la postal, al tópico, hemos esencializado mucho todo ese entorno rural, desde el vestuario hasta la escenografía, y hemos jugado con la convención más elemental, es decir, que un elemento puede tener muchos significados (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 71)⁶².

⁶⁰ *El alcalde de Zalamea* se estrenó el 2 de julio de 2010 en el Hospital de San Juan dentro del marco del XXXIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. El estreno en Madrid fue el 6 de octubre de 2010 en el Teatro Pavón. La gira nacional recorrió Logroño, Sevilla, Alicante, Valladolid, Baracaldo, Almería, Castelldefels, Albacete, Santander, Pamplona y Cádiz. Fuera de España, el montaje visitó Santiago de Chile (Chile) y Montevideo (Uruguay). El análisis de su escenografía se apoya en la grabación cedida por el CDT, realizada el 16/12/2010 en el Teatro Pavón de Madrid.

⁶¹ En octubre de 2015 se inaugurará el Teatro de la Comedia (sede original de la CNTC, recuperada tras varios años en restauración) con un *Alcalde de Zalamea* dirigido por Helena Pimenta. Será el cuarto en la historia de la compañía.

⁶² Como veremos, el problema de la ambientación rural también constituirá un obstáculo para el director José Luis Alonso Mañes cuando éste decida escenificar *El Alcalde de Zalamea*.

Aunque Eduardo Vasco atribuya el empleo de una escenografía sencilla y elemental como solución al tema rural, no es una excepción dentro de su trayectoria. Basta con acudir a los dos montajes analizados páginas atrás para deducir que se trata de un mismo patrón estético que forma parte de su identidad artística. El gusto por escenografías polivalentes de corte minimalista parece ser, para el director, una buena manera de escenificar a los clásicos. Por otro lado, Vasco confiesa que ha querido recuperar de alguna manera la esencia del corral de comedias con un montaje que deja a la vista todo el entramado teatral:

No hay transiciones, los personajes se ven unos a otros todo el rato y hablan de que se ven y para eso hicimos la propuesta de los bancos laterales. Los actores se sientan en esos bancos para mostrar la convención de “estar representando”, que yo quería mantener durante toda la función, pues por un lado refuerza mucho el trabajo de compañía y por otro lado tiene que ver con qué le estamos contando al espectador: “Somos los que veis y estamos aquí para hacer la función”. Ese planteamiento básico posiblemente permita que el espectador entre mucho más en la convención de que una tapia pase a ser otra cosa o de que un personaje cuelgue un farol que ilumina la calle, lo cual tiene mucho más que ver con la esencia del corral. Estamos condenados a trabajar en espacios italianos de finales del XIX, que son teatros de herradura o teatros con cierto tipo de frontalidad, pero necesitamos romper eso de alguna manera, romper las cajas y crear espacios que tengan más que ver con el teatro áureo (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 71).

Antes de analizar la escenografía de Carolina González, veamos el argumento de *El alcalde de Zalamea*, que transcurre en tres noches de agosto de 1580 (repartidas en tres jornadas)⁶³. Unos soldados españoles que se dirigen a Portugal divisan Zalamea a lo lejos y deciden alojarse en el pueblo para hacer un descanso. El capitán don Álvaro de Ataíde será hospedado en la casa de Pedro Crespo, el labrador más rico de la villa, quien advierte a su hija Isabel de la mala fama de los soldados y le aconseja que se esconda hasta que vuelvan a partir. Sin embargo el capitán la descubre, quedando prendado de su belleza, e idea un secuestro para violarla en el monte. Ocurridos los hechos, Pedro Crespo tratará de recuperar el honor de su familia rogando al capitán que se case con Isabel, pero éste rechazará la propuesta. En ese momento Pedro Crespo es nombrado alcalde de Zalamea y decide ejercer la justicia con las competencias que este nuevo cargo le otorga, dándole garrote vil al capitán. El rey Felipe II, que va de camino a

⁶³ La acción transcurre en 1580, aunque la obra se escribió y estrenó hacia 1640.

Portugal, pedirá explicaciones a Crespo por lo ocurrido (ya que tendría que haber sido un consejo de guerra el que le juzgara) pero sus sólidos argumentos revelarán que ha impartido justicia correctamente, recibiendo la aprobación del monarca.

La escenografía que ha diseñado Carolina González para *El alcalde de Zalamea* es, probablemente, la más abstracta de todas⁶⁴. Está compuesta por los siguientes elementos, todos ellos contruidos en madera: un suelo, dos muros (uno pequeño y uno grande), un conjunto de líneas verticales en el fondo del escenario, cuatro bancos, dos sillas, una mesa y un garrote vil⁶⁵. En relación con esta escenografía conviene recordar que Eduardo Vasco siempre busca en sus montajes una conexión entre los clásicos y el mundo actual y en este sentido entiende que “hay algo muy de espacio contemporáneo con personajes de época, y ese contraste considero que funciona muy bien” (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 72).

La primera jornada se desarrolla sobre un suelo de madera que tiene a sus lados unos bancos en los que se sientan los actores (intervengan o no en la escena), como ya señaló el director, en homenaje al corral de comedias. Puesto que estamos a las afueras de Zalamea se ha optado por un espacio diáfano que carece de referencias espaciales a pesar de que los soldados hablen del campanario de Zalamea que se divisa a lo lejos. El espectador solo puede encontrar la referencia temporal en el vestuario, característico de finales del siglo XVI⁶⁶. Una vez en Zalamea bajará del peine un muro de madera (*Fig.25, Fig.26, Fig.27*) que construirá el espacio de escenas interiores y exteriores, como puede ser alguna de las calles del pueblo o la misma casa de Pedro Crespo. No es

⁶⁴ Para analizar esta escenografía, tendremos presente la versión que ha hecho Eduardo Vasco del texto (Zubieta, ed., 2010), así como el texto original de Calderón de la Barca (2012a) que cuenta con una edición de Ángel Valbuena-Briones.

⁶⁵ Puede visualizarse una reconstrucción virtual de la escenografía en el siguiente enlace de Internet <https://www.youtube.com/watch?v=9rwmqpd8VNE> (consultado el 10 de mayo de 2014).

⁶⁶ Lorenzo Caprile, figurinista de *El alcalde de Zalamea* y habitual colaborador de Eduardo Vasco, ha diseñado un vestuario historicista siguiendo la voluntad del director, que quería que fuera muy fiel a la época. Se ha establecido un claro contraste entre el ejército (negro, colores muy oscuros) y los labradores (colores claros, marrones, blanco hueso), para establecer la dialéctica mal/bien, ciudad/campo, corrupción/inocencia con los colores oscuros y claros, respectivamente. El color nogal de la madera, junto al vestuario, dota al conjunto de la puesta en escena del característico tono marrón de la pintura costumbrista del Barroco que se puede encontrar en la paleta de la primera etapa de Velázquez y de Murillo. El gusto de Eduardo Vasco por el contraste entre el vestuario de corte historicista y una escenografía desnuda también está presente en *Amar después de la muerte*, como confiesa la figurinista Rosa García Andújar: “Como en otras ocasiones, Eduardo [Vasco] me llamó y en esta ocasión me planteó un espectáculo histórico desde el punto de vista del vestuario, ya que la escenografía era una estilización abstracta y minimalista del espacio. Me pidió seguir la línea ya habitual en él, realista, sobria y nada estridente, y en esas coordenadas me he movido yo” (Zubieta, 2005c: 44).

el único muro que aparece en el montaje, como veremos más adelante. La escenógrafa explica por qué se ha elegido este recurso:

En este caso la primera idea de Eduardo fue el muro, y de ahí partimos. Él lo veía en todo momento, y en torno a ese concepto hemos construido la escenografía. La suya es una propuesta muy estilizada, que para hablar de bosque no admitía el plantar un árbol, y para hablar de una casa o de una ventana con su reja no quería la realidad plasmada exactamente [...]. El muro pequeño servirá para colgar elementos que definen espacios interiores, como la alforja o los hatillos de cuerda del desván, o exteriores, como las plantas o farolillos en el momento de la cena en el jardín de la casa (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 76-77).

El muro es un recurso polivalente que permite concentrar todas las escenas sin necesidad de cambiar de escenografía, tal y como lo concibió por entonces Calderón⁶⁷. Y a pesar de su sencillez responde con creces a las necesidades del texto dramático, aceptando una economía de medios en los que un simple farol colgado en el muro o unas sombras de unas ramas proyectadas sobre él nos indican que es de noche o que estamos en el exterior. Esta solución puede entenderse como un guiño al teatro del siglo XVII en el que era habitual recurrir al principio teatral de sinécdoque mediante el cual una parte (un farol) designa un todo (la noche), lo que armoniza con el modelo teatral (corral de comedias) en el que se ha inspirado Eduardo Vasco a la hora de idear su puesta en escena.

Conviene hacer hincapié en un detalle: este primer muro ha sido manipulado por la escenógrafa por motivos simbólicos y funcionales. Así se refiere a su intervención cuando habla de una de las escenas previas al secuestro de Isabel, en la que los soldados cantan canciones de amor para distraer a Pedro Crespo y a don Lope de Figueroa, un alto cargo del ejército:

⁶⁷ Así lo manifiesta José María Ruano de la Haza (1996: 304): “No es, pues, en la introducción de nuevas técnicas o elementos decorativos donde hallaremos muestras del genio escenificador calderoniano, sino más bien en el perfeccionamiento de estas técnicas y en el originalísimo uso de algunas de ellas. Empezamos por su utilización de los elementos más básicos del escenario de los corrales: el tablado vacío y el primer corredor cubierto por una cortina. En este espacio vacío tiene lugar toda la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, la cual se desarrolla en tres lugares escénicos diferentes: la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel. Como no hay ruptura en el tiempo dramático en que transcurre esta acción, ni se necesita decorado alguno (con excepción de la ventana de Isabel), esta primera jornada podría haberse representado sin interrupción alguna”.



Fig.25. Bocetos de los muros



Fig.26. Puesta en escena. Detalle del muro



Fig.27. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea*. Al fondo, el muro

En cuanto a la reja en el muro de la casa, por la que les llega a todos la música y el escándalo de las canciones, me pareció que era mejor no poner encima de la madera un elemento ajeno, sino intervenir directamente sobre ella. Por eso no es de metal, colocada encima o pintada, sino que está rayada sobre la madera; es un rayado a mano alzada en el primer muro, el más realista y tranquilo, con rayas paralelas, ordenadas (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 78).

Al igual que en *El pintor de su deshonra*, Carolina González vuelve a asociar la escenografía con el estado de ánimo de los personajes o bien con el conflicto de la obra; en este caso, las líneas paralelas del muro simbolizan el orden y la tranquilidad, algo que contrastará con el segundo muro, rayado de forma irregular y agresiva en consonancia con el testimonio desgarrador de Isabel, que acaba de ser violada.

Junto a este primer muro (escenografía de las jornadas I y II) hay que señalar el importante papel que juegan los bancos (*Fig.28*): a lo largo de toda la obra son movidos por los propios actores y colocados en el centro del escenario cuando nos encontramos en un interior (un juego escenográfico que bien pudiera recordar a la puesta en escena de *El médico de su honra* (1986) por Adolfo Marsillach, obra con que inauguró la CNTC); este recurso resuelve de forma satisfactoria algunas escenas, como un momento en que Isabel y su prima están, supuestamente, asomadas a la ventana de la casa y permanecen de pie sobre un banco para recrearlo⁶⁸. Por lo tanto, los bancos también son otro recurso de polivalencia escenográfica que actúan como referencias al espacio dramático.

La tercera jornada alberga un suceso que condiciona el transcurso de la trama así como la escenografía. Isabel, la hija de Pedro Crespo, ha sido violada por el capitán don Álvaro de Ataíde en el bosque, lugar donde emitirá un monólogo con su desgarrador testimonio en el que no falta el complejo tema del honor y la condena social. La escenografía que ilustra esta escena (*Fig.29*) está formada por cinco líneas verticales de madera de hasta siete metros de altura colocadas en el fondo del escenario, formando pasillos, cuyo diseño trae a la memoria las escenografías de Edward Gordon Craig (*Fig.30*) pero también parece querer rememorar el primer *Alcalde* de la CNTC⁶⁹:

⁶⁸ La ventana es un elemento mencionado por Calderón (2012a) en la acotación que acompaña al verso 353 (“salen a la ventana Isabel e Inés, labradoras”). Sin embargo, no se ha tenido en cuenta a la hora de diseñar la escenografía, y en su lugar se ha recurrido al banco. Algo similar ocurrirá con la escalera que conduce al desván en el que está escondida Isabel, ignorada en la escenografía pero recreada con el sonido de unos tambores que imitan los pasos de los soldados al subir por ella.

⁶⁹ Son muchas las coincidencias entre el montaje de Eduardo Vasco y *El Alcalde de Zalamea* que dirigió en 1988 José Luis Alonso Mañes, como tendremos ocasión de ver. En el caso del bosque, Pedro Moreno



Fig.28. Los bancos son un importante recurso escenográfico



Fig.29. Boceto de la escenografía de la tercera jornada



Fig.30. Boceto para *Hamlet* (1908-1911).
Edward Gordon Craig.

colocó unas franjas verticales que simulaban, de una forma abstracta, los árboles del bosque, un esquema muy similar al propuesto por Carolina González.

Bajo la luz de la luna se sugiere, de un modo muy abstracto, los altos árboles de un bosque en el que encontraremos atado a Pedro Crespo; y a la vez, los cantos de estas verticales coloreados en rojo simbolizarán con su color la barbarie de la agresión que ha sufrido Isabel (Fig.31). Al regresar a Zalamea tienen lugar las escenas en las que Pedro Crespo se reúne con el capitán, es nombrado alcalde e imparte justicia. Todas ellas estarán acompañadas de un nuevo muro, mayor que el anterior⁷⁰. En él, Carolina González ha querido que siga presente el conflicto de la obra: “Cuando el orden preestablecido ha sido quebrantado, el rayado del muro se desata en una maraña de líneas, en un enjambre de surcos, como el alma desgarrada de los personajes” (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 78). Así, la violencia y el dolor quedan materializados en el tratamiento de la madera, de forma que ambos muros cobran un efecto que recuerda a las esculturas de Cristina Iglesias o a las instalaciones de Petra Blaisse, a quien Carolina González tiene como referentes (Fig. 32, Fig.33).

Para finalizar, debemos tener en cuenta que *El alcalde de Zalamea* es una obra muy libre en cuanto a la escenografía pues apenas hay acotaciones en el texto original que orienten al respecto. Son los propios personajes los que van desgranando los espacios, haciendo alusión al campanario de Zalamea, las calles del pueblo, la ventana de la casa de Pedro Crespo, etc. Por eso, una propuesta como la de Carolina González tan alejada del teatro naturalista es idónea para centrar toda la atención en el texto. Así lo ha percibido Jerónimo López Mozo (2010b):

Eduardo Vasco, responsable del espectáculo, ha puesto por encima de todo el texto [...]. Todo lo demás está a su servicio, procurando que nada desvíe la atención del público. En consonancia con ello, la escenografía de Carolina González es escueta. Los sobrios lienzos que sirven de fondo a la acción, no reproducen los lugares en los que ésta tiene lugar, ni visten apenas el desnudo escenario, que se convierte así en el exclusivo territorio de los actores.

El montaje de Eduardo Vasco fue uno de los mejor recibidos de su trayectoria, en opinión de su propio director. Con este tercer “Alcalde” se cierra un ciclo en la CNTC. Como se podrá comprobar en las siguientes páginas, comparte muchos elementos con la puesta en escena de José Luis Alonso Mañes pero nada tiene que ver

⁷⁰ Este segundo muro mide cuatro metros de altura por seis de ancho. Bajaré y subirá desde el peine en casos puntuales para dejar un espacio vacío donde solo se ilumina el suelo, tal y como ocurre en la escena final en la que Felipe II juzga los hechos, o en la escena inicial, cuando los soldados divisan Zalamea.

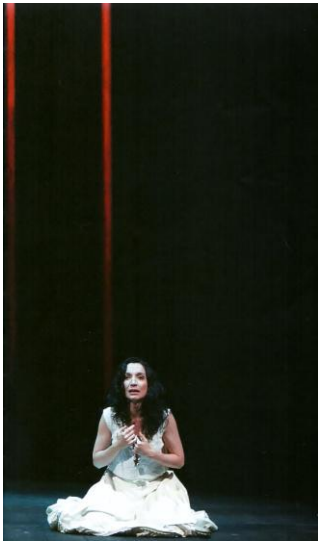


Fig.31. Puesta en escena de la tercera jornada



Fig.32. Puertas del Museo del Prado de Madrid (2007) de Cristina Iglesias



Fig.33. Instalación *Inside/Outside* (2008) de Petra Blaisse. De Singel Internationale Kunstcampus, Bélgica.

con la propuesta que hizo Sergi Belbel en el 2000, a pesar de lo cual las tres versiones conforman para Rosana Torres (2010) “un trío genial”.

2.2.4.- Conclusiones

Tras el análisis de estos tres montajes, podemos extraer las siguientes conclusiones:

Uno de los aspectos más importantes de la escenografía de Carolina González es su capacidad para plantear diseños coherentes con el texto dramático. Al comienzo de este trabajo, se ha reivindicado la autonomía artística de la escenografía. Sin embargo, el teatro goza de una doble naturaleza, la de texto y representación, por lo que sería un error apoyar un espectáculo en el que la comunicación textual y escenográfica fuera inexistente. En los tres montajes se ha podido comprobar cómo Carolina González parte del texto dramático como principal fuente de inspiración, respetando las coordenadas de espacio y tiempo, así como las necesidades de la propia obra, un criterio que es compartido por el director de las tres piezas, Eduardo Vasco.

Ahora bien. Ser respetuoso con el texto no implica diseñar necesariamente escenografías realistas o que busquen la recreación historicista de los códigos escénicos del siglo XVII. Por el contrario, Carolina González ha sabido satisfacer todas estas cuestiones creando espacios oníricos en los que se percibe una fuerte presencia del arte contemporáneo. Lo que podría parecer un simple anacronismo (la ambientación del teatro áureo en espacios de corte minimalista) resulta una fórmula respetuosa, sugerente, coherente y eficaz. Es decir, sus diseños han sabido equilibrar el componente estético con el funcional, dos elementos que son (o deben ser) naturales a cualquier escenografía.

En relación con su discurso estético, se han ido señalando a lo largo del trabajo sus principales referentes artísticos: Mies van der Rohe, Cristina Iglesias o Petra Blaisse. El peso de todos ellos se ha resuelto en un lenguaje que se caracteriza por su sobriedad, la pureza de formas y el gusto por los cuerpos horizontales propios de la arquitectura contemporánea, todo ello impregnado de un fuerte carácter orgánico. La escenógrafa se muestra interesada en este último aspecto, que introduce en sus diseños a través de los materiales empleados y de su manipulación: en cuanto a los materiales, es la madera el elemento natural por excelencia, siempre presente de una u otra manera en sus montajes, sin artificio alguno, dejando a la vista su color y textura naturales; en

cuanto a su manipulación, hay que señalar que Carolina González identifica sus escenografías con el estado anímico de los personajes, de ahí que unos muros de madera rayados de forma agresiva puedan reflejar la brutalidad de una agresión, o los marcos deformes de unos cuadros, los conflictos que provoca el amor. De esta manera, se impone un diálogo con la escenografía que va más allá de lo estético, en un afán por establecer una comunicación vital con los personajes de las obras. El uso simbólico del color se suma también a esta concepción orgánica del arte; basta recordar el empleo del telón rojo en *El pintor de su deshonra* (que anuncia la muerte de los amantes y que, en la escena final, cuando mueren, vuelve a hacer acto de presencia) o el color verde en *Las manos blancas no ofenden* (que la escenógrafa asocia a la germinación y a la naturaleza y por ser su complementario el rojo, al amor y a los celos).

Otro punto que conviene tener en cuenta es el modo en que Carolina González combina elementos característicos del arte contemporáneo con recursos que gozan de una larga tradición teatral, como es el telón pintado. Ana María Arias de Cossío (1991: 25-38) atribuye a las reformas del Conde de Aranda la consolidación de la profesión del escenógrafo o pintor de telones, en concreto a la orden aprobada en 1767 por la que debían sustituirse las cortinas de la escena por decoraciones pintadas. A partir de aquí, la presencia de los pintores escenógrafos se convirtió en una constante en los teatros españoles de principios del siglo XIX. Pero el uso del telón pintado tiene su consolidación en la ópera española cuando a finales de dicho siglo, como acredita Andrés Peláez Martín (2000a: 99-112), se introduce en España el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* u “obra de arte total”, inicialmente rechazado. Será con el estreno de *La Walkyria* de Richard Wagner en el Teatro Real de Madrid en 1899 cuando se afiance su uso, gracias a los telones de apuntes simbolistas que realizaron Amalio Fernández y Giorgio Busato. Hoy en día el telón pintado responde a una tradición que está más que olvidada y que Francisco Nieva reivindica desde su *Tratado de escenografía* (2011). El uso del telón pintado, que desapareció en el momento en que el Naturalismo y el Realismo quisieron aplicar su rígido criterio de verosimilitud a las tablas, dotaba al escenario de una gran teatralidad. Habrá que esperar a Sergei Diaghilev y a Federico García Lorca para volver a ver este tipo de telones, de riqueza estética, que resultan del todo “inútiles” desde el punto de vista teatral, tal y como reivindica Nieva: “La escenografía verdadera es la inútil, o la que lo parece, porque es la verdaderamente teatral; y la cinematográfica también. [...]. Los viejos decorados pintados fueron lo que siempre debiera ser la escenografía: un poco de nada y un exceso de todo en unas telas

plegables, en unas grandes sugerencias pintadas. El teatro épico antiguo, la gran tragedia, se hacía a pie firme, con todo y sin nada detrás; esos telones eran la verdadera abstracción del teatro” (Nieva, 1985). Hoy, su uso se ha reducido prácticamente al ámbito operístico, con contadas excepciones a nivel teatral siendo Carolina González una de ellas.

El constante uso que hace de este recurso podría tener su explicación en sus inicios en la CNTC, cuando trabajó como ayudante de escenografía del pintor, grabador y escenógrafo José Hernández (1944-2013) quien, a lo largo de su trayectoria teatral, ha hecho del telón pintado su seña de identidad. Sin embargo, José Hernández y Carolina González comparten otras características como son el gusto por la sobriedad (legando gran parte del protagonismo al vestuario) y el fuerte carácter pictórico de sus diseños que dota a los espectáculos de una visible teatralidad. Precisamente, encontramos en lo “teatral” otro rasgo con el que definir el trabajo de la escenógrafa, un recurso que explota de manera consciente y que sirve para introducir una nota de color en sus diseños desnudos. Para ello, se sirve del telón pintado (como ya se ha indicado) y de soportes planos (muros y estructuras rígidas) con los que acentuar el efecto pictórico, sin disimular los trazos del dibujo, consiguiendo una sensación de “decorado” en el sentido más puro de la palabra (tal y como vimos en la balaustrada y el “teatrito” de *Las manos blancas no ofenden* que, en este caso, abren la puerta al juego metateatral). En este sentido, podemos decir que ambos escenógrafos comparten, a grandes rasgos, un mismo discurso estético, por lo que no es de extrañar que Eduardo Vasco los haya requerido en numerosas ocasiones para trabajar con él en la CNTC.

Esa búsqueda de un lenguaje escenográfico similar en todos sus montajes, permite a Eduardo Vasco dotar a estas tres representaciones de unidad dramática y estética, algo que se ha visto reforzado por un equipo artístico que, en las tres ocasiones, ha estado integrado prácticamente por los mismos componentes: la escenógrafa Carolina González, el iluminador Miguel Ángel Camacho, el figurinista Lorenzo Caprile (*Las manos blancas no ofenden* y *El alcalde de Zalamea*) y el asesor de verso Vicente Fuentes.

En definitiva, el lenguaje artístico de Carolina González es un sutil equilibrio entre modernidad y tradición, donde la sobriedad del lenguaje abstracto y las nuevas corrientes figurativas conviven con el imaginario barroco y con la faceta más teatral de la escenografía. A través de unos pocos recursos polivalentes atiende a todas las necesidades del texto dramático sin renunciar a la autonomía artística de su lenguaje,

obedeciendo de alguna manera a la recomendación que hace Nieva (2011: 153-154) al final de su tratado, en relación con el presente y futuro de la escenografía: “El arte de sustraer es mayor que el de añadir. La labor del escenógrafo es la de sugestionar con pocos elementos, pero contundentes”; y añade más adelante: “La economía en teatro lleva en ocasiones a una depuración y esencialización de la escenografía, pero “no se debiera notar”, debiera bastarse tan bien a sí misma, que no echásemos nada en falta, que no percibiéramos la menor limitación externa”. Y a la vista de estos montajes, Carolina González parece haber cumplido con este objetivo.

Ficha técnico-artística de *El pintor de su deshonra* (2008)

Ayudante de dirección: Pilar Valenciano; asesor de verso: Vicente Fuentes; espacio sonoro: Eduardo Vasco; coreografía: Nuria Castejón; música: Marín Marais / Alba Fresno; dirección musical: Alba Fresno; iluminación: Miguel Ángel Camacho; escenografía: Carolina González; vestuario y máscaras: Pedro Moreno; versión: Rafael Pérez Sierra; dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Francisco Merino (*Don Luis*), Arturo Querejeta (*Don Juan Roca*), Eva Trancón (*Porcia*), José Ramón Iglesias (*Juanete*), Savitri Ceballos / Muriel Sánchez (*Julia*), José Vicente Ramos (*Don Pedro*), María Álvarez (*Flora*), Didier Otaola (*Fabio*), Nuria Mencía (*Serafina*), Daniel Albaladejo (*Don Álvaro*), Fernando Sendino (*Príncipe de Ursino*), Ángel Ramón Jiménez (*Celio*), Sancho Ruiz Somalo (*Belardo*), Álvaro Lizarrondo (*Marinero*). Por último, los intérpretes musicales fueron Agatha René Bosch (viola de gamba), M^a Mercedes Torres (clave) y Alba Fresno (viola de gamba).

Ficha técnico-artística de *Las manos blancas no ofenden* (2008)

Ayudante de dirección: Héctor del Saz; asesor de verso: Vicente Fuentes; iluminación: Miguel Ángel Camacho; coreografía: Nuria Castejón; arreglos y dirección musical: Alicia Lázaro; vestuario: Lorenzo Caprile; escenografía: Carolina González; versión y dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Pepa Pedroche (*Lisarda*), Toni Misó (*Patacón*), Elena Rayos (*Nise*), Pedro Almagro (*Fabio*), Joaquín Notario (*Federico*), Miguel Cubero (*César*), Adolfo Pastor (*Teodoro*), Juan Meseguer (*Enrique*), Ione Irazábal (*Laura*), Montse Díez (*Serafina*), Silvia Nieva (*Clori*), José Luis Santos (*Carlos*), Iñigo Asiain (*Lidoro*), Diego Toucedo (*Criado1º*), Sergio Mariottini (*Criado2º*), Sara Águeda (*Arpa*), Melissa Castillo (*Violín barroco*) e Irene Rouco (*Cello barroco*).

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (2010)

Ayudante de dirección: Héctor del Saz; espacio sonoro: Eduardo Vasco; música: *Tombeau* y *Sarabanda* de Mr. De Sainte Colombe le fils, canciones de Alba Fresno, Eduardo Aguirre y Eduardo Vasco; asesor de verso: Vicente Fuentes; iluminación: Miguel Ángel Camacho; selección de vestuario: Lorenzo Caprile; escenografía: Carolina González; versión y dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: David Lorente (*Rebolledo*), Diego Toucedo (*Soldado/Escribano*), David Lázaro (*Soldado*), Pepa Pedroche (*La Chispa*), Ernesto Arias (*Capitán don Álvaro de Ataide*), Pedro Almagro (*Sargento*), Miguel Cubero (*don Mendo*), Alejandro Saá (*Nuño*), Joaquín Notario (*Pedro Crespo*), David Boceta (*Juan*), Eva Rufo (*Isabel*), Isabel Rodes (*Inés*), José Luis Santos (*don Lope de Figueroa*), Alberto Gómez (*Soldado/Rey Felipe II*), José Juan Rodríguez (*Soldado/Labrador*), Eduardo Aguirre de Cárcer (*percusión/Soldado/Villano*) y Alba Fresno (*viola de gamba*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- BASTIANES, M.; FERNÁNDEZ, E. y MASCARELL, P. (eds.) (2014). *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1978). *Dramas de Honor (II). El médico de su honra. El pintor de su deshonra*. Madrid: Espasa Calpe (edición de Ángel Valbuena-Briones).
- _____ (1995). *Las manos blancas no ofenden*. Kassel: Reichenberger (edición de Ángel Martínez Blasco).
- _____ (2012a). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Cátedra (edición de Ángel Valbuena-Briones).
- CENTENO, E. (2008). “Las manos blancas no ofenden”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 22/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2008/10/las-manos-blancas-no-ofenden.html> (consultado en octubre de 2015).
- _____ (2009). “El pintor de su deshonra”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 10/03. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2009/03/el-pintor-de-su-deshonra.html> (consultado en septiembre de 2015).
- DORIA, S. (2010). “El mejor Calderón”. *ABC.es*, 19/05. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-05-2010/abc/Catalunya/el-mejor-calderon_140177439355.html (consultado en octubre de 2015).
- GARCÍA GARCÍA, B. J. (2003). “Carnaval y máscaras”. En *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Varios Autores, 204-205. Sevilla: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX).
- HUERTA CALVO, J. (2009). “Con Eduardo Vasco, en su reino de la naturalidad”. *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*, 0, 111-118. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4672891> (consultado en octubre de 2015).

- LÓPEZ MOZO, J. (2010b). “El alcalde de Zalamea. Palabra y desnudez escénica”. *Madridteatro.eu*, 19/10. Disponible en la dirección http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1986:el-alcalde-de-zalamea-2010-critica&catid=153:critica&Itemid=69 (consultado en octubre de 2015).
- MANCEBO, Y. (ed.) (2008). *El pintor de su deshonra*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 27). En la dirección <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP27.ElPintordesudeshonra.pdf> (consultado el 4 de junio de 2014).
- MARTÍNEZ ROGER, A. (2000b). “Appia: un visionario viviente”. En *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Adolphe Appia, 15-22. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- NIEVA, F. (1985). “Los escenógrafos”. Conferencia pronunciada el 05/12, dentro del ciclo *Teatro Español del siglo XX (1985)* de la Fundación Juan March. Disponible en el archivo digital de la fundación, en la siguiente dirección <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1636> (consultado en marzo de 2015).
- _____. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2000a). “Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia”. En *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballesteros González (ed.), 99-112. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1996). “Escenografía calderoniana”. *Revista de Filología Hispánica*, 2, 301-336. Disponible en la siguiente dirección <http://dadun.unav.edu/handle/10171/4319> (consultado en junio de 2015).
- TORRES, R. (2008). “Calderón tenía mucho morro y era muy travieso”. *El País*, 29/06. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://cultura.elpais.com/cultura/2008/06/29/actualidad/1214690402_850215.html (consultado en octubre de 2015).

- _____ (2010). “La más bella obra de propaganda”. *El País*, 4/07. Disponible en http://elpais.com/diario/2010/07/04/cultura/1278194402_850215.html (consultado en octubre de 2015).
- ZUBIETA, M. (ed.) (2005c). *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 18). Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP18.Amardespuesdelamuerte.pdf> (consultado en diciembre de 2014).
- _____ (2008a). *Las manos blancas no ofenden de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 28). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP28.Lasmanosblancasnoofenden.pdf> (consultado el 5 de junio de 2014).
- _____ (2010). *El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 57).
- ZUBIETA, M. y NAVARRO, L. (eds.) (2010). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 35). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP35ElalcaldedeZalamea.pdf> (consultado en marzo de 2015).

3.- Pedro Moreno

3.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

3.2.- Montajes

Pedro Moreno es colaborador habitual de la CNTC. Sus trabajos como escenógrafo y figurinista superan la decena, gran parte de ellos para montajes de Calderón de la Barca: *El alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990) dirigidos por José Luis Alonso Mañes, *No hay burlas con el amor* (1998) dirigido por Denis Rafter, *El pintor de su deshonra* (2008) bajo la dirección de Eduardo Vasco y, recientemente, *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra* (2015) dirigido por Ignacio García. Asimismo, sus diseños han servido a las siguientes obras de Lope de Vega: *El acero de Madrid* (1995) dirigido por José Luis Castro, *El anzuelo de Fenisa* (1997) dirigido por Pilar Miró y *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) con Rafael Rodríguez en la dirección. A esta larga lista cabe añadir *Entre bobos anda el juego* (1999) de Francisco de Rojas Zorrilla dirigido por Gerardo Malla, *Don Juan Tenorio* (2003) de José Zorrilla bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos y *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina dirigido por José Carlos Plaza (con este último director mantiene una estrecha relación profesional, hasta el punto de que suman más de treinta proyectos juntos)⁷¹.

Dado el marco cronológico en el que se inserta este trabajo, nos ocuparemos de las escenografías diseñadas por Pedro Moreno para *El alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990) dirigidos por José Luis Alonso Mañes, y *No hay burlas con el amor* (1998) bajo la dirección de Denis Rafter. Antes de pasar a su análisis, conviene tener en cuenta que éstas no son las únicas colaboraciones que han surgido entre ambos directores y Pedro Moreno. Fuera de la CNTC José Luis Alonso contó con él en *La sonámbula* (1986) de Vincenzo Bellini y Felice Romani, *La flauta mágica* (1987) de W.A. Mozart y Emanuel Schikaneder, *La enamorada del rey* (1988) de Valle-Inclán y *La loca de Chaillot* (1989) de Jean Giraudoux⁷². Denis Rafter y Pedro Moreno

⁷¹ Los montajes para los que ha diseñado la escenografía y el vestuario son *El alcalde de Zalamea* (1988), *La dama duende* (1990), *No hay burlas con el amor* (1998) y *Entre bobos anda el juego* (1999). Para el resto de espectáculos diseñó únicamente el vestuario.

⁷² En *La sonámbula* (1986) y *La flauta mágica* (1987) Pedro Moreno diseñó el vestuario; en *La enamorada del rey* (1988) diseñó el vestuario y la escenografía; y en el caso de *La loca de Chaillot*

volvieron a colaborar en *El lindo don Diego* (2006) de Agustín Moreto y *El mercader de Venecia* (2008) de William Shakespeare⁷³.

3.2.1.- “El alcalde de Zalamea” (1988)⁷⁴

En 1988 Adolfo Marsillach decidió programar tres grandes referentes del teatro clásico español: *La Celestina*, *El alcalde de Zalamea* y *El burlador de Sevilla* (y *convidado de piedra*). Él se puso al frente de los textos de Fernando de Rojas y Tirso de Molina, mientras que José Luis Alonso⁷⁵ se ocupó de Calderón. De esta manera Marsillach abrió la puerta a un segundo director (recordemos la colaboración de Josefina Molina en 1986 con *No puede ser... el guardar a una mujer* de Agustín Moreto), un gesto que, por otro lado, resultaba rentable a la compañía: “siempre que un director accedía a trabajar con nosotros buscábamos una fórmula para conseguir un reparto que, con las naturales diferencias, sirviera para dos obras: la que dirigía él y la que dirigía yo” (Marsillach, 2001: 466). Se decidió usar un mismo elenco de actores para *La Celestina* y *El alcalde de Zalamea*, y a pesar de ser dos grandes acontecimientos, la acogida fue radicalmente distinta como confiesa Marsillach (2001: 467): “la crítica se volcó en merecidos elogios para José Luis Alonso y estuvo, como ya

(1989) se encargó de la recreación de los figurines, siendo Víctor María Cortezo el responsable de la escenografía y el vestuario.

⁷³ Pedro Moreno diseñó la escenografía y los figurines de *El lindo don Diego* (2006) y *El mercader de Venecia* (2008), compartiendo la escenografía en este último montaje con Javier Roselló.

⁷⁴ El estreno absoluto fue el 14 de noviembre de 1988 en el Teatro de la Comedia de Madrid. La gira nacional recorrió Barcelona, el XII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1989), el XX Festival Internacional del Mar Menor (San Javier, Murcia), Murcia, Sevilla, Santiago de Compostela y San Sebastián. A nivel internacional, *El alcalde de Zalamea* visitó el Festival Internacional de Edimburgo 1989 (Escocia), Valparaíso (Chile) y Santiago de Chile (Chile). Para elaborar el estudio de este montaje, me he apoyado en la grabación realizada en el Teatro de la Comedia el 17/11/1988 por el Centro de Documentación Teatral. Asimismo, la edición de *El alcalde de Zalamea* en la que me he basado es la de Ángel Valbuena-Briones (Calderón de la Barca, 2012a); los versos a los que se haga referencia, pertenecen a dicho estudio.

⁷⁵ José Luis Alonso (1924-1990) es uno de los directores más importantes del teatro español de la segunda mitad del siglo XX. En sus inicios ofreció representaciones en un teatrillo que tenía en su propia casa (llamado “Teatro de la Independencia”), montando textos de Sartre y O’Neill. Tras dirigir varias obras en distintos teatros de cámara, inició su andadura profesional con la compañía de María Jesús Valdés. Mantuvo amistad con Jean Cocteau y Jean-Louis Barrault. Ocupó el cargo de director en el Teatro María Guerrero, el Teatro Español, el Centro Dramático Nacional y el Teatro de la Zarzuela. Su trayectoria suma más de cien montajes teatrales; entre otros, fueron especialmente aclamados *El jardín de los cerezos* (1960) de Antón Chéjov, *El rinoceronte* (1961) de Eugène Ionesco, *El círculo de tiza caucásico* (1971) de Bertolt Brecht, la adaptación de la novela *Misericordia* (1972) de Benito Pérez Galdós, y *El alcalde de Zalamea* (1988) de Calderón de la Barca. Una de las características de su teatro fue la sobriedad de sus montajes, centrados en el trabajo del actor y el protagonismo de la palabra.

era habitual, parca o desagradable conmigo. (El estreno de *El alcalde...* fue clamoroso y el de *La Celestina* cortésmente frío)".

En este contexto, fueron varios los motivos que llevaron a José Luis Alonso a escoger el texto de Calderón. Por un lado, la necesidad y la obligación de difundir las principales obras del Siglo de Oro:

Cuando Adolfo Marsillach me encargó la dirección de una obra para la Compañía Nacional de Teatro Clásico le sugerí El Alcalde de Zalamea. Pensaba él también que, al lado de la recuperación de obras desconocidas (muy importante acierto en su gestión), no deberían olvidarse los grandes textos de siempre (Alonso Mañes, 1991: 361).

Por otro lado, las posibilidades que brindaba este texto eran muy atractivas al tratarse de “una obra de “ideas”, ausente de simbolismos y preocupaciones metafísicas y religiosas. Pero de ideas concretas y “terrenales”. De problemas, en suma, que han llegado a nuestros días en toda su intensidad” (Alonso Mañes, 1991: 361). Calderón no era un autor “nuevo” para Alonso. Antes de montar *El alcalde de Zalamea* (1988) para la CNTC, ya había subido a las tablas *La dama duende* (1966)⁷⁶ y *El galán fantasma* (1981)⁷⁷. Sin embargo, esta pieza presentaba un problema de cara a la puesta en escena que podía “haber convertido el montaje en la típica anécdota de *pueblo español*” (Rojo, 1989: 25): la ambientación rural⁷⁸. Ante este obstáculo, Alonso se planteó la siguiente solución escénica:

Me preocupaba mucho el espacio, porque un espacio rural en el teatro de este país es como para echarse a temblar. Te pueden salir coros y danzas o La rosa del azafrán, por ejemplo. Yo buscaba algo muy escueto, muy desnudo, sin enganches realistas, sin muebles, sin apoyos físicos para los actores. Lo quería poner todo en las relaciones entre los personajes, crear un ambiente

⁷⁶ El estreno se produjo en el Teatro Español el 10 de abril de 1966.

⁷⁷ El estreno se produjo en el Teatro Español el 29 de abril de 1981.

⁷⁸ El tópico de ‘pueblo español’ que tanta aversión causa a José Luis Alonso, hunde sus raíces en proyectos llevados a cabo durante el régimen franquista como fue el Museo del Pueblo Español. Creado en 1934, este proyecto de Luis de Hoyos Sáinz quiso ofrecer una visión de las tradiciones de los distintos pueblos de España, como reza su decreto fundacional: “las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales, en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural” (VV.AA., 1935: 5). Tras varias modificaciones, en 1993 el Museo del Pueblo Español se fusiona con el Museo Nacional de Etnología, derivando en el actual Museo Nacional de Antropología. Un caso similar es la revista de arquitectura *Cortijos y Rascacielos*, dirigida por Guillermo Fernández-Shaw y publicada entre 1930 y 1954; dos ejemplos que ofrecen una imagen tópica y conservadora de España, y que en el caso del teatro, encontró su máximo exponente en la zarzuela (de ahí que Alonso evite cualquier tipo de similitud con este género).

familiar, conseguir un estado general de paz pueblerina, idílica, si se quiere, para enfatizar el hecho de la irrupción de la tropa en un lugar en el que la gente vivía muy bien y muy en paz (Alonso Mañes, 1991: 364-366).

Eduardo Vasco recurrirá a esta misma solución cuando quiera montar su *Alcalde* (2010), pero lo que pudiera parecer una propuesta puntual es, por el contrario, la seña de identidad de ambos directores en su afán por conceder todo el protagonismo a la palabra⁷⁹. El gusto por la sencillez y la sobriedad en José Luis Alonso es, para Eduardo Haro Tecglen (Calvo, 1991: 111), consecuencia de las primeras representaciones teatrales que hizo el director en su propia casa, con pocos medios, sin artificios, centrado en los actores y la palabra, una experiencia que definitivamente condicionó su discurso teatral. Si revisamos algunos de sus montajes, encontramos el mismo *leitmotiv*: en *Lo invisible* (1954) de Azorín, la “sobriedad de medios caracterizó la puesta en escena” (Calvo, 1991: 111); en el caso del *Retablillo de don Cristóbal* (1986) de Federico García Lorca, Alonso “convirtió este montaje en uno de sus más limpios y sencillos, siguiendo tanto la línea propuesta por Brook en su despojamiento escénico, como el precepto de que *menos es más*” (Quirós Alpera, 2010: 223); asimismo, encontramos las mismas inquietudes del director en *La enamorada del rey* (1988) de Valle-Inclán:

Más que nada pensé en hacer un espectáculo muy, muy simple, muy sencillo, despojado, para que fuera la palabra, la belleza de la palabra, hoy en día a veces tan maltratada en el teatro, la que quedase flotando en el aire; que no hubiera nada que distrajese la palabra (Alonso Mañes, 1991: 359).

⁷⁹ Ante el problema de la ambientación rural, Eduardo Vasco se justificaba en los mismos términos que José Luis Alonso: “Yo insistí mucho en ello, porque llevo esquivando lo rural desde que empecé a hacer teatro clásico. Lo rural siempre me ha asustado mucho y me impuse casi como reto este año hacer *La moza de cántaro* y *El alcalde* porque quería encontrar una vía para contar todo ese mundo que a mí tanto me frenaba. Yo encontraba *La moza* y *El alcalde* dos obras interesantísimas para un director de escena y para el público, pero no hallaba la manera de narrar ese mundo rural sin que apareciese lo costumbrista abriendo las puertas de par en par. Para evitar irnos a la postal, al tópico, hemos esencializado mucho todo ese entorno rural, desde el vestuario hasta la escenografía, y hemos jugado con la convención más elemental, es decir, que un elemento puede tener muchos significados” (Zubieta y Navarro, eds., 2010: 71). Para aproximarse a la trayectoria de Eduardo Vasco y su gusto por escenografías sencillas y elementales, véase el capítulo 2.- Carolina González, y en especial el apartado 2.2.3.- “El alcalde de Zalamea” (2010).

A todo ello podríamos sumar las declaraciones de compañeros de profesión, como José María Pou (1991: 92-93):

Frente al confusionismo, claridad. Frente a lo oscuro, claridad. Claridad y luz. Las cosas claras y ni el chocolate espeso. ¡Qué empeño en la claridad! Para José Luis la base de todo estaba en el perfecto entendimiento del texto, en la correcta comprensión de lo que se tenía entre manos [...]. Esa insistencia en la claridad se trasladaba también, lógicamente, a la puesta en escena en cuanto concepto estético: vestuario, iluminación, escenografía, etc... [...]. José Luis se decidió, a lo largo de toda su carrera, por el camino más claro, que, en contra de lo que pudiera creerse, no es siempre el más sencillo.

Tras este pequeño esbozo del discurso teatral de José Luis Alonso, pasemos a conocer de forma detallada cómo se inserta la escenografía de Pedro Moreno en el montaje de la CNTC.

Como sabemos, la acción del texto de Calderón transcurre, a grandes rasgos, en tres espacios dramáticos: los alrededores de Zalamea, la villa propiamente dicha y el bosque. Todos ellos son recreados a partir de una escenografía esquemática, sobria y sencilla, inserta en una reducida gama cromática de grises y marrones, y en todo momento manifiestamente distante con el imaginario del mundo rural (sin renunciar a unas mínimas referencias que desprenden ecos de paraje extremeño). “Una pared del mismo pueblo de Zalamea sugirió todos los elementos que se alojan en el desnudo espacio escénico” (Alonso Mañes, 1991: 362). Se trata de un inmenso muro (*Fig.1*) que ocupa el fondo del escenario⁸⁰ para sugerir los alrededores de Zalamea (*Fig.2*), el interior de la casa de Pedro Crespo (*Fig.3*), su jardín (*Fig.4*), las calles de la villa, e incluso la prisión en la que se recluye y da muerte al capitán. Bajo el mismo diseño esquemático se encuentran los árboles del bosque en el que Isabel sufre la agresión (*Fig.5*). Además, la escenografía de Pedro Moreno cuenta con tres elementos que dotan de una fuerte teatralidad al montaje: una pequeña casa colgada (a modo de maqueta) que representa la vivienda de Pedro Crespo vista a lo lejos, desde las calles de la villa

⁸⁰ Es, exactamente, el mismo recurso escenográfico que empleará Carolina González en el montaje de Eduardo Vasco. Son tantas, y tan evidentes, las similitudes entre *El alcalde de Zalamea* de 1988 y el de 2010, que Purificació Mascarell (2014g: 203) llega a hablar de “una especie de homenaje de Eduardo Vasco a la puesta en escena del maestro Alonso mediante claros guiños escénicos”. Ambos montajes tienen en común el color del vestuario, el espacio diáfano por el que se mueven los actores, el muro como elemento escenográfico principal y polivalente, y la atmósfera rural que, en conjunto, se desprende de la puesta en escena.

(Fig.6), y el desván en el que se esconde Isabel, cuya puerta de acceso está enmarcada por dos rígidos y escultóricos cortinajes (Fig.7)⁸¹.

Esta escenografía “frugal y funcionalísima” (Alonso Cuenca, 2001b: 421) ha despertado lecturas como la de Susan L. Fischer (2002: 307-308), que encuentra una clara influencia del teatro de Bertolt Brecht:

La relativa desnudez plástica del diseño brechtiano, muy contrastado de luces y sombras a fin de iluminar las caras en los momentos claves, causa que el espacio esté en función de los actores y no en función de la fábula, potenciando de alguna manera lo que Bert States califica como “fuerza de la escenografía retórica”.

E incluso identifica el comienzo de la representación (que se abre con los soldados dando vueltas en círculo, empujando un carro) con *Madre Coraje*:

The first scene of Alonso’s Alcalde is reminiscent of Brechtian stage illusion in Mother Courage, for example, as the troupe of soldiers, headed by Rebolledo, circulate the bare stage pulling a wagon, hauling a trunk, carrying spears, and drinking from metal cups to quench their thirst. Time and place remain unspecified until the approach to Zalamea is signaled by the ringing of bells (Fischer, 1991: 37).

Efectivamente, José Luis Alonso conocía bien (y desde hace mucho tiempo) las teorías de Brecht. Movido por el compromiso de dar a conocer el teatro universal y el actual, y en su afán por cubrir algunas lagunas del repertorio nacional, no dudó en incluir a este autor en la programación del Teatro María Guerrero cuando estuvo al frente⁸². El 11 de abril de 1971 se estrenó *El círculo de tiza caucásico* bajo su

⁸¹ El desván se encuentra en la parte alta de la casa de Pedro Crespo, como revelan los versos del Sargento cuando indaga acerca del paradero de Isabel: “Pregunté a una criada / por ella, y respondiome que ocupada / su padre la tenía / en ese cuarto alto” (vv. 583-586). También se deduce de las palabras de la Chispa cuando explica cómo ha irrumpido el capitán en el desván: “Que la espada ha sacado / el capitán aquí para un soldado, / y esa escalera arriba / sube tras él” (vv. 675-678). De ahí que Pedro Moreno haya diseñado una escenografía que muestra una pared de madera, y sobre la puerta de acceso, una ventana con celosía. La marcada verticalidad de la pared nos da a entender que estamos en la parte más elevada de la casa, inmediatamente debajo del tejado. Más adelante, parte de este decorado se mantendrá para recrear el nuevo alojamiento del capitán don Álvaro (tras ser expulsado de casa de Pedro Crespo), donde planificará con el sargento el secuestro de Isabel. En esta ocasión se mantiene la puerta de acceso del desván (sin el cortinaje antes mencionado), y añade dos ventanas con reja (una a cada lado del escenario) bajo las cuales hay un banco y una cama respectivamente, todo ello enmarcado simétricamente.

⁸² En 1960 José Luis Alonso es nombrado sucesor de Claudio de la Torre al frente del Teatro Nacional María Guerrero de Madrid. A lo largo de quince años, se enfrentó a la ardua tarea de renovar un teatro repleto de obstáculos, entre ellos la censura franquista, la rígida administración, la función doble o el



Fig. 1. Boceto de la escenografía.
Muro.



Fig. 2. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988).
Alrededores de Zalamea.



Fig. 3. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988).
Interior de la casa de Pedro Crespo.

elevado precio de las entradas, problemas que quiso subsanar con el fin de “democratizar y acercar el teatro a la sociedad” (Quirós Alpera, 2010: 201). Abandonó el cargo en diciembre de 1975.



Fig. 4. Jardín de Pedro Crespo.



Fig. 5. Bosque.



Fig. 6 Calles de la villa. Al fondo, en alto, la casa de Pedro Crespo.



Fig. 7. Puesta en escena de *El alcalde de Zalamea* (1988).
Desván de la casa de Pedro Crespo.

dirección. En esta ocasión contó con la colaboración de Sigfrido Burman para que “recreara el ambiente brechtiano de los montajes del Berliner Ensemble”, sin olvidar “las tonalidades grisáceas de los trajes, su simplicidad, así como la blancura y el esquematismo de la escenografía” (Cañizares Bundorf, 2000: 249). Alonso quiso dejar claro en el programa de mano cuáles eran las directrices a seguir:

No habrá una banda de sonidos grabada. He querido que todo esté allí en el espacio escénico, que todo se realice a plena luz y a la vista del público. Mi propósito ha sido evitar caer en el teatro de la “ilusión”, contrario al teatro épico y, por lo tanto, a la misma esencia brechtiana (Alonso Mañes, 1970: 7).

Como hemos podido comprobar, estos parámetros están presentes a lo largo de toda la carrera teatral de José Luis Alonso y, del mismo modo, hacen acto de presencia en este montaje de la CNTC (también condicionarán la puesta en escena de *La dama duende*, como veremos a continuación)⁸³. En este sentido, Pedro Moreno ha aplicado el mismo discurso sobrio y sencillo reforzando, así, la intención del director: conceder todo el protagonismo a los versos de Calderón. Pero, además, este espacio desnudo sin apenas referencias introduce el principio teatral de sinécdoque característico de los corrales de comedias del siglo XVII, de manera que una parte (el muro) designa un todo (la casa de Pedro Crespo o la villa de Zalamea, por ejemplo) concediéndose, así, un valor iconográfico a los decorados (Fischer, 1991: 38).

Frente a la desnudez escénica, Moreno ha diseñado un vestuario “donde sí estaba intensificado y potenciado el realismo” (*Fig.8, Fig.9*), caracterizado por “la sobriedad, sudorosa y lo polvorienta, de la soldadesca y la simplicidad de los personajes populares junto a la negra corte de Felipe II” (Peláez Martín, 2000b: 118-119). En este y otros montajes teatrales en los que es responsable, de manera conjunta, de la escenografía y el vestuario, Pedro Moreno contrasta espacios sencillos y abiertos con vestuarios ricos y elaborados, como ocurre en *La dama duende* (1990) de la CNTC, o *El lindo don Diego* (2005) de Agustín Moreto dirigido por Denis Rafter (*Fig.10*); un recurso que es, para

⁸³ Pedro Moreno también ha tenido contacto con Bertolt Brecht, precisamente el mismo año en que la CNTC sube a las tablas *El alcalde de Zalamea*. El 20 de enero de 1988 se estrena *La boda de los pequeños burgueses*, dirigida por Maribel Belastegui, en el teatro Ayala de Bilbao. Moreno diseñó la escenografía, a la que hace referencia Pedro Barea (1988: 47) en los siguientes términos: “el decorado reproduce un espacio no excesivamente localista, generalizador, y se mezcla con el realismo del texto y el fondo farsesco del conjunto, recurriendo como siempre a diseños de “bricolage”, en madera natural, para el mobiliario que se derrumbará, casi como un modelo fijo, mezcla de la estética del “manitas” doméstico, y de las exigencias de un tipo de construcción que debe estar trucada para lograr su efecto”.

Francisco Nieva (2011: 147), una de las principales tendencias que caracterizan el figurinismo actual⁸⁴:

El más bello complemento del decorado escenográfico es, sin duda alguna, el traje. Nunca como hasta ahora se había llegado a la agudeza ambiental que revelan los nuevos figurinistas. Esta rápida evolución, que podría mejor llamársela revolución, se ha debido al incremento experimentado últimamente por el teatro, con su consiguiente repercusión en la escenografía que, en la actualidad, se muestra avara de ciertos efectismos y ha sabido descubrir hasta qué punto es eficaz el figurinismo para lograr los fines que persigue el escenógrafo. Entre los muchos aciertos con que Jean Vilar jalonó su carrera de director del Teatro Nacional Popular francés, se cuenta, principalmente, el hecho de haber puesto de relieve la estupenda espectacularidad de un traje sobre la escena casi vacía; necesario es, naturalmente, que este vacío lo sea en modo tal que constituya un verdadero marco, un modo de realzar, casi obsesivamente, al actor, haciendo de él parte principal de la representación teatral.

Como ya anticipábamos al comienzo de este capítulo, el montaje de la CNTC tuvo una gran acogida por parte de la crítica y el público. Andrés Peláez Martín (1997: 209-210) lo califica como “uno de los acontecimientos teatrales más importantes de los últimos años” cuyo mérito fue el de consolidar “uno de los logros que Adolfo Marsillach pretendía con la Compañía: habituar al público español a disfrutar del teatro del Siglo de Oro”. Paradójicamente, el teatro clásico apenas ha tenido cabida en la dilatada trayectoria de José Luis Alonso, donde el teatro contemporáneo ha sido su predilección; sin embargo, sus contadas propuestas escénicas han alcanzado la categoría de acontecimiento y han creado un modelo teatral que sigue vigente hoy en día (Huerta Calvo, dir., 2006: 39). Una de las grandes aportaciones de *El alcalde de Zalamea* ha sido ofrecer un montaje cuyos parámetros se enmarcan dentro del realismo pero sin caer en la reconstrucción arqueológica. El respeto reverencial que el director guarda al texto dramático hace de su discurso una continuación de la tradición francesa inaugurada por Jacques Copeau y Jean-Louis Barrault (Quirós Alpera, 2010: 256), reforzado por la aportación de Pedro Moreno. En los mismos términos se ha desarrollado *La dama duende*, como veremos a continuación.

⁸⁴ Este mismo recurso (espacio vacío combinado con un vestuario histórico o muy elaborado) es una fórmula habitual en los montajes de Eduardo Vasco.



Fig. 8. Vestuario de *El alcalde de Zalamea* (1988).



Fig. 9. Vestuario de *El alcalde de Zalamea* (1988).



Fig. 10. *El lindo don Diego* (2005) de Agustín Moreto, dirigido por Denis Rafter.
Escenografía y vestuario de Pedro Moreno.

3.2.2.- “La dama duende” (1990)⁸⁵

En 1989 Adolfo Marsillach abandona la CNTC para ponerse al frente del INAEM por un periodo de dos años, siendo Rafael Pérez Sierra el nuevo director de la institución. Hasta el momento había cumplido la función de asesor literario, y cuando ocupó su nuevo cargo se sintió presionado para mantener las directrices trazadas por Marsillach hasta que éste regresara del INAEM. En este contexto se planteó el montaje de *La dama duende*. Así lo relata el propio Rafael Pérez Sierra en un extracto de una entrevista (Marscarell, 2014g: 423):

Cuando Adolfo se fue a la Dirección General del INAEM, quería que la CNTC brillara menos que con él. Eso, desde luego. Él pensaba que Cytry era el sùmmum como escenógrafo, pero a mí no me gustaba tanto. Llamo a José Luis Alonso, que me conocía desde que fui ayudante suyo en el María Guerrero, y me sugiere si podemos hacer La dama duende [1990]. Yo le digo que estupendo. Pero me pregunta si hay que hacer los decorados “obligatoriamente” con Cytry... Adolfo, cuando se fue de director general, prohibió a Cytry hacer más decorados para la CNTC porque él creía que, así, degradaba a los que nos habíamos quedado. Otorgó a Carlos un puesto técnico en el ministerio para impedir que montara los decorados con nosotros. Su idea era dificultarnos las cosas, pero no lo consiguió. Llamé a Cytry para preguntarle si estaba interesado en participar en el montaje de La dama duende y, claro, su respuesta fue no. De lo cual nos alegramos mucho Alonso y yo. Bueno, para mí José Luis Alonso ha sido el más grande director de teatro clásico de nuestro siglo XX, sin parangón.

La dama duende es un texto bien conocido por José Luis Alonso Mañes. Antes de llevar a cabo el montaje de la CNTC ya había escenificado esta obra de Calderón en 1966, en el Teatro Español, y algunas de las ideas que se vertieron entonces en aquel montaje se recuperarían en la nueva versión de 1990. En la década de los sesenta, Alonso ya se apoyaba en dos de los pilares que definieron, con el tiempo, su teatro: por un lado, el respeto reverencial al texto dramático; por otro, el trabajo del actor y la

⁸⁵ El estreno absoluto de *La dama duende* fue el 16 de mayo de 1990 en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. El estreno en Madrid se produjo en el Teatro de la Comedia el 26 de octubre de ese mismo año. La gira nacional recorrió Valencia, Córdoba, Cáceres, Logroño, el XIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1990), Barcelona, Murcia, Santander, Salamanca, Bilbao, Gerona, Málaga y Alicante. La gira internacional visitó Frankfurt (Alemania) y Milán (Italia). Para elaborar el estudio de este montaje, me he apoyado en la grabación realizada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 6/11/1990, cedida por el Centro de Documentación Teatral.

claridad de la palabra. El programa de mano de 1966 recoge estas directrices, unas pautas que volveremos a encontrar en el montaje de 1990⁸⁶:

Las comedias de “capa y espada” de Calderón están tan perfectamente medidas y construidas que no hay que someterlas a las manipulaciones y arreglos necesarios en otras obras clásicas. Ofrecemos “La Dama Duende” tal y como salió de la pluma de su autor. Únicamente en los ensayos, y como se hace con cualquier obra contemporánea, he “peinado” aquella o esta escena, y en ocasiones, para clarificar conceptos, he sustituido algunos arcaísmos por palabras más cercanas a nosotros. Pero puedo asegurar que las menos veces posibles. Todo: lances, intriga, estructura, ritmo, enredo: peripecias; todo, por sorprendente que nos parezca, es tal y como en 1629 lo concibió Calderón de la Barca.

Al montarla he intentado dar a todo el conjunto el ritmo y la gracia etérea que Calderón pide, sin olvidar la armonía y la base clásica sobre la que levantó su tinglado. He pretendido que los actores se muevan ágilmente, maticen, rían, lloren, se asusten y se diviertan (nunca al teatro se le puede aplicar mejor, como en esta obra, la palabra “juego”), olvidándose, lo más posible, de esa “coraza” que supone hablar en un lenguaje rimado (Alonso Mañes, 1991: 293-294).

Antes de adentrarnos en el trabajo de Pedro Moreno, veamos de manera sintética las principales características de *La dama duende* para entender cuáles han sido las soluciones adoptadas por director y escenógrafo.

La comedia de capa y espada fue un género que se consolidó bajo un esquema típico y repetitivo a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Sus principales características son el amor y los celos como detonantes de la intriga, los criados que sirven de contrapunto a la pareja protagonista, el amor frustrado de terceros personajes, los equívocos y los malentendidos que complican la trama a medida que avanza la obra y, a modo de escenario, un espacio doméstico repleto de trampas, escondrijos, sótanos y puertas ocultas. Entre todos los autores que lo cultivaron (su inaugurador Lope de Vega, seguido de Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Agustín Moreto, entre otros) Calderón fue el único capaz de dotar de ingenio, gracia y viveza a los sucesos de intriga de este género, siendo *La dama duende* una obra maestra, en opinión de Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 13-15), y que Roberto Alonso Cuenca (2001b: 422) describe como “prodigio de mecánica teatral”. Escrita y estrenada en 1629, y publicada en 1636, *La dama duende* tiene el siguiente argumento:

⁸⁶ Tal es así que se recuperan estos fragmentos del programa de mano para incluirlos, prácticamente idénticos, en el correspondiente de 1990.

Doña Ángela es una joven viuda que vive recluida en su casa junto a sus hermanos, don Juan y don Luis. Un día llega un antiguo amigo a la ciudad, don Manuel, al que deciden dar alojamiento, tratando de evitar en todo momento que vea a su hermana. Sin embargo, Ángela conoció a Manuel en una de sus incursiones secretas a la calle, enamorándose de él, por lo que hará todo lo posible por establecer contacto. Para ello se sirve de un pasadizo (oculto tras una alacena) que le permite acceder al cuarto de don Manuel sin que él lo sepa. El enredo está servido: las idas y venidas entre un punto y otro darán pie a todo tipo de confusiones. El desenlace concluye con el matrimonio de doña Ángela y don Manuel.

Todas estas escenas transcurren en varios espacios dramáticos que configuran una arquitectura espacial muy elaborada, uno de los grandes aciertos de Calderón para Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 20). La sobriedad que caracterizó la escenografía de *El alcalde de Zalamea* ha vuelto a hacer acto de presencia, en esta ocasión como un espacio único de diseño geométrico (*Fig.11, Fig.12*) que satisface la compleja trama de *La dama duende* y “el aparente laberinto de su arquitectura barroca” (Andura Varela, 2000: 149). Por un lado, “una carra, con muro y puerta de entrada a la casa, se colocaba delante del foro en las escenas de calle” (Oliva, 2009: 165)⁸⁷, representando así el exterior de la casa de doña Ángela (*Fig.13*), una zona de paso en la que se dan cita todos los personajes al comienzo de la obra, a modo de presentación⁸⁸. Por otro lado está el interior de la casa, que alberga el cuarto de huéspedes en el que se aloja don Manuel y el cuarto de doña Ángela, ambos unidos por el pasadizo que oculta la alacena (*Fig.14*). Para ello, Pedro Moreno ha ideado un “elegante interior de sutil naturalismo y suaves tonalidades que contrastaba con el riquísimo vestuario a la usanza del XIX” (Alonso Cuenca, 2001b: 423)⁸⁹, un diseño que obedece a la decisión del director de variar la ambientación de la pieza. Calderón localiza su obra en 1629, fecha en la que se celebraban las fiestas por el bautismo del príncipe Baltasar Carlos, lo que obligaba a concebir la puesta en escena bajo una óptica muy velazqueña.

⁸⁷ ‘Carra’ (según la acepción de la RAE): “En los teatros, plataforma deslizante sobre la que va un decorado o parte de él, que aparece, desaparece o se desplaza según lo requiera la representación”.

⁸⁸ Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 20) recuerda que, por lo general, las comedias de capa y espada desarrollan sus escenas alternando dos espacios dramáticos: casa y calle. Sin embargo, en *La dama duende* la calle sirve de ambientación inicial y no vuelve a tener protagonismo alguno, es decir, casi desaparece por completo en la comedia, un hecho que no es una novedad porque Lope de Vega ya había recurrido a este tipo de soluciones domésticas.

⁸⁹ Compuesto por trajes de finales del siglo XVII inspirados en la pintura de Antonio de Pereda, Juan Carreño de Miranda y Juan Bautista del Mazo, y sabiamente manipulados para dar una visión romántica, el vestuario “imbuía a toda la obra un tono mozartiano” (Peláez Martín, 2000b: 119).



Fig. 11. Boceto de la escenografía de *La dama duende* (1990)



Fig. 12. Puesta en escena

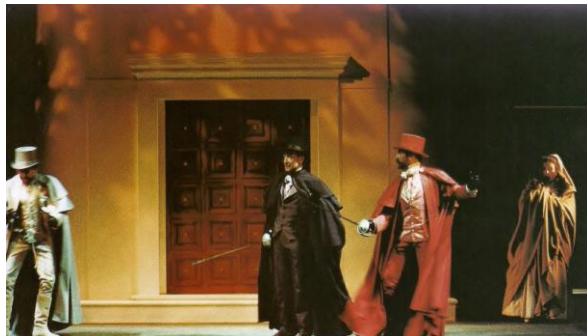


Fig. 13. Exterior de la casa de doña Ángela



Fig. 14. Interior de la casa de doña Ángela, con la alacena al fondo

Por este motivo, Alonso creyó más oportuno insertar el montaje en la época del Romanticismo (*Fig.15, Fig.16*), precisamente el periodo en el que inspiró su anterior *Dama duende* (1966). Por entonces, el responsable de la escenografía y el vestuario fue Francisco Nieva⁹⁰, cuyos decorados se crearon a partir de las ilustraciones de Gustavo Doré que acompañaron *Viaje por España* (1862) de Charles Davillier, algo que justificaba con las siguientes palabras: “Estamos más cerca de “sentir” a Calderón como “románticos” que como verdaderos “Barrocos” [*sic*], por ser el romanticismo [*sic*] la más próxima torre de relevo del genio de Calderón”. Y añade: “He sentido la necesidad de evocar a Calderón a través de los ilustradores del ochocientos, por establecer un nexo legítimo entre su mundo y el nuestro, por ser el romanticismo [*sic*] el gran mediador de los dos” (Nieva, 1966: 12-13). En los mismos términos se justificaba José Luis Alonso al hablar de la ambientación del montaje de la CNTC:

Me ha parecido conveniente sacarla de su exacto marco histórico; la adusta y severa España velazqueña y traerla más hacia nuestros días. Pedro Moreno se ha encargado de situarla, vestirla y ambientarla en un “sui generis” y sofisticado romanticismo, alegre y desenfadado. No es, después de todo, una licencia demasiado escandalosa la que nos hemos permitido. Muchos estudiosos del teatro clásico han visto en Calderón atisbos prerrománticos (Alonso Mañes, 1991: 372).

Dentro de esta escenografía de tintes románticos y naturalistas, la alacena es la pieza clave⁹¹: a nivel dramático es motor de la comedia, responsable absoluta del gran juego de intriga y pasaje secreto que une los cuartos de los protagonistas; a nivel

⁹⁰ Andrés Peláez Martín (2000c: 109) hace hincapié en el importante papel que desempeñaron los directores José Luis Alonso y Adolfo Marsillach en la renovación de la escenografía española, una actitud a favor de la experimentación que para Francisco Nieva aproxima al teatro español a la escena europea y dota de un nuevo papel al escenógrafo: “Es entonces cuando, por cuestión de azar, me beneficio de las inquietudes que José Luis Alonso o Adolfo Marsillach demuestran hacia mayores complejidades de la puesta en escena. A partir de entonces el escenógrafo empieza a tener otra clase de encargo y es posible observar que los artistas plásticos que normal o accidentalmente se entregan a la escenografía se encuentran en perfecta disponibilidad de proveer de un nuevo material a la escena española”.

⁹¹ Calderón (2005b) hace varias referencias a la alacena a lo largo del texto. Por un lado, en los versos 359-362 se explica que fue don Juan, hermano de doña Ángela, el que fabricó “una alacena de vidrios, / labrada de tal manera / que parece que jamás / en tal parte ha habido puerta”. Poco después, en los versos 577-579, la criada de doña Ángela, Isabel, hace referencia a lo mismo: “¿No has oído que labró / en la puerta una alacena / tu hermano?”, enseñando más adelante el mecanismo a su señora. Pero la mayor descripción que se hace de ella es en la acotación que acompaña al verso 781: “Por una alacena, que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes como que se desencaja, salen Doña Ángela y Isabel”. Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 36) comenta al respecto: “Esta descripción de la alacena, pieza fundamental del decorado y de la intriga de la comedia, nos indica que la misma debía funcionar como una puerta”.

escenográfico, es el elemento condicionante de la puesta en escena, una cuestión que ha generado un intenso debate acerca de los distintos lugares en los que pudo estar ubicada (zona central o lateral del corral de comedias) y que sigue despertando polémica en los montajes actuales⁹². César Oliva, partidario de que la alacena esté en el centro del escenario (como cree que lo estuvo, entonces, en el corral), insiste en ello: “No olvidemos que la alacena es el auténtico *deus ex machina* de la obra y, por consiguiente, lugar de preferente visión para todos los espectadores del corral” (Oliva, 2009: 165). Y pone como ejemplo de buena praxis los dos montajes de José Luis Alonso Mañes (1966 y 1990) y el de José Luis Alonso de Santos (2000) para la CNTC.

Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 16) se suma al debate y plantea la posibilidad de que la alacena estuviese ubicada en la zona central del vestuario y que funcionase con un torno giratorio (conocido como “bofetón”) porque “la historia de la representación ha hecho habitual que el público viera ésta [la alacena] por ambos lados, es decir, por la habitación del galán y por la de la dama” (Oliva, 2009: 168). Ésta ha sido, exactamente, la solución adoptada por Pedro Moreno, de manera que el bofetón muestra al espectador la alacena con vasijas de cristal cuando nos encontramos en el cuarto de doña Ángela, mientras que ofrece una estantería con libros cuando se trata del cuarto de don Manuel (*Fig.17*).

En cuanto a la acogida por parte de la crítica y el público, “José Luis Alonso, desde su magisterio, consiguió un espectáculo de ritmo excelente, lleno de agilidad y delicadeza en el juego rococó y abrumadoramente preciso” (Andura Varela, 2000: 150). Junto a *El alcalde de Zalamea*, “estos dos fueron, sin duda, los montajes más aclamados por el público, entre todos los presentados por esa Compañía” (Amorós, 1991: 62). El perfecto engranaje del juego escénico ha sido posible gracias a una escenografía que ha seguido con fidelidad el texto de Calderón y, además, ha tenido muy presente la arquitectura teatral para la que fue pensada *La dama duende*, ofreciendo un diseño donde “todo remitía a los nichos de un corral de comedias” (Oliva, 2009: 165)⁹³. Ahora

⁹² César Oliva (2009: 163-171) recoge distintas posturas relativas a este tema: José María Ruano de la Haza cree que lo más probable es que la alacena estuviera en uno de los laterales del vestuario y no en el espacio central; César Oliva, por el contrario, cree que nada impide pensar en la zona central del corral como ubicación de la alacena. Asimismo, también se discute sobre la posibilidad de que la alacena estuviera oculta por unas cortinas que serían retiradas solo en las escenas que tienen lugar en el cuarto de don Manuel. Por otro lado, Marc Vitse plantea la posibilidad de que los cuartos de don Manuel y doña Ángela no sean contiguos, contradiciendo a la mayoría de directores escénicos. Se trata, por tanto, de un intenso debate en el que caben todo tipo de lecturas.

⁹³ Oliva (2009: 165) describe la escenografía de Pedro Moreno para mostrar las semejanzas que tiene con un corral de comedias: “Había tres puertas en el nivel del escenario, dos de ellas en los laterales de la caja



Fig. 15. El vestuario contribuye a ambientar la obra en el Romanticismo



Fig. 16. Bocetos del vestuario



Fig. 17. La alacena, por la que entran y salen los actores, se muestra como una estantería con libros cuando estamos en el cuarto de don Manuel.

escénica, y otra al fondo, que servía para la alacena. En un nivel superior había cinco ventanas con celosías, tres al foro y dos un poco más pequeñas en los laterales, encima mismo de las puertas”.

bien, aunque la acogida de este espectáculo fue positiva, hay quien puede encontrar en esta propuesta escénica un ejercicio de “arqueología teatral”, lo que echa más leña al fuego en el debate sobre la representación de los clásicos. En este sentido, tomo prestadas las siguientes palabras de Adolfo Marsillach (2002c: 462) las cuales, a pesar de no referirse al montaje de la CNTC, sí animan a reflexionar acerca del trabajo realizado por Moreno y Alonso:

Las comedias y dramas que se interpretaban en los corrales respondían a las exigencias de una construcción arquitectónica fija que condicionaba el estilo de la representación: dos huecos a cada lado del tablado que servían de puertas de casas o, tapadas con un paño, sugerían una sala tapizada; otro hueco central practicable (que podía abrirse o cerrarse); dos pisos que se utilizaban como balcones, ventanas o rejas; pequeñas añadiduras de algún árbol o una fuente para las escenas de jardín; además, las tramoyas (máquinas de elevación), los escotillones (los personajes llegaban por debajo del suelo del escenario) y los bofetones (una especie de torno de convento que, al girar, permitía la aparición y desaparición de los actores). Ingenioso, sin duda, pero el teatro moderno que ha conocido a Antoine, a Stanislavsky, a Appia, a Craig, a Copeau, a Piscator, a Brecht y actualmente a Brook, a Vitez, a Strehler y a Stein no puede continuar por el mismo camino, a menos, claro, que se pretenda una reproducción arqueológica por algún motivo especial.

Bajo mi punto de vista, Alonso no ha pretendido hacer un montaje arqueológico de *La dama duende* a pesar de que la escenografía se ha inspirado en el esquema arquitectónico de un corral de comedias. Hay que tener en cuenta que se trata de una obra en la que texto dramático y puesta en escena están estrechamente unidos y condicionados por un elemento escenográfico: la alacena. Posiblemente, el respeto reverencial que suele brindar Alonso al texto dramático le ha predispuesto a mantener el juego escenográfico original (muy complejo, por otra parte), siendo el diseño de Pedro Moreno la mejor solución escénica para llevarlo a cabo. Manteniendo la sobriedad de montajes anteriores, con apenas unos pocos elementos se ha conseguido “una extraordinaria metáfora barroca” (Peláez Martín, 2000b: 119) a la que ha contribuido, sin duda, la propia naturaleza de una comedia como *La dama duende*, y que el director ha llevado hasta sus últimas consecuencias al final de la representación, cuando contraen matrimonio don Manuel y doña Ángela, revelando el entramado de la

maquinaria teatral que ha hecho posible el juego escenográfico⁹⁴, un “homenaje” a la dialéctica apariencia/realidad del universo barroco pero también un guiño a uno de sus referentes, Bertolt Brecht, para quien “es preferible que la decoración le diga al espectador que se encuentra en un teatro”, o dicho con otras palabras: “lo mejor es que se muestre la maquinaria, los aparejos y el telar” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 264).

3.2.3.- “No hay burlas con el amor” (1998)⁹⁵

En 1997 “entré en la Compañía de Teatro Clásico como director, el primero y creo que el único director de habla inglesa que ha dirigido en la Compañía”. Así recuerda Denis Rafter (2012: 149)⁹⁶ su primer contacto con la institución con motivo del montaje de *Miguel Will* de José Carlos Somoza. Un año más tarde Rafael Pérez Sierra le propuso subir a las tablas una obra de Calderón de la Barca:

Después del impacto artístico y creativo de Miguel Will él me llamó para dirigir un Calderón para la Compañía. En su oficina de la calle Príncipe estuvimos hablando sobre varias obras; de las comedias, barajamos, si no recuerdo mal, Casa con dos puertas, mala es de guardar, Mañanas de abril y mayo y No hay burlas con el amor. Pero Pérez Sierra era el gran experto, desarrollamos una confianza mutua y su opinión se inclinaba hacia la última obra. Así empecé mi segunda obra con el Teatro Clásico (Rafter, 2012: 150-151)⁹⁷.

⁹⁴ El bofetón y las puertas laterales (con un anverso y reverso distintos en función del cuarto en el que se desarrolla la acción) giran sobre sí mismos para que el público se percate del mecanismo escenográfico.

⁹⁵ *No hay burlas con el amor* se estrenó el 19 de mayo de 1998 en el Teatro de la Comedia de Madrid, y llevó a cabo una gira por el XXI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1998), Málaga, IV Ciclo de Teatro Clásico de Toledo, Logroño, Bilbao, Jerez, Córdoba, Sevilla, Murcia, Barcelona, Oviedo, Avilés, Gijón, A Coruña, Santander, Vitoria y San Sebastián. Para elaborar el estudio de este montaje, me he apoyado en la grabación realizada el 4/6/1998 por el Centro de Documentación Teatral, en el Teatro de la Comedia de Madrid. He acudido a la edición de Ignacio Arellano (Calderón de la Barca, 1981) de *No hay burlas con el amor*.

⁹⁶ Denis Rafter (Dublín, 1942) es director, actor y escritor. Desde 1990 dirige obras de autores como William Shakespeare, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Bernard Shaw, Francisco de Rojas, Agustín Moreto y Valle-Inclán, entre otros. Entre 1994 y 1995 ocupó el cargo de Director Gerente en el lanzamiento del Teatro de la Abadía de Madrid. Como actor suma más de sesenta trabajos en teatro, cine y televisión. Es, además, autor dramático y ha realizado la versión española de numerosas obras de Shakespeare. A todo ello cabe añadir su faceta como docente impartiendo cursos de formación actoral en la CNTC, así como conferencias sobre teatro e interpretación en distintas universidades y escuelas de arte dramático del país, donde destacan sus clases magistrales sobre Hamlet. Para la CNTC ha dirigido *Miguel Will* (1997) de José Carlos Somoza y *No hay burlas con el amor* (1998) de Calderón de la Barca.

⁹⁷ Además de este encuentro, Rafael Pérez Sierra ha colaborado con el director Denis Rafter en otras ocasiones, haciendo las versiones de *El lindo don Diego* (2005) y *El mercader de Venecia* (2008).

Esta comedia de capa y espada “significa la perfección de un género [...]. Quizá sea una obra perfecta y quizá sea una de las más divertidas de Calderón”, en opinión de Pérez Sierra (Muñoz-Rojas, 1998). Sin embargo, Denis Rafter (especialista en Shakespeare) era la primera vez que se enfrentaba a uno de nuestros clásicos⁹⁸. El respeto que siempre había sentido por un autor como Calderón, de alguna manera le había cohibido a la hora de llevarlo a escena, “hasta que pensé que podía aportar mi visión de irlandés de extranjero a un clásico español. Y además en español. Porque aunque tenga acento sé cómo tocar el alma de un español, porque los españoles han tocado mi alma” (Márquez, 1998).

No hay burlas con el amor fue compuesta en 1635 e impresa en 1650. Lo que atrajo al director fue que en ella se “habla de temas muy importantes, como el amor, los celos y cosas esenciales que pasan a lo largo de la vida” (Muñoz-Rojas, 1998). La acción transcurre en Madrid a lo largo de tres días⁹⁹, y gira en torno a dos parejas: Don Juan y Doña Leonor (amantes típicos de la comedia), y Don Alonso y Doña Beatriz (reticentes al amor). Beatriz, personaje que encarna a la “culta latiniparla”, es el motor del enredo en el momento en que obstaculiza la relación amorosa de su hermana quien, en venganza, envía a un conocido (Don Alonso) a cortejarla para desviar, así, su atención. Tratando de escapar al control de su padre, las dos hermanas protagonizarán escenas en las que se intercalan los celos, el juego de las apariencias, los engaños, las huidas y el amor no correspondido de los criados. Todo confluye en un feliz desenlace en el que se restaura el honor y las dos parejas de enamorados contraen matrimonio.

A medida que se desarrolla la comedia, se delimitan los tres espacios dramáticos en los que transcurren las escenas: la casa de Don Alonso, la casa de Beatriz y la calle¹⁰⁰. Pero hay que tener en cuenta que el espacio dramático “no está especificado nunca, en cuanto lugar de acción, por medio de acotaciones explícitas. Todos los espacios son implícitos” (Oliva, 2009: 180), lo que permite ciertas licencias a la hora de

⁹⁸ Tras este “primer Calderón”, Denis Rafter continuará manteniendo contacto con su obra: por un lado lo hará en las clases de formación actoral que impartió en la CNTC entre 2001-2004, que derivaron en una muestra pública (28-04-2004) en la que se representaron escenas de *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *La vida es sueño*. Por otro lado, el director bromea con la posibilidad de interpretar en un futuro cercano a alguno de sus personajes: “Estoy esperando con gran ilusión la reapertura del teatro de la Comedia, la sede natural del CNTC, porque estoy seguro de que Helena Pimenta va a llamarme para hacer el papel del Alcalde de Zalamea. Pero ojo, con acento irlandés, eso sí” (Rafter, 2012: 154).

⁹⁹ Encontramos alusiones a Madrid en los siguientes versos: “es el más raro sujeto / que vio Madrid” (vv. 208-209), en referencia a Beatriz, y “he dado a Madrid mil vueltas” (v. 949).

¹⁰⁰ Estos espacios dramáticos “se limitan a una habitación en la casa de don Alonso (escena 1ª, Jornada I; escena 4ª, Jornada II; escena 2ª, Jornada III), y dos en casa de don Pedro [padre de Beatriz], que ocupan la mayor parte de la comedia, más otras de calle, entre las que destacan la 1ª y 2ª de la Jornada II, pues parecen ser dos lugares distintos” (Oliva, 2009: 180).

idear el montaje, como reconoce el director: “Hay muchas cosas que Calderón no dejó escrito porque confiaba en la inteligencia del público. Eso da mucho margen a la hora de la puesta en escena, deja al director gran libertad a la hora de jugar con su obra” (Muñoz-Rojas, 1998). Tal vez éste fue uno de los motivos por los que decidió ambientar la acción en un circo, tal y como recoge el programa de mano:

La vida es un circo, un teatro ambulante, un vodevil. Todos somos payasos. Este no es un Calderón a través del circo, sino el circo a través de Calderón. La obra es leve y alegre. Vuela. He tenido deseos de echar a volar los objetos e incluso a los personajes. Pero sobre todo quise mantener la comedia y divertir a todos: al público, a los actores, a mí mismo (Rafter, 1998: 4).

Para llevarlo a cabo contó con la colaboración de Pedro Moreno, que ha diseñado un espacio semicircular (*Fig. 18*) en el que se distinguen dos planos o niveles, cada uno de ellos con una escenografía distinta: en primer término hay una pista de circo con un mástil en el centro (al que se encaraman los actores puntualmente, como harían unos acróbatas), un espacio diáfano en el que transcurren las escenas principales (*Fig. 19*) cuya sobriedad era una de las pautas a seguir desde el principio, como reconoce Denis Rafter: “quería hacerlo de una manera bastante limpia, con un vacío en el escenario. Aunque había un circo, en realidad fue un espacio bastante limpio que no cambiaba en toda la obra” (Doménech, 2000b: 89). De este modo, podía explotar la presencia del cuerpo en el escenario: “Me gusta el actor como escenografía móvil, dando poesía y haciendo escultura en su relación con el espacio” (Márquez, 1998)¹⁰¹. En un segundo plano, unos decorados pintados muestran la típica arquitectura madrileña

¹⁰¹ Desde que la fórmula realista entrara en crisis a finales del siglo XIX, se produce la búsqueda de nuevas formas de comunicación alejadas de la racionalidad, que en el caso del teatro conlleva una revisión de la teoría y práctica escénicas y, en especial, una reflexión sobre la importancia que tradicionalmente se había concedido a la palabra. La recuperación o revalorización del cuerpo por parte del teatro contemporáneo supone la superación de la racionalidad que representaba la palabra, de manera que el cuerpo se convierte ahora en expresión de lo irracional, lo oculto, lo mágico y lo instintivo. Se trata, por tanto, de dos maneras de entender el cuerpo a nivel teatral, según Patrice Pavis (2013: 107-108): por un lado estaría el cuerpo como *intermediario*, que funciona como soporte de la creación teatral, obedece a un sentido psicológico, intelectual o moral, y su gestualidad tan solo ilustra y redundante la palabra (este sería el modelo burgués); por otro lado, estaría el cuerpo como *materia* autorreferencial, que no es la expresión de una idea o una psicología, sino que se remite a sí mismo, y a través del dominio de sus movimientos es capaz de producir emociones. Esta última lectura, la tendencia del “cuerpo-materia”, es la que prevalece a nivel general en el teatro contemporáneo y ha sido motivo de reflexión por parte de los máximos representantes del siglo XX: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Konstantin Stanislavski, Antonin Artaud, o Jerzy Grotowski, entre otros. La valoración del cuerpo del actor que hace Denis Rafter no se enmarca plenamente en esta línea, pero sí se nutre de las teorías de estos intelectuales.



Fig. 18. Puesta en escena de *No hay burlas con el amor*



Fig. 19. La pista de circo en primer término

del siglo XVII¹⁰², “un Madrid que podíamos encontrar tal cual en las cercanas calles de la Cruz o las Postas” (Alonso Cuenca, 2001b: 426), con balcones, ventanas, escaleras, fuentes y callejuelas junto a las que se suceden las escenas de calle (*Fig.20*). Se trata de dos mundos y dos escenografías muy diferentes entre sí: mientras la pista de circo es un espacio abierto y desnudo, el Madrid de los Austrias se nutre de perspectivas, paisajes y todo tipo de elementos arquitectónicos (algunos de ellos practicables). Estas diferencias son unificadas de una manera ingeniosa a través del vestuario (también diseñado por Pedro Moreno) en el que conviven de forma armónica los colores chillones y estampados típicos del circo con una clara referencia a la moda española del siglo XVII (*Fig.21*). Tanto en el vestuario como en la escenografía Pedro Moreno huye de la copia arqueológica y prefiere, por el contrario, evocar una época o un ambiente donde, además, todo ha sido sometido a un fuerte carácter teatral acorde a las pretensiones del director. En una entrevista concedida a Liz Perales (2010), donde explica cómo se enfrenta a un figurín, expone esta idea:

Es un acercamiento a una forma de entender la vida de otro tiempo. En el teatro, los personajes nunca son de verdad por lo que hay que reinterpretar cómo visten. Yo defiendo la atemporalidad: hay que dejar el esqueleto de la época, mantener volúmenes..., pero hay que saltarse lo demás. En los últimos años se puso de moda vestir a los personajes del teatro clásico como si vivieran en el siglo XX. Yo no puedo concebir una obra en verso con los personajes vestidos como punkis. El soporte debe tener un contenido poético.

En los mismos términos se expresaba a raíz del estreno de *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra* (2015) de Calderón de la Barca, un montaje de la CNTC dirigido por Ignacio García en el que diseñó el vestuario:

En esa época de Renacimiento tardío en Inglaterra, además de esas mangas gigantescas estaban esos cuerpos envarados. Aquí eso lo he suprimido porque no me hacía falta, estamos haciendo una versión de lo que podía ser esa realidad, por lo tanto no me hace falta recurrir a la época al pie de la letra (Zubieta, ed., 2015: 76).

En cuanto al imaginario circense, Denis Rafter se sirve de él para explotar la dialéctica apariencia/realidad tan característica del mundo barroco (y del teatro de

¹⁰² Véase el capítulo dedicado a Carlos Cytrynowski, concretamente la escenografía que diseñó para *Antes que todo es mi dama* (1987), donde se abordó con detalle la arquitectura madrileña del siglo XVII y sus características.

Calderón), a la par que ayuda a exaltar la teatralidad intrínseca a las comedias de capa y espada (Celis Sánchez, 1999: 271). Es, además, un recurso bien conocido por el director irlandés, quien no ha dudado en acudir a él en otras ocasiones por las posibilidades metateatrales que ofrece¹⁰³. Pero, además, es una fuente de la que se ha nutrido el teatro contemporáneo¹⁰⁴:

El teatro de vanguardia de finales del XIX, el “teatro de arte” en que se estrenaban los dramas naturalistas o simbolistas, era un espectáculo eminentemente minoritario. Y lo era en gran parte por no ser verdaderamente un espectáculo, un “miradouro”. Para devolver al teatro la espectacularidad, los directores escénicos intentaron apropiarse de los conceptos o los recursos de otras formas espectaculares populares y así atraer nuevamente a un público más amplio (Sánchez Martínez, coord., 1999: 27).

El espectáculo circense contenía una serie de características que resultaban muy atractivas a algunos dramaturgos:

Los dos modelos que más incidencia tuvieron sobre el teatro contemporáneo fueron el cabaret o music-hall y el circo. Lo que se apreciaba en ambos espectáculos era, por una parte, su dimensión sensible, física, carente de profundidades psicológicas o espirituales, eso mismo que Brecht envidiaba de los espectáculos deportivos y concretamente del boxeo: su capacidad de entusiasmar al público mediante la acción inmediata y superficial, despertando los instintos incluso más crueles. Por otra parte, gustaba también su estructura, esa sucesión sin solución de continuidad de números o secuencias de muy diversa índole (Sánchez Martínez, coord., 1999: 29).

¹⁰³ El imaginario circense está presente en *La comedia de los errores* (2009) de William Shakespeare, cuyo escenario es la pista de un circo, y en *Miguel-Will* (1997) de José Carlos Somoza, donde los actores llevan narices de payaso, un gesto con el que Denis Rafter parece hacer un guiño a Bertolt Brecht si tenemos en cuenta que “Desde sus primeras producciones, Brecht recurrió al ejemplo de los cómicos para conseguir efectos de extrañamiento, llegando a proponer en uno de sus textos de juventud la introducción de dos payasos en escena que comentaran la acción y obligaran así al público a tomar posiciones respecto al contenido de la obra. Posteriormente, Brecht incluyó secuencias circenses o pseudocircenses en sus obras: la escena de los payasos en *La pieza de Baden-Baden*, la caracterización de los personajes en *Hombre por Hombre* (1931), etc.” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 30). En *Miguel Will* el director también explotó el recurso metateatral (Rafter, 2012: 150): “Yo vi en la obra muchas oportunidades de hacer lo que más me gusta cuando dirijo, jugar, confiar en los actores y en la imaginación y en la capacidad creativa del público. Era metateatro, teatro dentro de teatro, y es mi propuesta, más allá de eso, teatro dentro de teatro dentro de teatro”. A todo esto hay que añadir el interés de Rafter por la presencia del circo en el teatro, en concreto en la obra de Samuel Beckett, un tema al que ha dedicado varios escritos.

¹⁰⁴ Además de representantes del mundo del teatro, artistas de otras disciplinas también se sintieron atraídos por el espectáculo circense. Es el caso de Moholy-Nagy, el integrante de la Bauhaus Xanti Schawinsky, Sergei Eisenstein, Fernand Léger o Pablo Picasso, entre otros.



Fig. 20. El Madrid de los Austrias en segundo término



Fig. 21. El vestuario unifica el mundo circense y el Madrid del siglo XVII

Precisamente, la escenografía diseñada por Pedro Moreno se presta a acoger este ritmo tan característico del circo en el que se sucederían todo tipo de ejercicios y espectáculos, como advierte Susan L. Fischer (2002: 308): “Esta disposición escénica “abierta y abstracta, de hecho “circense”, sirve para potenciar la energía de los actores”, un aspecto en el que incidió Frank Wedekind en 1887, quien recalcó en sus *Pensamientos sobre el circo* la importancia de la fisicidad del espectáculo circense porque transmitía “la alegría de los cuerpos en movimiento, del riesgo desnudo, del humor sin trasfondos, el placer únicamente dirigido a los sentidos” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 29). Y no solo eso; la lectura que hace Wedekind del espectáculo circense constituye un punto de inflexión en la escena contemporánea:

El motivo del circo, por influencia de las obras de Wedekind, constituye la “metáfora central del teatro contemporáneo”, una metáfora que se refiere a la teatralización en oposición a la estética naturalista [...]. Mediante la alusión a los modelos literarios y culturales más diversos, las reflexiones artísticas se entremezclan formando un “montaje grotesco” con los elementos más heterogéneos: aparece la parodia de la tragedia y de la comedia tradicionales, el tono patético del drama clásico se combina con el del melodrama, del teatro de variedades y del cabaret, por lo que el cambio trepidante de referentes culturales interrumpe continuamente las expectativas del público (Andresen, 1999: 57-58).

El espacio abierto en el que se desarrolla *No hay burlas con el amor* es un ejemplo más del gusto de Pedro Moreno y Denis Rafter por la escena desnuda. En el caso del director irlandés, éste se sirvió del mismo recurso en *Noche de reyes* (2004) de William Shakespeare para dotar de libertad al actor: “Con un espacio tan austero pero a la vez libre, son los mismos actores quienes crean las imágenes. El peso artístico cae sobre la interpretación”¹⁰⁵. En los mismos términos se expresaba en relación a *Edipo Rey* (2014) de Sófocles: “La puesta en escena es minimalista, con mucho respeto al teatro romano de Mérida que es un espacio romano que conozco bien. Con respeto y sin miedo. Es minimalista porque el trabajo de los actores es fundamental, hay una escenografía móvil y la idea es contar el cuento de un hombre y su destino” (Camarzana, 2014). En el caso de Pedro Moreno volvemos a presenciar, en la pista de circo, el gusto por el espacio vacío (como ya hiciera en montajes anteriores), tan

¹⁰⁵ Declaraciones recogidas en la siguiente dirección de Internet <http://www.dtinformatica.info/denisrafter/espectaculosanteriores.htm> (página web personal de Denis Rafter, consultada en mayo de 2015).

presente en la escenografía contemporánea; y junto a él, recurre a un elemento habitual en sus diseños, la teatralidad, manifiesta en los decorados pintados que representan las calles madrileñas y en el telón pintado con la imagen de las afueras de la ciudad, por otro lado, recursos característicos de la escenografía tradicional¹⁰⁶. Cuando Pedro Moreno vuelva a colaborar con la CNTC un año después, diseñando la escenografía de *Entre bobos anda el juego* (1999) de Francisco de Rojas Zorrilla, introducirá nuevamente estos dos recursos (la sobriedad de medios y la teatralidad), fiel a su estilo, como revelan las palabras de Liz Perales (1999a): “La escenografía es de una sencillez aparente. Un sinfín de telones pintados sirve para ambientar las distintas escenas con un resultado hermoso, muy teatral”.

No hay burlas con el amor fue acogida, en general, de una manera positiva. Si bien César Oliva (2009: 319) considera un tanto previsible la versión de Rafter, “apostando por el mundo del circo como referente obvio para demostrar el profundo sentido irónico que contiene la comedia”, Felipe B. Pedraza Jiménez (Celis Sánchez, 1999: 271) resalta el ritmo y el grado de perfección técnica logrado por el director, Jerónimo López Mozo (1998: 20) valora la capacidad de Rafter para conseguir un montaje vibrante y festivo, fiel al ambiente de un espectáculo circense, y Eduardo Haro Tecglen (1998) hace hincapié en el entusiasmo del público, lo que en conjunto permite hacernos a la idea del éxito que obtuvo este montaje de la CNTC:

Blanca Portillo es muy buena actriz, y lleva su papel como le han mandado, hasta el extremo de la farsa: con gran regocijo. Farsa, o entrada, o número de circo; al director Denis Rafter -un irlandés que dirige en España desde hace muchos años- se le ha ocurrido que el escenario sea una pista de circo, y que se finjan algunos números; y también tomar algo de cine mudo, y la musiquilla con que se suelen, ahora, acompañar aquellas viejas cintas. Para el público del estreno de esta versión de Calderón hecha por Pérez Sierra, todo esto supone una cantidad suficiente de alegría; y ríe y aplaude. No sólo a Blanca Portillo, sino al septenario de actores de los papeles principales; incluso a los dos superfluos. Naturalmente, a los colaboradores del director, que salieron merecidamente a escena aglomerándose con los intérpretes.

¹⁰⁶ La teatralidad también está presente en el uso que hacen algunos actores de unas telas pintadas, que sostienen ante ellos para ocultarse y evitar que un personaje les encuentre (estas telas muestran un espejo, una alacena y una habitación). Evidentemente, el público ve a los actores sosteniendo la tela, lo que potencia el efecto teatral y cómico a un mismo tiempo.

3.2.4.- Conclusiones

Las escenografías que Pedro Moreno ha diseñado para *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende* y *No hay burlas con el amor* tienen muchos elementos en común, lo que nos permite definir su estilo, sus referentes y su concepción del espacio escénico. Una de las características por excelencia de su escenografía es la sobriedad de medios y la sencillez con que se enfrenta a cada montaje teatral, líneas que ha podido desarrollar especialmente junto a José Luis Alonso, director que se mueve en estos mismos parámetros. Para Francisco Nieva (2011: 153) “el arte de sustraer es mayor que el de añadir”, y en este sentido “la labor del escenógrafo es la de sugestionar con pocos elementos, pero contundentes”, tarea que Pedro Moreno desempeña para ir “en busca de la atmósfera esencial”, en palabras de Juanjo Guerenabarrena (1990), algo que en ningún momento se construye a partir de un lenguaje abstracto. El realismo es el referente sobre el que articula un discurso austero y exacto a un mismo tiempo¹⁰⁷, criterios que armonizan con la concepción teatral de Alonso y que quedan muy lejos del teatro naturalista del siglo XIX. “La tendencia dominante en la actualidad es la depuración simbólica de los elementos que figuran en escena; se tiende hacia el realismo, el relieve y los juegos cambiantes de luz. Pero tampoco se desdeña ningún sistema clásico” (Nieva, 2011: 107). En este sentido, fue José Luis Alonso quien consolidó las bases del realismo poético tras presenciar el Teatro de Arte de Moscú en Londres, como explica Óscar Cornago Bernal (2001: 358-359), cuyas características retratan la concepción escenográfica de Pedro Moreno:

Pero fue sin duda la labor de José Luis Alonso al frente del María Guerrero la que supuso la consagración definitiva de esta formulación del realismo de fondo poético y forma impresionista, y su proyección al gran público, escapando de los circuitos minoritarios [...]. El Teatro de Arte conseguía superar los símbolos, estructuras y cánones que coartaban el realismo costumbrista para revelar una densa realidad interior. A través de lo inmediato, lo cotidiano, lo aparentemente intrascendente, se llegaba a la expresión de un plano de trascendencia que

¹⁰⁷ Pedro Moreno es partidario de diseñar escenografías que contemplen lo estrictamente necesario, como hemos podido deducir de los montajes de la CNTC y otros a los que se ha hecho referencia. Esta misma cláusula es trasladada a sus figurines, en concreto cuando se le pregunta si está a favor de emplear complementos en el vestuario teatral: “Yo no suelo poner joyas, siguiendo el consejo de mi amiga Pilar Miró que me decía, como vea una perla, te capo. Así que si tengo cosas que verdaderamente merecen la pena y ayudan, bien, pero si no, nada. De ahí viene mi pasión por lo japonés, de prescindir de todo lo que es prescindible” (Zubieta, ed., 2015: 78). Al igual que en ocasiones anteriores, he recurrido a declaraciones de Pedro Moreno relacionadas con su faceta de figurinista porque no es muy abundante la documentación relativa a su actividad como escenógrafo.

contenía la esencia de la realidad vital de un grupo de personas [...]. El director [José Luis Alonso] concluía con la necesidad de una dramaturgia realista –que puede ser definida como impresionista- basada en el matiz y en la sugerencia, lo que simplemente quedaba apuntado o se dejaba adivinar sin llegar a la enunciación directa

Esta relectura del realismo que huye de la reconstrucción arqueológica es el discurso al que se acoge nuestro escenógrafo, una tendencia predominante en el teatro contemporáneo pero que también ha implicado a otras disciplinas artísticas como la pintura o la escultura. A comienzos de 1960, al mismo tiempo que se adentraban en el panorama artístico español propuestas rupturistas como El Paso, surgió, como alternativa a la abstracción, un realismo que era considerado vanguardia y que se mostraba claramente alejado de la figuración moderada o “línea doméstica de la modernidad española” (Moreno Galván, 1960: 32)¹⁰⁸ que se había desarrollado en la primera mitad del siglo XX. Se trataba de un modo diferente de entender el realismo, bajo una mirada renovadora que tiene como máximos representantes a Antonio López, Amalia Avia, Lucio Muñoz y Julio López Hernández, entre otros. Esta “poética de lo real”, que comparte puntos esenciales con el realismo poético de la escena contemporánea, es para Víctor Nieto Alcaide (1992: 27):

Una trayectoria realista que se inicia en un momento en el que “el descrédito de la realidad” parecía conducir, todo intento de renovación, hacia un paso forzoso por la abstracción [...]. Porque el valor de lo real, como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue algo entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción.

Y concluye más adelante: “el intento se basaba en sustituir el valor de la realidad entendida como imagen de su epidermis, por una atención profunda por esa realidad hasta lograr la “recreación” subjetiva de una nueva realidad” (Nieto Alcaide, 1992: 39), una definición con la que podemos identificar el trabajo de nuestro escenógrafo.

Pedro Moreno (y junto a él, Fabiá Puigserver, Gerardo Vera, Isidre Prunes, Montse Amenós, Carlos Cytrynowski, Juan Antonio Cidrón y Javier Artiñano) continúa

¹⁰⁸ José María Moreno Galván (1960: 32-33) establece dos líneas en las que se insertan los artistas más “adelantados” de la pintura española comprendida entre 1920 y 1930: por un lado, se encuentra la “línea universal de la modernidad española” representada por Pablo Picasso, Juan Gris y Joan Miró cuya actividad en París les permitió traer consigo la modernidad a España; y por otro, la denominada “línea doméstica de la modernidad española”, una alternativa a la pintura académica oficial con Daniel Vázquez Díaz y José Gutiérrez Solana al frente.

la línea trazada por Manuel Mampaso, inclinado por la abstracción, la economía de medios y la síntesis, y Francisco Nieva, cuya escenografía oscila entre la concepción romántica y la vanguardia experimental. Estos dos escenógrafos, bajo una óptica renovadora, heredaron y transmitieron el lenguaje que surgió a partir de 1940 de la mano de Sigfrido Burmann, Emilio Burgos y José Caballero, en el que se superó la visión pictórica del espacio escénico a favor de un planteamiento de volúmenes. A su vez, Mampaso y Nieva han transmitido los logros de dos grandes escenógrafos: Víctor María Cortezo, que fue capaz de dotar de un nuevo significado a la escenografía superando su papel meramente decorativo, así como prescindir de la tradicional visión arqueológica de los clásicos, y Vicente Viudes, partidario de introducir, en el teatro clásico, la alternancia de épocas para conseguir el efecto de atemporalidad (Peláez Martín, 2000a: 104-107). Este legado escenográfico ha sido absorbido por Pedro Moreno cuyos diseños contemplan, bajo un realismo poético, recursos contemporáneos (el gusto por el espacio vacío o el anacronismo introducido por el vestuario) y tradicionales (telones y decorados pintados y el efecto teatral que se desprende de ellos), consiguiendo una equilibrada convivencia de lenguajes sin renunciar a un estilo propio.

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (1988)

Ayudante de dirección: Marciano Martín; adaptación del texto: Francisco Brines; tratamiento musical y efectos sonoros: Manuel Balboa; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; dirección escénica: José Luis Alonso Mañes. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Enrique Navarro (*Rebolledo*), Carlos Alberto Abad (*Soldado 1º*), Carlos Moreno (*Soldado 2º*), Resu Morales (*La Chispa*), Juan Gea (*Don Álvaro de Ataide, capitán*), Félix Casales (*un sargento*), Miguel Palenzuela (*Don Mendo*), César Diéguez (*Nuño*), Adriana Ozores (*Isabel*), Blanca Apilánez (*Inés*), Jesús Puente (*Pedro Crespo*), Antonio Carrasco (*Juan*), Ángel Picazo (*Don Lope de Figueroa*), Ángel García Suárez (*un escribano*), Vicente Gisbert (*el rey Felipe II*), Consuelo Barrera, Amador Cantín, Luis María Chamorro, José María Gambín, Óscar Fidalgo, José María Martín, Rafael Martín, José Manzanera, Miguel A. Merino, Manuel Muñoz Cuenca, Luis A. Muyo, José Ortega, Francisco Pozo, Paco Rivas, Bosco Solana, Víctor Villate (*soldados y villanos*).

Ficha técnico-artística de *La dama duende* (1990)

Ayudante de dirección: Luis d'Ors; adaptación del texto: Luis Antonio de Villena; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; dirección escénica: José Luis Alonso Mañes. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Jaime Blanch (*Don Manuel*), Fernando Conde (*Cosme, gracioso*), María José Goyanes (*Doña Ángela*), Juan Calot (*Don Luis*), Enrique Menéndez (*Rodrigo, criado*), Antonio Canal (*Don Juan*), Mercedes Lezcano (*Doña Beatriz*), Encarna Paso (*Isabel, criada*), Ana Goya (*Clara, criada*), Asun Arretxe, Paz Marquina y Raquel Pérez Puerto (*Criadas*).

Ficha técnico-artística de *No hay burlas con el amor* (1998)

Ayudante de dirección: Amparo Pascual; asesoría de verso: María Paz Ballesteros; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; versión: Rafael Pérez Sierra; dirección escénica: Denis Rafter. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Antonio Vico (*Don*

Alonso de Luna, Fernando Conde (*Moscatel*), Jacobo Dicenta (*Don Juan de Mendoza*), Balbino Lacosta (*Don Luis Osorio*), Carlos Ibarra (*Don Diego*), Carmen del Valle (*Doña Leonor*), Paula Soldevila y Goizalde Núñez (*Inés*), Blanca Portillo (*Doña Beatriz*) y José Caride (*Don Pedro Enríquez*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO CUENCA, R. (2001b). "Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico". En *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11-13 de julio de 2000*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 411-428. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ALONSO MAÑES, J. L. (1970). "El círculo de tiza caucasiano de Bertolt Brecht". Programa de mano. Disponible en <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/circulo-de-tiza-caucasiano-el-7789/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/3/> (consultado en abril de 2015).
- ____ (1991). *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- AMORÓS, A. (1991). "El "sonido extraño" de José Luis Alonso". En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 57-64. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ANDRESEN, K. (1999). "La superación del Naturalismo. Frank Wedekind: *El despertar de la primavera* (1891)". *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 4, 51-66.
- ANDURA VARELA, F. (2000). "Calderón en la escena española, 1900-2000". En *Calderón en escena: siglo XX*, Varios Autores, 123-152. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- BAREA, P. (1988). "Un Brecht memorable para un nuevo modo de producción". *El Público*, 53, 46-47. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/boda-de-los-peque%C3%B1os-burgueses-la-2549/documentos-on-line/revistas#prettyPhoto/0/> (consultado en abril de 2015).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1981). *No hay burlas con el amor*. Pamplona: Universidad de Navarra (edición de Ignacio Arellano).
- ____ (2005b). *La dama duende*. Barcelona: Crítica (edición de Fausta Antonucci).
- ____ (2012a). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Cátedra (edición de Ángel Valbuena-Briones).

- CALVO, M. C. (1991). "La recepción por la crítica de los primeros montajes de José Luis Alonso". En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 105-112. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- CAMARZANA, S. (2014). "Denis Rafter: Dirigir obras demostrando algo es despreciar al público". *El Cultural.es*, 20/08. Disponible en la siguiente dirección <http://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=6661> (consultado en mayo de 2015).
- CAÑIZARES BUNDORF, N. (2000). *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro de Documentación Teatral.
- CELIS SÁNCHEZ, M. A. (1999). "Crónica del coloquio sobre la representación de *No hay burlas con el amor* de Pedro Calderón de la Barca". En *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coords.), 269-274. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en la dirección https://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/9_1998/15.pdf (consultado en abril de 2015).
- CORNAGO BERNAL, O. (2001). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DOMÉNECH, F. (2000b). "Denis Rafter, un hombre del teatro sin fronteras. Entrevista". *ADE-Teatro*, 79, 87-93.
- FISCHER, S. L. (1991). "El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea: classical theatre as it ought to be performed". *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 12, 33-51.
- _____ (2002). "Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2000)". En *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, J. Pérez-Magallón y J. M. Ruano de la Haza (coords.), 303-326. Madrid: Castalia.
- GUERENABARRENA, J. (1990). "Pedro Moreno, en busca de la atmósfera esencial". *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 16.
- HARO TECGLÉN, E. (1998). "Payasos Neuróticos". *El País*, 21/05. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/05/21/cultura/895701618_850215.html (consultado en mayo de 2015).

- HUERTA CALVO, J. (dir.) (2006). *Clásicos entre siglos*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº. 22).
- MÁRQUEZ, H. (1998). “Denis Rafter, director teatral: sé cómo tocar el alma de un español, pues ellos lo han hecho conmigo”. *El País Málaga*, 19/09. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/09/19/andalucia/906157342_850215.html (consultado en mayo de 2015).
- MARSILLACH, A. (2001). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2002c). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- MORENO GALVÁN, J. M. (1960). *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- MUÑOZ-ROJAS, R. (1998). “La Compañía de Teatro Clásico apuesta por el Calderón más divertido”. *El País Madrid*, 19/05. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/05/19/madrid/895577074_850215.html (consultado en mayo de 2015).
- NIETO ALCAIDE, V. (1992). “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”. En *Otra realidad. Compañeros de Madrid*, Varios Autores, 27-40. Madrid: Caja Madrid, Fundación Humanismo y Democracia.
- NIEVA, F. (1966). “Ilustración romántica para Calderón”. En *Programa de mano de La dama duende*, 12-13. Disponible en <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/dama-duende-la-7573/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/1/> (consultado en abril de 2015).
- OLIVA, C. (2009). *Versos y trazas: un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PAVIS, P. (2013). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1997). “La puesta en escena en este siglo de la comedia del Siglo de Oro entre 1630 y 1640”. En *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10, 11 de julio de 1996*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coords.), 191-211. Almagro:

- Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. En http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/7_1996/11.pdf (consultado en marzo de 2015).
- _____. (2000a). “Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia”. En *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballesteros González y C. Vilvandre de Sousa (coords.), 99-112. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____. (2000b). “Cien años de escenarios para Calderón”. En *Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez Martín (eds.), 101-121. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/pelaez.html (consultado en abril de 2015).
- PERALES, L. (1999a). “Entre bobos anda el juego de Francisco de Rojas Zorrilla”. *El Cultural*, 18/07. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Entre-bobos-anda-el-juego-de-Francisco-de-Rojas-Zorrilla/14512> (consultado en mayo de 2015).
- _____. (2010). “Pedro Moreno: buscar hoy un artesano es arqueología”. *El Cultural*, 23/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Pedro-Moreno/27626> (consultado en mayo de 2015).
- POU, J. M. (1991). “El espacio vacío”. En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 87-99. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- QUIRÓS ALPERA, G. (2010). *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Tesis doctoral dirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo, defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://eprints.ucm.es/11845/1/T32285.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- RAFTER, D. (2012). “Una mirada irlandesa”. En *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro*, Varios Autores, 149-154 (vol. 1). Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 28).
- ROJO, J. A. (1989). “Entrevista a José Luis Alonso”. *Teatra. Revista de Teatro*, 7, 20-25.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.

- VILLENA, L. A. de (1990). “*La dama duende*. Enredo y vitalidad”. En *La dama duende de Calderón de la Barca*, L. A. de Villena (ed.), 5-9. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 8).
- VV.AA. (1935). *Anales del Museo del Pueblo Español. Etnografía, folklore y artes populares. Geografía humana*. Madrid: República Española. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, tomo I.
- ZUBIETA, M. y NAVARRO, L. (eds.) (2010). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 35). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP35ElalcaldedeZalamea.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- ZUBIETA, M. (ed.) (2015). *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 52). Disponible en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/03/CP-51.La-cisma.-web.pdf> (consultado en mayo de 2015).

4.- Carlos Cytrynowski

4.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

4.2.- Montajes

Para poder aproximarnos a la escenografía de Carlos Cytrynowski y comprender plenamente su trabajo, es imprescindible hacerlo de la mano de Adolfo Marsillach¹⁰⁹. Ambos conformaron una sólida pareja profesional que, tras años de colaboraciones, logró desarrollar su propio lenguaje teatral. Así recordaba el director, en 1996, su vínculo con el escenógrafo ya fallecido:

Resulta un poco difícil pensar qué hubiese hecho yo sin Carlos, o incluso Carlos sin mí, sin que por ello esté diciendo que yo tenga el mismo talento que él [...]. Formamos un tandem [sic] y estuvimos muy de acuerdo con todo; tenía un sentido teatral como pocas personas; las ideas le brotaban continuamente y cuando trabajábamos juntos, a veces había que contenerle, porque era de una riqueza realmente desbordante [...]. Ha enseñado que lo obvio es detestable e innecesario, nunca se daba en él un afán decorativo sino el de explicar lo que en la obra se contaba (Torres, Marsillach, Hera, Cytrynowski, 1996: 13).

Antes de que la CNTC diera sus primeros pasos en 1986¹¹⁰, director y escenógrafo ya habían trabajado juntos en *Cinematógrafo Nacional. Espectáculo Sicalíptico Musical* (1984) a partir de las obras de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, *La Tempranica* (1984) con libreto de Julián Romea y música de Jerónimo Martínez y *La Gran Vía* (1984) con libreto de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Una vez iniciada su etapa en la CNTC, no dejaron de montar espectáculos ajenos a la compañía como prueban *L'heure espagnole* (1989)

¹⁰⁹ Adolfo Marsillach (1928-2002) fue director, dramaturgo y actor. Desde que debutara en el teatro profesional en 1946, su carrera se ha desarrollado en torno a las artes escénicas, el cine, la radio y la televisión. Ha sido director del Teatro Español (1965-1966), del Centro Dramático Nacional (1977-1978), del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (1989-1992) y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1989 y 1992-1997). Algunos de sus mayores éxitos como director han sido *Marat-Sade* (1968) de Peter Weiss, *El Tartufo* (1969) de Enrique Llovet (en el que además participa como intérprete) o *Yo me bajo en la próxima ¿y usted?* (1981), firmada por él mismo.

¹¹⁰ Para conocer más acerca de la gestación de la CNTC, véase Mascarell (2014g).

con libreto de Franc-Nohain y música de Maurice Ravel y *Feliz aniversario* (1991) de Adolfo Marsillach.

Ya en la CNTC Carlos Cytrynowski diseñó, entre 1986 y 1994, la escenografía, el vestuario y la iluminación de nueve espectáculos, siempre bajo la dirección de Adolfo Marsillach. El ambicioso proyecto de la compañía se inauguró con *El médico de su honra* (1986) de Calderón de la Barca, al que le siguieron *Los locos de Valencia* (1986) de Lope de Vega, *Antes que todo es mi dama* (1987) de Calderón, *La Celestina* (1988) de Fernando de Rojas, *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)* (1988) y *El vergonzoso en palacio* (1989) de Tirso de Molina, *La gran sultana* (1992) de Miguel de Cervantes, *Fuente Ovejuna* (1993) de Lope de Vega, *Don Gil de las calzas verdes* (1994) de Tirso de Molina y, por último, la reposición del montaje que vio nacer a la CNTC: *El médico de su honra* (1994).

De entre todos ellos, únicamente me ocuparé de los montajes de Calderón (*El médico de su honra* y *Antes que todo es mi dama*), y de los diseños elaborados por Carlos Cytrynowski para la ocasión.

4.2.1.- “El médico de su honra” (1986, 1994)¹¹¹

Cuando Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski se tuvieron que enfrentar a la ardua tarea de inaugurar la CNTC, no tuvieron ninguna duda; en palabras del propio director: “Desde el primer momento tuvimos muy claro que debíamos borrar de la mente de los espectadores el temible prejuicio de que las obras clásicas eran aburridas” (Marsillach, 2002c: 457). A esta labor se sumó otra de igual envergadura: crear un repertorio propio que, a su vez, lograrse definir una estética moderna y personal, un reto en el que se reafirmará Carlos Cytrynowski poco después, en 1987:

Los espectáculos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico lleva estrenados tienen como denominador común nuestra preocupación por huir de toda arqueología o historicismo posible; de aquel “color local” que puede distraer de lo esencial, y la inquietud de que el espectador se

¹¹¹ El estreno absoluto tuvo lugar el 17 de abril de 1986 en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires (Argentina). En España el estreno se produjo el 24 de mayo de 1986 en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla (hoy desaparecido). El 23 de octubre de este mismo año se estrenó en la capital, en el Teatro de la Comedia. La reposición de *El médico de su honra* se estrenó el 7 de julio de 1994 en el Teatro Hospital San Juan de Dios, en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, representación que fue grabada por el Centro de Documentación Teatral y que servirá de apoyo a este estudio.

acostumbre a ver el Teatro Clásico con una mirada más actual, más próxima y menos museística (VV.AA, 2006: 51).

Se decidió dar el primer paso con *El médico de su honra*, cuya presentación “cambió de una manera muy considerable el rumbo del teatro español del Siglo de Oro en los escenarios contemporáneos” (García Lorenzo, 2011)¹¹². La elección de esta obra fue considerada provocadora y poco humilde. A pesar de ser un texto fundamental de Calderón, no era muy conocido por el público (la última vez que se representó fue en octubre de 1946 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena) y al tratarse del primer espectáculo de la CNTC, se esperaba algo más convencional. Adolfo Marsillach (2002c: 450-451) confiesa que eligió este texto de Calderón porque le fascinaba la historia que se cuenta en él, la de una mujer que es asesinada por su marido por miedo “al qué dirán”, una historia que no deja indiferente y que obliga al espectador a tomar partido. En ella se encuentra la terrible naturaleza del pueblo español, el miedo a la deshonor y sus consecuencias, un tema que para Marsillach está más vivo que nunca pero que sigue siendo un tabú en la sociedad actual. Por este motivo, decidió hacer un montaje neutral en el que no se condenase ni justificase el crimen; la última palabra debía tenerla el público¹¹³.

Calderón publica *El médico de su honra* en 1637, habiendo sido estrenada dos años antes. La historia transcurre en Sevilla a mediados del siglo XIV, en tiempos de

¹¹² En relación con la escenificación de los clásicos en España y el cambio que introdujo la CNTC al respecto, Purificación Mascarell (2014g: 126-127) aclara: “La idea de que la CNTC “inventó” de la nada un manera moderna de interpretar a los clásicos se ha propagado entre la crítica con la fuerza de los tópicos. Pero esta opinión, escanciada por Marsillach a través de fulgurantes titulares periodísticos o en sus propios escritos, debe matizarse. En los años 80, la tradición de la puesta en escena de los clásicos presentaba un historial intermitente que impedía asentar socialmente a los clásicos. Además, como ya se ha señalado, estaba lastrada por el excesivo uso ideológico de los autores barrocos y por una tendencia a la fastuosidad vacua que provocaba el alejamiento del público. Pero, por inestable, débil y discutible que fuese, la tradición existía: a lo largo del XX, los clásicos habían subido a los escenarios españoles, aunque lo habían hecho de manera asistemática y, en demasiadas ocasiones, bajo lecturas sesgadas o estéticas decimonónicas. Si la CNTC ha logrado crear una tradición, esta es, precisamente, la de montar a los clásicos de forma constante y desde unos parámetros desideologizados y estéticamente actuales”.

¹¹³ *El médico de su honra* pertenece al tipo de tragedias calderonianas denominadas “de honra”, junto a *A secreto agravio, secreta venganza* (1635) y *El pintor de su deshonor* (1635-1651). Todas ellas tienen en común la estructura, el tipo de personajes, el componente ideológico y el desenlace. Jesús Pérez Magallón (Calderón de la Barca, 2012b: 11-105) advierte que no existe consenso entre la crítica a la hora de juzgar *El médico de su honra*. La ambigüedad reinante en torno a los personajes, el tema del honor y el desenlace ha dado pie a todo tipo de interpretaciones. Asimismo hay un debate abierto en torno al género: por un lado, son muchas las voces enfrentadas en torno al modelo de “tragedia española”; y por otro, cabría plantearse si estamos ante una tragedia de amor, de honor o de celos, o una combinación de todas ellas.

Pedro el Cruel. Doña Mencía de Acuña forma matrimonio con el noble don Gutierre de Solís, al que ama fielmente. El hermano del rey, el infante Enrique de Trastámara, está plenamente enamorado de ella (también ella lo estuvo de él en el pasado). Tratará de seducirla sin conseguirlo lo que despertará las sospechas de su marido quien cree ser víctima de la deshonra, ordenando el asesinato de su esposa. Para ello, obliga a un médico a desangrarla de manera que a los ojos de la sociedad parezca una muerte accidental. El médico denunciará los hechos ante el rey, pero éste no condenará el crimen; por el contrario decide restaurar el honor de un antiguo amor de don Gutierre (doña Leonor), a quien le había prometido matrimonio antes de casarse con doña Mencía; un ambiguo desenlace que puede leerse como justificación, o bien como denuncia, de las acciones con las que se pretende preservar el honor y la reputación.

La obra se organiza en tres jornadas, con escenas que tienen lugar en distintas partes de Sevilla: en una quinta con un jardín a las afueras de la ciudad, en el alcázar, en las calles sevillanas, en interiores y exteriores, con numerosas puertas por las que entran y salen personajes, los mismos que se esconden tras una cortina o saltan tapias en su huida. Ante tal afluencia de espacios dramáticos se optó por una escenografía única y plurivalente (una solución que años después será una de las líneas que definan la trayectoria escénica de la CNTC), consistente en un espacio desnudo de madera de dos niveles (*Fig.1*), que según Cytrynowski (VV.AA., 2006: 51) “recuerda los escenarios del Renacimiento con sus cinco puertas en fuga” (*Fig.2*)¹¹⁴. En este sentido, da la sensación de que la calculada neutralidad que perseguía Adolfo Marsillach en su puesta en escena se ha traducido plásticamente a la escenografía, muy alejada de la fastuosidad y el decorativismo con que tradicionalmente se escenificaba a los clásicos. Con total detalle la describe Roberto Alonso Cuenca (2001b: 413), por entonces Adjunto a la Dirección Escénica de la CNTC:

Y eligió [la CNTC] para representarlo un escenario desnudo, cerrado, ocre, delimitado su espacio perimetral por un pasillo elevado sobre un talud que moría en el suelo; cinco puertas – dos a la izquierda, una al fondo y dos a la derecha– y los imprescindibles elementos de utilería para asistir a las escenas que así lo requiriesen. Todo el protagonismo para el texto y el actor. Y cuatro bancos iniciales de madera, lisos, que a lo largo de la representación y siempre manejados por los “anónimos” –servidores de escena, esbirros del azar de negro ropón–, van

¹¹⁴ No termino de ver esa relación con las escenografías renacentistas a las que hacer referencia Cytrynowski. En todo caso podría encontrarse cierta semejanza con las “ciudades ideales” del Renacimiento, en concreto con la *Perspectiva arquitectónica* (1490-1500) de Francesco di Giorgio Martini (atribuida), conservada en el Staatliche Museen de Berlín (*Fig.3*).

*creciendo en número y transformándose, según las necesidades de la acción, en cama, estrado, salón o altar de sacrificio, para concluir convirtiendo el escenario en una encrucijada de callejas sevillanas por donde deambula el rey don Pedro embozado y noctámbulo*¹¹⁵.

A partir de estos pocos elementos se lleva a cabo un ingenioso juego teatral que se muestra respetuoso con el texto de Calderón y con sus referencias espacio-temporales (también la iluminación seguirá de cerca las indicaciones del autor barroco)¹¹⁶. Arquitectónicamente, la escenografía ofrece dos niveles: el pasillo elevado y el propio escenario. En casos puntuales, el nivel superior se emplea como un espacio dramático diferente al sugerido en el escenario. Desde este punto elevado doña Mencía divisa la caída del infante don Enrique al comienzo de la obra, a la que más tarde hace referencia con los versos “Desde la torre los vi / y, aunque quién son no podré / distinguir, Jacinta, sé / que una gran desdicha allí / ha sucedido” (vv. 45-49)¹¹⁷. Lo mismo ocurre cuando se traslada al infante malherido a la quinta de doña Mencía: unos soldados lo conducen por el nivel superior y lo deslizan por la pared (inclinada) hasta llegar al escenario, simulando de esta manera haber entrado en la propiedad de la dama. Los bancos, el otro punto de apoyo en esta escenografía (Fig.6, Fig.7), responden al mobiliario exigido por

¹¹⁵ Los “personajes anónimos” (Fig.4, Fig.5) son cuatro figuras mudas creadas por Marsillach. Desempeñan un importante papel como soporte dramático, marcando el ritmo de la acción y los momentos álgidos de la tragedia. Su presencia tiene un fin simbólico y funcional a un mismo tiempo (por ejemplo, hacen caer al infante de su caballo volcando un banco, lo que provoca el encuentro con doña Mencía; o entregan a don Gutierre la pluma con la que escribirá la carta que anuncia la muerte de su amada). Sin embargo, desconcertaron al público y a la crítica de 1986; para Susan L. Fischer (2002: 304) “estos anónimos son “los encargados de que la ley se cumpla”, unos policías implacables vestidos a la manera de Magritte que no tienen nada que ver con el destino ni el albedrío, cosa que por lo visto no se entendió bien antes”. Purificación Mascarell (2014g: 150) ve en estas figuras un recurso brechtiano que busca el “efecto de distanciamiento” sobre el público, al que constantemente se le recuerda que está viendo una representación. Asimismo, los “anónimos” van construyendo la escenografía de cada escena, como bien ha señalado Alonso Cuenca, a partir de unos bancos de madera que cambian de posición. Este mismo recurso (actores que “construyen” la escenografía a partir de bancos) lo encontramos de una manera más sintética en *El alcalde de Zalamea* (2010) dirigido por Eduardo Vasco y abordado en este trabajo. Purificación Mascarell (2014g: 147) también ha advertido este recurso en otro espectáculo del mismo director, *La Estrella de Sevilla* (2009), lo que para la investigadora denota una clara influencia del primer montaje de Marsillach.

¹¹⁶ Pérez Magallón (Calderón de la Barca, 2012b: 138) explica cómo la luz y la oscuridad, además de gozar de una compleja simbología, son elementos capaces de articular el tiempo dramático: la primera jornada comienza con una clara luminosidad y termina de noche; la segunda jornada se inicia de noche y termina al atardecer; y, tras un tiempo indeterminado, arranca la tercera jornada que se desarrolla a lo largo de un día concluyendo con un nuevo amanecer. Estas indicaciones serán seguidas estrechamente por Cytrynowski, responsable de la iluminación.

¹¹⁷ Este capítulo se basa en la edición realizada por Jesús Pérez Magallón de *El médico de su honra* (Calderón de la Barca, 2012b). Los versos a los que se haga referencia a lo largo del mismo, pertenecen a esta publicación.



Fig.1. Escenografía de *El médico de su honra* (1994).
En la imagen se aprecian los dos niveles: uno de ellos es el escenario; el otro lo conforma un pasillo, al fondo, que recorre el nivel superior.



Fig.2. Dos de las cinco puertas que componen la escenografía (a ambos lados del actor)



Fig.3. *Perspectiva arquitectónica* (1490-1500), atribuida a Francesco di Giorgio Martini. Staatliche Museen de Berlín.

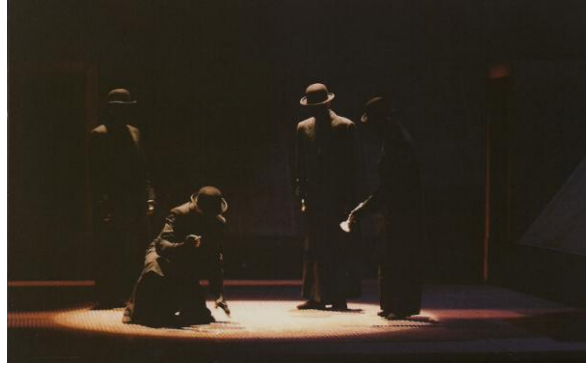


Fig.4. “Personajes anónimos”



Fig.5. “Personajes anónimos”



Fig.6. Los bancos juegan un importante papel como elemento escenográfico.



Fig.7. Otra imagen de la puesta en escena, con los bancos ocupando el escenario.

el texto de Calderón (camas, puertas, sillas, etc.)¹¹⁸. Del mismo modo, las telas también juegan un importante papel a la hora de distinguir las diferentes localizaciones. Una alfombra amarilla nos hace entender que estamos dentro de la quinta de doña Mencía. Esa misma alfombra, desplegada en su totalidad, dota de prestancia a las escenas que ocurren en el Alcázar de Sevilla, donde reside el rey don Pedro. Una pequeña tela, sostenida por los “anónimos”, muestra al espectador (en un juego de sombras chinescas) cómo el médico desangra a Mencía (Fig.8). Por último, una inmensa y delicada tela blanca que cubre todo el escenario sugiere de forma sintética el paisaje/jardín de la quinta en el que transcurre la segunda jornada (Fig.9, Fig.10).

Con estos ejemplos se perfila una misma idea: el empleo de pocos recursos escenográficos, polivalentes, en un único espacio desnudo, cuyas cualidades evocadoras hacen justicia al texto de Calderón a la par que estimulan la imaginación del público. Carlos Cytrynowski recurrirá a esta fórmula en montajes posteriores de la CNTC. Es el caso de *La Celestina* (1988) cuyo espacio escénico consistió en un camino circular por el que los personajes deambulaban, con un hueco central diáfano que representaba, en función del texto, el jardín de Melibea, la casa de Celestina, el palacete de las familias, etc. En *Fuente Ovejuna* (1993) optó por la “poesía del metal” (y las imágenes bélicas que este material sugiere) en lugar del tópico rural, diseñando en medio de un espacio vacío una plataforma metálica, rectilínea, con aristas, persiguiendo un mismo objetivo:

La escenografía no debía ser un mero decorado que recordara o ambientara los distintos lugares donde se desarrolla la acción de Fuente Ovejuna, sino un espacio teatral único con la flexibilidad suficiente para contar esta historia y despertar la imaginación de los espectadores, estimulados y ayudados por unos actores diciendo simplemente el texto (Bousoño, Marsillach, Cytrynowski, 1993).

Estas escenografías vacías (que tienen muchos puntos en común con las puestas en escena de Víctor García)¹¹⁹, no conforman el único discurso estético de Carlos

¹¹⁸ Las posibilidades que brinda un único objeto o mueble en escena es un recurso que Cytrynowski ha empleado en más ocasiones. En *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)* (1988), un espectáculo de la CNTC, todo gira en torno a una mesa central en la que se come y se bebe, pero también se transforma en cama, en tumba, es el lugar en el que muere Don Juan y en el que vive sus pasiones.

¹¹⁹ Víctor García (1934-1982), director de teatro y escenógrafo argentino, revolucionó el panorama teatral internacional, y especialmente el teatro español contemporáneo, con sus rompedoras puestas en escena. Tras realizar varias giras por Iberoamérica conoció en Río de Janeiro a la coreógrafa Ponona Sforza, fundamental en su formación artística, con la que hizo espectáculos de mimo y danza en Brasil. En la década de los sesenta se instaló en París donde montó obras de Fernando Arrabal y Alfred Jarry, entre

Cytrynowski. Como tendremos ocasión de ver en *Antes que todo es mi dama* (1987), hay una segunda línea en su obra, totalmente opuesta, en la que parece “luchar contra el horror vacui” (Navarro de Zuñiga, 2014a).

Retomando nuestro montaje, cabe señalar un aspecto más. La propuesta de Carlos Cytrynowski deja entrever la modernidad de un discurso que no obedece a patrones rígidos o fórmulas establecidas por la vieja escuela, y menos aún cuando se trata de escenificar a un autor del Siglo de Oro, como manifestó en un debate sobre la representación actual de los clásicos¹²⁰:

Yo pienso que en el teatro todo es lícito. No me parece que deba decirse a priori que no, incluso al hecho de que un personaje entre, en una obra clásica, con una moto cruzando el patio de butacas. Todo depende de cómo se haga, de si es entretenido o no, de si se traiciona o no el espíritu de lo que se está contando y si no chirría demasiado quedando así fuera de lugar (VV.AA., 1987: 20).

otros autores. En España trabajó estrechamente con la compañía de Nuria Espert llevando a escena *Las criadas* (1969) de Jean Genet, *Yerma* (1971) de Federico García Lorca y *Divinas palabras* (1975) de Valle-Inclán. Juan Carlos Malcún (2011: 133-162) explica en qué consistió la puesta en escena de los dos montajes más aclamados y polémicos, *Las criadas* y *Yerma* (cuyos recursos podrían haber influido en Cytrynowski). La escenografía de *Las criadas*, realizada por Víctor García en colaboración con Enrique Alarcón, se basó en un espacio único, desnudo, sin objetos, delimitado por un muro de paneles de aluminio móviles. El escenario ofrecía una acusada pendiente que provocaba inestabilidad en los actores en un constante juego entre la tensión y la calma que, en conjunto, pretendía conseguir la atmósfera ritual sobre la que se articula el teatro de Jean Genet (a la vista de estos recursos, la puesta en escena de Víctor García no dista en exceso de la escenografía que Carlos Cytrynowski diseñó para *Fuente Ovejuna*, compuesta por una plataforma inclinada a modo de escenario y una estética inspirada en la “poesía del metal”). En el caso de *Yerma*, cuya escenografía diseñó Víctor García en colaboración con Fabiá Puigserver, se volvió a recurrir a un único espacio abstracto sin referencias espaciales ni temporales. Para ello se colocó sobre el escenario una gran lona elástica, tensada desde distintos puntos, con la que se creó una geometría poligonal que se transformaba a lo largo del espectáculo (*Fig.11, Fig.12*). El efecto resultante es muy parecido al que persigue Cytrynowski en *El médico de su honra* cuando recrea el jardín/paisaje de la segunda jornada, cubriendo todo el escenario con una tela que advierte siluetas punzantes provocadas por los actores y los bancos que hay ocultos bajo ella, consiguiendo también el efecto de un paisaje lunar. En el caso de García, los montículos que surgían en la lona obligaban a los actores a moverse de una manera extraña para buscar estabilidad a la par que sugerían todo tipo de interpretaciones (las tierras áridas de la Península Ibérica, la esterilidad de la que habla *Yerma*, o un paisaje lunar sin gravedad). Si bien los trabajos de Víctor García y Carlos Cytrynowski son muy diferentes, hay que reconocer en estos dos profesionales un objetivo común: su afán por renovar la escena teatral a partir de la fórmula del espacio único y múltiple, con recursos polivalentes y materiales de gran fuerza visual. Ignoro si llegaron a conocerse en su país de origen (Argentina) o en España, pero no sería de extrañar que Cytrynowski hubiese tenido conocimiento de estos montajes dado su innovador lenguaje escénico y la repercusión que tuvo entre el público y la crítica.

¹²⁰ El 23 de enero de 1987 tuvo lugar un debate sobre la representación actual de los clásicos en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Asistieron al mismo José Monleón (moderador), Jesús Campos, Ángel Facio, Manuel Canseco, Carmen Bernardos, Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, José Luis Gómez, Josefina Molina, Carlos Espinosa, Domingo Ynduráin y Carlos Cytrynowski. Se trataron diversos temas, entre ellos qué debemos entender por “clásico”, cómo se concibe en Latinoamérica, cuál es la iconografía del teatro clásico o si la escenificación de este tipo de obras debe reflejar la visión ideológica del director o el escenógrafo. La sesión quedó recogida en VV.AA (1987).



Fig.8. Tela translúcida que muestra la silueta del médico que desangrará a Mencía.



Fig.9. Una tela cubre el escenario por completo para simular, con las siluetas, un jardín o paisaje



Fig.10. Otra imagen del escenario cubierto por la tela



Fig.11. *Yerma* (1971) de Federico García Lorca, dirigida por Víctor García.
Escenografía de Víctor García y Fabiá Puigserver



Fig.12. Otra imagen de la puesta en escena de *Yerma* (1971)

Su concepción teatral es reflejo de una época experimental: la década de los ochenta. Para César Oliva (2004: 261) la escenografía española de estos años fue uno de los terrenos que experimentó un mayor avance de la mano de Gerardo Vera, Pedro Moreno, Javier Navarro, Francisco Nieva, Fabiá Puigserver y Iago Pericot, junto a aportaciones de profesionales foráneos que se asentaron definitivamente en España, como es el caso de Andrea D’Odorico y Carlos Cytrynowski. La puesta en escena se abrió a nuevas fórmulas que nada tenían que ver con grandes volúmenes y aparatosas transformaciones: “se prefirió la elegancia del espacio vacío, con suelos espléndidos y muy elaborados, fondos intercambiables por modernas y silenciosas maquinarias y, sobre todo, sofisticados vestuarios que en sí mismos eran signos de decoración”¹²¹. Del mismo modo, esta renovación escénica no se podría haber producido sin directores como Lluís Pasqual, José Luis Alonso, José Luis Gómez, Miguel Narros, Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Salvador Távora, Adolfo Marsillach, o los grupos *Els Joglars*, *Dagoll Dagom* y la *Fura dels Baus*. Pero el papel que desempeñaron estos profesionales no se produjo de manera individual. Uno de los fenómenos más característicos del panorama teatral de los ochenta fue la asociación de directores y escenógrafos como parejas profesionales de largo recorrido, marco en el que se insertan Marsillach y Cytrynowski. Sin el binomio director/decorador no podría entenderse el teatro del siglo XX, pero tampoco el del Siglo de Oro, como asegura César Oliva (1991: 59):

Calderón fue espectacular porque utilizó a Baccio del Bianco, de la misma manera que Lope lo hizo con Lotti, aunque, en este caso, cabe discutir quién utilizó a quién. Tras Lluís Pasqual, o mejor dicho, al lado de Lluís Pasqual, siempre ha estado Fabiá Puigserver, de la misma manera que junto a Adolfo Marsillach, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Carlos Citrinovski, y junto a Miguel Narros, por lo menos durante los últimos años, década de los ochenta incluida, Andrea D’Odorico.

En cuanto a la recepción de *El médico de su honra*, en general ésta fue muy negativa. Muchos atribuyen esta reacción al retraso que existía en España en el uso de lenguajes tan novedosos para escenificar a un autor clásico, tal y como confiesa el ex director adjunto de la CNTC:

¹²¹ Precisamente el vestuario es, para Marsillach y Cytrynowski, otro punto de inflexión en relación con los viejos modelos teatrales, y por ello ahora caben todo tipo de licencias. En el caso de *El médico de su honra* conviven sobre el escenario actores con traje de chaqueta y bombín (“anónimos”), damas con sombrillas japonesas y españoles del siglo XIV vestidos de gauchos.

Yo creo que en Madrid no se entendió –o no se quiso entender– la novedad del montaje, que sorprendió su indiscutible modernidad, su bondad fuera de duda; no estábamos acostumbrados a tratar así –en la puesta en escena y por aquellos años– a nuestros autores barrocos (Alonso Cuenca, 2001b: 415).

Susan L. Fischer (2002: 304) atribuye esa modernidad a “una puesta en escena más desnuda que barroca y transformada en intriga política contemporánea exenta de toda ideología conservadora”. Si comparamos el montaje de 1986 con la reposición del mismo en 1994, apenas se introdujeron cambios: “la misma escenografía cerrada, dura, con violentos contrastes de blancos y negros, de Carlos Cytrynowski, el aire sombrío de conciencia negra de los personajes anónimos, simbolizando la sociedad represora y encargados de que la ley se cumpla” (Andura Varela, 2000: 153). Solo hubo modificaciones en el reparto y gracias a los nuevos intérpretes se consiguió un verso más fluido (el trabajo de Carlos Hipólito fue especialmente valorado por la crítica). Ocho años después el público tenía una mirada más abierta y eso se tradujo en una recepción mucho más entusiasta. Un ejemplo de ello fue la crítica de Jaime Siles (2006:171-172) quien valoró en esta reposición la novedad conceptual del escenario, la trágica belleza conseguida por la escenografía, las numerosas recurrencias plásticas y la capacidad de Marsillach para combinar la sencillez visual con una teatralidad compleja. Con esta reposición se cerró “un ciclo que ha creado un estilo “diferente” de mirar a los clásicos con indudable aceptación por parte del público” (Marsillach, 2004: 475). Se consiguió, finalmente, el objetivo con el que nació la CNTC.

4.2.2.- “Antes que todo es mi dama” (1987)¹²²

Una de las medidas que adoptó Adolfo Marsillach al frente de la CNTC fue idear un programa equilibrado: “Desde el principio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico procuré encontrar una programación que alternara una comedia con un drama y una obra famosa con otra menos conocida” (Marsillach, 2002c: 523). Y así fue. Tras el

¹²² El estreno se produjo el 11 de septiembre de 1987 en el Claustro de los Dominicos, dentro del X Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En Madrid se estrenó pocos días después en el Teatro de la Comedia (el 24 de septiembre). Este estudio se apoya en la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral el 20 de junio de 1988 en este último teatro.

estreno de *El médico de su honra* se escogió una comedia de Lope de Vega, *Los locos de Valencia* (1986), pero su fracaso hizo replantearse la continuidad de la compañía (Pedraza-Jiménez, 2006: 341). A este poco afortunado estreno le siguieron *No puede ser... el guardar una mujer* (1986) de Agustín Moreto dirigida por Josefina Molina y una nueva obra de Calderón al frente de la cual estuvo Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski: *Antes que todo es mi dama* (1987).

Desde el primer momento se trató de una propuesta ambiciosa y muy original. Así lo explica Marsillach (2004: 462) en el programa de mano:

Yo leí alguna vez en algún sitio que nuestras comedias clásicas tienen un ritmo cinematográfico y, claro, me quedé con la copla. Es posible que por ahí empezara mi perdición. Hablaba aquel texto por mí leído -¿de quién y en dónde?- de que Lope en su Arte nuevo había roto exultantemente con las unidades aristotélicas abriendo un camino por el que transitó, con indudable alegría el propio Calderón. También me parece recordar que se citaba a Menéndez Pidal, subrayando que nuestro conocido polígrafo había llamado al teatro de Lope “ilustre cinedrama”. No creo haberme imaginado estas cosas. Por desgracia, mi imaginación no es capaz de tanta sabiduría.

Aquella idea de las comedias del XVII como material cinematográfico me persiguió durante mucho tiempo. ¿Se podría hacer una película sobre una de nuestras famosas obras barrocas? Sí, claro que se podía, y ya se había hecho. En la Fílmoteca y en los archivos de T.V.E. deben de guardarse versiones filmadas de El Alcalde de Zalamea, La vida es sueño, Fuenteovejuna...No sé.

Pero no era esto lo que me interesaba. Rodar una película basándose en un drama clásico no ofrece mayores problemas, aparte de que, normalmente, sale fatal. No. A mí lo que me tentaba era hacer -bueno, fingir que se hace- una “película” dentro de un espectáculo teatral. Algo parecido a lo del teatro “en” el teatro, sólo que en este caso sería el teatro “en” el cine o, si se prefiere, el cine “en” el teatro [...]. Una realidad sobre otra realidad o una falsedad debajo de otra falsedad: un tema, sin duda, calderoniano.

En primera instancia la obra de Calderón escogida para llevar a cabo el proyecto fue *El astrólogo fingido*, pero su trama y sus recursos (excesivamente teatrales) no permitían la complicidad entre cine y teatro que Marsillach pretendía conseguir. Por este motivo “se buscó, digámoslo así, una pieza de menos quilates que permitiera ser engastada en la materia cinematográfica ideada por el director y admitiera sin rechinar el nuevo juego escénico” (Pedraza-Jiménez, 2006: 341). Así pues, la obra elegida fue *Antes que todo es mi dama*, una comedia de capa y espada repleta de escenarios y situaciones cuyo dinamismo podría integrarse sin problema en el contexto de un rodaje

cinematográfico de los años treinta, momento en que el cine sonoro (aún muy teatral) se abría camino (*Fig.13, Fig.14*).

José María Díez Borque (1987: 3-20) nos da algunas claves para aproximarnos a esta obra de Calderón, aspectos que conviene conocer antes de pasar a analizar la escenografía de Carlos Cytrynowski. *Antes que todo es mi dama* es una pieza poco conocida por el público a pesar de que fue compuesta entre 1635 y 1636, uno de los momentos de mayor esplendor para Calderón quien por entonces también compuso *La vida es sueño*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *No hay burlas con el amor* o *El gran teatro del mundo*, entre otras obras. *Antes que todo es mi dama* es una comedia de capa y espada arquetípica en la que se hace un uso magistral de la estructura y los recursos propios de este género. Los personajes que componen la pieza sufren todo tipo de equívocos y confusiones que ponen de relieve el complejo mecanismo del teatro barroco español en el que se suceden personalidades fingidas, identidades ocultas, engaños y efectismos que siempre giran en torno al binomio apariencia/realidad, y donde no faltan temas como el amor, el honor y la venganza. La capacidad de Calderón para combinar todos estos elementos hace de esta obra un “perfecto y sincronizado artilugio de relojería del “enredo” y “confusión” explotados hasta sus últimas consecuencias” (Díez Borque, 1987: 4).

El argumento gira en torno a dos parejas de enamorados: Félix y Laura, y Lisardo y Clara. El enredo se construye a partir de dos grandes equívocos que al final de la obra se aclaran: por un lado, Félix regala una banda a Laura como símbolo de su amor pero en un momento dado es Clara la que la porta, dando pie a un malentendido; y por otro, hay una confusión de identidades entre Félix y Lisardo. A partir de aquí se desarrollan acciones paralelas o situaciones equivalentes en las que participan, además, los criados de los galanes, el padre de Laura (don Íñigo) que no aprueba su relación, el hermano de Clara (Antonio) que se batió en duelo con uno de los galanes y busca venganza, etc., todo ello construido “como en un juego de cajas chinas” (Díez Borque, 1987: 6).

Las escenas se organizan en tres jornadas (repartidas en tres días)¹²³ y transcurren en el Madrid del siglo XVII, del que se ofrecen referencias muy concretas. Díez Borque (1987: 14) ha señalado los lugares mencionados de forma expresa en el texto: las Gradas de San Felipe, las Losas de Palacio, la calle del Prado, la calle del

¹²³ El espectáculo de Marsillach está dividido en dos partes. Las jornadas I y II se desarrollan en la primera parte, y la jornada III en la segunda.

Carmen, la calle de las Huertas, la lonja de San Sebastián y unas tapias situadas detrás de Atocha¹²⁴. Estos espacios servirán de inspiración a Carlos Cytrynowski a la hora de elaborar los decorados de este montaje, como veremos a continuación.

La decisión de Adolfo Marsillach de enmarcar la obra de Calderón en un rodaje cinematográfico de los años treinta obligaba a disponer de una escenografía muy teatral¹²⁵, decorados (en el sentido más estricto de la palabra) con los que poder rodar distintas secuencias en diferentes espacios. Si a esto sumamos la compleja trama de la obra de Calderón y los distintos escenarios que se suceden en ella, no es de extrañar que se produzcan más de una docena de cambios de decorado, todos ellos realizados por el equipo técnico a la vista del público (recordemos que nos encontramos en un estudio de rodaje)¹²⁶ y siempre coincidiendo con el paso de un cuadro a otro en el texto de Calderón (*Fig.15*)¹²⁷. Para poder llevar a cabo esta pericia escenográfica Carlos Cytrynowski ha diseñado decorados pintados (varios bastidores y un gran telón pintado) y contruados (escaleras practicables) que serán combinados entre sí para crear variantes (otras dependencias) de un mismo espacio. A esta hazaña hay que añadir el respeto escrupuloso de las acotaciones de Calderón, trasladadas a una escenografía que, como hemos dicho, se muestra bastante fiel al texto. Veamos cómo se ha llevado a cabo.

¹²⁴ Todos estos lugares pueden localizarse en el plano de Pedro Texeira de 1656. Las Gradass de San Felipe corresponden al convento de San Felipe el Real, construido a mediados del siglo XVI junto a la Puerta del Sol, al inicio de la calle Mayor, y demolido en el siglo XIX. Una parte del conjunto presentaba unas gradass que se convirtieron en una zona muy concurrida en la que se daba cita gente ociosa para conversar sobre los últimos acontecimientos relacionados con el Imperio, Flandes o las tierras ultramarinas. Este tipo de espacios eran conocidos con el nombre de “mentideros” y hubo varios en el Madrid del siglo XVII. Es el caso de las Losas de Palacio (antiguo alcázar real) donde se discutía sobre temas políticos, decisiones del gobierno, asuntos de administración o legislación, nombramientos, ceses, etc.; o el “mentidero” de Los Comediantes, en el corazón del Barrio de las Letras (ubicado entre la calle Lope de Vega y la calle del León) para tratar asuntos relacionados con el arte, la literatura y el teatro. En cuanto a la lonja de San Sebastián seguramente se refiera a la iglesia de San Sebastián, conocida popularmente como la iglesia de Los Comediantes, construida a principios del siglo XVII y totalmente reconstruida en la actualidad. Las lonjas constituían un espacio exterior que facilitaba la salida y la entrada a los templos; por lo general estaban dotadas de rejas para marcar la frontera entre la vía pública y el recinto sagrado, y cumplían un importante papel social al ser adoptadas como “mentideros”. En relación con las tapias a las que se refiere Díez Borque, detrás de Atocha, Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 293) aclara: “según el plano de Texeira, al final de la calle de las Huertas estaba el Prado de Atocha (hoy el Paseo del Prado), y al otro lado había tapias con huertos detrás”.

¹²⁵ Y un vestuario histórico (para recrear el siglo XVII) con colores chillones, por tratarse de un rodaje de cine en blanco y negro.

¹²⁶ El marco del rodaje cinematográfico también condicionará la iluminación que responde a técnicas propias del cine (se busca crear primeros planos iluminando únicamente el rostro o el torso de un actor, manteniendo el resto del escenario a oscuras; o se hace parpadear la luz, tapando y destapando rápidamente un foco para conseguir mayor suspense durante un duelo).

¹²⁷ El constante cambio de decorado que se realiza interrumpiendo la pieza de Calderón refuerza el juego de realidades superpuestas al que se refería Marsillach, tan característico del Barroco. Asimismo, con estas interrupciones se introducen diálogos entre los miembros del equipo de rodaje, lo que puede entenderse como un guiño a las pequeñas piezas que se insertaban en el teatro barroco: loas, jácaras y entremeses (Fischer, 2002: 306).



Fig.13. Telón con el logo del estudio de rodaje, retirado al comenzar el espectáculo.



Fig.14. Algunos miembros del equipo de rodaje.



Fig.15. Técnicos del equipo de rodaje cambiando los decorados.

La acotación¹²⁸ que abre la primera jornada dice *Sala en una posada*¹²⁹. En este lugar se alojarán Félix y Lisardo junto a sus criados, un escenario que reaparece al inicio de la segunda y tercera jornada junto a las acotaciones *Posada en la calle del Carmen* y *Sala de la posada de don Félix en la calle del Carmen*, respectivamente. Cytrynowski ha diseñado tres decorados distintos para cada ocasión (a base de bastidores), ofreciendo así tres estancias de la posada. El primero muestra un pequeño salón rústico con chimenea (*Fig.16, Fig.17*); el segundo recrea el interior de un dormitorio con un gran ventanal por el que asoma la iglesia de la Encarnación (*Fig.18*)¹³⁰; y el tercero consiste en este mismo ventanal invertido, quedando a la vista el armazón de madera del bastidor, lo que obliga al equipo de técnicos a colocarse al otro lado del mismo, un gesto que muestra sin pudor los entresijos de un rodaje (*Fig.19*).

Otro espacio que aparece en las tres jornadas es la casa de don Íñigo, padre de una de las damas¹³¹. De nuevo se recurre a la combinación de bastidores, en esta ocasión para recrear un salón con una ventana por la que se ven las calles de Madrid (*Fig.20*), decorado con un tapiz semirecogido en una de las paredes (*Fig.21*) que dota de cierta elegancia al lugar (al estilo de los cortinajes que aparecen en los retratos barrocos). Asimismo, en esta casa se producirá un duelo para lo cual se han construido dos escaleras practicables (*Fig.22*). Por otro lado, la casa de don Antonio (hermano de una de las damas) se muestra como una fachada de ladrillo con jardín (*Fig.23*), decorado fielmente inspirado en la acotación que encontramos en la segunda jornada (*Jardín de don Íñigo, con la ventana de la casa de don Antonio*)¹³².

¹²⁸ Todas las referencias que se hagan al texto de Calderón (versos o acotaciones) se apoyan en el estudio realizado por Bernard P. E. Bentley (Calderón de la Barca, 2000) de *Antes que todo es mi dama*.

¹²⁹ En relación con esta posada, Bernard P. E. Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 149) explica lo siguiente: “Según el sobre de la carta leída después del v.676, la posada está en la calle del Carmen que en el plano de Teixeira (1656) desemboca en la calle de San Jacinto, pero que hoy en día va de la Puerta del Sol a la Plaza del Callao”.

¹³⁰ La iglesia de la Encarnación (1616) es el mayor ejemplo de arquitectura religiosa madrileña del siglo XVII por el tipo de fachada que presenta, original y característica, “que sirve de modelo para toda España desde Navarra hasta Valencia y desde Galicia hasta Andalucía, durante todo el siglo XVII hasta fines del siglo XVIII, perdurando en Madrid hasta nuestros días” (Bonet Correa, 1961: 28). Calderón no menciona este monumento en su texto. Tampoco sería posible divisarlo desde la ventana de la posada, ubicada en la calle del Carmen, porque la iglesia se encuentra en la plaza de la Encarnación, a unos setecientos metros. A pesar de responder a un capricho del escenógrafo, se integra perfectamente en el contexto espaciotemporal de la obra.

¹³¹ Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 171-172) ofrece información sobre este lugar: “Según v.1553 la casa está en la calle de las Huertas, que todavía une la plaza del Ángel al paseo del Prado donde, en esta época, había unos huertos al otro lado”.

¹³² Junto a esta acotación (*Jardín de don Íñigo, con la ventana de la casa de don Antonio*) aparece otra: *Salen a una ventana en lo alto Doña Clara y Lisardo*. Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 245) explica que “según la acotación en el v.2270 [“Échase por la ventana, y ella cierra”], parece que se construyó una ventana postiza en el balcón”. Esto mismo ha hecho Cytrynowski para escenificar el encuentro entre



Fig.16. Decorado correspondiente a la posada (salón con chimenea)



Fig.17. Otra imagen del decorado correspondiente a la posada



Fig.18. Decorado correspondiente a la posada, por cuya ventana asoma la iglesia de la Encarnación

Clara y Lisardo construyendo una ventana independiente, con una escalera adosada por la que sube el galán para saltar por ella y arrojarse al jardín, otro ejemplo más de la estrecha relación entre texto y representación que se ha llevado a cabo en el montaje de la CNTC.



Fig.19. Decorado correspondiente a la posada. En esta ocasión, el bastidor se ha invertido, dejando a la vista el armazón de madera.



Fig.20. Casa de don Íñigo.



Fig.21. Otra imagen de la casa de don Íñigo, con el tapiz.



Fig.22. Decorado correspondiente a la casa de don Íñigo, con escaleras practicables.



Fig.23. Decorado correspondiente a la casa de don Antonio.

Por último, la calle de las Huertas es un espacio dramático que tiene mucho peso en la obra. Además de estar presente de manera indirecta (en ella se encuentra la casa de don Íñigo, se mencionan sus alrededores)¹³³, es testigo directo de paseos, duelos y cortejos. Cytrynowski la ha reproducido pintando un gran telón pintado de fondo con dos calles en perspectiva que retratan con fidelidad la arquitectura madrileña del siglo XVII (*Fig.24*), donde se aprecia el ladrillo y la piedra de granito (los materiales constructivos más empleados), así como el característico escalonamiento de volúmenes donde los sencillos tejados de tejas alternan con las torres y cúpulas de las iglesias, cubiertas con chapiteles empizarrados. Antonio Bonet Correa (1961: 9) abre su libro *Iglesias madrileñas del siglo XVII* con una anécdota que ilustra muy bien cómo era el urbanismo de Madrid en esta época, y que Cytrynowski ha trasladado fielmente a sus decorados:

En la Guía y Aviso para Forasteros de Liñán y Verdugo, un provinciano recién llegado a Madrid pregunta inquieto a un cortesano antiguo si le sería fácil cumplir el consejo que éste le había dado de que “en saliendo de casa a negociar, lo primero que hiciese fuese a oír misa”. Para ello quisiera que su posada no estuviese lejos de una iglesia. La respuesta del madrileño es terminante: “no os dé pena eso, porque pocas calles hay ya en esta corte, que merezcan este nombre, que no haya iglesia, monasterio o parroquia u hospital”. La enumeración de templos que para convencerlo hace el cortesano justifica ampliamente su afirmación, retrato fiel del Madrid del siglo XVII, que, como dijo Don Elías Tormo, “aparecería más que como capital monárquica y cortesana, como una ciudad esencialmente conventual y, por tanto, con todas las consecuencias en el ramo del celoso cultivo de las Artes al calor de la religión”. El antiguo Madrid de los últimos Austrias, que, aparte del Alcázar, Palacio del Buen Retiro, Cárcel de la Corte, Casa de la Villa, Plaza Mayor y algún otro caserón y palacio de noble, carecía de aspecto monumental en sus edificios civiles y caserío, fue en cambio población de numerosos y vistosos edificios religiosos.

Este telón se complementa con bastidores laterales (que muestran fachadas de ladrillo por las que entran y salen los actores) y con una fuente central (*Fig.25*) que

¹³³ Las últimas escenas de la obra se desarrollan *Camino a, y alrededor de la iglesia de San Sebastián*. En relación con esta acotación Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 277) aclara que “el lugar dramático representado en las tablas no está fijado en la lonja de la iglesia”. Asimismo, en estas escenas se mencionan otros lugares como el cementerio de la iglesia de san Sebastián, que según Bentley (Calderón de la Barca, 2000: 289) “daba a la calle de las Huertas”; del mismo modo, algunas acciones se desarrollan en sus alrededores, en calles que desembocan en la Plaza del Ángel. Para unificar todos estos escenarios que tienen como referencia la calle de las Huertas, Marsillach ha optado por dejar el telón de fondo y el escenario despejado, una decisión coherente con el texto de Calderón.

consigue un ambiente similar a espacios tan emblemáticos de Madrid como la Puerta del Sol (*Fig.26*).

Conocidos todos los recursos empleados en este montaje, cabe hacer una reflexión. La labor de Carlos Cytrynowski como escenógrafo no se ha limitado exclusivamente a escenificar *Antes que todo es mi dama* rigiéndose por las acotaciones del texto de Calderón. Amparado por un supuesto rodaje cinematográfico de los años treinta, Cytrynowski hace un ejercicio de revisión histórica de la escenografía española a partir de dos recursos muy significativos: el telón pintado y el bastidor. Como ya se ha mencionado en otros capítulos, el telón pintado es un recurso de larga tradición teatral que ha ido perdiendo vigencia a lo largo del siglo XX, y más notablemente en el XXI. A raíz de las reformas del Conde de Aranda en el siglo XVIII el pintor escenógrafo se consolidó como pintor de telones siendo una constante en el teatro decimonónico y alcanzando su máximo desarrollo con la ópera española de finales del siglo XIX, en concreto a partir de la introducción de la “obra de arte total” donde fueron decisivos los trabajos de Amalio Fernández y Giorgio Busato (Arias de Cossío, 1991: 25-38). Con la llegada del Naturalismo y el Realismo se prescindió de este recurso tan teatral por resultar incompatible con su concepción del espacio escénico, siendo recuperado más adelante por Sergei Diaghilev y Federico García Lorca. En la actualidad prácticamente se ha reducido a la ópera, con alguna excepción en teatro (es el caso de Carolina González José Hernández, estudiados en este trabajo).

Por otro lado, el uso de bastidores tiene un importante papel en la escenografía española de la primera mitad del siglo XX, especialmente en la década de los treinta, época en la que Marsillach ha enmarcado este espectáculo. Ángel Martínez Roger (2003a: 21-44) hace hincapié en el retraso que experimentó el teatro español a la hora de sustituir el bastidor por decorados corpóreos, una tendencia que se inició en la vanguardia de los años treinta y que consigue imponerse en la época de la posguerra (el escenógrafo Sigfrido Burmann ya se había mostrado partidario de cambiar la concepción volumétrica del espacio escénico). El uso prolongado de bastidores no se debía a un desconocimiento de otros recursos por parte de los profesionales; las razones eran varias: la funcionalidad del bastidor resultaba, a nivel técnico, más útil que un decorado tridimensional; eran fácilmente manipulables; su precio los hacía muy económicos e incluso había empresas especializadas en alquilar pinturas sobre bastidor prefabricadas; y prácticamente todos los teatros contaban con un telar diseñado para



Fig.24. Boceto del telón de fondo de la calle de las Huertas



Fig.25. Decorado de la calle de las Huertas.
Telón de fondo, bastidores laterales y fuente.



Fig.26. Grabado de la Puerta del Sol de Madrid (siglo XVII).

acoger este tipo de soportes. A medida que se fueron introduciendo avances técnicos relacionados con la iluminación (esto es, la colocación de nuevas fuentes de luz en varios puntos en lugar de la iluminación plana y homogénea que se empleaba hasta entonces), se puso de relieve la fragilidad del telón pintado plano, abriéndose camino, en su lugar, los decorados tridimensionales que resultaban idóneos para el desarrollo de una evolución hacia el realismo.

El uso del bastidor y el telón pintado en la puesta en escena de la CNTC responde, por un lado, a las tendencias escénicas de la época en la que se inserta el montaje (la década de los treinta), tratadas bajo una óptica moderna y nunca en un afán de reconstrucción histórica; pero, por otro, reafirma el discurso estético de Carlos Cytrynowski y su gusto por “lo teatral”. Precisamente, esto es lo que destacó José Monleón (Monleón, Marsillach, Martín Gaité, Staiff y Cytrynowski, 1988: 24) de la escenografía de *El burlador de Sevilla* (1987): los “criterios encaminados a subrayar la permanente *teatralidad* de la representación” donde “todo responde a una poética que no tiene nada que ver con el naturalismo o con la voluntad de que el decorado pase inadvertido”. La ingente cantidad de decorados que se suceden (y se combinan) en el montaje de la CNTC, pone de relieve a su vez la otra vertiente del discurso de Carlos Cytrynowski, muy alejada de la abstracción de *El médico de su honra*, que Navarro de Zuvillaga (2014a) calificaba de lucha “contra el hórro vacui”.

El espectáculo de Marsillach “sorprendió y cautivó a los muy diversos públicos que tuvieron la oportunidad de contemplar tan insólito y sorprendente montaje” (Alonso Cuenca, 2001b: 417) hasta el punto de que “fijó la línea estética y conceptual de la CNTC” (Mascarell, 2014g: 169).

4.2.3.- Conclusiones

El médico de su honra y *Antes que todo es mi dama* simbolizan dos hitos en la historia de la CNTC: el primero, por ser el punto de partida de una ardua tarea encaminada a ofrecer una visión moderna de nuestro teatro clásico; el segundo, por ser el punto de llegada, el objetivo cumplido de Adolfo Marsillach. La diferente acogida que tuvieron ambos espectáculos se debe, en gran medida, a la escenografía de Carlos Cytrynowski, cuyas dos vertientes estéticas quedan perfectamente definidas en estos montajes. *El médico de su honra*, integrado por un espacio escénico abstracto, un vestuario anacrónico y una iluminación de fuertes contrastes, resultó excesivamente

novedoso para el público y la crítica; sin embargo, sirvió para anunciar una línea estética que poco a poco iría cobrando fuerza en la CNTC, la fórmula del espacio vacío a la que recurrirán Carolina González, Calixto Bieito y Carles Pujol, Jean-Pierre Vergier, Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz, o José Hernández entre otros. *Antes que todo es mi dama*, a pesar de estar repleto de recursos que deben mucho a la tradición teatral (telones, bastidores), fue igualmente innovador (y mejor acogido), una propuesta que si bien podría parecer más cercana al modelo conservador de escenificación del teatro clásico, por el contrario sirvió para reafirmarse en su esencia, desde una óptica renovadora que reivindica “lo teatral”. Estos dos montajes establecieron, de alguna manera, las directrices de la CNTC, dos formas de escenificar el teatro clásico a las que se sumarán, con el paso del tiempo, nuevas variantes. El papel que ha desempeñado el tándem Marsillach-Cytrynowski en la escenificación del teatro clásico español es resumido por el profesor César Oliva (1991: 50) en el siguiente fragmento, con el que concluimos:

Marsillach comenzó incorporando elementos plásticos del teatro contemporáneo a una serie de comedias no demasiado conocidas en los escenarios. Introdujo de continuo elementos anacrónicos, vistió a sus personajes con originales figurines y los movió en espacios maravillosos. Todo lo cual proporcionaba a sus montajes un especial aire de modernidad, o, mejor dicho, de posmodernidad, muy bien captado por el público. Llevó los clásicos a su terreno, dejando el rigor del tratamiento profundo para las aulas, y abordando todo tipo de concesiones escénicas para beneficio del espectador. Colaborando desde el principio con el escenógrafo argentino Carlos Citrinovski, sus trabajos contaron con una intachable voluntad imaginativa, de formas bellas, aunque a veces tales invenciones actuaran contra la propia filosofía de la comedia. Ese es el gran debate que abrió la Compañía Nacional de Teatro Clásico, debate por otro lado enriquecedor, pues propone una continua discusión sobre la forma y función de los clásicos en nuestros días.

Ficha técnico-artística de *El médico de su honra* (1986)

Ayudante de dirección: Roberto Alonso; música: Tomás Marco; revisión del texto: Rafael Pérez Sierra; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Ángel de Andrés López (*don Enrique*), Antonio Canal (*don Arias*), Vicente Cuesta (*Rey don Pedro*), Fidel Almansa (*don Diego*), Marisa de Leza (*doña Mencía*), Yolanda Ríos (*Jacinta*), José Luis Pellicena (*Don Gutierre*), Francisco Portes (*Coquín*), María Jesús Sirvent (*doña Leonor*), Carmen Gran (*Teodora*), José Caride (*Ludovico*), José E. Camacho, Modesto Fernández, Daniel Sarasola y Carlos Almansa (*personajes anónimos*), Ana Hurtado, Pilar Massa y Estela Alcaraz (*esclavas*).

Ficha técnico-artística de *El médico de su honra* (1994)

Ayudante de dirección: César Diéguez; música: Tomás Marco; revisión del texto: Rafael Pérez Sierra; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Manuel Navarro (*Don Enrique*), Arturo Querejeta (*Don Arias*), Héctor Colomé (*Rey don Pedro*), José Luis Patiño (*don Diego*), Adriana Ozores (*doña Mencía*), Maribel Lara (*Jacinta*), Carlos Hipólito (*don Gutiérrez*), Aitor Tejada (*Coquín*), Esther Montoro, Concha Sáez y Ana Casas (*doña Leonor*), Sofía Muñiz (*Teodora*), Enrique Menéndez (*Ludovico*), Pedro Forero, Salvador Sanz, José Olmo y Anselmo Gervolés (*personajes anónimos*), Concha Sáez, Ana Casas, Esther Montoro y María Luisa Ferrer (*esclavas*).

Ficha técnico-artística de *Antes que todo es mi dama* (1987)

Ayudante de dirección: Roberto Alonso; adaptación del texto: Rafael Pérez Sierra; música: Francisco Guerrero; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: José Caride (*Hernando*), Fidel Almansa (*Mendoza*), Manuel Gallardo/Ángel de Andrés López (*Don Félix*), Vicente Cuesta (*Lisardo*), María Luisa Merlo (*Laura*), Silvia Vivó (*Beatriz*), Francisco Portes (*Don*

Íñigo), Estela Alcaraz (*Leonor*), María Jesús Sirvent (*Doña Clara*) y Antonio Canal (*Don Antonio*). Además intervienen, por orden de aparición, los siguientes intérpretes: Carmen Gran (*Señora de la limpieza*), José Manuel Yanes (*Pianista*), José E. Camacho (*Operador*), Manuel Rochel/Eduardo García (*Cámara 2ª*), Modesto Fernández (*Sonidista*), Rafael Villanueva/Fermín Aldaz (*Violinista*), Ana Latorre (*Sastra*), Ana Hurtado (*Maquilladora*), Carlos Almansa (*Jirafista*), Aitor Tejada (*Ayudante de dirección*), Daniel Sarasola (*Cámara 1ª*), Francisco Lahoz (*Director*), Pilar Massa (*Starlet*) y Yolanda Ríos (*Script*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO CUENCA, R. (2001b). “Calderón singular: su puesta en escena en la CNTC”. En *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. 11, 12 y 13 de julio de 2000*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 411-428. Almagro: Universidad de Castilla la Mancha.
- ANDURA VARELA, F. (2000). “Calderón en la escena española, 1900-2000”. En *Calderón en escena: siglo XX*, Varios Autores, 123-152. Madrid: Consejería de Cultura.
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- BONET CORREA, A. (1961). *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BOUSOÑO, C.; MARSILLACH, A. y CYTRYNOWSKI, C. (1993). “Fuente Ovejuna en escena”. Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March de Madrid el 18/02, dentro del curso universitario *En torno a Fuente Ovejuna*. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22135&l=1> (consultado en febrero de 2015).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2000). *Antes que todo es mi dama*. Kassel: Reichenberger.
- ____ (2012b). *El médico de su honra*. Madrid: Cátedra.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1987). “Antes que todo es mi dama o el placer del mecanismo”. En *Antes que todo es mi dama de Calderón de la Barca*, R. Pérez Sierra (ed.), 3-20. Madrid: Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (*Textos de Teatro Clásico* nº 4).
- FISCHER, S. (2002). “Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2000”. En *Ayer y hoy de Calderón*, J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), 303-326. Madrid: Castalia.
- GARCÍA LORENZO, L. (2011). “Estrenos para la historia del teatro español contemporáneo (12). *El médico de su honra*”. *Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes*. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_11/18082011_01.htm# (consultado en febrero de 2015).

- MALCÚN, J. C. (2011). *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Buenos Aires: INTeatro, Instituto Nacional del Teatro.
- MARSILLACH, A. (2002c). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2004). *Un teatro necesario. Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTÍNEZ ROGER, A. (2003a). “Escenografía teatral en la Posguerra. El caso de Emilio Burgos”. *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 11, 21-44. Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11roger.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València.
- MONLEÓN, J.; MARSILLACH, A.; MARTÍN GAITE, C.; STAIFF, K. y CYTRYNOWSKI, C. (1988). “Las razones de un Tirso hispano-argentino”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 225, 19-27.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA (2014a). “Una visión incompleta de la escenografía en España desde 1975”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. En http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_2 (consultado en octubre de 2014).
- OLIVA, C. (1991). “La puesta en escena en el teatro español de los ochenta”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 18, 45-60.
- _____ (2004). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- PEDRAZA-JIMÉNEZ, F. B. (2006). “Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico”. *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 1, 333-347. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1958959> (consultado en febrero de 2015).
- SILES, J. (2006). *Bambalina y tramoya*. Murcia: Universidad de Murcia.
- TORRES, R., MARSILLACH, A., HERA, A. de la y CYTRYNOWSKI, C. (1996). *Diez Años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: 1986-1996*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (número especial Guía del Ocio).
- VV.AA (1987). “Debate sobre la representación actual de los clásicos”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 217 (separata).

_____ (2006). *20 años en escena (1986-2006)*. *Compañía Nacional de Teatro Clásico*.
Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.

5.- José Luis Raymond

5.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

5.2.- Montajes

José Luis Raymond ha colaborado con la CNTC diseñando la escenografía de cuatro montajes teatrales. Su primer contacto con la compañía se remonta a 2006 con motivo del estreno de *Sainetes* de Ramón de la Cruz, dirigido por Ernesto Caballero, director con quien vuelve a colaborar años después en *La comedia nueva o El café* (2008) de Leandro Fernández de Moratín y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca. En 2011 se solicita su participación en *Entremeses barrocos* de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto, un espectáculo dirigido por Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz. Estos cuatro directores fueron alumnos de José Luis Raymond en la RESAD, y en el caso de Aitana Galán ambos coincidieron en *Sainetes* (por entonces era ayudante de dirección) y, fuera de la CNTC, en dos obras dirigidas por ella: un texto propio titulado *Segunda vida* (2008) y *Málaga* (2012) de Lukas Bärfuss. En cuanto a Ernesto Caballero, existe una sólida relación profesional que se inició en el año 2000. Desde entonces, escenógrafo y director han colaborado en *El cuerpo en la red* (2000) de varios autores, *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (2004) de Eric-Emmanuel Schmitt, *Auto* (2006) de Ernesto Caballero, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal* (2006) de Miguel Mihura, *Morir pensando matar* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla, *Presas* (2007) de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, *Maniqués* (2008) de Ernesto Caballero, *La tortuga de Darwin* (2008) de Juan Mayorga, *Santo* (2011) de Ignacio García May, *Doña Perfecta* (2012) de Benito Pérez Galdós, *Naces, consumes, mueres. El gran mercado del mundo* (2012) de El Colectivo¹³⁴, *Nosferatu* (2012) de Francisco Nieva y *Montenegro. Comedias bárbaras* (2013) de Valle-Inclán.

En este capítulo me ocuparé de las escenografías diseñadas para *Entremeses barrocos* (2011) y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012).

¹³⁴ En este espectáculo, dirigido por Ernesto Arias, Ernesto Caballero se ocupó de la dramaturgia.

5.2.1.- “Entremeses barrocos” (2011)¹³⁵

Entremeses barrocos es un espectáculo colectivo en el que participaron cuatro directores que ya habían colaborado en varias ocasiones con la CNTC como ayudantes de dirección: Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz¹³⁶. “La idea surgió directamente de Eduardo Vasco, el director de la Compañía. Nos reunió a los cuatro y nos propuso hacer un espectáculo conjunto en el que cada uno iba a dirigir un entremés”, recuerda Elisa Marinas (Navarro, ed., 2011: 55). Siguiendo las directrices impuestas por Adolfo Marsillach cuando fundó esta institución, Eduardo Vasco entiende que la compañía “tiene la necesidad cada cierto tiempo de reivindicar estas pequeñas muestras de teatro que se dan desde la Edad Media y que aparecieron de la mano de Lope de Rueda [...], un teatro efectivo que no se hace mucho, a excepción de Cervantes” (Anónimo, 2011b). En ese afán por difundir el teatro clásico menos conocido, Vasco dio total libertad a los directores en la elección del entremés con la única condición de evitar textos de Cervantes y Quevedo, cuyos entremeses están muy trabajados. Pilar Valenciano se decantó por *Los degollados* de Calderón de la Barca

¹³⁵ Aunque este trabajo se centra exclusivamente en los montajes de Calderón de la Barca, y *Entremeses barrocos* alberga solo dos piezas de este autor, carece de sentido abordarlas de manera independiente porque forman parte del mismo espectáculo, a lo que se suma el hecho de que José Luis Raymond ha diseñado un único espacio para los cuatro entremeses. Por estos motivos he decidido incluir este montaje en mi estudio. El estreno absoluto se produjo el 5 de mayo de 2011 en el Teatro Pavón de Madrid, lugar en el que se repuso el 1 de mayo de 2012. Para elaborar este capítulo me he apoyado en la grabación realizada el 10/05/2011 en el Teatro Pavón de Madrid, cedida por el Centro de Documentación Teatral.

¹³⁶ Pilar Valenciano ha cursado Dirección Escénica en la RESAD, donde ha dirigido obras de Heiner Müller, Lope de Rueda, Peter Weiss y Samuel Beckett, entre otros autores. También ha dirigido lecturas dramatizadas para la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). En la CNTC ha trabajado como ayudante de dirección en *Viaje del Parnaso* (2005), *Tragicomedia de Don Duardos* (2006), *El curioso impertinente* (2007), *El pintor de su deshonra* (2008), *La estrella de Sevilla* (2009), *El condenado por desconfiado* (2010) y *Un bobo hace ciento* (2011). Elisa Marinas ha cursado Dramaturgia y Dirección Escénica en la RESAD y Arte Dramático en el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Asturias. Como actriz ha trabajado junto a directores como Juan Carlos Pérez de la Fuente, Carme Portacelli o Roberto Cerdá. La CNTC ha contado con ella como ayudante de dirección en *Romances del Cid* (2007), *La noche de San Juan* (2008), *La moza de cántaro* (2010) y *Todo es enredos Amor* (2011). Aitana Galán es licenciada en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD y titulada en Interpretación por la Escuela de Cristina Rota. Como directora de escena ha estrenado textos de Eduardo de Filippo, Luis García-Araus, Lope de Vega, Laila Ripoll y Paloma Pedrero, así como obras propias. Ha dirigido varias lecturas dramatizadas para la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE). En la CNTC ha colaborado como ayudante de dirección en *La comedia nueva o El café* (2008), *Don Gil de las calzas verdes* (2006) y *Sainetes* (2006) de Ramón de la Cruz. Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD, Héctor del Saz (Madrid, 1975) ha dirigido obras de Albert Camus, Woody Allen, José Sanchis Sinisterra y José Carlos Payá, entre otros autores. En 2006 comenzó a colaborar con la CNTC como ayudante de dirección, participando en *Don Gil de las Calzas Verdes* (2006), *Del rey abajo, ninguno* (2007), *Las manos blancas no ofenden* (2008), *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) y *El alcalde de Zalamea* (2010). También ha sido responsable de la iluminación de diversos espectáculos y lecturas dramatizadas, y ha trabajado como director adjunto de Carlos Marchena, Juanjo Granda, Mario Gas, Juan Carlos Pérez de la Fuente y Guillermo Heras, entre otros.

porque el tema del honor y el adulterio, tratados bajo una óptica burlesca, se prestan a una lectura contemporánea; Elisa Marinas encontró en *El muerto, Eufrasia y Tronera* de Bernardo de Quirós un texto con el que poder explotar la magia del amor; Aitana Galán se inclinó por *El cortacaras* de Agustín Moreto donde el humor, el amor y la violencia se conjugan en ambientes suburbiales, siendo el maltrato de la mujer un tema de actualidad; y Héctor del Saz se decidió por *El toreador* de Calderón, estimulado por el personaje Juan Rana (por el que siente predilección) y el ambiente festivo de la pieza. Estos cuatro entremeses formaron parte de un espectáculo que se abrió con *Mojiganga de Los infiernos de Amor*, un texto creado ex profeso por el responsable de la versión textual del montaje, Luis García-Araus, con el que se pone de relieve (a modo de musical) el amor como hilo conductor de todo el espectáculo. Asimismo, entre un entremés y otro se insertaron tres “entresijos” (pequeñas piezas formadas a partir de fragmentos de otros entremeses y representadas en el patio de butacas) con el fin de enlazar los cuatro textos principales, unificar personajes y mantener el ritmo del espectáculo y la atención del público¹³⁷.

Antes de adentrarnos en el montaje propiamente dicho, hagamos una aproximación a este tipo de composiciones de la mano de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (Calderón de la Barca, 1983: 16-26). El entremés es un género que no ha gozado de la misma atención, por parte de investigadores y dramaturgos, que el resto del teatro barroco, y no han sido pocos los estudiosos que lo han calificado de “teatro menor”. A mediados del siglo XVI se asienta el término *entremés* para designar los pasajes o pasos protagonizados por personajes populares que eran incluidos al comienzo o en mitad de una representación. Con el paso del tiempo estas piezas ganaron cierta autonomía, dejando de ser un mero episodio dentro de una obra mayor para pasar a considerarse una “comedia breve”. Su deuda con la comedia reside en el importante papel que desempeña la burla, eje vertebrador de estas creaciones:

¹³⁷ El programa resultante fue el siguiente: *Mojiganga de Los infiernos de Amor*, *Los degollados* de Calderón de la Barca, Entresijo primero, *El muerto, Eufrasia y Tronera* de Bernardo de Quirós, Entresijo segundo, *El cortacaras* de Agustín Moreto, Entresijo tercero y *El toreador* de Calderón de la Barca. El *Entresijo primero* se basa en dos textos: el anónimo *Entremés famoso del paloteado* y *Entremés de don Terencio*, atribuido a Juan de Matos, que es el mismo que el *Entremés del zapatero* atribuido a Fernando de Zárate. Trata sobre un hombre que pretende ahorcarse porque está enamorado desesperadamente de una joven. La mujer en cuestión (Juana) conversa con su padre quien trata de orientarla en la vida, aconsejándola ser tan honrada como su madre, ya fallecida. El espectador irá descubriendo, por las palabras del padre, que su mujer le había sido infiel en varias ocasiones, provocando la risa del público. El *Entresijo segundo* y *Entresijo tercero* se basan en el *Entremés de los putos* de Jerónimo de Cáncer, en el que un hombre recurre a un hechizo para enamorar a una mujer, la cual es analfabeta, por lo que pide ayuda a otros hombres quienes, al leer el hechizo, se enamoran perdidamente del protagonista.

El entremés realiza una propuesta dramática de transgresión de la proporción, armonía y decoro (de lo que resulta que su esfera de acción es lo ridículo). De ahí que se trate de verificar su origen en los sátiros y mimos que vehiculan la risa del entremés a lo grotesco, festivo y la sospecha de intención obscena (Calderón de la Barca, 1983: 18).

Además del ingrediente cómico, intensificado para entretener y hacer reír al público, es característico del entremés ser breve y sintético, capaz de concentrar diversos aspectos de la vida social y someterlos a la sátira y la deformación¹³⁸; esta brevedad conlleva un ritmo acelerado en el que se suceden todo tipo de situaciones que resultan atractivas al espectador, a lo que se suma la riqueza acústica de la palabra y la agilidad visual que proporciona el gesto (y que mucho deben a la *comedia dell'arte*), lo que en conjunto le permite constituirse en espectáculo¹³⁹. Celsa Carmen García Valdés (2005: 13-17) hace un recorrido por la evolución del entremés a través de sus autores. Así pues, Lope de Rueda, padre del entremés, asentó el género dotando a estas piezas en prosa de un carácter independiente y creando un repertorio de situaciones y personajes tipo. Cervantes introdujo una mayor presencia de baile, canto y música, y el feliz desenlace como culminación de estas piezas. Con Antonio Hurtado de Mendoza triunfó definitivamente el verso a partir de 1620, e ideó el entremés de “figuras” (un despliegue de prototipos de las distintas profesiones y estados). Francisco de Quevedo renovó la temática y el estilo del género y Quiñones de Benavente lo llevó a su máximo apogeo fijando el patrón que se mantendrá a lo largo del siglo XVII y creando variedades como el entremés cantado o baile entremesado.

Veamos brevemente el argumento de estas piezas para entender cómo se ha traducido a la puesta en escena. En *Los degollados* Zoquete descubre que su mujer le es infiel y decide llevarla ante el alcalde para que ella y su amante sean degollados y restaurar así su honra; sin embargo, a la hora de la verdad los perdona, encandilado por

¹³⁸ “El hacer *reír* y sus imprevisibles efectos convive y aún domina en el entremés con otros ingredientes que son, como mínimo, el *satirizar* una serie de aspectos de la vida social y *reflejar* la época, lo que constituye al entremés, a pesar del aparentemente progresivo desinterés por el realismo implícito en la sustitución de la prosa por el verso, en una fuente de documentación costumbrista, vocación a la que ha sido fiel la obra corta, entremés o sainete, a lo largo de la historia del teatro español” (Calderón de la Barca, 1983: 22-23).

¹³⁹ La palabra (equívoco, repetición, paralelismo, parodia, deformación del lenguaje habitual, empleo de léxico marginal o agermanado, etc.) y el gesto (movimiento, velocidad o las entradas y salidas incesantes de los actores) son los principales recursos de los que se sirve el entremés para conseguir entretener al espectador.

las palabras de su mujer¹⁴⁰. *El muerto, Eufrasia y Tronera* trata sobre una mujer que decide engañar a su controlador hermano para poder mantener una relación sentimental con un astrólogo¹⁴¹. En *El cortacaras* un hombre lleva a cabo actos valientes para demostrar su honor ante una mujer a la que pretende enamorar; su empeño es tal que llega a cortar la cara a su amada, tras lo cual cae rendida a sus pies¹⁴². Por último, *El toreador* gira en torno a Juan Rana quien decide torear en un ruedo para demostrar su amor a una mujer, sufriendo el ataque del animal sin mayores consecuencias¹⁴³. Es importante tener en cuenta (de cara al montaje de la CNTC y a la escenografía de Raymond) que los entremeses solo recurren a dos espacios dramáticos: el interior de una casa y la calle o exterior del pueblo, aunque “no es el espacio físico el único determinante; es el dramático el cual, en sus distintas combinaciones, da interés teatral a las piezas” (Oliva, 2009: 534). Del mismo modo, la naturaleza de estas composiciones “obliga” a sus autores a relegar a la escenografía a un segundo plano concediendo todo el protagonismo a la palabra y el gesto:

“En un género como el entremés la comicidad de la palabra, que ha sido escrita para ser pronunciada, alcanza su grado máximo de eficacia en y con el gesto que la acompaña. En efecto, muchos son los datos que nos proporcionan las acotaciones respecto a la importancia de lo visual en el efecto cómico, que se sirve para ello no sólo del gesto o el movimiento (es frecuente que un personaje aparezca de un brinco en escena, o perseguido por otro, etc.). Como la misma velocidad de su representación daba lugar apenas al recurso de objetos escenográficos inmóviles, la dramaturgia farsesca del género se apoya principalmente en los signos escénicos en el actor, no sólo los referidos al movimiento del cuerpo [...], sino también referentes al maquillaje [...], los cambios de entonación y, en general, los recursos fonéticos a disposición del humor o la distorsión y que son objeto de la paralingüística (Calderón de la Barca, 1983: 43).

A la hora de llevar a cabo el montaje, Eduardo Vasco se puso en contacto con José Luis Raymond para explicarle el proyecto. A la vista de las condiciones el escenógrafo se planteó el encargo como un desafío: “Era además un reto lograr que cuatro directores con cuatro entremeses completamente diferentes de autores distintos se unificasen en un único espacio, en este caso para el Teatro Pavón” (Navarro, ed., 2011:

¹⁴⁰ *Los degollados* fue atribuido a Calderón de la Barca por el profesor Enrique Rull. Se representó en 1670 acompañando a *Los sueños de Joseph*, un auto sacramental del mismo autor.

¹⁴¹ *El muerto, Eufrasia y Tronera* fue impreso en 1658.

¹⁴² Impreso en 1670.

¹⁴³ Este entremés se representó en 1658.

73). Se reunió con los directores para conocer de primera mano sus ideas de cara a la puesta en escena y se encontró con un problema: cada uno quería un espacio y ambientación diferentes. Pilar Valenciano quería recrear un ambiente macarra para *Los degollados* y se inspiró en la estética y música del *heavy metal* de los ochenta; Elisa Marinas pensó en un club de jazz americano para escenificar *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* concluyendo con un ambiente festivo de rock; Aitana Galán optó por una atmósfera romántica y goyesca para representar *El cortacaras*; y Héctor del Saz recurrió, en el caso de *El toreador*, a un espacio barroco de fuerte sabor folclórico y ambiente festivo: una plaza de toros. Ante esta variedad de espacios y ambientaciones, José Luis Raymond planteó dos posibles soluciones:

Cuando empecé a leer los cuatro entremeses y los estilos y épocas que ellos querían teníamos dos posibilidades: cerrar telón y hacer cuatro obras independientes –pero no creo que fuera eso lo que requería la obra y si hubiésemos usado ese elemento, no hubiésemos unificado el espectáculo y habríamos estado todo el rato cerrando y abriendo como si fuera una función de colegio–, o conseguir que en un único espacio hubiese pequeños elementos de cambio que definiesen distintos tipos de espacio y sirvieran a los cuatro montajes (Navarro, ed., 2011: 73).

Así pues, se inclinó por un espacio vacío y polivalente en el que poder desarrollar los cuatro entremeses sin necesidad de grandes transformaciones. La escenografía consiste en un muro de acero blanco de tres metros de altura que recorre el fondo y los laterales del escenario, con tres módulos (uno por pared) que se desplazan hacia adelante para sugerir algún espacio en concreto dentro del entremés, pero siempre manteniendo un lenguaje abstracto con ciertos ecos de Adolphe Appia (*Fig.1, Fig.2, Fig.3*). Precisamente, la abstracción es el punto de partida de todas las escenografías de Raymond (un criterio que es compartido y explotado por su colaborador habitual Ernesto Caballero, como tendremos ocasión de comprobar en *En la vida todo es verdad y todo mentira*). Su formación como artista plástico y su predilección por el arte contemporáneo le ha llevado a concebir el espacio escénico desde estos parámetros, como asegura en una entrevista concedida a raíz de *Sainetes* (2006), un espectáculo de la CNTC: “Como en mi desarrollo pictórico yo he ido hacia la abstracción, esa evolución siempre la he traducido en el teatro, tanto cuando he dirigido como cuando he hecho escenografías” (Zubieta, ed., 2006: 37); en los mismos términos se expresaba al

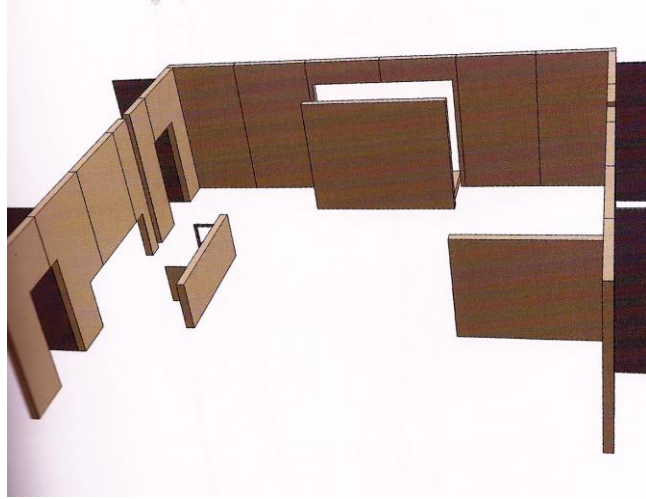


Fig.1. Boceto de la escenografía de *Entremeses barrocos*



Fig.2. Escenografía de *Entremeses barrocos*



Fig.3. Escenografía de *Entremeses barrocos*
con los módulos desplegados

hablar de la escenografía que diseñó para *La comedia nueva o El café* (2008), otro montaje de la CNTC: “a la hora de la concepción espacial [Ernesto Caballero] juega con unas ideas abstractas con las que yo conecto muy bien, al ser mi mundo la abstracción más que el naturalismo” (Zubieta, ed., 2008b: 71); e insistía en esta idea en un artículo recientemente publicado: “El crear espacios teatrales incluyendo las historias que contar o expresar fue lo que me llevó a desarrollar un trabajo que por mi mentalidad abstracta, me hacía huir de la narración convencional aristotélica” (Raymond, 2014). La pintura y la escenografía son dos disciplinas que están estrechamente unidas en su obra¹⁴⁴. Cuando se le pregunta cómo se enfrenta a un montaje teatral desde el mundo de la pintura, responde:

En la pintura plasmas a través del gesto sobre todo, siempre dependiendo del tipo de técnica que tengas; como yo soy un pintor del llamado expresionismo abstracto, mi trazo es fuerte, y bastante gestual. Eso hace que cuando yo percibo una escenografía, lo hago en primer lugar a través del color y el trazo; veo brochazos, veo manchas, veo atmósferas, sin saber todavía qué forma va a tener (Zubieta, ed., 2006: 37).

Ahora bien, Raymond no se limita a introducir únicamente las cualidades de la pintura en sus escenografías, sino que también recurre a otras disciplinas artísticas para obtener distintos resultados (la creación interdisciplinar es el *leitmotiv* de todas sus creaciones, que aspiran a ser “un espectáculo total”)¹⁴⁵. Y en el caso de *Entremeses barrocos* se ha servido de la escultura para concebir el espacio escénico:

Es como una especie de escultura contemporánea, porque a mí, que vengo de las artes plásticas, de la pintura y la escultura, me interesa que el espacio sea siempre muy escultórico, que no se convierta simplemente en un elemento decorativo. Y ese elemento escultórico es en este caso un gran patio de acero blanco con remaches blancos (Navarro, ed., 2011: 73).

¹⁴⁴ Esta concepción de la escenografía es similar a la que tiene José Hernández, que traslada el imaginario artístico de sus grabados y pinturas al escenario, aunque en su caso no se trata de abstracción sino de figuración.

¹⁴⁵ En una entrevista concedida a Javier Navarro de Zuvillaga (2014b: 10) aborda esta cuestión: “Las novedades que he podido y puedo aportar al trabajo plástico escénico y escenográfico me vienen dadas cuando creo y dirijo una puesta en escena, ya que introduzco, como te comentaba anteriormente, mis conocimientos plásticos contemporáneos, así puedo crear una dramaturgia objetual y visual que hace que toda la obra adquiera el valor de multidisciplinariedad. La introducción del audiovisual, la escultura, la luz, el texto y el movimiento como conceptos a tratar en conjunto, hacen que la obra sea un complejo y vasto desarrollo de ideas acercándose a un todo [...]. El concebir un espectáculo desde la totalidad hace que pueda trabajar desde el lado de la acción directa, así como las posibles aportaciones de las *performances* como un acto único en un momento repetitivo como puede ser una obra tradicional teatral, por tiempo y por espacio”.

Para conseguir una escenografía con textura ha evitado emplear un acero plano y limpio y en su lugar ha creado una superficie rugosa (*Fig.4*) en la que “todo está machacado, oxidado, laminado, con una lámina encima de otra, de modo que esas planchas reflejan la superposición de ideas y de conceptos que representa toda la obra” (Navarro, ed., 2011: 74) consiguiendo, así, un espacio muy escultórico (además de simbólico) en el que la iluminación será fundamental para obtener las distintas atmósferas¹⁴⁶. El tratamiento escultórico que aplica Raymond a la escenografía reposa también en los actores, su movimiento y sus acciones, entendidos como objeto escénico y narración que, en conjunto, le permiten desarrollar una dramaturgia visual del espectáculo, una lectura que se nutre de las teorías que Adolphe Appia ideó acerca del cuerpo humano, cuya presencia artística sobre la escena solo es posible con “una iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica del decorado que ponga de relieve sus actitudes y sus movimientos” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 57).

En 1996, Raymond dirigió un curso para jóvenes escenógrafos y concedió una entrevista en la que explicaba la importancia que tiene el arte contemporáneo en su escenografía, especialmente la escultura y las instalaciones:

En mi clase expliqué cómo sigo trabajando desde el mundo de la escultura contemporánea adaptada al elemento dramático, no como decoración, sino como narración desde el espacio, de forma paralela a la obra. Mis puntos de referencia son Kantor y los minimalistas americanos, aunque para nada intento parecerme a ellos [...]. Huyo del tipo de teatro ilustrativo. Eso me ha llevado a investigar en el actor como elemento escenográfico y sobre todo a ayudar a los actores a que sean conscientes de que han de tener un comportamiento estético sobre el escenario [...]. Evito todo lo evidente y busco la sugerencia. Ese es quizás el resumen. Esta tendencia se puede aplicar igualmente a un texto clásico que a una obra sin texto. Quiero que el espectador imagine, que pueda construirse su historia a partir de su propia personalidad, y no que le den un mensaje ya terminado y cerrado. Que cada uno pueda imprimir su propio mundo en el espectáculo. De las tendencias plásticas contemporáneas me interesan mucho las instalaciones. Hasta ahora las instalaciones están en los museos y las galerías. Pero veo que en esa relación con los objetos, el escultor es en el fondo un creador espacial. Yo busco sacar las

¹⁴⁶ El acero blanco transmite una sensación de frialdad y la luz ha intensificado este efecto en los tres primeros entremeses, que transcurren de noche. En el caso del último entremés, se ha aplicado una iluminación dorada para sugerir el mundo barroco en el que se desarrolla la pieza, un color que a su vez está estrechamente ligado a la arena del ruedo.

instalaciones de los museos y crearlas para la fugacidad de los escenarios, en los que, además, el actor esté trabajando con esas esculturas de forma directa (Cuadros, 1996: 15-16).

En este sentido, resulta significativo que uno de sus referentes artísticos sea el escultor norteamericano Richard Serra, quien redefinió la categoría de escultura como “una relación entre “el campo escultórico” y un espectador que se mueve por ese campo en el curso del tiempo” (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006: 536), parámetros con los que podemos identificar la escenografía de Raymond y su relación con los actores, a lo que se suma el hecho de que las instalaciones de Richard Serra tienen, para Kosme de Barañano (1996: 135), mucho que ver con el Barroco:

Podemos definir este nuevo tipo de actuaciones plásticas, de “cortes espaciales” en palabras de Carl André, o de “ocupaciones” en palabras de Richard Serra, como instalaciones. En el fondo no son nuevas estas formas de actuar en el espacio sino que provienen del Barroco. Hay una pretensión de terminar con el concepto de monumento, en cuanto escultura independiente de otras artes y colocada con un significado definido en un lugar concreto (sentido y posición que viene afirmada por Donatello y la estatua equestre [sic] del Gattamelatta desde 1443). Las instalaciones, partiendo de que el material de la escultura no es la sustancia física con la que se realiza, pretenden crear interferencias en el espacio; interferencias que pueden ser conceptuales o constructivas pero en todo caso “ilusionistas” como es en el Barroco todo¹⁴⁷.

Este espacio vacío, abstracto y atemporal en el que se desarrolla el montaje de la CNTC cuenta con otros elementos que definen en mayor medida la ambientación escogida por cada uno de los directores. Uno de ellos es un telón –elemento que encontramos en otras escenografías como *Sainetes* (2006), *La comedia nueva o El café* (2008) o *Montenegro. Comedias bárbaras* (2013)– colocado a ras del muro de acero, al

¹⁴⁷ En relación con la evolución experimentada por la escultura hasta llegar a este nuevo concepto: “Podríamos comenzar por observar que a lo largo de los siglos la escultura había funcionado en relación con lo que se podría llamar la lógica del monumento, ella misma una forma anterior de la “especificidad para un sitio”. Esto es, la escultura había operado para marcar un sitio real –una sepultura, un campo de batalla, un eje ceremonial– con una representación de su significado: figura funeraria, *pietà*, estatua ecuestre. Al despegar el campo de tal representación del suelo del espacio real, el pedestal de esta estatuaria tenía una función liminal: establecía la naturaleza virtual, simbólica, de la representación, aun cuando la vinculaba al sitio real –paisaje o arquitectura– que marcaba. Es a finales del siglo XIX cuando experimentamos la decadencia de la lógica del monumento, quizá debido a la brecha entre los propósitos de los artistas y los gustos de sus clientes –como cuando el grupo que le había encargado a Auguste Rodin hacer un monumento al escritor Honoré Balzac rechazó su obra– o quizá porque la enormidad de los acontecimientos históricos sobrepasa la posibilidad de “representarlos” (pensamos en los muertos de la Primera Guerra Mundial) [...]; así, la escultura moderna en general puede considerarse que instaura la “autonomía” del campo representacional de la obra, su apartamiento absoluto de su contexto físico para refugiarse en una organización formal totalmente independiente” (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006: 542-543).



Fig.4. En la imagen se aprecian las distintas planchas rugosas que conforman el muro

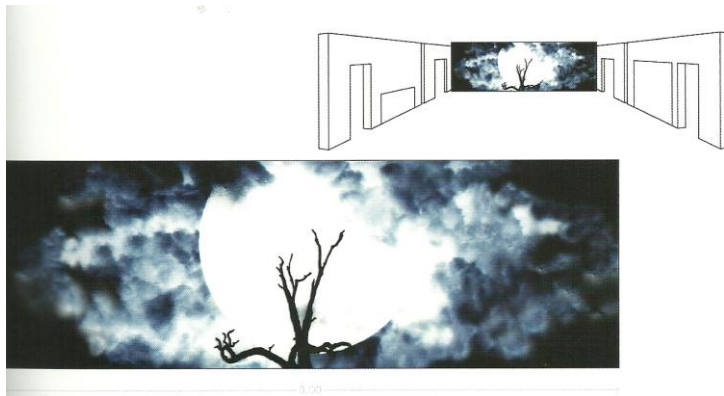


Fig.5. Boceto del telón que formará parte de la escenografía de *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera* y *El cortacaras*



Fig.6. Puesta en escena, con el telón de fondo

fondo del escenario, que muestra una gran luna llena (*Fig.5, Fig.6*) y que ilustra a la perfección el ambiente decadente del club de jazz americano en el que transcurre *El muerto, Eufrasia y Tronera*, y el espacio romántico de *El cortacaras*¹⁴⁸. Otro gran telón color carmín, en este caso de terciopelo, ocupa la mitad izquierda del escenario (*Fig.7*) para intensificar la sensualidad de la cantante de jazz¹⁴⁹. Un último elemento escenográfico es un gran ventanal, deteriorado y agrietado, que baja del peine para acompañar al tercer entremés, resultando un ambiente palaciego un tanto siniestro (*Fig.8, Fig.9*). A pesar de que todos estos recursos escenográficos aparecen, desaparecen y se transforman a la vista del público¹⁵⁰, José Luis Raymond quiere, ante todo, evitar que la escenografía revele su condición de ilusión teatral:

Yo no quiero un panel pintado de mármol cuando puedo tener una plancha de mármol, pero igual eso me hunde el escenario. Ahí se encuentra mi contradicción entre recrear o falsear para hacer un decorado de la realidad o buscar un elemento real. Intento siempre que el espacio sea más real, más conceptual, aunque eso no implica que después haya elementos decorativos (Navarro, ed., 2011: 74).

Con este diseño Raymond es fiel a la naturaleza del entremés, concediendo todo el protagonismo a la palabra y al movimiento con una escenografía desnuda y abstracta que ha sabido unificar las cuatro piezas bajo un mismo espacio, y que además nos ha permitido conocer su imaginario artístico y los parámetros que definen su concepción del espacio escénico. Si bien la crítica fue muy irregular en la acogida de *Entremeses barrocos*, la escenografía de Raymond fue unánimemente elogiada. Enrique Centeno (2012a) fue muy crítico con el montaje, afirmando que “es imposible averiguar a dónde lleva esta representación. Lo quieran o no, el resultado es de una continua jácara” donde el interés textual se conserva en casos puntuales, declinado por gritos, carreras y “coreografías disparatadas”. De ahí que el título de su artículo, “Todo es la plástica”,

¹⁴⁸ El telón dota a la escena de un cierto carácter cómico y fantástico “porque es una luna de Tim Burton, una luna de cómic” (Navarro, ed., 2011: 74).

¹⁴⁹ El telón de terciopelo también estará presente al comienzo de *El toreador*, combinado con un gran ventanal.

¹⁵⁰ En este sentido Raymond parece obedecer a las indicaciones que hace Francisco Nieva (2011: 133) acerca de las necesidades estilísticas: “El escenógrafo antimecanicista sabe que no deben esconderse enteramente los trucos de la escena, pues quedaría privada de ese aspecto de ficción que es la verdadera poesía del teatro. Pero sería todavía peor hacerlos demasiado evidentes, complicados, mecanicistas, con un alarde de ingenio sin motivo que lo justifique realmente. Los cambios de escena que suceden a la vista del público –esto es, sin necesidad de servirse del telón de boca– deben hacerse con naturalidad, ligereza y silencio; cabría decir como en un “fundido” cinematográfico”.



Fig.7. Puesta en escena de *El muerto, Eufrasia y Tronera* con el telón de terciopelo



Fig.8. Boceto del ventanal



Fig.9. Puesta en escena con el ventanal de fondo

resuma el acierto indiscutible de la escenografía de Raymond frente a una puesta en escena no muy bien resuelta.

Veamos, a continuación, en qué ha consistido la escenografía de *En la vida todo es verdad y todo mentira*.

5.2.2.- “En la vida todo es verdad y todo mentira” (2012)¹⁵¹

Ernesto Caballero¹⁵² colaboró en 2006 y 2008 con la CNTC dirigiendo *Sainetes* y *La comedia nueva o El café* respectivamente. En el año 2012 se le propone un nuevo proyecto: “Cuando en esta ocasión me llamó Eduardo Vasco, me ofreció hacer un texto propiamente áureo [*sic*]; yo le comenté que tenía devoción por Calderón, algo que él sabía de sobra, y le pareció que era el momento oportuno para poner en escena uno de sus textos” (Zubieta, ed., 2012a: 44)¹⁵³. Fue Ernesto Caballero el que se inclinó por *En*

¹⁵¹ El estreno absoluto fue el 19 de enero de 2012 en el Teatro Pavón de Madrid. Una gira llevó el espectáculo por Alcalá de Henares, el XXXV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2012). Para elaborar este capítulo me he apoyado en la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral el 22/02/2012 en el Teatro Pavón de Madrid y en la edición de D. W. Cruickshank (Calderón de la Barca, 2007a) de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (en esta edición, los versos no están numerados por lo tanto, cuando sean citados, se hará referencia a la página).

¹⁵² Ernesto Caballero (Madrid, 1958) es director, autor, adaptador y empresario teatral. En 1983 se gradúa en Interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, centro en el que imparte docencia entre 1991. Poco después funda la compañía teatral *Producciones Marginales*, y a finales de los ochenta hace lo propio con la compañía *Teatro Rosaura*. Bajo su dirección se han estrenado más de 120 obras, y como autor dramático suma alrededor de cuarenta textos teatrales. Es miembro fundador de la revista *Teatra*. Ha sido director asociado del Teatro de la Abadía de Madrid (1998) y desde 2012 ocupa el cargo de director del Centro Dramático Nacional, institución con la que pretende recuperar grandes figuras del teatro español, servir de plataforma a los dramaturgos españoles y crear talleres de escritura dramática, entre otras cosas. Ha recibido varios galardones, entre ellos el Premio José Luis Alonso, concedido por la Asociación de Directores de Escena de España, por su obra *Eco y Narciso* (1989), el Premio de la Crítica Teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por sus obras *Auto* (1992) y *Rezagados* (1992), o el Premio ADE de dirección por *Sainetes* (2006).

¹⁵³ La influencia que ha tenido, y tiene en la actualidad, el autor barroco sobre Ernesto Caballero es abordado por Fernando López Martínez (2014: 172-199), quien llega a afirmar lo siguiente: “Si hay un autor que ha marcado la trayectoria dramaturgica de Ernesto Caballero este es, sin duda, Calderón de la Barca. Su presencia se observa en los temas, las formas y hasta en los elementos paratextuales (dedicatorias, citas, títulos...)” (López Martínez, 2014: 172). Su admiración por Calderón ha estado presente desde el comienzo de su carrera. A finales de los ochenta funda la compañía *Teatro Rosaura* (en homenaje al autor barroco) y empieza a dirigir algunas obras suyas como *La gran Zenobia* (1986) o *Eco y Narciso* (1989), volviendo a mostrar interés en el 2000 con *El monstruo de los jardines*. También ha realizado versiones libres de *La vida es sueño* bajo el título *Rosaura (El sueño es vida, mileidi)* (1983), y de *El médico de su honra*, texto refundado como *Sentido del deber* (2005). Siente predilección por temas propiamente calderonianos como la dialéctica apariencia/realidad, sueño/vigilia, fantasía/certeza y vida/muerte, y por su correspondiente simbología (espejos, muros, cristales y agua). También se advierte su influencia en el uso poético del lenguaje del que se sirve Caballero y en el tratamiento de los personajes. Además de todo esto, López Martínez establece cuatro ejes en los que clasificar las referencias calderonianas de la obra de Caballero: el autosacramental como cosmovisión, el mundo como un gran teatro, el sueño calderoniano como metáfora y el drama de honor como testimonio y denuncia. En

la vida todo es verdad y todo mentira, una obra que le descubrió Antonio Regalado años atrás y que esperaba en el cajón a ser desempolvada, y más teniendo en cuenta que no había vuelto a ser representada desde 1856. Se trataba, por tanto, de sacar a la luz una obra totalmente desconocida. Para el director:

Su puesta en escena constituye un gran reto: es una obra compleja, deudora de las convenciones teatrales que había en su momento, pero una vez que se descortezan todo eso, nos encontramos un texto cargado de posibilidades escénicas, porque en él Calderón despliega eso que los alemanes dieron en llamar “teatro total”, donde la música y la imagen son también personajes, y del mismo modo la palabra es escenografía, es imagen. En resumen, es un gran retablo barroco donde están presentes todas las obsesiones de Calderón: la crianza en reclusión, el abuso del poder, la confusión entre apariencia y realidad, el uso de la libertad, la angustia de la incertidumbre... (Zubieta, ed., 2012a: 45).

La idea del teatro como “espectáculo total” es uno de los pilares sobre los que Ernesto Caballero articula su discurso escénico¹⁵⁴. En una entrevista concedida a Fermín Cabal (2009: 255) asegura que estudió arte dramático para ser actor, sin embargo confiesa: “tenía una idea difusa, muy difusa, algo wagneriana, de unión de las artes, me gustaba el arte, la literatura, y siempre vi en el teatro una especie de crisol de ciertas disciplinas”. En sus puestas en escena todos los elementos participan de una manera orquestada en un espacio donde tienen cabida distintas disciplinas artísticas que, en conjunto, conforman un lenguaje esencial; de ahí que en todos sus montajes aspire a “que el vestuario sea la escenografía y la escenografía vestuario, el vestuario palabra, la palabra, música” (Zubieta, ed., 2012a: 47), criterios que encajan a la perfección con el pensamiento teatral de José Luis Raymond y su idea de creación multidisciplinar. Como ya se adelantó al comienzo de este capítulo, son muchos los montajes compartidos por estos dos profesionales cuya complicidad reside en la manera de concebir el hecho

una entrevista concedida a este investigador el director afirma que sus obras *Auto*, *Sentido del deber* y *Naces, consumes, mueres* conforman “una especie de trilogía calderoniana” (López Martínez, 2014: 282). Por otro lado, el mismo director hace un repaso de su imaginario artístico en “*Mi theatrum mundi*” (2015), donde vuelve a poner de relieve la influencia de Calderón.

¹⁵⁴ “La importancia del espacio sonoro y la escenografía son dos elementos constantes en las puestas en escena de Caballero. Su presencia suele tender a la síntesis y la esencialidad, de modo que el vacío y el silencio se convierten, a su vez, en importantes signos para la construcción de la obra. Al igual que en su escritura, Caballero es un director muy consciente del ritmo y, a menudo, presenta sus funciones como si de un concierto se tratara, de modo que voces, músicas y objetos compongan una melodía en la que predomina la polifonía: todo suma, todo contribuye. En este concepto de espectáculo total la palabra no pierde, sin embargo, su papel protagónico: pese a su dominio de la escena, el teatro del Caballero director sigue siendo un teatro eminentemente verbal, no de la imagen” (López Martínez, 2014: 50).

teatral, un aspecto sobre el que conviene hacer hincapié antes de pasar a ocuparnos del montaje de la CNTC. Son muy abundantes los testimonios que dan cuenta de este lenguaje conjunto. Así, en *La comedia nueva o El café* el escenógrafo hacía gala de su sintonía teatral en lo relativo al uso de la abstracción:

Ernesto y yo nos conocemos desde hace mucho tiempo y tenemos lenguajes parecidos, sobre todo el lenguaje de la abstracción. Ambos trabajamos desde el mundo de las imágenes, en él entramos muy bien y siempre coincidimos; en la abstracción se utiliza menos literatura como referente, a veces sólo conceptos, que con el trabajo se desarrollan y amplían. Es un proceso mucho más abierto, y esa apertura es la que me deja crear a mí y a él también; aunque después Ernesto en la dirección de escena utilice además elementos narrativos, a la hora de la concepción espacial juega con unas ideas abstractas con las que yo conecto muy bien, al ser mi mundo la abstracción más que el naturalismo (Zubieta, ed., 2008b: 70-71).

Precisamente, la abstracción fue uno de los componentes que le atrajo a la hora de diseñar la escenografía de *En la vida todo es verdad y todo mentira*: “Calderón nos plantea aquí un argumento mucho más abstracto que lo habitual en el teatro del Siglo de Oro, y a mí me interesa mucho ese juego de la abstracción” (Zubieta, ed., 2012a: 52). El rechazo de los cánones del teatro naturalista a partir de la abstracción se remonta, en el caso español, a la década de los sesenta, un período ampliamente estudiado por Óscar Cornago Bernal (2001) que se caracteriza, entre otras cosas, por la renovación teatral que se introdujo a través de las teorías de Bertolt Brecht, Jean Vilar y Giorgio Strehler, figuras que proporcionaron una nueva libertad creadora a los decoradores tradicionales, ahora convertidos en escenógrafos ante la nueva concepción del espacio (tridimensional y específicamente teatral). Este nuevo lenguaje escenográfico contempló desde soluciones expresionistas (en el caso de Francisco Nieva y Manuel Mampaso) a propuestas basadas en una austeridad estilizada (por ejemplo, Antonio Saura) o diseños creados a partir de una síntesis esencial y abstracta (como ponen de manifiesto Josep Maria Subirachs y Jordi Pericot), tendencias que se han ido consolidando a lo largo del siglo XX y que tienen su continuidad en el siglo XXI (siendo José Luis Raymond un buen ejemplo de esta última). En este contexto, “el espacio vacío de la escena se abría a una atractiva y retadora cantidad de opciones que tenían como norte una búsqueda de sugerencia, austeridad o esencialidad no satisfecha por las pesadas reconstrucciones veristas del socialrealismo” (Cornago Bernal, 2001: 633), coordinadas en las que se enmarcan los trabajos conjuntos de Raymond y Caballero (el gusto por los diseños

sobrios y polivalentes en los que prima el escenario desnudo), dentro y fuera de la compañía, como recoge una entrevista concedida a raíz del espectáculo teatral *Presas* (2007):

Es una constante en los trabajos que hacemos con Ernesto, que ya son muchos, jugar con pocos elementos pero darles todas las posibilidades. Tenemos un lenguaje creativo coincidente, ya conocido por ambos, y que se basa en dar funcionalidad al decorado, que no se convierta en un bloque estático sino que tenga una implicación con el propio texto (Largo Ferreiro, ed., 2007: 28).

Otro elemento que vertebra el discurso teatral de Raymond y Caballero es el cuerpo del actor. Si bien en *Entremeses barrocos* el escenógrafo insistía en la importancia que tiene el cuerpo como elemento escenográfico¹⁵⁵, para Ernesto Caballero el actor, protagonista indiscutible de cualquier espectáculo teatral, permite concebir la escena como un “espacio antropomórfico”, un concepto que alcanza su plenitud en el espacio vacío¹⁵⁶. “Así sucede en *Montenegro*, donde caballos, perros e incluso barcos son construidos desde el cuerpo y no con recursos de utilería” (López Martínez, 2014: 53), o en el montaje de la CNTC, como explica el director en la siguiente entrevista:

*Con respecto a la plástica [de *En la vida todo es verdad y todo mentira*], estuvimos barajando muchas ideas, pero lo que queríamos era un espacio de representación en el que se potenciara ese mundo simbólico y mental al que hemos aludido, y que estuviera también muy destacado todo ese juego de apariencia-realidad. En ese sentido, hay recursos y alusiones simbólicas, fundamentalmente expresados a través de los cuerpos de los actores. Tengo que decir, porque sería injusto si lo eludo, que hay un personaje fundamental, un coro compuesto por un grupo de actores y actrices que desarrolla un trabajo corporal importantísimo, proteico, que se va transformando para recrear a veces los animales, otras las plantas, los autómatas, las apariencias..., y también cantan. Son escenografía viva e intervienen como figuras activas, especialmente en todas las representaciones de *Lisipo*, con un trabajo de presencia escénica*

¹⁵⁵ Esta idea del cuerpo como escenografía también está presente en el capítulo dedicado a Pedro Moreno, en concreto en el montaje *No hay burlas con el amor*, cuyo director, Denis Rafter, comparte plenamente. Para un estudio detallado sobre el papel del cuerpo en el teatro contemporáneo, véase Sánchez Montes (2003).

¹⁵⁶ Para Fernando López Martínez (2014: 53), el gusto de Ernesto Caballero por la sobriedad escénica le lleva a explotar el recurso del “espacio antropomórfico”: “Esta ausencia de elementos meramente ilustrativos se vería reforzada por la creación de un espacio antropomórfico en muchos de sus montajes, en los que el cuerpo de los actores no solo da vida a los personajes, sino que también construye los elementos escenográficos e incluso los espacios donde transcurre la acción”.

permanente en el que han colaborado coordinadamente Mar Navarro, Rosario Ruiz y Vanesa Martínez (Zubieta, ed., 2012a: 47-48).

Este concepto ya se encuentra en Adolphe Appia quien, en un replanteamiento de las teorías de Wagner, definió su propia concepción teatral partiendo del teatro como organismo vivo donde el cuerpo del actor (y su movimiento) es el punto de conexión entre la música y la escenografía, lo que vino a denominar “el teatro como obra de arte viviente”. Como aseguraba el escenógrafo suizo “El actor es, pues, el factor esencial de la puesta en escena”, y por ende se trata de “basar la puesta en escena sobre la presencia del actor, y para conseguirlo, de liberarla de todo aquello que esté en contradicción con esta presencia” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 59). En este sentido, la escenografía no debe obstaculizar la presencia artística del cuerpo del actor por lo que el espacio vacío sería la mejor solución para llevar a cabo esta labor, como se desprende de estas contundentes declaraciones de Adolphe Appia: “Nosotros partimos del actor, es su actuación lo que queremos poner artísticamente de relieve, y estamos dispuestos a sacrificarlo todo por ello” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 61).

Un último aspecto a tener en cuenta es la importancia que tiene el simbolismo en este tándem profesional. Por un lado, se trata de una constante que afecta a la obra dramática y escénica de Ernesto Caballero: mientras en sus textos el simbolismo se manifiesta por medio de los temas y los personajes¹⁵⁷, en el plano escénico lo hace a través del espacio vacío, lo que alcanza su máximo exponente cuando se trata de la puesta en escena de una obra de Calderón porque es, entonces, cuando texto y representación confluyen a la sombra del simbolismo; un buen ejemplo de ello lo encontramos en *En la vida todo es verdad y todo mentira*, como asegura su director:

Es inevitable que, aunque no se pretenda, siempre se impregna algo de la visión que se tiene, pero sigo fiel al espíritu calderoniano. He partido del barroco y cómo se hacía. Puede parecer que todo es moderno, al situarlo en una nave industrial, pero ese tratamiento no es realista sino simbólico, como si fuera una carta del Tarot. A través de la iconografía pretendemos transmitir la enseñanza moral, desde el simbolismo. Esto está en Calderón (Díaz Sande, 2012)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ La presencia del simbolismo y su función en la obra dramática de Ernesto Caballero es abordado en profundidad en la tesis doctoral de Fernando López Martínez (2014).

¹⁵⁸ Igualmente se ha querido transmitir “la idea simbólica de la obra a través del vestuario: la piel como algo que nos remite a nuestra piel animal”, en palabras del propio director (Anónimo, 2012).

Asimismo, en una entrevista concedida a Fermín Cabal (2009: 259-260) Ernesto Caballero pone de manifiesto su predilección por esta tendencia, el simbolismo, para lo cual ofrece una relación de los referentes teatrales que le han influido en mayor medida:

Yo he leído a los clásicos. Y me han gustado las obras, ¿cómo decirlo?, las obras simbólicas, por eso me ha gustado Buero, y me ha gustado Ibsen. A pesar de que en estos autores la simbología es a veces irritantemente obvia, pero me sigue gustando. Yo soy adicto al simbolismo. Y eso me lleva hasta Beckett, que supongo que es un sarampión por el que algunos tenemos que pasar. ¿Y qué me atrae en Beckett? Pues el lugar del silencio, que está en los simbolistas. Y eso es lo que me ha alejado un poco de las corrientes realistas más positivistas de mis hermanos mayores del teatro independiente, que están, por su educación ideológica, muy instalados en ese lugar, y yo no he sido nunca un integrista de eso, sin negarle su valor. Por eso he preferido a Ibsen, Strindberg, Chejov, autores que tienen un lugar... O Valle Inclán, al que muchas veces se ha hecho desde una óptica que se ha desentendido del simbolismo. Son autores que no han sido claramente, militantemente positivistas.

El simbolismo está también presente en muchas de las escenografías diseñadas por Raymond, especialmente en aquellas que han formado parte de montajes dirigidos por Caballero: en *Montenegro. Comedias bárbaras* el elemento central de la escenografía es un gran puente que simboliza “la transición que ha de hacer su protagonista, el conde don Juan Manuel Montenegro, desde sus instintos más violentos y brutales hacia esa suerte de redención final” (López Martínez, 2014: 226); en *Doña Perfecta*, la plataforma giratoria que ocupa el centro del escenario es “símbolo de que en España los problemas son recurrentes” (Largo Ferreiro, ed., 2012: 24); del mismo modo, en *El señor Ibrahim y las flores del Corán* la alfombra de la tienda de comestibles en la que transcurre la obra “posee una gran connotación simbólica” (Díaz Sande, 2004); a lo que podríamos añadir “el telón de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz (que al girar sobre sí mismo transforma el mundo de la ficción en el mundo real)” (López Martínez, 2014: 53).

Tras este pequeño esbozo del lenguaje teatral que comparten director y escenógrafo, pasemos a conocer las características de la obra calderoniana de la mano de Fernando Doménech (Zubieta, ed., 2012a: 16-23). *En la vida todo es verdad y toda mentira* se estrenó en 1659 en el Alcázar de Madrid y fue impresa en 1664. Desde 1633 Calderón compone teatro cortesano (concretamente comedia mitológica y comedia

cabalresca), un tipo de espectáculo que solía ir acompañado de grandes despliegues escenográficos y efectos visuales¹⁵⁹. Sin embargo, *En la vida todo es verdad y toda mentira* no pertenece a ninguno de estos dos géneros; se trata de un drama histórico ambientado en la Edad Media cuyo argumento es el siguiente: el emperador Focas, al frente de Constantinopla entre el 602 y 610, regresa a Trinacria (Sicilia) tras años de ausencia. Desconoce dónde se encuentra su hijo y futuro sucesor al trono. En su búsqueda halla en el monte a dos jóvenes que han estado al cuidado de Astolfo: Leonido, hijo de Focas, y Heraclio, hijo de su enemigo el emperador Mauricio (al que Focas dio muerte). Como Astolfo se niega a revelar la identidad de ambos para protegerlos, Focas decide llevar a los dos jóvenes a palacio para tratar de averiguar quién es quién. Finalmente, la soberbia delata a Leonido como hijo de Focas y Heraclio es desterrado, regresando poco después para vengarse, ocupar el trono que le corresponde e instaurar su honra.

Calderón hace un uso libre de los elementos históricos y ficticios que conforman el relato enmarcando la obra en una Sicilia fantástica amenazada por el Etna. Pero también introduce una serie de valores con los que apelar al buen gobernante, resultando una fábula moral que está estrechamente relacionada con la literatura emblemática. La inspiración en *La vida es sueño* es evidente: los dos jóvenes se han criado como salvajes en una cueva al cuidado de Astolfo; el traslado a palacio de los dos aspirantes al trono como prueba determinante es, en realidad, un hechizo del mago Lisipo; Leonido propone, en un momento dado, defenestrar a un visitante que acude a palacio, etc., todo ello amparado bajo la dialéctica apariencia/realidad, tan característica del Barroco, en la que hace hincapié Fernando Doménech (Zubieta, ed., 2012a: 22):

El juego de espejos que es típico de todo el arte barroco encuentra en manos de Calderón uno de sus momentos más perfectos, ya que la idea de la representación en un espejo, que es real, puesto que la vemos, pero que es mentira, puesto que no existe por sí misma, se convierte en el elemento constructivo de toda la obra. En este sentido, la utilización del recurso del teatro

¹⁵⁹ A lo largo de su vida, Calderón compuso alrededor de veinte obras cortesanas o fiestas palaciegas. La época dorada de este tipo de teatro se inicia en 1640, fecha en la que finaliza la construcción del Coliseo del Buen Retiro, espacio que desde entonces acogerá de manera regular (y con todos los medios necesarios) estos espectáculos de gran despliegue escenográfico: “Se hacía allí un “teatro total”, visual, plástico, dramático, espectacular, musical, el cual, sin embargo, acabó siendo sumergido por la ostentosa escenografía” (Ruano de la Haza, 1996: 329).

*dentro del teatro es el momento culminante de la comedia. Por obra del mago Lisipo, Focas será espectador y a la vez actor de su propia vida en el palacio encantado*¹⁶⁰.

Todas estas escenas se organizan en tres jornadas que contemplan varios espacios dramáticos dentro de la fantástica isla de Trinacria: la selva, el monte, el palacio y la casa del mago Lisipo. En base a estas características, Ernesto Caballero ha ideado una puesta en escena fiel a su imaginario artístico, esto es, sobria, con un fuerte componente simbólico y circunscrita al juego metateatral:

Así, el conflicto entre apariencia y realidad, tan presente en la obra, nos condujo a plantear un espacio escénico en el que un telón de fondo con la imagen de un volcán, contextualizara la acción durante la primera jornada. En la segunda, tras caer el paño en el terremoto provocado por el mago Lisipo, se descubre una nueva realidad, la representación de un teatro vacío, en cuyo diáfano escenario se crea la ilusión del palacio. Finalmente, en el momento en el que la obra plantea con mayor intensidad el conflicto que nos ocupa, el fondo del teatro se eleva hasta desaparecer, descubriéndonos el fondo del Teatro Pavón, la supuesta realidad tras la realidad aparente. Dando forma, de esta manera, a ese juego de espejos que es la obra,

¹⁶⁰ El recurso metateatral es una constante en la obra de Caballero (en su faceta de director y autor dramático), cuyo uso responde, en parte, a su inspiración en la literatura del Siglo de Oro en la que Calderón ocupa un puesto primordial: “Veo a Calderón como un ejemplo de la saturación del teatro, es decir, de la teatralidad del teatro: juega con los contrastes, de modo que aun siendo un teatro de ideas no se prescinde nunca del juego teatral, sino que este ocupa un primer plano. Dicho de otro modo, del juego teatral se desprenden las ideas. Es más, de ese juego teatral también se desprende el lenguaje: el lenguaje en Calderón es poesía, pero es acción, pero es teatro” (López Martínez, 2014: 283). Además de Calderón, el uso que hace Caballero del recurso metateatral se nutre de la literatura de la primera mitad del siglo XX (con especial atención a autores como Bertolt Brecht y Samuel Beckett), pero también se debe a la importancia que tiene la figura del espectador en cada una de sus creaciones y al juego que suele establecer entre apariencia y realidad. En este sentido, Fernando López Martínez (2014: 172-173) señala: “De este modo, la realidad se desrealiza, es decir, que la ficción se contagia de la vida del patio de butacas y viceversa, de modo que los personajes no resultan más ni menos reales que los espectadores que asistimos a la función. Esta posibilidad de romper el espejo no funciona única y exclusivamente como una propuesta de distanciamiento brechtiano, sino que más que alejarnos de lo que sucede en escena, pretende sumar nuestra realidad a la suya, de modo que al final no seamos capaces de diferenciar en qué lugar de esa hipotética cuarta pared nos hallamos”. Un ejemplo lo encontramos en *Mirandolina (la posadera)* (1995), una versión del texto de Carlo Goldoni dirigida por Ernesto Caballero cuya protagonista se dirige al público para explicar cuáles son sus verdaderos propósitos en la obra, al igual que el discurso que da el duque Federico (familiar de Heraclio) en el montaje de la CNTC para reclamar su imperio, dirigiéndose al patio de butacas con un micrófono y una iluminación propios de un plató de televisión. Podríamos añadir la obra *Sainetes*, que dirigió para la CNTC en 2006, un texto en sí puramente metateatral. La influencia de Bertolt Brecht en Caballero es notable, como se desprende de una conversación con Fermín Cabal (2009: 260): “Hombre, claro que he leído a Brecht, y puede decirse que habrá sido otra de mis influencias. Sus *Obras Completas* estaban en casa de mi padre y me gustaba leerlas”; tras ofrecer un recorrido por varios autores que han marcado su trayectoria, concluye: “El único con el que hago una excepción, y a eso venía esta larga digresión, es con Bertolt Brecht, que es el poeta dramático del siglo XX. Brecht es otra historia. Es un artista inaprehensible y se te pierde por todos los lados”. Fernando López Martínez (2014: 266-281) dedica un capítulo a la huella brechtiana en la obra de Ernesto Caballero, que se reduce básicamente a tres elementos: compromiso, humor y distanciamiento.

completando el viaje estilístico de lo representativo a lo abstracto y aproximando los ejes calderonianos a códigos contemporáneos (Caballero y Velasco, 2012: 139).

Como se puede comprobar, el telón, el espacio vacío y el lenguaje abstracto vuelven a ser los recursos que definen la escenografía de Raymond (*Fig.10*). Como ya hemos visto, el telón es un elemento del que se ha servido el escenógrafo en varias ocasiones porque introduce “con esa estética teatral tradicional un concepto plano del espacio y del tiempo” (Zubieta, ed., 2008b: 72). En este montaje de la CNTC un telón de fondo (que sirve de escenografía única a la primera jornada) reproduce un grabado del Vesubio del jesuita Athanasius Kircher¹⁶¹, imagen que el escenógrafo ha escogido para recrear la descripción que hace Focas (Calderón, 2007: 23) del paisaje salvaje que le rodea, en este caso a los pies del Etna (*Fig.11, Fig.12*):

*Aquellas dos altas cimas
que, en desigual competencia,
de fuego el Volcán corona,
corona de nieve el Etna,
fueron mi primera cuna
-ya lo dije-, sin que en ellas
tuviese más padres que
las víboras que en sí engendran.
Leche de lobas, infante,
me alimentó allí en mi tierna*

¹⁶¹ El jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) fue un fecundo teórico, filósofo y teólogo del siglo XVII especializado en lenguas clásicas y orientales, matemáticas y ciencias naturales. Entre sus numerosos escritos científicos se encuentra *Mundus Subterraneus* (1665), una de las primeras teorías globales sobre la Tierra que tuvo una gran influencia en las ciencias de la naturaleza de los siglos XVIII y XIX. Observó y estudió de manera directa algunos de los fenómenos geológicos más importantes de la época (entre otras cosas, hizo una incursión al volcán Etna, presenció el terremoto de Calabria durante su estancia en Roma e hizo un estudio del volcán Vesubio en Nápoles). A partir de estas y otras experiencias desarrolló el concepto de *geocosmos* que viene a ser “el mundo terrestre considerado como una unidad, a medio camino entre el *Macrocosmos* (el Mundo, *kosmos* en griego) y el *microcosmos* (el organismo humano). La interpretación *organicista*, de raíz platónica y aristotélica, concibe la estructura y el funcionamiento terrestre como si fueran los de un ser vivo. El organicismo postula que el Macrocosmos reproduce la realidad del microcosmos, representado por el hombre y los seres vivos” (Sequeiros, 2002: 94). En este sentido, resulta cuanto menos simbólico el paralelismo que se produce en el montaje de la CNTC: si bien José Luis Raymond ha escogido el grabado del Vesubio de Kircher (coetáneo de Calderón) para identificar de una manera evidente el espacio dramático escogido por el autor barroco, con este telón se establece una relación entre la concepción organicista de la Tierra que defiende el jesuita y la idea de “espectáculo total” y “escenografía viva” que explota Ernesto Caballero en sus puestas en escena; de esta manera, Kircher y Caballero quedarían vinculados por el “todo orgánico” sobre el que se articula su concepción del mundo y del teatro, respectivamente. También se atribuye a Athanasius Kircher la invención de la “cámara oscura portátil” (antecedente de la cámara fotográfica), descrita en su tratado *Ars magna lucis et umbrae* (1646).

*edad, y en mi edad adulta,
el veneno de sus yerbas...
en cuya bruta crianza,
dudó la naturaleza
si era fiera o si era hombre,
y resolvió, al ver que era
hombre y fiera, que creciese
para rey de hombres y fieras*¹⁶².

¹⁶² En estos versos se hace referencia a uno de los tópicos del teatro del Siglo de Oro que se desarrollará a lo largo de la obra de Calderón: el hombre criado en una naturaleza que se revela como un entorno inhóspito. El tema del salvaje ya aparece en Tirso de Molina y se define con Lope de Vega y Guillén de Castro, modelos de los que se servirá Calderón posteriormente (especialmente de Lope). Para Fausta Antonucci (2005) “El hombre (o la mujer) salvaje representan el grado máximo de la marginalidad, con respecto a la civilización urbana y cortesana, así como la selva en que viven representa la naturaleza inculta; mientras el campo en que viven los héroes-villanos es ya una naturaleza cultivada, por lo tanto más cercana a la cultura. La marginalidad extrema del salvaje se representa, a nivel icónico, en su vestido de pieles, que apunta a la relación del personaje con el mundo animal. Una relación que también expresa el término «fiera», utilizado a menudo para nombrar al salvaje. En efecto, lo que los demás personajes temen en el salvaje es precisamente su (supuesta) inhumanidad, que necesariamente entrañaría un comportamiento irracional y cruel: no en balde se le llama también a menudo «monstruo» [...]. También es verdad, por otro lado, que la misma naturalidad del salvaje se percibe en otras ocasiones como positiva, en cuanto se contrapone a la artificialidad, a la corrupción del espacio cortesano y de algunos personajes que a este espacio pertenecen, y que han traicionado los valores nobles que pertenecen al sector «alto» del modelo del mundo típico de este teatro. Valores nobles que se perciben como un dato «natural» (es decir, indiscutible y eterno) y no cultural; valores que el salvaje, por lo tanto, posee de forma innata (gracias a su sangre noble) y al estado puro (gracias a su identificación con el espacio incontaminado en el que se ha criado)”. En el teatro comercial existía toda una iconografía relativa al espacio rústico (las rocas, la cueva, los árboles, el monte, el despeñadero, la montaña, etc.) que servía para escenificar escenas exteriores. Estos motivos eran objeto de grandes despliegues escenográficos en el caso del teatro cortesano donde no se escatimaba en efectos visuales y sonoros para sorprender y admirar al público asistente: “La escenificación de las comedias palaciegas comprendía desde el uso de decorados en perspectivas con bastidores y embocadura (algo que siempre faltó en los corrales de comedias), hasta el empleo de las tramoyas, mutaciones, vuelos, y apariencias más elaboradas y espectaculares que se puedan imaginar, desde caballos voladores hasta volcanes en erupción” (Ruano de la Haza, 1996: 328). Además de la selva y el monte que describe Focas al inicio del drama como espacios inhóspitos y amenazantes, se encuentra una cueva que se nos presenta con una imagen convencional la cual, según Ruano de la Haza y Allen (1994: 415), se traducía “en unos ramos que enmarcaban uno de los espacios de la fachada del teatro”, como revelan estos versos: “al paso les saldré, en tanto / que con Leonido a la cueva / vuelves, y de hojas y ramas / la escondida boca cierras” (Calderón de la Barca, 2007a: 43). De todos estos espacios (selva, monte, cueva) José Luis Raymond únicamente se ha servido de la imagen del volcán. El volcán es una imagen habitual en la escenografía de las fiestas palaciegas por las posibilidades que permite a la hora de crear un gran espectáculo para los sentidos; de ahí que Calderón no dudase en incluir el volcán Etna en el segundo acto de su última comedia cortesana, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680). El Etna también está presente en *La vida es sueño* (la obra que más directamente ha inspirado el drama que nos ocupa), en esta ocasión como metáfora del sentimiento que producen en Segismundo sus dudas existenciales, como vemos en los siguientes versos de Calderón (1994): “En llegando a esta pasión / un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón” (vv. 163-166). Por otro lado, hay que tener en cuenta que en este entorno salvaje que nos describe Calderón los personajes llevan pieles de animales sobre el cuerpo, como vemos en la siguiente acotación: “Vanse; y sonando música, cajas y voces, salen, vestidos de pieles, Astolfo, viejo venerable, Heraclio y Leonido, galanes” (Calderón de la Barca, 2007a: 37). A diferencia de la escenografía, la naturaleza salvaje encuentra su máxima expresión en el vestuario de Curt Allen Wilmer, quien ha introducido una gran variedad de texturas sirviéndose de pieles sintéticas, cuero y plumas que contrastan con el cuerpo desnudo de los actores; todo ello, junto a una reducida gama cromática claramente simbólica: el negro y el marrón consiguen una ambientación primitiva propia de la selva o la montaña (en resumidas cuentas, del mundo terrenal), y el blanco



Fig.10. Puesta en escena de *En la vida todo es verdad y todo mentira*



Fig.11. Boceto del telón con el volcán



Fig.12. Grabado del Vesubio por Athanasius Kircher en el que se ha inspirado Raymond

reluciente la elegancia y distinción propias de la vida en palacio pero, también, la fragilidad de un mundo de ensoñación que se desvanece.

Un segundo telón (de boca) con otro grabado del jesuita alemán (Fig.13, Fig.14), en esta ocasión del laberinto cretense¹⁶³, da paso a un espacio vacío que acogerá las escenas de la casa del mago Lisipo y del palacio¹⁶⁴; este último se sirve de una utilería en color blanco (un oso disecado, una alfombra de piel, un sillón de cuero y una lámpara formada por astas de ciervo) que consigue una ambientación palaciega (Fig.15), semejante a un pabellón de caza (de esta manera se hace uso de la función sinecdóquica de “la parte por el todo”)¹⁶⁵. Se trata de una especie de nave industrial vacía (Fig.16), un espacio desnudo que, además de ser una de las señas de identidad de las puestas en escena de Raymond y Caballero, representa una de las facetas del autor barroco: “Calderón es un autor de obras perturbadoras: es, en ocasiones, el autor de la nada. La nada señorea por esas obras como el aire en *Las Meninas* de Velázquez: esa densidad, esa elocuencia del vacío es característica de Calderón” (López Martínez, 2014: 284), asegura Ernesto Caballero. Esta nave industrial oscura, de paredes de ladrillo, “ayuda también a distinguir los dos grandes bloques en los que transcurre el espectáculo: el negro de una realidad, y el blanco del palacio, la otra realidad” (Zubieta, ed., 2012a: 54), una dialéctica que comparte el vestuario en los mismos términos

¹⁶³ El mundo del clasicismo que ha inspirado estos dos telones es una fuente a la que recurre Caballero en sus obras dramáticas: “Pígalión o Amaltea, la nodriza de Zeus, son algunas de las referencias que se hallan dispersas en los textos de Caballero. Sin embargo, en su caso, la cultura clásica no parece nunca una fuente de primera mano, sino que nos encontramos ante ella a partir de referencias ulteriores [...]. Los elementos míticos procedentes de la cultura grecolatina aparecen con frecuencia invertidos, descontextualizados y presentados en un juego de espejos donde son más referencia intelectual y humorística que esqueleto esencial de la propuesta textual” (López Martínez, 2014. 146). El laberinto de Creta (imagen del segundo telón), está presente en su obra *Pepe el Romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2003) para simbolizar el difícil acceso del hombre al universo femenino, una lectura muy diferente del componente emblemático que impera en el montaje de la CNTC: “Todo en la comedia tiene un sentido emblemático, desde la imagen del volcán, que representa la traición por esconder bajo su nevada apariencia el fuego destructor, pasando por los riscos y peñas, que convierten el mundo en un laberinto donde es imposible no perderse, hasta la muerte de Focas que viene precedida por la caída del caballo, imagen calderoniana donde las haya, que simboliza la incapacidad del hombre para dominar sus pasiones” (Zubieta, ed., 2012a: 21).

¹⁶⁴ Calderón no ofrece ninguna descripción de la casa del mago Lisipo. Sin embargo, encontramos en el texto varias referencias al palacio, fruto de una alucinación de la que participarán todos los personajes. Así pues, Lisipo le dice a Focas “verás una suntuosa / fábrica que, sobre el viento / fundada...” (Calderón de la Barca, 2007a: 78); Leonido exclamará “Y no en vano, que en su espacio / un alto edificio vi”, a lo que responde Heraclio “Y no en vano, que un palacio / descubro, a mi parecer” (Calderón de la Barca, 2007a: 89).

¹⁶⁵ José María Ruano de la Haza (1996: 308) explica la función sinecdóquica que desempeñan unos pocos elementos sobre el espacio vacío, en este caso el tablado de un corral: “Los decorados teatrales del siglo XVII aparecían siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado, cuya posición no correspondía al fondo de un tablado moderno sino más bien a su embocadura. Su característica esencial es que poseían una función sinecdóquica, en el sentido de que designaban un todo (un aposento) con una de sus partes (un estrado o un bufete). El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior. Estos objetos funcionaban, pues, como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóquicamente, en un lugar específico: dormitorio, sala interior, salón de trono”.

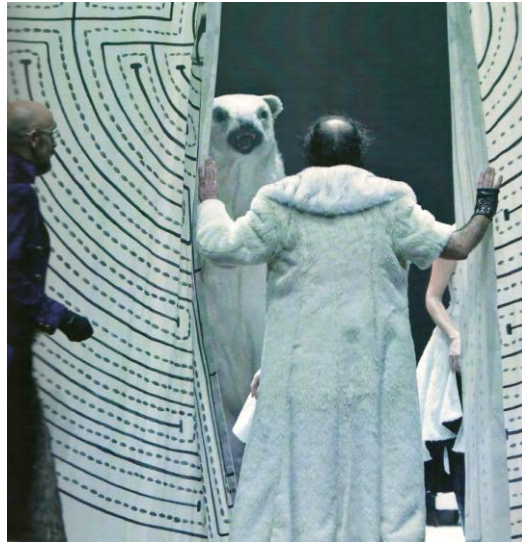


Fig.13. Segundo telón que reproduce el grabado del laberinto cretense de Athanasius Kircher

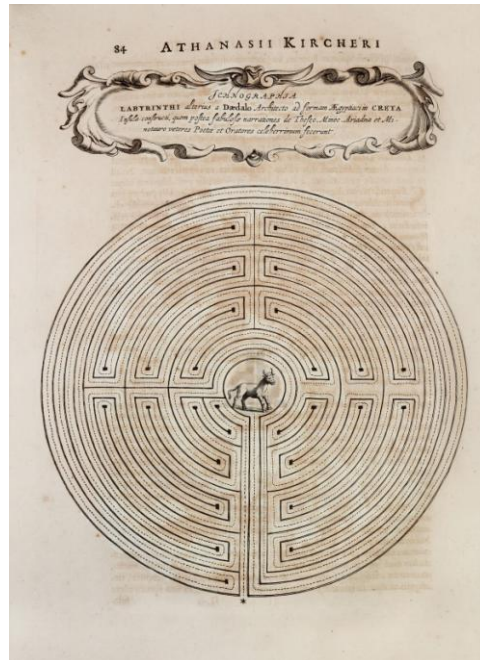


Fig.14. Grabado del laberinto cretense, por Athanasius Kircher, en el que se ha inspirado Raymond



Fig.15. Una de las escenas que transcurren en el palacio

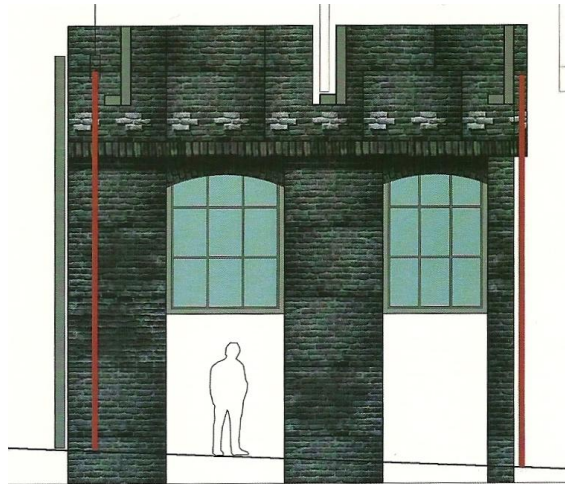


Fig.16. Boceto de la nave industrial



Fig.17. El vestuario, diseñado con un carácter simbólico, emplea la misma gama cromática que la escenografía.

(Fig.17). Asimismo, el suelo se ha construido en pendiente con el fin de sugerir la fisionomía de la montaña (lo que nos recuerda a la escenografía del monte del corral de comedias) pero, también, para simbolizar la inestabilidad anímica que provocan las pasiones, como explica Raymond (Zubieta, ed., 2012a: 53):

Ernesto me dijo que quería recrear un mundo relacionado con la montaña, que es donde Calderón hace transcurrir esta obra, en las montañas de Trinacria, la antigua Sicilia; por eso el escenario no está plano, porque en mi opinión el espacio plano no representa a la montaña, de forma que lo he planteado en pendiente, en un plano inclinado. Incluso desde el punto de vista psicológico la línea inclinada, al representar a la pendiente y suponer un mundo de subidas y de bajadas, puede verse como un obstáculo para llegar a lo deseado.

Esta puesta en escena, alejada del criterio arqueológico y articulada en torno al espacio vacío y lo simbólico, consigue una estética que podríamos calificar de “silencio escénico” de la que participan a partes iguales director y escenógrafo, y que está estrechamente relacionada con la idea del “silencio eterno de los espacios infinitos” que a lo largo de la historia ha inspirado a autores como Esquilo, Dante Alighieri, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, H. G. Wells, Franz Kafka o Howard Phillips Lovecraft, en su afán por transmitir, a través de la expresión artística, la angustia metafísica y los interrogantes que despierta la naturaleza, la finalidad del hombre, su relación con éste y otros mundos o los límites de lo posible y lo imposible (Souriau, 2010: 98). Pero el silencio es, también, un recurso que desempeña un importante papel dramático en la obra de Caballero, para lo cual no duda en tomar como referentes a autores clásicos como Calderón (Aurora Egido Martínez ha dedicado numerosos estudios a la presencia del silencio en su obra)¹⁶⁶ y Shakespeare, y contemporáneos como Samuel Beckett (en cuyos textos el silencio tiene igual o mayor peso que la palabra). En el siguiente fragmento, el director explica por qué es tan valioso este recurso dramático¹⁶⁷:

¹⁶⁶ Aurora Egido Martínez ha dedicado varios trabajos al silencio en la obra de Calderón y otros autores del Siglo de Oro: “La vida es sueño y los idiomas del silencio” (1989), “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia” (1986), “El silencio místico y San Juan de la Cruz” (1995) o “Los silencios del Persiles” (1991), entre otros.

¹⁶⁷ En su diccionario, Patrice Pavis (2013: 420-422) dedica una entrada al silencio y advierte varias posibilidades a nivel teatral. Por un lado, dedica un apartado al empleo del silencio en el trabajo actoral, recurso con el que se persigue crear distintos ritmos en la puesta en escena y diversos efectos psicológicos y emocionales sobre el espectador. Por otro lado, dedica un punto al silencio en la dramaturgia: si bien ésta siempre ha contado con este recurso en el texto dramático, es a partir del siglo XIX cuando el silencio se convierte en elemento central de la composición, logrando un gran desarrollo con el teatro

Me gusta que resuene el silencio, me gusta que se adense la situación dramática: me gusta la nada elocuente, la nada significativa. En este sentido podríamos poner el ejemplo de las esculturas de Henry Moore, donde lo más elocuente son los vacíos que crea: la nada crea la forma. En este caso, la forma sería el diálogo. Busco mucho esa nada elocuente en los diálogos. El teatro es el lugar donde suceden cosas, de modo que cada frase provoca un cambio y genera desconcierto. Busco más el desconcierto que suscita cada intervención que el mensaje en sí: ¿por qué ha dicho aquel eso? ¿Dónde quiere llegar? Esos lugares de incertidumbre son propios del teatro y es algo que ha de perseguir el dramaturgo con su texto, algo que consiguen grandes clásicos como Calderón o Shakespeare (López Martínez, 2014: 42)¹⁶⁸.

La mención que hace el director a Henry Moore viene a poner de relieve la importancia que el arte contemporáneo occidental ha concedido al silencio y al vacío en sus distintas expresiones como prueban las vanguardias históricas, los *Happenings* de la década de los sesenta o el minimalismo, entre otras tendencias. Pero, además, esta concepción del hecho teatral se identifica claramente con conceptos propios de la filosofía oriental¹⁶⁹. En el ensayo *Vacío y plenitud* de François Cheng (2004: 69-71), el

naturalista, especialmente con Chejov y las puestas en escena que hizo Stanislavski de sus obras; a principios del siglo XX, J. J. Bernard, H. Lenormand y C. Vildrac “fueron los representantes de un teatro del silencio (o de lo inexpresado) que sistematiza, a veces demasiado groseramente, esta dramaturgia de lo no dicho” (Pavis, 2013: 421), a lo que cabría añadir el uso demasiado sistemático que hizo Samuel Beckett de él. Una última lectura ofrecida por Pavis es denominada “las mil voces del silencio”, etiqueta en la que engloba el silencio psicológico (palabra reprimida), el silencio como evidencia de la alienación social, el silencio metafísico (imposibilidad congénita para la comunicación) y el silencio “charlatán” (que esconden los torrentes de palabras propios del melodrama o la televisión, vacíos de contenido).

¹⁶⁸ Fernando López Martínez (2014: 30) hace las siguientes reflexiones sobre la presencia del silencio en la obra dramática de Caballero: “En sus textos se percibe su dominio del ritmo y del tiempo dramático, tanto en el diálogo como en un procedimiento mucho más complejo y, a la vez, habitual en sus obras: el silencio. La capacidad de Caballero para expresar una situación única –a menudo, una sola línea argumental que se desarrolla, claustrofómicamente, en un solo espacio- nos obliga a pensar en su experiencia como actor y, sobre todo, como director”. Y añade más adelante: “Llevado al extremo es esto, precisamente, lo que sucede en las escenas finales de *Auto*, donde el lenguaje se desintegra paulatinamente de modo que las oraciones se convierten en sintagmas, los sintagmas en palabras, las palabras en un único fonema –de pronunciación sorda debido a sus rasgos fonéticos- y este, en última instancia, en un simbólico y abrumador silencio [...]. Ese silencio, a su vez, sería también la diferencia más notable con el teatro beckettiano, puesto que si en este se pone en tela de juicio el poder del lenguaje a partir del torrente verbal de los personajes, en el caso de Caballero se prefiere la pausa, el silencio y la síntesis, de modo que es en ese vacío donde se halla la verdadera reflexión y el máximo desconcierto al que nos somete el autor con el objeto de desautomatizar nuestro código lingüístico y hacernos conscientes de la presencia –incómoda y semántica- de las palabras no dichas. La esencialidad del teatro de Caballero se alejaría de la exuberancia verbal que se aprecia en textos como *Fin de partida* (1957), donde la esencia del conflicto filosófico que allí se plantea se halla en el verbo de los personajes” (López Martínez, 2014: 38-39).

¹⁶⁹ Oriente va a ser un referente para los teorizadores del teatro contemporáneo, donde la interpretación actoral se verá especialmente renovada: “Los inquietos directores del novecientos, ávidos por renovar un teatro que se consumía en el realismo y psicologismo, vieron en estos teatros orientales un ideal de actor que fundía orgánicamente elementos artificialmente separados en Occidente. Teatro, danza, acrobacia, mimo, diálogo, canto... En los actores orientales todo ello formaba una unidad compleja pero

autor ahonda en la idea de vacío y su significado estético y espiritual en la cultura china, cuyas reflexiones parecen un manifiesto del decálogo teatral de Ernesto Caballero donde está presente el espacio vacío, la dialéctica apariencia/realidad, el poder de la sugerencia, la idea de espectáculo total y de espacio como ente orgánico:

Tomemos, por ejemplo, las artes mayores, como son la música, la poesía y la pintura. Sin entrar en detalles, podemos decir, como consideración inmediata, que en la interpretación musical el vacío se traduce por ciertos ritmos sincopados, pero ante todo por el silencio. No es una medida calculada mecánicamente; al romper el desarrollo continuo, crea un espacio que permite a los sonidos sobrepasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias. En la poesía, el vacío se introduce mediante la supresión de ciertas palabras gramaticales, llamadas precisamente palabras-vacíos, y mediante la institución, dentro de un poema, de una forma original: el paralelismo. Estos procedimientos, por la discontinuidad y la reversibilidad que engendran en la progresión lineal y temporal del lenguaje, revelan el deseo que tiene el poeta de crear una relación abierta de reciprocidad entre el sujeto y el mundo objetivo, de transformar también el tiempo vivido en espacio viviente [...]. Pero es en la pintura donde el vacío se manifiesta de la manera más visible y más completa. En ciertos cuadros de los Song y de los Yuan, comprobamos que el vacío (espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela. Ante tales cuadros, incluso un espectador ingenuo siente confusamente que el vacío no es una presencia inerte y que está recorrido por alientos que enlazan el mundo visible a un mundo invisible [...]. La función activa del vacío, en los ejemplos que nos dan la música, la poesía y, sobre todo, la pintura es, por ende, digna de atención. Es todo lo contrario de una “tierra de nadie” que implique neutralización o compromiso, puesto que el vacío es efectivamente el que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad.

Por último, la crítica valoró positivamente la puesta en escena, el trabajo interpretativo y el diáfano espacio escénico de José Luis Raymond, considerado “un estupendo campo para tanto juego barroco” (Vallejo, 2012). Para Enrique Centeno

artísticamente coherente, llena de códigos precisos, en alto grado de estilización y necesitada de un virtuosismo extremo. En definitiva: un verdadero patrón a seguir para lograr reconducir el teatro de Occidente hacia una nueva teatralidad que debía basarse en devolver el cetro de la escena al actor y a su expresividad corporal” (Ruiz, 2008: 50). Basta recordar a Antonin Artaud (inspirado en las danzas balinesas para articular su teoría del Teatro de la Crueldad), Gordon Craig, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba, entre otros. También la puesta en escena se vio muy influida por Oriente: el mismo Bertolt Brecht “incorporó modelos orientales no sólo en la dramaturgia y en la interpretación, sino en la construcción espacial: austeridad de la escena, iluminación blanca, insinuación de los accesorios, etc.” (Sánchez Martínez, coord., 1999: 37), a lo que podríamos añadir los nombres de Jean-Louis Barrault, Peter Brook, o The Living Theatre, entre otros.

(2012b): “en realidad, lo que más nos ha satisfecho de este montaje es el arte escénico [...] porque el olvidado título –como tantos otros– se ha quedado en tercer lugar”; en su opinión, el texto presenta una historia excesivamente compleja, por lo que “el espectáculo atrae únicamente por la belleza y, por encima de todo, el formidable conjunto de intérpretes”.

5.2.3.- Conclusiones

La estética contemporánea no está reñida con el teatro clásico, como hemos podido comprobar en otros capítulos de este trabajo. Tanto en *Entremeses barrocos* como en *En la vida todo es verdad y todo mentira* se ha recurrido al espacio vacío, una fórmula que hoy en día es una de las tendencias que más peso tiene en el teatro actual, pero que no queda tan lejos de la escenografía barroca que era empleada por Calderón en el corral de comedias, si tenemos en cuenta las palabras de José María Ruano de la Haza (1996: 304):

No es, pues, en la introducción de nuevas técnicas o elementos decorativos donde hallaremos muestras del genio escenificador calderoniano, sino más bien en el perfeccionamiento de estas técnicas y en el originalísimo uso de algunas de ellas. Empecemos por su utilización de los elementos más básicos del escenario de los corrales: el tablado vacío y el primer corredor cubierto por una cortina. En este espacio vacío tiene lugar toda la primera jornada de El alcalde de Zalamea, la cual se desarrolla en tres lugares escénicos diferentes: la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel. Como no hay ruptura en el tiempo dramático en que transcurre esta acción, ni se necesita decorado alguno (con excepción de la ventana de Isabel), esta primera jornada podría haberse representado sin interrupción alguna.

Si bien es cierto que Ernesto Caballero ha renunciado en el montaje de la CNTC al virtuosismo escenográfico que era característico de las obras cortesanas barrocas, no podemos dejar de reconocer las dos propuestas escénicas de Raymond como soluciones respetuosas con el espíritu del teatro áureo sin necesidad de renunciar al lenguaje escénico contemporáneo, como ya sucediera en los trabajos de Eduardo Vasco y Carolina González, o de Calixto Bieito y Carles Pujol. Los entremeses, por su naturaleza dramática, eran obras que apenas requerían de apoyo escenográfico (requisito satisfecho por Raymond), y el fuerte componente simbólico y metateatral tan

característico de Calderón se ha mantenido (e incluso potenciado) en la puesta en escena ya conocida. En su afán por alejarse de la decoración tradicional, Raymond ha conformado su pensamiento teatral siguiendo la estela de los llamados Directores de Teatro Plástico, apoyándose en la obra de E. Gordon Craig, Tadeus Kantor, La Bauhaus y las vanguardias históricas. Su manera de entender la escenografía (como espacio en el que se produce la convivencia de lenguajes) tiene muchos elementos en común con la trayectoria de Tadeusz Kantor. Julia Nawrot (2015) hace hincapié en el interés que mostró el polaco por la convivencia e intercambio de las distintas expresiones artísticas, explorando todas sus posibilidades con la compañía de teatro *Cricot 2*, fundada en 1955 e integrada por actores, pintores, músicos y poetas. A lo largo de los años este teatro conoció distintas etapas: “teatro autónomo”, “teatro *informel*”, “teatro cero” y “teatro-happening” o “teatro de los acontecimientos”, siendo en la segunda etapa cuando experimentó en profundidad con la pintura y la materia pura, inspirándose en el Informalismo. A raíz de estos hallazgos Kantor dio un paso más en la fase del “teatro cero” y “decide llevar los valores de significado hacia lo más bajo, en un movimiento de descenso” que le empuja a afirmar: “¡Ése es el proceso de DESINTEGRACIÓN DE LA ILUSIÓN y la única oportunidad de reencontrarse con la REALIDAD!”. Este dilema que retrata una de las líneas del pensamiento teatral de Kantor, condiciona por igual el *modus operandi* de José Luis Raymond, como pudimos comprobar en *Entremeses barrocos* cuando aseguraba: “Ahí se encuentra mi contradicción entre recrear o falsear para hacer un decorado de la realidad o buscar un elemento real” (Navarro, ed., 2011: 74). En este sentido, los distintos lenguajes del arte contemporáneo sobre los que Raymond construye sus escenografías deben entenderse como elementos que no pretenden conseguir la ilusión teatral y que, por el contrario, aspiran a realizarse como entes autónomos llevados a su máxima expresión para lograr dilucidar, en conjunto, un único espacio escénico; de ahí que el muro de *Entremeses barrocos* haya sido concebido como una escultura, el cuerpo de los actores bajo una óptica similar a una *performance* y el espacio escénico semejante al de una instalación contemporánea. En este propósito la figura de Ernesto Caballero es fundamental, y se alza como un pilar imprescindible a la hora de conocer en profundidad el estilo del escenógrafo (como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo), pues como asegura Gerardo Vera (Díaz Sande, 2004), se trata de “la perfecta conjunción entre continente (Raymond) y contenido (Ernesto)”.

Ficha técnico-artística de *Entremeses barrocos* (2011)

Ayudante de dirección: Juan Ollero; coreografía: Marta Gómez; asesor de verso: Vicente Fuentes; composición musical: Ángel Galán; iluminación: Pedro Yagüe; diseño de vestuario: Ikerne Giménez; escenografía: José Luis Raymond; versión: Luis García-Araus; dirección: Pilar Valenciano (*Los degollados* / Entresijos segundo y tercero), Elisa Marinas (*El muerto, Eufrasia y Tronera* / Entresijo primero), Aitana Galán (*El cortacaras* / *Mojiganga de Los infiernos de Amor*), y Héctor del Saz (*El toreador*).

El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: **Mojiganga de Los infiernos de Amor:** Francesco Carril (*Lorenzo 2*), Héctor Carballo (*Hombre 2*), Mon Ceballos (*Hombre 3*), Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Mamen Camacho (*Mujer 2*), Julio Hidalgo (*Hombre 1*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*); **Los degollados de Calderón de la Barca:** Eva Trancón (*Olalla*), Jesús Hierónides (*Escribano*), Fernando Sendino (*Alcalde*), Daniel Albaladejo (*Zoquete*), Julio Hidalgo (*Hombre 1*), Héctor Carballo (*Hombre 2*), Mon Ceballos (*Hombre 3*), Jesús Calvo (*Sacristán, Torote*); **Entresijo primero:** Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Francesco Carril (*Lorenzo 2*), José Vicente Ramos (*Padre*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*); **El muerto, Eufrasia y Tronera de Bernardo de Quirós:** Rebeca Hernando (*Eufrasia*), Arturo Querejeta (*Tronera*), Íñigo Rodríguez-Claro (*Astrólogo*), José Ramón Iglesias (*Lorenzo*), Mamen Camacho (*Marta*), Ángel Galán (pianista); **Entresijo segundo:** Héctor Carballo (*Toribio*), Mamen Camacho (*Menga*), Jesús Calvo (*Sacristán*), Jesús Hierónides (*Escribano*); **El cortacaras de Agustín Moreto:** Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Francesco Carril (*Lorenzo*), Francisco Rojas (*Maeso*), José Vicente Ramos (*Padre*), Jesús Calvo (*Valiente 3*), Fernando Sendino (*Valiente 2*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*), Mamen Camacho (*Mujer 2*), Rebeca Hernando (*Mujer 1*), Ángel Ramón Jiménez (*Valiente 1*); **Entresijo tercero:** Jesús Calvo (*Sacristán*), Jesús Hierónides (*Escribano*), Mamen Camacho (*Menga*), Mon Ceballos (*Alguacil*), Héctor Carballo (*Toribio*); **El toreador de Calderón de la Barca:** Jesús Hierónides (*Cantor 1/Lacayuelo 1*), Íñigo Rodríguez-Claro (*Cantor 2/Regador 2*), Mon Ceballos (*Cantor 3/Lacayuelo 2*), Julio Hidalgo (*Cantor 4/Regador 1*), Toni Misó (*Juan Rana*), Víctor Rubio (*Criado 1/El toro*), Héctor Carballo (*Criado 2*), Daniel Albaladejo (*Caballero*), Eva Trancón (*Bernarda*), Rebeca Hernando (*Mujer 1*), Paloma Sánchez de Andrés (*Mujer 3*), Ángel Galán (pianista), Sergey Saprichev (percusión), Dolores Navarro (clarinete), Héctor Garoz (fagot).

Ficha técnico-artística de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012)

Ayudante de dirección: Víctor Velasco; asesor de verso y palabra: Rosario Ruiz; dirección musical y arreglos: Vanesa Martínez; movimiento escénico: Mar Navarro; iluminación: Paco Ariza; vestuario, utilería y caracterización: Curt Allen Wilmer; escenografía: José Luis Raymond; versión y dirección: Ernesto Caballero. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Carmen del Valle (*Cintia*), Ramón Barea (*Focas*), Karina Garantivá (*Libia*), José Luis Esteban (*Astolfo*), Iñaki Rikarte (*Heraclio*), Jorge Machín (*Leonido*), Paco Ochoa (*Luquete*), Jorge Basanta (*Sabañón*), Jesús Barranco (*Lisipo*), Carles Moreu (*Federico*), Miranda Gas (*Dama 1*), Sandra Arpa (*Dama 2*), Diana Bernedo (*Dama 3*), Marta Aledo (*Dama 4*), Georgina de Yebra (*Dama 5*), Borja Luna (*Soldado 1*), Paco Déniz (*Soldado 2*), Sergey Saprichev (percusión) y Javier Coble (piano).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (2011b). “El amor hilvana los desconocidos *Entremeses barrocos*”. *Europa Press Madrid*, 28/04. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-amor-hilvana-desconocidos-entremeses-barrocos-20110428152256.html> (consultado en junio de 2015).
- ____ (2012). “*En la vida todo es verdad y todo mentira* de Pedro Calderón de la Barca”. *Madridteatro.net*, 02/02. Disponible en la dirección http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2515:en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es-mentira-cntc&catid=233:infor2012&Itemid=211 (consultado en julio de 2015).
- ANTONUCCI, F. (2005). *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/> (consultado en junio de 2015).
- BARAÑANO, K. de (1996). “Límites y abismo (13 reflexiones sobre el Espacio de la Escultura)”. En *¿Deshumanización del arte?*, J. L. Molinuevo (ed.), 127-176. Salamanca: Ediciones Universidad.
- CABAL, F. (2009). *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- CABALLERO, E. (2015). “Mi *theatrum mundi*”. Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March de Madrid el 26/05, dentro del ciclo *Poética y Teatro: Ernesto Caballero*, celebrado los días 26 y 28 de mayo de 2015. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100377&l=1> (consultado en junio de 2015).
- CABALLERO, E. y VELASCO, V. (2012): “Notas de dirección. Precursor y artífice de la modernidad: *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Pedro Calderón de la Barca”. *ADE-Teatro*, 140, 137-140.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1983). *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia (edición de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera).
- ____ (1994). *La vida es sueño*. Madrid: Castalia (edición de José María Ruano de la Haza).

- _____ (2007a). *Tercera parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro (edición de D. W. Cruickshank).
- CENTENO, E. (2012a). “*Entremeses barrocos. Todo es la plástica*”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 07/05. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/05/entremeses-barrocos.html> (consultado en julio de 2015).
- _____ (2012b). “*En la vida todo es verdad y todo mentira. Política y fantasía*”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 23/01. Disponible en la siguiente dirección <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/01/en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es.html> (consultado en julio de 2015).
- CHENG, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (2001). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CUADROS, C. (1996). “III Curso de perfeccionamiento para jóvenes escenógrafos. Entrevista con José Luis Raymond”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 266, 114-116.
- DÍAZ SANDE, J. R. (2004). “*El señor Ibrahim y las flores del Corán. La superación de los dogmatismos religiosos, culturales y generacionales*”. *Madridteatro.eu*, 23/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista017.htm> (consultado en julio de 2015).
- _____ (2012). “*En la vida todo es verdad y todo mentira. Denuncia del gobernante ambicioso*”. *Madridteatro.net*, 02/02. Disponible en la siguiente dirección http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2514:en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es-mentira-cntc&catid=234:entre2012&Itemid=212 (consultado en julio de 2015).
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. A., BUCHLOH, B. H. D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- GARCÍA VALDÉS, C.C. (2005): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- LARGO FERREIRO, C. (ed.) (2007). *Presas de Verónica Fernández e Ignacio del Moral*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 6).

- Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/06-PRESAS-07-08.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2012). *Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 59). Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/cuamg59.pdf> (consultado en julio de 2015).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, F. (2014). *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo, defendida en la UNED. Disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Flopez/Documento.pdf> (consultado en junio de 2015).
- NAVARRO, L. (ed.) (2011). *Entremeses barrocos de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 38). Disponible en http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/cp38pedagogico_entremeses_web.pdf (consultado en junio de 2015).
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2014b). “Los escenógrafos hablan”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=I_9 (consultado en octubre de 2014).
- NAWROT, J. (2015). “Teoría teatral y dramaturgia espectacular. Tadeusz Kantor”. En *Escritura y Teoría en la Actualidad. II Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura ASETEL* celebrado en Madrid los días 28, 29 y 30 de enero de 2015 (comunicación inédita).
- NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- OLIVA, C. (2009). *Versos y trazas: un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PAVIS, P. (2013). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- RAYMOND, J. L. (2014). “Escenografía y plástica teatral en la obra de José Luis Raymond”. *Que Revienten los Artistas. Revista Digital de Artes Escénicas*, 13/01. Disponible en la siguiente dirección de Internet <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2014/01/13/escenografia-y->

- plastiica-teatral-en-la-obra-de-jose-luis-raymond/* (consultado en junio de 2015).
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1996). “Escenografía calderoniana”. *Revista de Filología Hispánica*, 2, 301-336. Disponible en la siguiente dirección <http://dadun.unav.edu/handle/10171/4319> (consultado en junio de 2015).
- RUANO DE LA HAZA, J. M. y ALLEN, J. J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- RUIZ, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2003). “La corporalidad en la escena contemporánea”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 629-648. En http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/p0000031.htm#I_36_ (consultado en julio de 2014).
- SEQUEIROS, L. (2002). “¿Tiene fundamentación científica la Nueva Era?”. En *El pensamiento alternativo. Nueva visión sobre el hombre y la naturaleza*, varios autores, 73-106. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- SOURIAU, É. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- VALLEJO, J. (2012). “Filosofía del buen gobierno”. *El País*, 20/01. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327091325_763181.html (consultado en julio de 2015).
- ZUBIETA, M. (ed.) (2006). *Sainetes de Ramón de la Cruz*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 21). Disponible en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP21.Sainetes.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2008b). *La comedia nueva o El café de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 29). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP29Lacomedianueva.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2012a). *En la vida todo es verdad y todo mentira de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 40). Disponible en la dirección <http://teatroclasico.mcu.es/wp->

content/uploads/2014/10/CP_40._Maquetaweb2.pdf (consultado en junio de 2015).

6.- José Hernández

6.1.- Biografía

Puede verse en el apartado 1.1.4.- *Sobre los escenógrafos (1986-2013)*.

6.2.- Montajes

En 2005 José Hernández diseña la escenografía de *Amar después de la muerte* de Calderón de la Barca, un montaje dirigido por Eduardo Vasco. No es la primera vez que director y escenógrafo trabajan juntos sobre un escenario, ni será la última. Desde que comenzaron a colaborar en el año 2000 sus encuentros han sido constantes, sumando un total de cinco espectáculos teatrales: *Los vivos y los muertos* (2000) de Ignacio García May, *El rey pastor* (2007) de W. G. Amadeus Mozart y Pietro Metastasio, *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla, *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega y *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca, estos tres últimos para la CNTC¹⁷⁰. La buena comunicación entre ambos se debe, en parte, a que el director conoce la obra gráfica y pictórica de Hernández y éste siempre ha seguido de cerca sus trabajos escénicos, demostrando una gran capacidad de adaptación ante cada propuesta teatral, como advierte Eduardo Vasco:

Su interpretación de los espacios para la escena tenía que ver con el arte pictórico, pero sin perder de vista el paso siguiente: que un grupo de actores debe hacer suyo ese espacio, y que todo está encaminado al objetivo de contar una historia de común acuerdo entre todos los integrantes de una compañía. Sabía desechar las ideas y escuchar los motivos, y eliminar durante el proceso todo aquello sobrante, cuando la acumulación de imágenes no te deja jerarquizar la importancia o el lugar de cada cosa. No dudaba ante el paso a lo concreto porque era su día a día, y al tener la experiencia de la realización tan vinculada a su arte nunca dilataba las pruebas o los procesos con absurdas divagaciones. Simplemente probaba, se equivocaba, rectificaba, y así una y otra vez hasta que acertaba. Tenía el concepto de riesgo asimilado como propio. No trataba de utilizar fuegos artificiales cuando no tenía claro por dónde seguir y era partidario, como lo son los grandes artistas, de profundizar en lo que quería decir y en el cómo decirlo a su manera más que en tratar de ser siempre distinto o chocante; esa huida hacia delante que suele ser una pérdida de norte y de tiempo para el creador que no acierta a ser fiel a sí mismo (Vasco, 2014).

¹⁷⁰ El director hace una revisión de todos ellos en “José Hernández, escenógrafo. La pasión teatral de un gran artista” (Vasco, 2014). Yo me ocupo de sus colaboraciones en la CNTC en “Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2014b).

Antes de adentrarnos en el montaje propiamente dicho, conviene hacer algunas puntualizaciones. La escenografía de José Hernández no se puede apreciar plenamente sin conocer su pintura y su grabado¹⁷¹. Toda su obra se nutre de un mismo imaginario artístico y comparte, en sus distintas expresiones, una estética muy similar. Su inspiración parte de los valores imperantes en el Barroco español, caracterizado por la constante dialéctica entre destino y libre albedrío, el debate entre sueño y vigilia, la idea de las vanitas, el paso del tiempo o la inconsistencia de las cosas. Asimismo se nutre del Romanticismo, en el que se concede especial relevancia a temas como la muerte, la melancolía, la angustia, la noche, la naturaleza o la ruina (*Fig.1, Fig.2*). Del mismo modo, encuentra en el Surrealismo un imaginario compuesto por asociaciones propias del mundo onírico (cuerpos incompletos, fragmentos de imágenes, asociaciones incoherentes o ilógicas), evocación de espacios que parecemos conocer pero que resultan desconcertantes, así como la exaltación de lo orgánico en todos sus estados (*Fig.3*). A este discurso temático y estético cabría añadir otro elemento que condiciona toda su producción. Me refiero al misterio de la creación artística, un tema que ha hecho correr ríos de tinta en la Historia del Arte y que en el caso de nuestro autor viene a ser un proceso alquímico que saca a la luz la cara oculta del ser humano y los grandes interrogantes de la existencia. Para José Hernández “el Arte está tan unido al Hombre que no escapa a la evolución de las especies. La cadena se prolonga hacia un infinito siempre incierto. Pero es esta incertidumbre lo que confiere al Hombre, luego también al Arte, todo su misterio” (Hernández, 1989: 12). En este sentido, contamos con unas anotaciones personales que recogen imágenes, ideas e impresiones que a lo largo de los años han ido surgiendo libremente o bien en relación con bocetos y dibujos que estaba creando por entonces (*Fig. 4, Fig. 5*), unos apuntes de carácter literario en los que la obra de arte es concebida como un escenario por el que deambula el propio artista y que, a su vez, se comporta como un organismo vivo.

¹⁷¹ En relación con los parámetros estéticos de su teatro, véase “Un diálogo entre José Hernández y el Romanticismo. *Don Juan Tenorio* (2000) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Nieto Yusta, 2012).

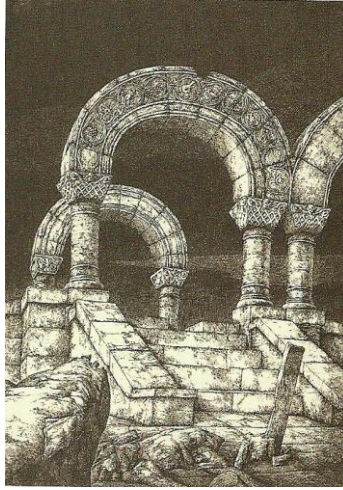


Fig. 1. *Miserere III* (1984). Aguafuerte. J. Hernández

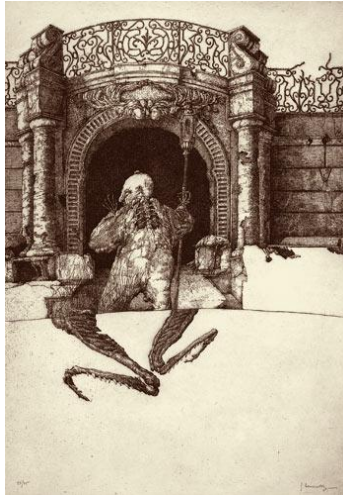


Fig. 2. *Bacanal IV* (1975). Grabado para la edición *Bacanal* de Luis Buñuel. J. Hernández.

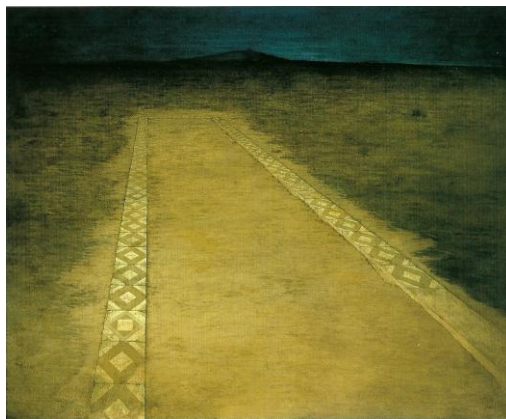


Fig.3. *Paisaje III* (1989), J. Hernández. Óleo sobre lienzo.
Colección Dan Harlap, Madrid.



Fig. 4. Dibujo de José Hernández en uno de sus cuadernos personales



Fig. 5. Dibujo con anotaciones de José Hernández, en uno de sus cuadernos personales

He aquí un extracto:

Todo respira quietud. Tan sólo se oyen unos débiles y ahogados latidos de un corazón que inevitablemente aparecerá más adelante, en el ángulo inferior izquierdo del dibujo y junto a una oveja de color blanco y negro que parece no saber muy bien dónde se encuentra. En el lado opuesto dibujar unos insectos de color negro (coleópteros). Se afanan en un extraño movimiento de tierras, formando una hilera que se dirige hacia un punto donde se supone ha de situarse el horizonte pero que hasta ese momento no ha sido trazado: el horizonte pues, no existe aún. Una fina lluvia cubre toda la escena; no puede ser vista pero sí se empieza a sentir la humedad. El sol no ha de salir hasta el dibujo siguiente (Hernández, 1989: 20).

O esta otra anotación:

Entro aún jadeante, en el segundo dibujo. Un terreno desértico aparece ante mí. El aire es de color amarillo. En un primer plano, trazar una tienda de campaña de forma cónica y seccionada en dos cascos idénticos. En su interior y ordenadas de mayor a menor (en su sentido ascendente) aparece un número indeterminado de larvas de color morado. Un olor penetrante a sahumero me distrae y no tengo más remedio que deshacer la perpendicularidad desplazando el dibujo hacia el lado derecho pues he de proseguir (Hernández, 1989: 26).

En base a estas ideas, José Hernández establece un juego interdisciplinar en el que la pintura es concebida como escenografía (en sus cuadros prevalecen las leyes de la perspectiva y las escenas poseen una atmósfera marcadamente teatral, como se puede apreciar en la *Fig.6* y *Fig.7*) y la escenografía se convierte en una prolongación en el espacio de sus pinturas (siguiendo los mismos parámetros estéticos e introduciendo referencias a su imaginario artístico). Veamos cómo se traduce este discurso en la puesta en escena de *Amar después de la muerte*.

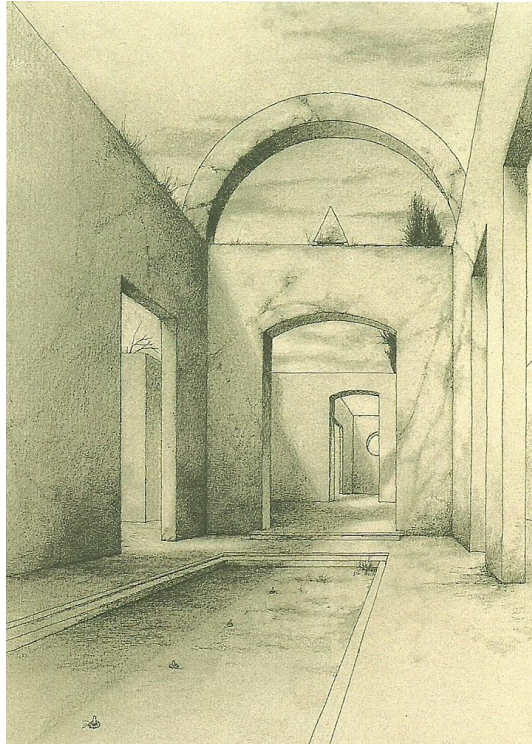


Fig. 6. El Aleph VII, J. Hernández (1993).

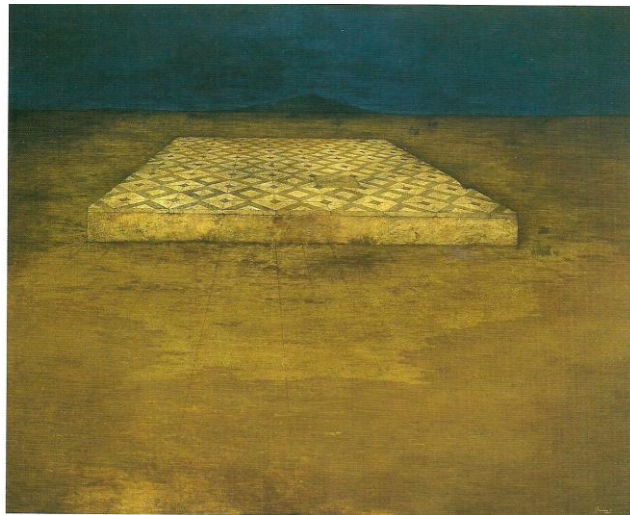


Fig.7. Paisaje I (1987), J. Hernández.

6.2.1.-“Amar después de la muerte”¹⁷² (2005)

Patrice Pavis (2011: 207) entiende que carece de sentido abordar la escenografía de un montaje teatral de forma aislada:

Se presupone que el texto y la escena están ligados y que han sido concebidos uno en función del otro: el texto, escrito con vistas a una futura puesta en escena o, por lo menos, a cierto tipo de interpretación; y la escena, pensada a partir de lo que el texto sugiere en relación con su puesta en espacio.

Por ello, deben señalarse algunos aspectos de la obra de Calderón para conocer el marco en el que se inserta la escenografía de Hernández. Como bien explica Yolanda Pallín¹⁷³, responsable de la versión empleada en este montaje:

Amar después de la muerte es una obra histórica en el mejor sentido. En ella Calderón aborda el levantamiento de los moriscos de la Alpujarra granadina durante el reinado de Felipe II, pero lo hace situando en el centro de la acción una historia de amor romántico en la que el héroe es capaz de una más que improbable hazaña: logra vengar la muerte de su amada, aun a pesar de desconocer la identidad de su asesino. Por más universal que sea el tema, el móvil dramático eficaz no dejará de presentarnos la inestabilidad y el quebranto de los personajes. En tanto que comedia histórica, tratará el tema del orden social; en tanto que comedia heroica, el del honor y la obligación (Zubieta, ed., 2005c: 41).

La belleza formal del texto y la vigencia del tema (la lucha constante entre dos comunidades incapaces de convivir) fue lo que atrajo al director Eduardo Vasco, en especial el fracaso del Estado “que pretende una integración forzosa y consigue una

¹⁷² El estreno absoluto se produjo el 26 de octubre de 2005 en el Teatro Pavón de Madrid. La gira nacional recorrió las ciudades de Baracaldo, Logroño, Jérez, Alicante, Málaga, Almería, A Coruña, Zaragoza, Valladolid, XXIX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2006) y Toledo, y a nivel internacional el montaje visitó Buenos Aires (Argentina). El análisis de este montaje se apoya en la grabación audiovisual realizada el 24/11/2005 por el Centro de Documentación Teatral. Asimismo, me apoyo en la versión del texto realizada por Yolanda Pallín (Calderón de la Barca, 2005a), cuyos versos se toman de referencia en nuestro estudio. Se acudirá al texto original (Calderón de la Barca, 2010a) cuando se considere necesario, para comparar las indicaciones del autor con la puesta en escena llevada a cabo por Eduardo Vasco.

¹⁷³ Yolanda Pallín (Madrid, 1965) ha colaborado con la CNTC en muchas ocasiones, realizando las versiones de *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes con dirección de Helena Pimenta, *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla y *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca, las dos dirigidas por Eduardo Vasco, *El curioso impertinente* (2007) de Guillén de Castro dirigida por Natalia Menéndez, *La noche de San Juan* (2008) de Lope de Vega con dirección de Helena Pimenta y *El condenado por desconfiado* (2010) bajo la dirección de Carlos Aladro.

discriminación oficial, que culmina en 1609 con la expulsión de los moriscos y da fin a la Reconquista” (Díaz Sande, 2005). A partir de aquí se idea un montaje sobrio en su discurso, donde una escenografía desnuda y polivalente contrasta con la complejidad del conflicto entre cristianos y musulmanes¹⁷⁴. Así lo concibe su director:

Por el contrario, la escenografía es más una visión abstracta que permite el juego teatral, tanto de lo que en un momento dado puede ser un sitio cerrado, una casa o dos, y en otro momento de la obra la montaña de las Alpujarras. El espacio requería ese juego, que pudiera servir a una comedia de capa y espada, que es lo que parece la función al principio, con escondites y damas tapadas, y cambiar luego a otro género que tiene que ver más con un drama de venganza envuelto en un asunto militar, de comedia soldadesca, en el que empiezan a aparecer mercenarios, personajes que recuerdan un poco a Torres Naharro, incluso personajes que han estado en nuestra comedia siempre y vienen de los griegos, de Aristófanes y Plauto. La aparición de personajes históricos de gran altura, como puede ser Don Juan de Austria, incidía en la necesidad de un espacio que nos diera una amplia gama de posibilidades. El decorado corpóreo para cada escena resultaba complicado y además, yo creo que choca frontalmente con el tipo de propuesta que un dramaturgo como Calderón realiza en esta obra (Zubieta, ed., 2005c: 36).

Este planteamiento responde a un patrón habitual en los montajes de Eduardo Vasco. El director defiende la escenificación de los clásicos a través de escenografías sobrias con las que conceder todo el protagonismo a la palabra¹⁷⁵, cuyo mejor ejemplo se encuentra en los diseños escénicos de Carolina González, como hemos tenido ocasión de ver en este trabajo. Asimismo, esta sobriedad es para Francisco Nieva (2011: 110) una de las señas de identidad de la escenografía y espectador contemporáneos, gracias a la cual se consigue despertar el interés del público estimulando su agilidad mental e invitándole a completar toda la información del espectáculo (como ya se hiciera en el teatro del Siglo de Oro).

¹⁷⁴ Eduardo Vasco ha respetado la localización temporal propuesta por Calderón, a diferencia de otros montajes de la CNTC en los que ha optado por modificarla.

¹⁷⁵ Como contrapunto a la sobriedad de sus escenografías, el director suele recurrir a vestuarios históricos. En el caso de *Amar después de la muerte*, Rosa García Andújar ha diseñado un vestuario inspirado en la época de Felipe IV. Su presencia en la CNTC ha sido constante, participando como figurinista en *La entretenida* (2005) de Cervantes dirigida por Helena Pimenta, *El caballero de Olmedo* (2003) de Lope de Vega con dirección de José Pascual y *La dama boba* (2002) de Lope de Vega, de nuevo bajo la dirección de Helena Pimenta. En este último montaje coincide con Eduardo Vasco, entonces responsable del espacio sonoro, pero es en *Don Juan Tenorio* (2000), *El castigo sin venganza* (2005) y en *Amar después de la muerte* (2005) cuando Rosa García trabaja con Vasco como director de escena.

La solución adoptada por José Hernández es una combinación de escenografía construida y escenografía pintada. Todo el montaje se organiza en torno a un cuerpo horizontal marmóreo que ofrece distintos niveles, algunos de ellos escalonados, de los que se sirven los actores para repartirse por el espacio escénico (*Fig.8, Fig.9*). Se trata de una estructura desnuda que satisface de una manera abstracta las necesidades del texto dramático. Sin embargo, a diferencia de todo el espectáculo, hay dos momentos en los que sí se escenifica con bastante fidelidad el texto de Calderón, y para ello la escenografía sufre una doble transformación: en la segunda jornada se despliegan unas pestañas que hacen que la estructura sea más alta (*Fig.10, Fig.11*), consiguiendo una mayor sensación de piedra en escena para simular la montaña de la Alpujarra, lugar de encuentros entre cristianos y musulmanes¹⁷⁶; y en la tercera jornada, las pestañas vuelven a ser plegadas para recrear una explosión provocada por el ejército (descrita por Garcés en los versos 1505 a 1520) para acallar la sublevación morisca (*Fig.12*)¹⁷⁷.

Como ya se anticipó, nuestro autor aplica a la escenografía los parámetros estéticos de su pintura, y en este caso se reproduce ese mundo “materialmente rico de calidades táctiles clásicas” (Nieva, 2003: 14). El poder ilusionista de la pintura le permite fingir la textura del mármol, un material que junto a la piedra y el granito aparece constantemente en los suelos, ruinas y arquitecturas clásicas de sus cuadros (*Fig.1, Fig.6*). Este efecto con el que simular texturas y materiales entronca directamente con una técnica muy usada en el siglo XVIII y que queda recogida en el tratado *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa* y con la mayor propiedad de don Ramón Pasqual Díez (1988), publicado en 1785 en Madrid. En este librito, su autor aboga por el uso del estuco en lugar del jaspe porque, además de ser más económico, más eficiente en la reparación de desperfectos y más hermoso en sus resultados, tiene una gran capacidad ilusionista, hasta el punto de que se empleó para sustituir los retablos de madera que habitualmente eran pasto de las llamas en

¹⁷⁶ Asimismo, esta escenografía ampliada acoge la escena en la que don Juan de Mendoza divisa Gavia, Galera y Berja (a partir del verso 1232). Se trata de una licencia dramática que se toma Calderón, porque para poder divisar tres pueblos de Granada muy alejados entre sí (realmente imposible) sería necesario estar en una zona exterior muy elevada, algo que José Hernández consigue sugerir con esta escenografía transformada y ampliada.

¹⁷⁷ Ante la acotación del verso 1520 que dice “Vanse. Explosión de una mina” (Calderón de la Barca, 2010a), el director ha optado por escenificar este suceso plegando a la vez todas las pestañas de la estructura central, y ha ignorado las indicaciones de Calderón que proponían recrear las ruinas de Galera.

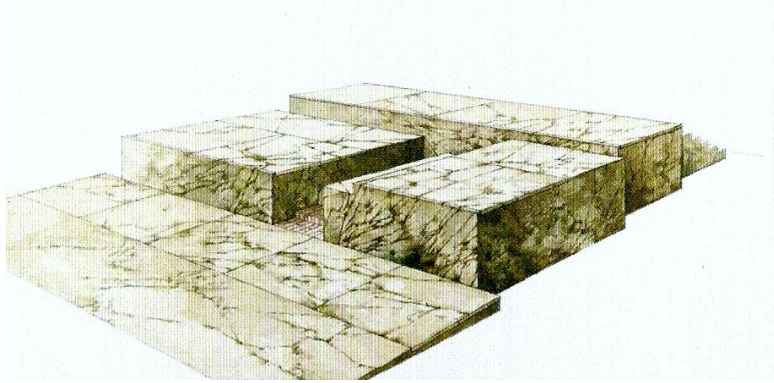


Fig. 8. *Amar después de la muerte III*, J. Hernández.
Boceto de la estructura de mármol.

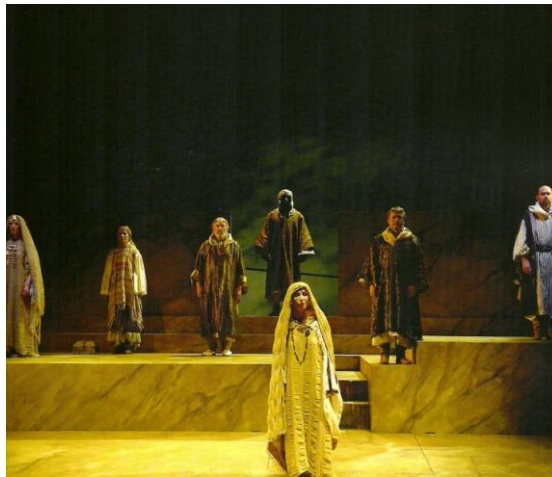


Fig. 9. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.

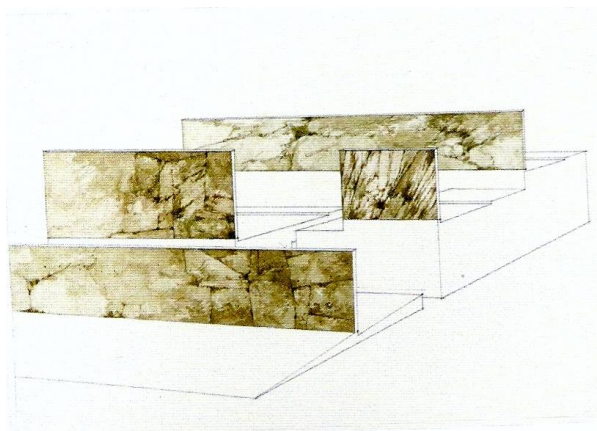


Fig. 10. *Amar después de la muerte II*, J. Hernández.
Boceto de la estructura de mármol con las pestañas desplegadas en color.

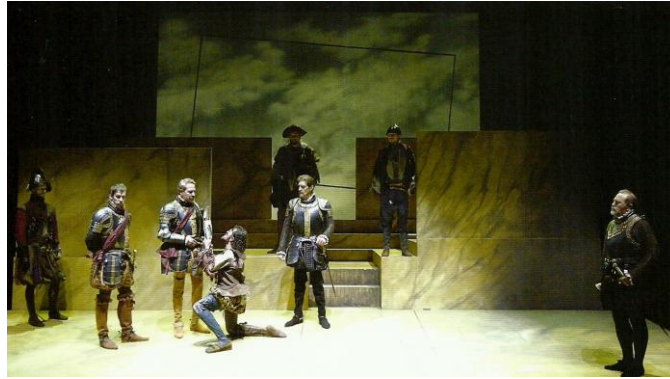


Fig. 11. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.
Estructura con pestañas desplegadas. Al fondo, telón (cielo).



Fig. 12. Momento en que se va a producir la explosión.
Los soldados se disponen a plegar las pestañas que sostienen con las manos.

lugares de culto. José Hernández explota conscientemente este recurso (el ilusionismo pictórico) que se ha convertido en una constante estética de su obra plástica y teatral¹⁷⁸.

Esta escenografía, por su textura marmórea y formato sepulcral, conlleva una evocación del mundo clásico, una de las principales fuentes de inspiración de Hernández. Ahora bien, las ruinas y los monumentos que protagonizan sus cuadros no corresponden a una época concreta, no se trata de una reconstrucción historicista; por el contrario, se presentan bajo una óptica atemporal de cariz arqueológico, un concepto que está presente en esta escenografía. Así lo expone Víctor Nieto Alcaide (1979): “Por lo regular, el repertorio clásico juega una función decisiva en la composición de este tipo de edificios, y José Hernández lo ha entendido proporcionando al concepto de clásico un valor más amplio y ambiguo, como idea que equivale a antiguo”. Esa capacidad para sintetizar toda la tradición clásica en un único modelo es la misma que encontramos en las escenografías de Adolphe Appia (*Fig.13, Fig. 14*), a quien Ángel Martínez Roger (2004: 19) le reconoce su capacidad para crear “espacios ancestrales cargados de una nueva visión de la arqueología donde se adivina, de manera resumida y sublimada, por vía de un diseño estilizado, toda la historia arquitectónica del mundo occidental, del zigurat mesopotámico a la calzada romana”¹⁷⁹.

La participación de nuestro autor no acaba aquí. La escenografía se complementa con tres telones pintados (recurso habitual en Hernández) que reafirman el protagonismo de la pintura en este montaje y dotan al espectáculo de cierto aire teatral¹⁸⁰. El telón principal (*Fig.15, Fig 16*) sirve de fondo escenográfico y muestra un cielo con un marco en su interior que será iluminado, total o parcialmente, en función de las escenas (día, noche, interior o exterior)¹⁸¹. Un segundo telón (*Fig. 17, Fig.18*) acompaña el encuentro entre el protagonista (don Álvaro Tuzaní) y su amada (doña Clara), a la que visita para pedirle matrimonio en un contexto de tensiones relacionadas

¹⁷⁸ En la CNTC ha recurrido a este efecto ilusorio en varias ocasiones. En el año 2000, a raíz del montaje de *Don Juan Tenorio*, diseñó la casa de doña Ana de Pantoja a partir de un muro en esquina (por lo tanto tridimensional), un efecto que obtuvo a partir de una superficie plana pintada. Del mismo modo, en *El castigo sin venganza* (2005) creó un suelo de baldosas ricamente decoradas sobre el que actuaban los intérpretes, siendo en realidad una superficie pintada.

¹⁷⁹ Esta semejanza entre la escenografía de Hernández y los diseños de Appia han sido advertidos por Rosana Torres (2005) en una de sus críticas de prensa.

¹⁸⁰ En el capítulo dedicado a Carolina González ya se explicó la importancia del pintor de telones o escenógrafo desde el siglo XVIII hasta nuestros días, y cómo ha evolucionado el uso del telón pintado en el teatro. José Hernández y Carolina González emplean habitualmente este recurso (hoy en desuso) como reivindicación de “lo teatral”.

¹⁸¹ En relación con los fondos escenográficos, Francisco Nieva (2011: 110) recomienda que no interfieran en el desarrollo de la acción teatral y que se muestren indiferentes a lo que transcurre en primer plano, para no distraer al público. En este montaje, el telón diseñado por Hernández cumple con este requisito y se comporta como un elemento ambiental del espectáculo.



Fig. 13. Espacio rítmico, “Las grandes orillas del cielo” (1909-1910), Adolphe Appia
Berna, Colección suiza de Teatro.

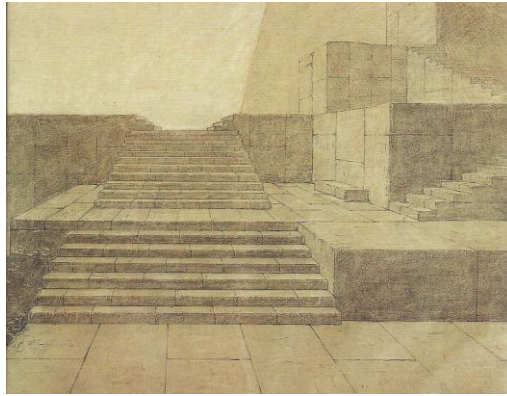


Fig. 14. Espacio rítmico, “Schiller, el saltador” (1909-1910), Adolphe Appia

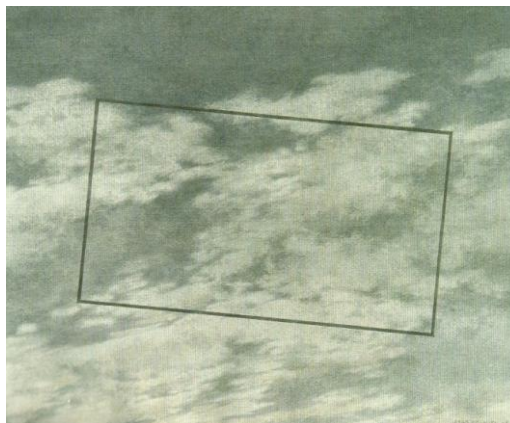


Fig. 15. *Amar después de la muerte (cielo)*, J. Hernández.
Boceto del telón pintado.



Fig. 16. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.
Al fondo, telón pintado (cielo).



Fig. 17. Tapiz árabe, J. Hernández. Boceto

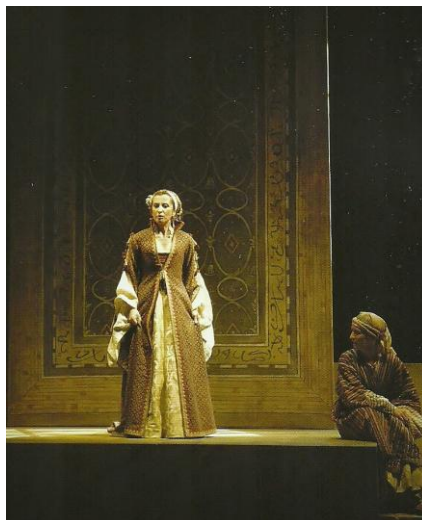


Fig. 18. Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.
Telón pintado de fondo.

con el honor. Se trata de un tapiz árabe que en ningún momento oculta su naturaleza pictórica ni persigue el trampantojo; los motivos florales, geométricos y caligráficos (característico del arte islámico) dejan ver los trazos del pintor que, junto a los colores, ponen de relieve que se trata de una superficie plana pintada, es decir, se exalta su condición de decorado. José Hernández juega así con la doble naturaleza de la pintura: por un lado hace gala de su gran capacidad para imitar la realidad (lo hemos visto en el efecto mármoleo del cuerpo central) y por otro, reafirma la pintura como artificio (como en el caso de este tapiz).

El último telón pintado (*Fig.19*) acompaña a una nueva escena en la que don Álvaro visita a don Juan de Mendoza en prisión¹⁸². Para la ocasión se ha pintado un tapiz envejecido cuyo armazón queda al descubierto (en realidad un “falso armazón” pues forma parte de la ilusión pictórica)¹⁸³. El deterioro que muestra este tapiz no es casual. La degradación de la materia provocada por el paso del tiempo es un leitmotiv en la obra de José Hernández, como ya se dijo al comienzo de este trabajo. En sus cuadros todo sucumbe a sus efectos, desde la carne de seres deformes que muestran sus entrañas hasta la arquitectura, que para Víctor Nieto Alcaide (1979) se comporta como un ser vivo: “En la recreación libre e imaginativa del monumento José Hernández ha traducido la arquitectura en un auténtico organismo viviente que se mezcla con el mundo insólito de seres que recorren el espacio de sus composiciones”. El cuadro *Testamento inútil* (1974), posible inspiración de este telón, ilustra a la perfección este discurso (*Fig.20*) y, además, pone de relieve el ya mencionado juego interdisciplinar del que se sirve Hernández, en el que la pintura es concebida como escenografía y la escenografía se convierte en una prolongación en el espacio de sus pinturas.

En cuanto a la recepción de *Amar después de la muerte*, la crítica ha vertido todo tipo de opiniones. Rosana Torres (2005) hace una valoración positiva de todo el espectáculo, calificando de “abierto y moderno” el espacio escénico de José Hernández. Pérez Rasilla (s.f.) hace hincapié en la sobriedad de esta escenografía que, si bien, “produce una sensación de frialdad”, en conjunto “impide que el espectador fije su atención en lo anecdótico, y lo obliga a una actitud más reflexiva y lo empuja hacia una

¹⁸² Esta escena surge a raíz del matrimonio apalabrado entre doña Clara (morisca) y don Juan de Mendoza (cristiano) como posible solución a los conflictos de ambas comunidades, lo que desata la ira de don Álvaro que decide ir a ver a Mendoza a prisión (a partir del verso 447).

¹⁸³ En las anotaciones de su boceto dice así: “Tapiz armado. Calidad de tejido algo acartonado evidenciándose la estructura que lo sostiene. El motivo ornamental (brocado) se repite en toda la superficie del tapiz” (Nieva, 2008: 208).

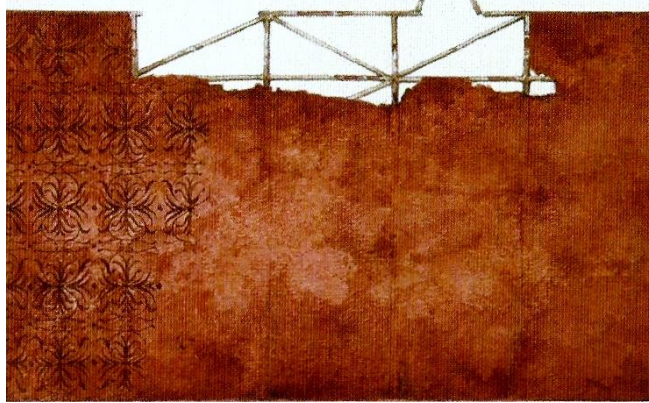


Fig. 19. *Telón corto*, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de *Amar después de la muerte*.

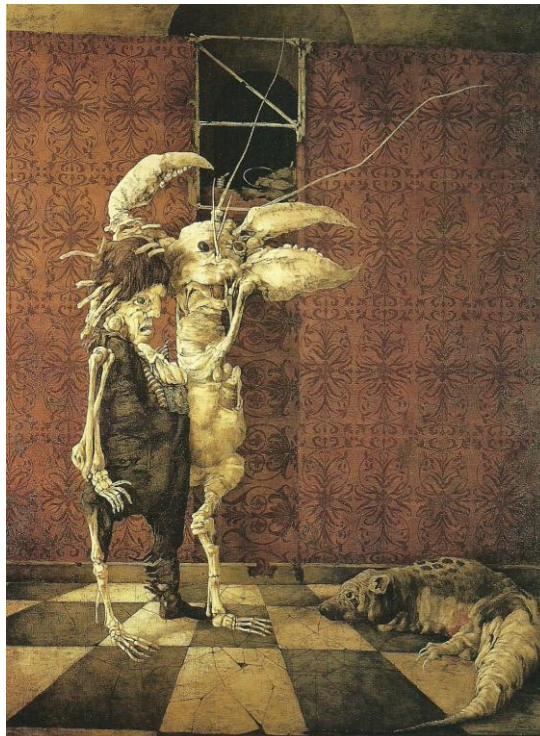


Fig. 20. *Testamento inútil*, J. Hernández (1974).

comprensión del problema más intelectual y también más próxima”. Sin embargo, Javier Villán (2005) no encuentra un buen resultado a pesar de que el equipo artístico es inmejorable, y no sabe si habría que pedir responsabilidades al director o al texto. El vestuario y la escenografía se llevan reconocimiento, aunque en su opinión esta última llega a ser demasiado compleja.

6.2.2.- Conclusiones

A la hora de hacer una valoración de la escenografía de *Amar después de la muerte*, conviene tener en cuenta el paso de José Hernández por la CNTC. Los tres montajes teatrales en los que ha participado -*Don Juan Tenorio* (2000), *El castigo sin venganza* (2005) y *Amar después de la muerte* (2005)- se han llevado a cabo con un equipo artístico integrado, en su mayor parte, por los mismos colaboradores: la figurinista Rosa García Andújar, la autora de las versiones de *Don Juan Tenorio* y *Amar después de la muerte*, Yolanda Pallín, el responsable en iluminación Miguel Ángel Camacho y el director Eduardo Vasco. El resultado es un discurso común a los tres montajes donde la puesta en escena se construye a partir de una escenografía abstracta y polivalente, un vestuario historicista y el protagonismo de la palabra, coordinadas que se han convertido en la seña de identidad del director.

En el caso que nos ocupa se ha repetido este mismo patrón. Un cuerpo horizontal escalonado ha bastado para articular una puesta en escena en la que es evidente la inspiración en el arte contemporáneo, en concreto en el minimalismo y en la pureza de formas tan característica de la arquitectura del siglo XX, así como en el carácter orgánico de la obra de arte que, en el caso del teatro, hunde sus raíces en las teorías de Adolphe Appia; elementos, todos ellos, que tienen mucho en común con los diseños escénicos de Carolina González¹⁸⁴, lo que revela el gusto de Eduardo Vasco por un mismo tipo de lenguaje escenográfico.

Ahora bien. Como hemos podido comprobar, el discurso estético de José Hernández sirve de denominador común a su pintura, su grabado y su teatro. El hecho

¹⁸⁴ Carolina González es ayudante de escenografía de José Hernández en este montaje y en *El castigo sin venganza* (2005), ambos para la CNTC. Este primer contacto con él podría haber influido plenamente en su lenguaje escenográfico, pues son muchas las características que comparten estos dos escenógrafos, como es el gusto por la sobriedad, el fuerte carácter pictórico de sus diseños y el uso reiterado del telón pintado.

de que una escenografía esté destinada a un espacio tridimensional y deba responder a las necesidades de un texto dramático, no le impide concebirla como una obra pictórica, como una creación artística en sí misma. Prueba de ello es el protagonismo que tiene la pintura en este montaje donde, al igual que en sus cuadros, reproduce los mismos parámetros estéticos, recurre a las mismas fuentes y explota su poder ilusionista. De este modo, la escenografía de José Hernández podría considerarse el decálogo de su concepción artística. Este último recurso (la ilusión pictórica), posiblemente sea el mayor acierto de este montaje teatral. La dialéctica apariencias/realidad de la que se sirve Hernández para articular su escenografía es, precisamente, uno de los pilares fundamentales de todo el arte barroco y, por lo tanto, una solución idónea para escenificar a un autor como Calderón. Javier Aparicio Maydeu, en “Teoría y modelos de espectáculo en Calderón” (2002: 247-257), explica cómo en el Barroco se superan los marcos ontológicos de distintas disciplinas artísticas, un hecho que se produce a partir de la aparición de los primeros tratados de perspectiva que exploran sus efectos ilusionistas. Esto tiene una pronta acogida en la pintura barroca de la mano de artistas como el Greco, Velázquez o Rembrandt, cuyos personajes miran directamente al espectador para romper el marco ficcional en el que están insertos e introducirse en su propia realidad, un recurso del que también se servirá el teatro barroco:

La pintura revela al espectador que se sabe pintura, en autoconsciencia semejante a la del teatro que denuncia que es efectivamente teatro mediante el gracioso metaléptico o añagazas de actores y actrices que en connivencia con el público traspasan su marco natural (Aparicio Maydeu, 2002: 249).

Así pues, Eduardo Vasco logra sintetizar en este montaje la esencia del Barroco, representada por el propio Calderón pero también vislumbrada por la escenografía de José Hernández.

Ficha técnico-artística de *Amar después de la muerte* (2005)

Ayudante de dirección: José Luis Massó; asesor de verso: Francisco Rojas; diseño de sonido: Eduardo Vasco; iluminación: Miguel Ángel Camacho (A.A.I.); vestuario: Rosa García Andújar; escenografía: José Hernández; versión: Yolanda Pallín; dirección: Eduardo Vasco. Reparto (por orden de intervención): Emilio Buale (*Cadí*), Toni Misó (*Alcuzcuz*), Jordi Dauder y Francisco Rojas (*Don Juan Malec*), Pepa Pedroche (*Doña Clara Malec*), Joaquín Notario (*Don Álvaro Tuzaní*), Ione Irazábal (*Beatriz*), Paco Paredes (*Don Alonso de Zúñiga*), César Sánchez (*Don Fernando de Valor*), José Luis Santos (*Don Juan de Mendoza*), Miguel Cubero (*Garcés*), Montse Díez (*Doña Isabel Tuzaní*), Juan Meseguer (*Don Juan de Austria*), Rodrigo Arribas (*Don Lope de Figueroa*), Jorge Gurpegui (*Soldado 1º*), Javier Mejía (*Soldado 2º*) y Xavi Montesinos (*Soldado 3º*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APARICIO MAYDEU, J. (2002). “Teoría y modelos de espectáculo en Calderón”. En *Ayer y hoy de Calderón*, J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), 247-257. Madrid: Castalia.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2005a). *Amar después de la muerte*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, nº 40).
- _____. (2010a). *Amar después de la muerte*. Kassel: Reichenberger (edición de Jorge Checa).
- DÍAZ SANDE, J. R. (2005). “Amar después de la muerte (El tuzaní de la Alpujarra)”. *www.madridteatro.eu*, 5/11. En la siguiente dirección de Internet http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=873:amar-despues-de-la-muerte-entrevista&catid=60:entrevistas&Itemid=171. Consultado en enero de 2012.
- HERNÁNDEZ, J. (1989). *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*. En http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/hernandez_mu%C3%B1oz_jose-1989.pdf?PHPSESSID=8b8ba6d90f1df3bc6a2481ba55eecdb3 (consultado en diciembre de 2014).
- MARTÍNEZ ROGER, A. (2004). “Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética”. En *Adolphe Appia. Escenografías*, VV.AA., 17-44. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- NIETO ALCAIDE, V. (1979). “La representación del monumento en José Hernández”. *El País*, 09/08. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/1979/08/09/cultura/302997604_850215.html. Consultado en diciembre de 2014.
- NIETO YUSTA, O. (2012). “Un diálogo entre José Hernández y el Romanticismo. *Don Juan Tenorio* (2000) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED*, Serie VII, 25, 453-476. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://e-espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2012-25-1105&dsID=Documento.pdf> (consultado en enero de 2015).

- _____ (2014b). “Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. Publicación en línea, disponible en el siguiente enlace: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Olivia_Nieto.pdf. Trabajo de Fin de Máster dirigido por José Romera Castillo (defendido en 2012), del *Máster universitario en formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).
- NIEVA, F. (2003). “Aproximación a los arcanos de José Hernández”. En *José Hernández. Dibujos*, S. Rubio Liniers, F. Nieva y M. J. Salazar, 13-21. Ciudad Real: Museo de la Fundación Gregorio Prieto.
- _____ (2008). *José Hernández y el teatro. 1973-2007*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Colegio del Rey.
- _____ (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- PASCUAL DÍEZ, R. (1988). *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid.
- PAVIS, P. (2011). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- PÉREZ-RASILLA, E. (s.f.). “Amar después de la muerte. Calderón desde la actualidad”, www.madridteatro.eu. El artículo puede leerse en la siguiente dirección de Internet: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro151.htm>. Consultado en enero de 2015.
- TORRES, R. (2005). “Rigor y modernidad para un extraño Calderón”. *El País* 1/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Rigor/modernidad/extrano/Caldero/elpiept/20051101elpiepiesp_1/Tes. Consultada en enero de 2015.
- VASCO, E. (2014). “José Hernández, escenógrafo. La pasión teatral de un gran artista”. *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_6&pag=1 (consultado en diciembre de 2014).
- VILLÁN, J. (2005). “Amar después de la muerte”. *El Cultural.es*, 17/11. Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15923/Amar_despues_de_la_muerte. Consultado en enero de 2015.

ZUBIETA, M. (ed.) (2005c). *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca*.

Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuaderno Pedagógico*, nº 18).

También disponible en la siguiente dirección de Internet:

<http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP18.Amardespuesdelamuerte.pdf>

(consultado en diciembre de 2014).

7.- Jean-Pierre Vergier

7.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

7.2.- Montajes

En 1996 la Compañía Nacional de Teatro Clásico decide incorporar a su repertorio la obra más universal de Calderón: *La vida es sueño*. El responsable de la escenografía y el vestuario es Jean-Pierre Vergier, que comparte el proyecto con el director Ariel García Valdés. Como hemos visto en otros casos, no es la primera vez que director y escenógrafo colaboran juntos. Desde que se conocieran en 1973 junto a Georges Lavaudant, han entablado una relación profesional que tiene sus primeros frutos en la década de los ochenta con *L'Intercanvi* (1987) de Paul Claudel; y desde entonces le han seguido los siguientes espectáculos teatrales¹⁸⁵: *El viatge o els cadàvers exquisits* (1989) de Manuel Vázquez Montalbán, *Timón de Atenas* (1991) de William Shakespeare, *La quinta columna* (1992) de Ernest Hemingway, *La vida es sueño* (1996) de Calderón de la Barca, *Galatea* (1998) de Josep María de Sagarra, *La coronación de Popea* (1999) de Claudio Monteverdi, *Don Juan o el festín de piedra* (2001) de Molière, *La Favorite* (2003) de Gaetano Donizetti y *Les tres germanes* (2005) de Anton Chejov¹⁸⁶.

Veamos en qué ha consistido la participación de Jean-Pierre Vergier en este montaje de la CNTC.

7.2.1.- “La vida es sueño” (1996)

El 18 de julio de 1996 se estrena en Almagro *La vida es sueño* bajo la dirección de Ariel García Valdés¹⁸⁷, un montaje con el que Adolfo Marsillach finaliza su etapa al

¹⁸⁵ Estos dos profesionales también han trabajado juntos a las órdenes del director Georges Lavaudant, pero en ellas Ariel García Valdés ha participado como intérprete, una faceta que no nos interesa para el desarrollo de este trabajo. Únicamente se atiende a la relación Jean-Pierre Vergier (escenógrafo)-Ariel García Valdés (director).

¹⁸⁶ Jean-Pierre Vergier ha diseñado la escenografía de todos estos montajes, y en algunos de ellos también se ha ocupado del vestuario; es el caso de *La vida es sueño* (1996), *Galatea* (1998), *La coronación de Popea* (1999), *Don Juan o el festín de piedra* (2001), *La Favorite* (2003) y *Les tres germanes* (2005).

¹⁸⁷ El estreno fue acogido en el Hospital de San Juan, dentro del marco del XIX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En Madrid, el estreno se produjo el 9 de diciembre de 1996 en el Teatro de la

frente de la CNTC: “Quería despedirme con un gran título, con un gran montaje y ahí está esa joya que todos hemos visto” (Torres, 1996b). Es la primera vez que la compañía incluye esta pieza en su repertorio, un gesto necesario que, inevitablemente, abrirá la puerta a montajes posteriores como veremos en el año 2000 con Calixto Bieito y en 2012 con Helena Pimenta.

Para cualquier director teatral supone un reto llevar a escena una obra tan conocida, estudiada y representada como *La vida es sueño*, no solo por ser la más universal del teatro barroco español sino, también, por ser una de las más complejas, como señala Jaime Siles (2006: 73): “*La vida es sueño* discurre por diferentes ejes y acciona un muy variado conjunto de resortes, émbolos y mecanismos; funciona como la pintura al hueco y, a la vez, como la pintura al bulto: es arte barroco al cubo que enfatiza lo dual de la realidad”. Uno de los principales atractivos de esta obra es la capacidad de Calderón para combinar lo más instintivo del ser humano (violencia, sexo y poder) con la faceta metafísica de la existencia, una dialéctica que se articula a partir de un caso singular (el de Segismundo) para transformarse en una reflexión de alcance universal que comulga plenamente con el pensamiento contemporáneo. Sin embargo, Ariel García Valdés y el responsable de la versión del texto, José Sanchís Sinisterra, no han querido hacer hincapié en este aspecto filosófico ni ahondar en el conflicto existencial del ser humano. Por el contrario, han adoptado un enfoque claro, sencillo y directo en el que la teatralidad se antepone a la reflexión moral, una idea que estará presente en todos los componentes del espectáculo, incluida la escenografía (Andura Varela, 2000: 153). Así lo manifiesta su director: “Es una obra mítica. El peligro de montarla es detenerse en ese color existencial global que desprende, olvidándose de que la aventura real es la historia que vive Segismundo, una fuerte trama que obliga al personaje a cambiar su visión del mundo” (Torres, 1996a). Por este motivo, se ha llevado a cabo un espectáculo que apuesta por una rabiosa sencillez, donde

García Valdés se ha desprendido de sus modos rompedores [...]. Sobre su propuesta para La vida es sueño, deja claro que no ha querido agregar nada personal. “No tengo fuerzas ni inteligencia suficientes para añadir algo especial a lo que ya da esta obra; solo surgen pequeños deseos, pero he tratado de entrar en ella con la mayor sencillez, desnudo, y una vez allí una idea me ha llevado a otra” (Torres, 1996c).

Comedia, llevándose a cabo una gira por A Coruña, Santander y Barcelona. El análisis de este montaje se basa en la grabación realizada el 13/03/1997 en el Teatro de la Comedia, por el Centro de Documentación Teatral.

Antes de adentrarnos en el montaje propiamente dicho, conviene recordar brevemente el argumento de *La vida es sueño* para ver qué elementos han condicionado e inspirado la escenografía de Jean-Pierre Vergier:

El rey Basilio encierra a su hijo Segismundo en una torre, atemorizado por unos presagios que el día de su nacimiento auguraron que gobernaría Polonia como un tirano. Sin embargo, decide ponerle a prueba para comprobar si los presagios son ciertos o si, por el contrario, está perfectamente capacitado para gobernar. Con ayuda de sus súbditos, Segismundo es dormido y trasladado a palacio donde se le hace creer que siempre ha sido rey y que su estancia en prisión ha sido un simple sueño. Los presagios se cumplen y Segismundo se revela como un hombre dominado por la soberbia, la ambición y los más bajos instintos. El rey Basilio decide devolverle a prisión empleando el mismo método, de manera que al despertar crea que su experiencia en palacio ha sido un sueño. Finalmente, los soldados deciden liberarlo para que ocupe el puesto que le corresponde, perdonando a su padre tras confesarlo todo.

Todas estas escenas se estructuran en tres jornadas (siguiendo el modelo teatral del Siglo de Oro) y cada una de ellas transcurre en dos espacios: la torre y el palacio¹⁸⁸. Para simplificar la continua alternancia entre estos dos lugares, se ha decidido unificar todo bajo un único espacio abstracto. El diseño de Jean-Pierre Vergier consiste en una sobria e imponente escenografía formada por dos elementos: por un lado, un decorado construido al fondo del escenario consistente en un inmenso muro de ladrillo con una franja central por la que asoma el cielo (*Fig.1, Fig.2*), un modelo escenográfico que será retomado en 2008 en una versión de marcado carácter industrial para la ópera *La clemenza di Tito* de W.A. Mozart (*Fig.3, Fig.4*)¹⁸⁹; por otro lado, y en un primer plano, un gran trono de estilo “Luis XV” con una corona tambaleante en la parte superior que simboliza la inestabilidad política que atraviesa Polonia (*Fig.5*). Ambos recursos son polivalentes y se complementan para recrear, bajo una óptica onírica, los dos espacios dramáticos en los que transcurre la obra: la torre y el palacio¹⁹⁰.

¹⁸⁸ El desarrollo de las jornadas en la torre y en el palacio obedece al siguiente esquema: primera jornada (torre-palacio), segunda jornada (palacio-torre); tercera jornada (torre-palacio-torre). Para conocer de forma detallada la distribución de las escenas en cada una de las jornadas, así como su contenido, véase Calderón de la Barca (1994: 21-27).

¹⁸⁹ Ópera representada en la Ópera Nacional de Lyon, con dirección musical de Jérémie Rhorer y puesta en escena de Georges Lavaudant.

¹⁹⁰ La obra comienza en el exterior de la torre en la que está encerrado Segismundo. La primera acotación que ofrece Calderón (1994: 93) para abrir la jornada inicial dice así: “Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando”. En el



Fig.1. Boceto de la escenografía de *La vida es sueño*.
Jean-Pierre Vergier



Fig.2. Puesta en escena de *La vida es sueño*.
Escenografía de Jean-Pierre Vergier.

montaje de la CNTC tan solo al comienzo de la representación se adivina, en el último término de la escena, y envuelto en neblina, el peñasco del que desciende Rosaura. El resto del espectáculo transcurre en torno al muro y el trono.



Fig. 3. *La clemenza di Tito* (2008) de W.A. Mozart.
 Dirección musical de Jérémie Rhorer y puesta en escena de Georges Lavaudant.
 Escenografía de Jean-Pierre Vergier.



Fig. 4. *La clemenza di Tito* (2008) de W.A. Mozart.
 Dirección musical de Jérémie Rhorer y puesta en escena de Georges Lavaudant.
 Escenografía de Jean-Pierre Vergier.



Fig.5. Puesta en escena de *La vida es sueño*.
 Escenografía de Jean-Pierre Vergier.

Susan L. Fischer (2001: 214) considera que este tipo de escenario es “harto brechtiano”. Sin duda, el teatro occidental actual bebe de las teorías teatrales de Brecht, a partir de las cuales se empezó a rechazar la espectacularidad con que se dotaba anteriormente a las puestas en escena que, en muchos casos, mermaban la importancia del texto y la interpretación actoral (Nieva, 2011: 98). Pero además de este aspecto, resulta interesante el modo en que Vergier ha apostado por un diseño donde lo onírico se ha impuesto estéticamente (acorde con la esencia del texto calderoniano), y que de algún modo parece obedecer a las propias indicaciones que da Brecht en relación con la decoración escénica:

La decoración debe tener el aspecto de representar una ciudad, una ciudad que ha sido construida sólo para dos horas; hay que fabricar la realidad del tiempo. Todo tiene que ser provisional y al mismo tiempo amable. Basta un espacio que tenga la verosimilitud de un espacio visto en sueños (Sánchez, 1999: 264).

Precisamente, algunos sectores de la crítica consideraron poco acertado optar por tanta sobriedad a la hora de abordar *La vida es sueño*, tal y como señala Lorenzo López Sancho (1996), quien ve en este montaje algunos de los errores más habituales de la escenografía contemporánea:

Uno de estos montajes muy de ahora deja el escenario en una triste desnudez a la que otra manía actual, la obsesión de lo oscuro, suma en zonas larguísimas de invisibilidad. Probablemente para compensar, los actores y las actrices gritan que se las pelan y en vista de que el amplio escenario es un desierto en penumbra, tratan de llenarlo corriendo deportivamente del coro al caño y del caño al coro de los desolados metros vacíos de lo que la modernidad llama espacio escénico.

Ahora bien, este escenario brechtiano no está reñido con la impronta personal de Vergier, que habitualmente se inclina por el Romanticismo y el Expresionismo. Así, el gigantesco muro parece alzarse como los restos de una ruina o los pies de una montaña, evocando así un espacio de reminiscencias románticas, todo ello nutrido por una atmósfera nocturna de tonos azulados creada por Juan Gómez Cornejo¹⁹¹. Las medidas

¹⁹¹ Fischer (2001: 214-215) advierte en esta oscuridad imperante la importancia que tienen las sombras de los actores, proyectadas en ocasiones sobre el inmenso muro (cuando Rosaura divisa la torre o cuando Segismundo, prisionero, es tratado violentamente por los soldados), lo que en su opinión parece evocar el mito de la caverna platónica.

desproporcionadas de las paredes y el cielo vigilante que acecha tras ellas, ponen de relieve la vulnerabilidad del hombre ante los caprichos de la naturaleza y el cosmos (y por ende, el destino), lo que armoniza con el componente existencial del texto de Calderón. Esta ambientación de tintes románticos es habitual en sus escenografías en las que la escala humana queda reducida al mínimo ante inmensas rocas o una naturaleza desbordante. Son muchos los ejemplos, entre ellos *Quatre dones i el sol* (1990) de Jordi Pere Cerdá dirigido por Ramó Simó (Fig.6)¹⁹², *La Cerisaie* (2012) de Philippe Fénelon con dirección musical de Tito Ceccherini y puesta en escena de Georges Lavaudant (Fig.7)¹⁹³ o *La Favorita* (2002) de Gaetano Donizetti, con dirección musical de Richard Bonyngé y Ariel García Valdés como director de escena (Fig.8, Fig.9)¹⁹⁴. Como muestra, véase el siguiente extracto de la crítica realizada por Lourdes Morgades (2002) a esta última ópera, donde se pone de relieve el imaginario artístico del escenógrafo:

Junto con el escenógrafo y figurinista Jean-Pierre Vergier, García Valdés ha concebido una escenografía única, una inmensa roca negra que gira sobre sí misma y define, en esencia, seis escenarios diferentes. Una gran roca, que el director de escena califica de 'diamante negro', en cuyo interior están esculpidos los sentimientos de los personajes y que tiene como referente los acantilados de la costa de Rügen plasmados en sus cuadros por el pintor romántico Caspar David Friedrich.

La capacidad de Vergier para hacer de escenografías únicas distintos espacios dramáticos, forma parte de su seña de identidad. En el caso que nos ocupa, el muro, que claramente se identifica con la torre que mantiene preso a Segismundo, se convierte de forma inmediata en las imponentes paredes de palacio gracias a una cortina blanca y brillante que asoma por la franja central, y que dota a la escena de cierta elegancia (véase Fig.2); el trono y el vestuario inspirados en la moda francesa del siglo XVIII (véase Fig.5)¹⁹⁵, contribuyen a recrear este nuevo espacio donde la luz juega un papel esencial¹⁹⁶.

¹⁹² Obra estrenada el 15 de febrero de 1990, en el Teatro Romea de Barcelona.

¹⁹³ *La Cerisaie* (2012) es una producción de la Ópera Nacional de París, estrenada el 27 de enero de 2012.

¹⁹⁴ Estrenada el 16 de abril de 2002, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, en una coproducción con el Teatro Real de Madrid.

¹⁹⁵ A la hora de diseñar el vestuario, Jean-Pierre Vergier no se ha basado en el texto de Calderón. Por el contrario ha optado por unos figurines anacrónicos que, en conjunto, armonizan con el espectáculo. La mayoría de los actores lleva trajes inspirados en la corte francesa del siglo XVIII (en concreto, los personajes de palacio y Segismundo príncipe). En menor medida, hay actores con vestuario actual como son Rosaura, Clarín y los soldados que protagonizan el motín. El vestuario de Basilio se debate entre lo

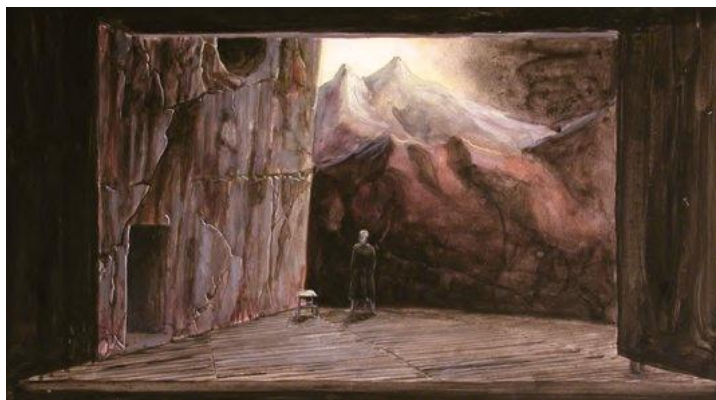


Fig.6. *Quatre dones i el sol* (1990) de Jordi-Pere Cerdá, dirigido por Ramon Simó.
Boceto de la escenografía, de Jean-Pierre Vergier.



Fig.7. *La Cerisaie* (2012) de Philippe Fénelon. Dirección musical: Tito Ceccherini.
Puesta en escena: Georges Lavaudant. Escenografía de Jean-Pierre Vergier.

fantástico y lo alquímico, con telas brillantes y doradas y unas pequeñas gafas oscuras con las que se asoma al caldero-oráculo para predecir lo que le depara el destino.

¹⁹⁶ “La platea entera se modifica en auditorio de la “corte ilustre de Polonia”, al asomar Basilio (Héctor Colomé) por el pasillo central de un teatro iluminado mediante una luz de antepescenio” (Fischer, 2001: 221).



*Fig.8. La Favorita (2002) de Gaetano Donizetti, ópera dirigida por Ariel García Valdés.
Escenografía de Jean-Pierre Vergier.*



*Fig.9. La Favorita (2002) de Gaetano Donizetti, ópera dirigida por Ariel García Valdés.
Escenografía de Jean-Pierre Vergier.*

Junto al muro, el trono es el otro gran protagonista de este montaje por soportar parte del peso escenográfico (algo similar ocurre en el montaje de Calixto Bieito), y por desempeñar un importante papel en la dialéctica realidad-ficción: sobre él, Segismundo asume su nueva condición de príncipe de Polonia, trata de forzar a Rosaura, lanza amenazas contra los que osen cuestionar su poder, e incluso pierde la consciencia para ser devuelto a la torre. Como bien señala Eduardo Pérez-Rasilla (2006: 382), es un elemento polivalente que “dejaba sentir su presencia y su importancia en el escenario como elemento funcional y simbólico a un tiempo”.

En resumen, el trabajo de Jean Pierre Vergier es una escenografía minimalista y monumental impregnada de romanticismo, que no queda muy lejos de la concepción espacial de Gordon Craig:

Los dibujos de Craig para La escalera o los grabados para ilustrar su texto Escena poseen esa cualidad visionaria, en la que percibimos la posición dubitativa e insegura del hombre como una metáfora de su situación en un universo del que no posee certezas científicas. Capacidad de abstracción, misticismo, templo laico, lugar donde se presiente lo sobrenatural (VV.AA., 2009a: 323).

Con esta propuesta escénica de *La vida es sueño* Ariel García Valdés pone la primera piedra, pero ello no condicionará en absoluto la particular aportación de Calixto Bieito ni la propuesta de Helena Pimenta, como tendremos ocasión de ver.

7.2.2.- Conclusiones

La propuesta escénica de Ariel García Valdés y Jean-Pierre Vergier puede leerse como una reafirmación del discurso que inauguró Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski en 1986 con *El médico de su honra*. Se trata de un modelo que hunde sus raíces en las teorías teatrales del siglo XX y que irá cobrando fuerza a medida que la CNTC vaya sumando estrenos. La articulación de la puesta en escena en torno a un espacio vacío relega todo el protagonismo al texto y al trabajo actoral, obligando al espectador a participar activamente e incitándole a completar la información omitida o sugerida, pero siempre en busca de una puesta en escena clara y directa. En esta línea se ha movido Jean-Pierre Vergier, transformando un único recurso (el muro) en una escenografía polivalente pero, también, en un poderoso referente en el que está

contenido todo el imaginario artístico del Romanticismo. El resultado no ha podido ser más armónico, tal y como recalca Joan-Anton Benach (1996) al afirmar que “la tendencia minimalista del espectáculo no está reñida con la soberbia monumentalidad arquitectónica de su escenografía”.

Escenificar a los clásicos a partir del espacio vacío supone una clara ruptura con el canon teatral decimonónico y se alza como una solución que hoy en día cuenta con un amplio respaldo en el panorama teatral europeo. Ahora bien, aunque las teorías de Bertolt Brecht comulgan con esta manera de escenificar a los clásicos, es él mismo el que nos recuerda que la idea del espacio vacío ya existía en tiempos de Shakespeare, y que nuestra mirada contemporánea no es más que una manera de reafirmar y realzar su naturaleza. Así lo explica el dramaturgo alemán en su texto “Teatro realista e ilusión” (Brecht, 2004: 29-30):

Goethe habla en 1826 de la “imperfección del escenario” de Shakespeare. Dice: “No hay ni rastro de la exigencia de naturalidad que se ha ido generalizando poco a poco, gracias a la mejora de la maquinaria, del arte de la perspectiva y del vestuario”. Y pregunta: “¿Quién aceptaría hoy algo parecido? En aquellas circunstancias, las comedias de Shakespeare eran cuentos extremadamente interesantes, contados por varias personas que para causar un poco más de impresión se caracterizaban con maquillaje, se movían de un lado a otro según convenía, y entraban y salían, pero dejaban al espectador la libertad de imaginar a su gusto el paraíso o un palacio sobre el escenario vacío”. Desde que se hiciera esta constatación, la maquinaria de nuestros teatros ha mejorado a lo largo de cien años, y la “exigencia de naturalidad” ha conducido a un ilusionismo tal que nosotros, los descendientes, preferiríamos con mucho un Shakespeare sobre un escenario vacío a uno que ya no exige ninguna imaginación y tampoco la crea.

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (1996)

Ayudantes de dirección: Alba Vidal y César Diéguez; asesoría de verso: M^a Paz Ballesteros; música: Juan Carlos de Mulder y Daniel Carranza; adaptación del texto: José Sanchis Sinisterra; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Jean Pierre-Vergier; dirección escénica: Ariel García Valdés. Reparto (por orden de diálogo): Yolanda Arestegui (*Rosaura*), Arturo Querejeta (*Clarín*), Pedro Mari Sánchez (*Segismundo*), Juan José Otegui (*Clotaldo*), Antonio Vico (*Astolfo*), Esther Montoro (*Estrella*), Héctor Colomé (*Basilio*), Ángel García Suárez (*Criado 1º*), José Luis Massó (*criado 2º*), Carlos Aladro (*criado 3º*), José Olmo (*soldado 1º*), Félix Casales (*soldado 2º*), David Alarcón (*soldado 3º*) y Anselmo Gervolés (*soldado 4º*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDURA VARELA, F. (2000). "Calderón en la escena española, 1900-2000". En *Calderón en escena: siglo XX*, Varios Autores, 123-152. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- BENACH, J. A. (1996). "Minimalista y monumental". *La Vanguardia*, 28/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1996/10/28/pagina-45/33928019/pdf.html?search=%22Minimalista%20y%20monumental%22>
Consultado en enero de 2015.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1994). *La vida es sueño*. Madrid: Castalia.
- FISCHER, S. L. (2001). "Del texto original al espectáculo actual: la fuerza de la intertextualidad en *La vida es sueño*". *Hispanic review*, 2, 209-237.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1996). "La vida es sueño: descafeinado Calderón en el Teatro de la Comedia". *ABC*, 10/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1996/12/10/088.html>. Consultado en enero de 2015.
- MORGADES, L. (2002). "Ariel García Valdés bucea en el melodrama para vestir de poesía la ópera *La favorita*". *El País*, 03/04. Disponible en Internet: http://elpais.com/diario/2002/04/03/espectaculos/1017784801_850215.html. Consultado en enero de 2015.
- NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2006). "El rey Basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*". En *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Luciano García Lorenzo (ed.), 379-399. Madrid: Fundamentos.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SILES, J. (2006). *Bambalina y tramoya*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- TORRES, R. (1996a). "Ariel García Valdés dirige en Almagro *La vida es sueño*". *El País*, 17/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet:

http://elpais.com/diario/1996/07/17/cultura/837554409_850215.html#.

Consultado en enero de 2015.

_____ (1996b). “La ‘etapa Marsillach’ termina en Almagro con *La vida es sueño*”. *El País*, 20/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://elpais.com/diario/1996/07/20/cultura/837813609_850215.html.

Consultado en enero de 2015.

_____ (1996c). “García Valdés se enfrenta “con la mayor sencillez” a *La vida es sueño*”. *El País*, 07/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://elpais.com/diario/1996/12/07/cultura/849913204_850215.html.

Consultado en enero de 2015.

VV.AA (2009a). *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Madrid: La Casa Encendida.

8.- Calixto Bieito y Carles Pujol

8.1.- Biografías

Pueden verse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

8.2.- Montajes

Hasta la fecha, *La vida es sueño* (2000) es la única colaboración de Calixto Bieito con la CNTC¹⁹⁷. Es, además, la primera vez que se enfrenta a una obra de Calderón¹⁹⁸, sin embargo, este dramaturgo siempre ha sido uno de sus autores de referencia: “Me trae muchos recuerdos, desde que fui con el colegio a ver su primera obra. Estamos ante una figura que preconizaba la obra de arte total mucho antes que Wagner” (Pérez Martín, 2012). Aunque Bieito no se caracteriza por ser especialista en teatro clásico español, sí son muchas las obras de Shakespeare que le han formado como director a lo largo de su dilatada carrera (*El rey Juan* (1995), *La tempestad* (1997), *Macbeth* (2001) o *El rey Lear* (2004), entre otras); de ahí que no dude en considerar *La vida es sueño* “el Hamlet del teatro español” (Ginart, 2000). En esta ocasión, además de dirigir la puesta en escena, comparte escenografía con Carles Pujol con quien ya colaboró en *La verbena de la Paloma* (1996), uno de los trabajos más reconocidos del director. Veamos en qué ha consistido este trabajo conjunto en la CNTC.

8.2.1.- “La vida es sueño” (2000)

Calixto Bieito fue el siguiente en enfrentarse a *La vida es sueño* en el año 2000¹⁹⁹. Con este espectáculo se consolidó como director teatral, no sin provocar un

¹⁹⁷ Esta colaboración surge tras aceptar el cargo de director asociado de la CNTC junto a Sergi Belbel y José Luis Alonso de Santos, una iniciativa creada por Andrés Amorós durante su breve mandato al frente de la compañía (1999-2000).

¹⁹⁸ La segunda obra de Calderón dirigida por Bieito es *El gran teatro del mundo*, una coproducción del Barcelona Internacional Teatre (BIT) y el Theater Freiburg. Su estreno mundial se produjo el 10 de noviembre de 2011 en el Theater Freiburg, en la ciudad alemana de Friburgo. El estreno en España fue el 20 de julio de 2012, en el Festival Grec de Barcelona.

¹⁹⁹ El estreno absoluto tuvo lugar en agosto de 1999 en el Edinburgh International Festival (Escocia) y el 16 de junio de 2000 en Reus (Tarragona). En Madrid, subió a las tablas por primera vez el 6 de octubre de 2000, en el Teatro de la Comedia. La gira nacional recorrió Huelva, San Sebastián, el XXIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2000), Sant Feliú de Guixols, Olot, Santander, Manresa, Rubí, Bilbao, Sevilla, Ciutadella de Menorca, Girona, Tarragona, Mataró, Figueres, Torderá, L'Hospitalet, Lleida, Sant Cugat, Vilanova i la Geltrú, Igualada, Vigo, Gijón, Málaga, Las Palmas de Gran Canaria, Vic, Logroño, Pamplona, Vitoria, Baracaldo, Palma de Mallorca, Oviedo y Valencia. La

gran revuelo entre la crítica y el público: “Sin duda, fue uno de los trabajos más discutidos –acaso el más discutido- de la historia de la CNTC” (Pérez Rasilla, 2006: 389). A la hora de idear la puesta en escena, Calixto Bieito se inspiró en uno de los periodos más sombríos de la historia de España, el franquismo, en un afán por mostrar la pervivencia de una oscuridad castellana que, en su opinión, ya aparece en la obra de Calderón. A partir de esto, ideó un espectáculo visceral donde los instintos del hombre irrumpen con violencia, una energía desbordante que tiene que ver con la primera versión de *La vida es sueño* escogida por el director:

Existen dos versiones de La vida es sueño. La primera, al parecer, fue escrita para la escena. La segunda, para la imprenta. Yo he seguido el espíritu de la primera, cuando Calderón era más joven y no llegaba a treinta años, más radical y más nihilista. Se atrevía a decir las cosas de un modo claro, con más fuerza y valentía. La segunda versión es más perfecta literariamente, pero también más conservadora (Zubieta, ed., 2001: 98).

A esto habría que añadirle la visión puramente española que persigue Bieito en este montaje, que se nutre de los artistas que mejor han sabido retratar la esencia de este país:

Hay mucho de Diego Velázquez y Goya, pero no referido al vestuario sino a la luz que ilumina y da sensación de volumen; también de la brutalidad de Buñuel y de la violencia auténticamente calderoniana y española. La violencia es un tema fundamental en Calderón, y no solo la religiosa (Cabrera, 2009).

Junto a Carles Pujol ha diseñado una escenografía sobria, formada por dos elementos de gran contenido simbólico: tierra, dispuesta en círculo sobre el escenario, y un espejo barroco de grandes dimensiones, suspendido en el aire (*Fig.1, Fig.2*):

Para mí esa Polonia tiene mucho que ver con Castilla, así que picamos piedra escocesa e hicimos un círculo de grava que podría ser la piedra de El Escorial después de caer una bomba. Por otra parte, está el gran espejo de mil kilos. A veces es el cielo del campo de batalla, a veces es el espejo del palacio, a veces la búsqueda del yo. Al final lo lanzo contra el público, que se ve reflejado en él, y lo hago con las luces de la sala encendidas para que el efecto sea más claro y

gira internacional visitó Londres, Edimburgo y Nueva York. Se trata de una producción conjunta de la CNTC, el Teatre Romea de Barcelona, el Edinburgh International Festival y el Barbican Centre de Londres. Este trabajo se basa en la grabación realizada el 31/10/2000 en el Teatro de la Comedia, cedida por el Centro de Documentación Teatral.

contundente. Es un gran símbolo que sirve de metáfora de la obra, el símbolo filosófico por excelencia del siglo XVII. Es un elemento espectacular. Al fin y al cabo, La vida es sueño es un espectáculo (Zubieta, ed., 2001: 99).

Sin duda, el espejo es uno de los símbolos más característicos del Barroco, y en ese afán por representar la fugacidad, el equívoco y la ambigüedad de lo real e irreal gozará de especial protagonismo en la pintura barroca española, donde *Las Meninas* (1656) o *La Venus del espejo* (1650-1651) de Velázquez son, sin duda, el mejor ejemplo. Por otro lado, la disposición circular de la grava entronca con una tendencia de la escenografía catalana de los años setenta, con la que surgieron nuevas formas de expresión alejadas de la figuración realista. Estas nuevas aportaciones consistieron en estructuras escénicas sin delimitación alguna, donde el fondo y los laterales de la escena están ausentes. El objetivo era crear un fuerte componente plástico en el que se insertase de forma recortada el cuerpo de los actores, teniendo como resultado dos modalidades escénicas que Isidre Bravo (1986: 296) denomina “escena-tierra” y “escena-ángulo”, y que se disponen a la manera de las instalaciones efímeras propias de galerías y museos de arte contemporáneo. En el primer caso, la tierra cobraba todo el protagonismo junto a una luz que dotaba de misterio a estos espacios de tintes surrealistas²⁰⁰, unos parámetros que encuentran su mejor ejemplo en la escenografía que realizó Albert Boadella para la obra *Laetius* (1980) de Els Joglars (Fig.3), y que del mismo modo están presentes en la propuesta escenográfica de Bieito y Pujol.

En este montaje de la CNTC, la tierra y el espejo sugieren todo tipo de dialécticas (hombre/cosmos, destino/libre albedrío, realidad/ficción) en un espacio onírico, atemporal y polivalente, donde el vestuario es el único signo capaz de enmarcar el espectáculo en la Europa del siglo XX²⁰¹. En este sentido, se está aplicando la misma

²⁰⁰ El Surrealismo está muy presente en las creaciones de Calixto Bieito, un referente con el que se identifica profundamente: “No solo yo, sino una parte muy importante de la cultura española le debe mucho al Surrealismo, tanto al de Buñuel como al de Picasso o Dalí, entre otros. Es algo que las generaciones posteriores a estos artistas llevamos en el ADN de nuestra sangre, que nos pertenece, lo mismo que nos pertenece Goya, cuyo influjo en mis espectáculos no me recato en reconocer” (Rodríguez, 2009).

²⁰¹ El vestuario es contemporáneo, lo que implica un anacronismo en relación con el texto de Calderón, un recurso habitual en Calixto Bieito que siempre busca contrastes entre los clásicos y nuestra época. Se alternan uniformes militares que podrían ser un guiño a la dictadura española, chaqué y trajes de noche, pijamas de raso y batas de terciopelo, y de nuevo una referencia a la identidad española en el traje de luces con montera que lleva Clarín.



Fig.1. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2000)



Fig.2. Otra imagen de la puesta en escena donde se aprecia el suelo de grava y el gran espejo en la parte superior.



Fig.3. *Laetius* (1980) de Els Joglars.

solución que Jean Pierre Vergier: el empleo de una escenografía sobria y suficiente para recrear los distintos espacios dramáticos de la pieza teatral. El trono también goza de especial protagonismo con un tamaño muy superior a la escala humana, simbolizando así la soberbia de Segismundo, quien desea con ansia convertirse en el nuevo rey de Polonia (*Fig.4, Fig.5*). Pero en este caso, podemos ir más allá: el gran trono dispuesto a acoger a un coloso o a un gigante, pone de relieve el carácter nihilista de la primera versión de Calderón (la escogida por Calixto Bieito)²⁰², porque según el que fue coetáneo del dramaturgo barroco, Sebastián de Covarrubias, “podemos llamar gigantes metafóricamente a los soberbios [*sic*] desalmados, blasfemos, tiranos y hombres sin Dios y sin conciencia, por ser hijos de la tierra y no considerar que ay Dios en el cielo” (Covarrubias, 2003: 639).

En esa búsqueda de la esencia española, la luz juega un importante papel estético. A lo largo de todo el espectáculo impera un tono sepia que armoniza con el color de la grava, el caqui de los uniformes, la madera del trono, o el torso desnudo de Segismundo, consiguiendo en conjunto evocar el color tan característico de las *Pinturas Negras* de Goya, uno de los mayores representantes de la “oscuridad castellana” y que tanta influencia ha ejercido en el director (*Fig.6, Fig.7*)²⁰³. Pero las referencias al pintor español no se limitan al color de la escena, ya que la actitud violenta y amenazante con que se mueve Segismundo, portando una gruesa cadena en la mano, recuerda en numerosas ocasiones a la obra *Duelo a garrotazos* (1820-1823). En la historia de nuestra pintura, la esencialidad española se ha basado tópicamente en un cromatismo ocre, negro y apagado del color, constituyendo un motivo de preocupación estética que ha servido de base a pintores como Lucio Muñoz o miembros del grupo *El Paso* (Canogar, Viola, Saura o Millares), en una concepción denominada “el color de la negación del color”²⁰⁴, que ya estaba presente en los tenebristas españoles influidos por Caravaggio, como José de Ribera.

²⁰² A diferencia de Calixto Bieito, José Sanchís Sinisterra, responsable de la adaptación del texto en el montaje de Ariel García Valdés, recurrió a la segunda versión (Madrid), incorporando únicamente cuatro breves fragmentos de la primera versión (Zaragoza).

²⁰³ Véase la nota 13.

²⁰⁴ Este concepto es desarrollado en “El color de la negación del color” de Víctor Nieto Alcaide (1993: 20-29).



Fig.4. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2000), donde se aprecia el tamaño desproporcionado del trono y el espejo.

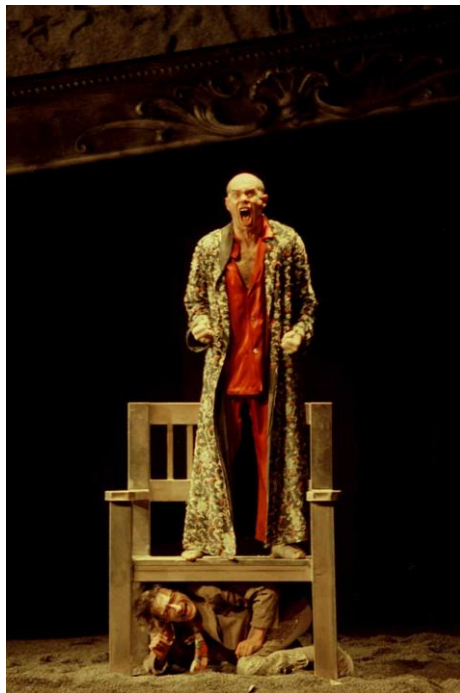


Fig.5. El trono, de grandes dimensiones, simboliza la soberbia de Segismundo.



Fig.6. El aquelarre o El Gran Cabrón (1819-1823), perteneciente a las “Pinturas Negras” de Francisco de Goya. Museo del Prado de Madrid.



Fig.7. Las parcas o Átropos (1819-1823), perteneciente a las “Pinturas Negras” de Francisco de Goya. Museo del Prado de Madrid.

Continuando con esa visión puramente española, la música ha jugado un papel esencial²⁰⁵: “cuando preparaba la obra para la versión inglesa y leí aquello de “ay, mísero de mí, ay, infelice”, pensé que lo más hondo que tenemos aquí es el flamenco, es lo que va más directamente al estómago, y pretendo que este montaje vaya al estómago” (Ginart, 2000). Se trata de música en directo (al igual que hará Helena Pimenta en su montaje), donde se establece un estrecho diálogo con la entrada y salida de actores, a diferencia del montaje de Pimenta, que buscará una mayor identificación de la música con el contenido emocional de las escenas. Precisamente, lo que más valoró la crítica fue esa visión puramente española, hasta el punto de que Eduardo Haro Tecglen (2000a) llega a identificar el círculo de gravilla negra con un ruedo, donde los movimientos de los actores con batas o capas en las manos, pueden recordar ligeramente a una corrida taurina. La capacidad de Bieito y Pujol para conseguir complicidad entre todos los elementos del espectáculo ha sido reconocida por Margarita Reiz (2000: 118), con quien finalizamos:

La luz, el color, las verticales y un suelo ruidoso de puro incómodo completan un diseño espacial pensado como “fuerzas” que dan significado a un conjunto prácticamente vacío y que sirven para crear un universo de espacios dentro de un único espacio. Un universo desquiciado y cambiante: realidad y mentira de un mismo lugar que, por otro lado y de forma sólo aparente, permanece fiel a la sencillez espacial propia de la época calderoniana.

8.2.2.- Conclusiones

En 1996 Ariel García Valdés y Jean-Pierre Vergier escenificaron *La vida es sueño* a partir de un escenario desnudo y dos únicos elementos: un trono y un gran muro de tintes románticos. Cuatro años más tarde, Calixto Bieito y Carles Pujol retoman la solución del espacio vacío pero introducen un mayor juego de texturas, colores y simbolismos a través de un suelo de grava, un trono de madera y un gran espejo barroco. A partir de estos recursos se ha ofrecido una visión contemporánea de la obra (siempre perseguida por Bieito en todos sus montajes) utilizando como engranaje una tradición española que se define como “oscuridad castellana”, cuya esencia está presente en el propio teatro de Calderón. Se trata de una propuesta que explota el lenguaje escenográfico contemporáneo: prevalece la economía de medios, se busca un

²⁰⁵ A diferencia de Calixto Bieito y Helena Pimenta (como veremos), en el montaje de Ariel García Valdés la música apenas hace acto de presencia para marcar los cambios de escena.

fuerte impacto visual y se concede protagonismo a materiales y texturas, todo ello sin descuidar la naturaleza del teatro clásico español. En este sentido, Patrice Pavis (2013: 117) recuerda que desde la década de los setenta y ochenta del siglo XX ha ido aumentando el interés por la plástica escénica hasta surgir “el estallido actual del decorado”, un proceso en el que la escenografía ha superado su función mimética para convertirse en el motor interno del espectáculo:

Ocupa todo el espacio, tanto por su tridimensionalidad como por los vacíos significantes que sabe crear en el espacio escénico. Se hace maleable (importancia de la iluminación), expansible y capaz de coexistir con el juego del actor y la recepción del público. Todas las técnicas de representación descentralizada, simultánea, en contrapunto, no son sino la aplicación de los nuevos principios escenográficos: elección de una forma o de un material de base, búsqueda de una tonalidad rítmica o de un principio estructurante, interpenetración visual de los materiales humanos y plásticos.

Precisamente son estas las coordenadas que definen la escenografía de Calixto Bieito y Carles Pujol, un claro ejemplo de cómo pueden combinarse, de forma coherente, el teatro clásico y el lenguaje teatral contemporáneo.

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (2000)

Ayudante de dirección: Josep Galindo; vestuario: Mercè Paloma; iluminación: Xavier Clot (A.A.I.); adjuntos a dirección: Alicia Hermida y George Anton; escenografía: Calixto Bieito y Carles Pujol (C.C. Sant Cugat); dirección y versión: Calixto Bieito. Reparto (por orden de diálogo): Nuria Gallardo (*Rosaura*), Boris Ruiz (*Clarín*), Joaquín Notario y Andoni Gracia (*Segismundo*), Miquel Gelabert (*Clotaldo*), Àngels Bassas (*Estrella*), Roger Coma (*Astolfo*), Carlos Álvarez (*Basilio*), Víctor Rubio (*Criado*), David Martínez (*Soldado*), José Miguel Cerro (Cantaor) y Juan Flores (percusionista).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAVO I PIJOAN, I. (1986). *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputación de Barcelona. Área de Presidencia. Dirección de Comunicación.
- CABRERA, H. (2009). “Un renacentista en el San Martín”. *Página/12*, 30/11. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-16169-2009-11-30.html>. Consultado en octubre de 2013.
- COVARRUBIAS, S. (2003). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.
- GINART, B. (2000). “Calixto Bieito afirma que *La vida es sueño* es el *Hamlet* del teatro español”. *El País*, 22/03. Disponible en el siguiente enlace de Internet: http://elpais.com/diario/2000/03/22/catalunya/953690857_850215.html. Consultado en enero de 2015.
- HARO TECGLÉN, E. (2000a). “Fuerza y emoción”. *El País*, 10/10. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/10/10/cultura/971128809_850215.html. Consultado en enero de 2015.
- NIETO ALCAIDE, V. (1993). “El color de la negación del color”. En *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argenteria*, Varios Autores, 20-29. Madrid: Fundación Argenteria.
- PAVIS, P. (2013). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ MARTÍN, M. (2012). “Auto sacramental al desnudo”. *El País*, 03/08. En http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/02/madrid/1343939617_049856.html. Consultado en enero de 2015.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2006). “El rey Basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*”. En *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Luciano García Lorenzo (ed.), 379-399. Madrid: Fundamentos.
- REIZ, M. (2000). “La RESAD y Calixto Bieito. Otras dos caras de Calderón de la Barca”. *Primer Acto*, 286, 117-119.
- RODRÍGUEZ, S. (2009). “En Galicia he encontrado inspiración para mis espectáculos”. *La Opinión A Coruña*, 26/09. Disponible en <http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2009/09/26/calixto-bieito->

%E2%80%9Cen-galicia-he-encontrado-inspiracion-para-mis-espectaculos%E2%80%9D/. Consultado en noviembre de 2013.

ZUBIETA, M. (ed.) (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 15).

9.- Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz

9.1.- Biografías

Pueden consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

9.2.- Montajes

La tercera versión de *La vida es sueño* (2012) llega a la CNTC de la mano de Helena Pimenta, actual directora de la institución. En su puesta en escena han participado dos escenógrafos con los que mantiene lazos profesionales: Esmeralda Díaz y Alejandro Andújar. Con este último ya había colaborado anteriormente²⁰⁶ y volverá a hacerlo en la CNTC cuando dirija *La verdad sospechosa* (2013) de Juan Ruiz de Alarcón²⁰⁷. En el caso de Esmeralda Díaz, se trata de su primer trabajo en la compañía pero pronto repetirá junto a Pimenta en *Donde hay agravios no hay celos* (2014) de Francisco de Rojas Zorrilla. Veamos ahora en qué ha consistido la escenografía de *La vida es sueño*.

9.2.1.- “La vida es sueño” (2012)

La CNTC estrena su tercera versión de *La vida es sueño* el 6 de julio de 2012 en Almagro²⁰⁸. En esta ocasión, la escenografía ha partido de un planteamiento que se aleja de la sobriedad de los montajes de 1996 y 2000. En conjunto, se trata de un espectáculo ambicioso en el que la escenografía, la iluminación y el vestuario suenan al unísono para recrear el siglo XVII pero sin rigor histórico alguno, con unos referentes estéticos voluntariamente diluidos y entremezclados, como aclara su directora: “no podríamos decir que es realista, pero sí que remite a la época de la que habla el texto” (Zubieta, ed., 2012b: 43). El punto de partida, al igual que en los montajes de Calixto Bieito y Ariel García Valdés, es el juego de espacios dramáticos sobre el que se construye *La vida es sueño*: la torre y el palacio. Los tres directores han optado por un único espacio para

²⁰⁶ Directora y escenógrafo trabajan juntos en *Macbeth* (2011) de W. Shakespeare (llevado a escena por su compañía *UR Teatro*) y *Antígona de Mérida* (2011) de Miguel Murillo, dentro del Festival de Mérida.

²⁰⁷ En ambos montajes (*La vida es sueño* y *La verdad sospechosa*), además de diseñar la escenografía se ocupa del vestuario en colaboración con Carmen Mancebo.

²⁰⁸ El Teatro del Hospital de San Juan acogió el estreno, dentro del marco del XXXV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. El 20 de septiembre de 2012 se estrena en el Teatro Pavón de Madrid. El estudio de este montaje se apoya en la grabación realizada en el Teatro Pavón el 4/12/2012, cedida por el Centro de Documentación Teatral.

conseguir así un desarrollo más fluido de las escenas. Pero en el caso de Helena Pimenta estamos ante una lectura distinta: el palacio y la torre no serían sitios distanciados entre sí y unificados por cuestiones dramáticas, sino que se trataría en realidad de dos niveles dentro de un mismo lugar, como explica Pimenta en este extracto:

La primera coordenada es que el mundo del palacio y el mundo de la cárcel son paralelos. En los últimos años hemos escuchado relatos horribles, sobre gente que vivía como un ser normal y que tenía encerrada en el sótano de casa a una hija, por ejemplo... Esto nos lleva a pensar que en realidad Basilio no ha encerrado a Segismundo en una torre, sino en la profundidad de su propio palacio (Zubieta, ed., 2012b: 42).

Y añade la importancia que tiene el *leitmotiv* de *La vida es sueño*, la dialéctica realidad/ficción, a la hora de articular su propuesta:

Después hubo otro plano que nos interesó muchísimo y es la intersección de realidad y ficción. Este juego constante del autor con la vida como sueño, con la vida como teatro, es un elemento que te distancia de ti mismo y que provoca también al espectador un distanciamiento que le permite reflexionar sobre su propia vida. Y esto lo hicimos a través de un espacio con dos niveles, uno que es el escenográfico de la ficción y otro metateatral, más cercano al espectador. Con estos dos niveles el espectador viaja de la realidad a la ficción a través de la realidad, a través de la ficción. El teatro termina resultando un movimiento eterno (Zubieta, ed., 2012b: 42).

En la escenografía, que ha recreado el interior de un palacio, confluyen todo tipo de estilos arquitectónicos (*Fig.1, Fig.2*). El techo, cubierto con un artesonado de casetones, evoca formas romanas como los recuadros de la cúpula del Panteón de Roma, pero también obras pictóricas y arquitectónicas del Renacimiento (*Fig.3, Fig.4*). Las puertas laterales de palacio aparecen coronadas con un frontón curvo llamado “de vuelta redonda”, que aparece recogido en tratados de arquitectura del siglo XVI²⁰⁹, pero que también puede encontrarse en ejemplos anteriores, como en las hornacinas del Románico lombardo (*Fig.5*). A todo ello se suman elementos de soporte como las ménsulas o las pilastras, estas últimas de clara invención escenográfica (*Fig.6*). Alejandro Andújar añade otros referentes a los ya mencionados:

²⁰⁹ Aparece en el tratado *Medidas del romano* (1526) de Diego de Sagrado.

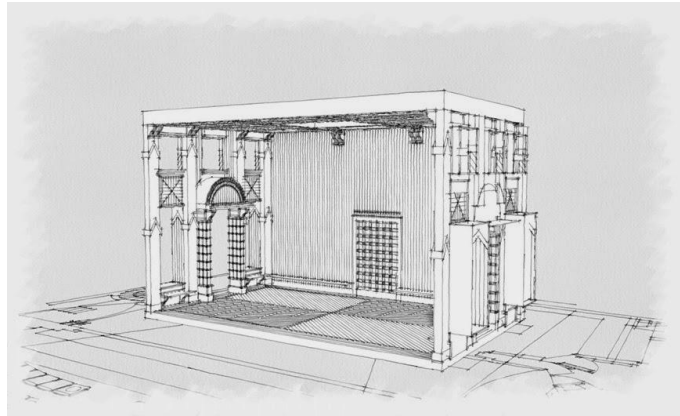


Fig.1. Boceto



Fig.2. Puesta en escena de *La vida es sueño* (2012). Vista general



Fig.3. Puesta en escena, donde se aprecian los casetones



Fig.4. Interior del Panteón de Agripa en Roma



Fig.5. Puertas laterales con frontón “de vuelta redonda”

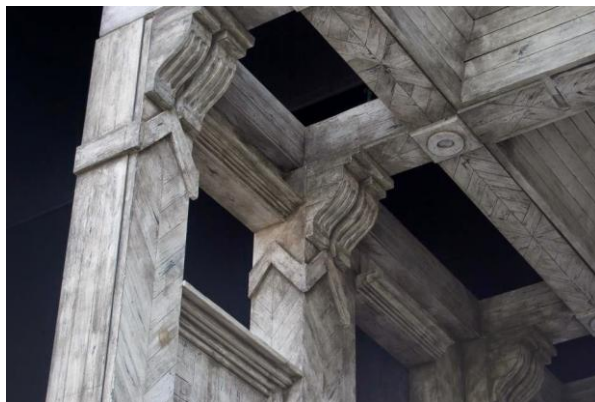


Fig.6. Algunos elementos arquitectónicos como las ménsulas o las pilastras son una invención escenográfica

Lo que sí teníamos muy claro es que este espacio barroco tenía que recoger también la idea de extranjera, de algo ajeno y remoto a España porque así es como sitúa Calderón su obra. Cogiendo directamente los topónimos que aparecen en ella, aunque sabemos que no son muy concretos, nos pusimos a buscar en la arquitectura de la Europa del Este, en la arquitectura rusa de la época, cómo era realmente el siglo XVII allí. El uso de la madera, que es muy extraño en España, nos pareció que era la clave para interpretar y construir todo el catálogo de molduras, de frisos, etc. que aparece en la obra. Todo eso está traducido en un espacio tardopalladiano occidental barroco, pero con la extrañeza y la tosquedad de este uso de la madera en vez del enfoscado, de la escayola, etc. Esa fue la clave (Zubieta, ed., 2012b: 53-54).

El resultado es el de un imaginario estilo arquitectónico pseudoclásico que consigue la elegancia y monumentalidad propias de un palacio, algo que para Francisco Nieva (2011: 125) despierta una fuerte atracción en el espectador; según él, esto se debe a que hay un cierto exotismo en las decoraciones escénicas que recrean ambientes clásicos, lo que provoca la fascinación en el público actual precisamente por este componente irreal.

Otro aspecto a tener en cuenta es el modo en que se presenta esta escenografía al público. Alejandro Andújar reconoce que junto a los modelos arquitectónicos que han inspirado este espacio escénico, hay también un referente más conceptual en “el tratamiento de este bloque escenográfico, de este set, como una caja que tiene embocadura y que se contempla con cierta distancia para realmente utilizar este espacio escénico con un fin más mental, más alegórico” (Zubieta, ed., 2012b: 54). Asimismo, da la impresión de que Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz hubieran querido recrear físicamente la “ventana albertiana” a través de la caja escénica, pero no con una aplicación científica de la perspectiva sino siguiendo los nuevos parámetros asumidos por la pintura del Renacimiento, más inclinados por la ilusión arquitectónica (*Fig.7*):

En realidad, las imágenes desarrolladas por el nuevo sistema plástico [la perspectiva] habían surgido marcadas por una clara idea de escenificación y espectáculo. La representación tridimensional del espacio se entendía claramente como un escenario, un espacio fingido en el que se desarrolla una acción (Nieto Alcaide y Checa Cremades, 2000: 74).

Al igual que en los montajes de García Valdés y Bieito, estamos ante una escenografía única capaz de representar el palacio y la torre cuando las escenas así lo

requieren, pero en esta ocasión dicha polivalencia es diferente. Ante la sobriedad y ambigüedad de las escenografías de 1996 y 2000, se opone ahora un decorado detallado y elegante que en primera instancia se identifica con el palacio. El modo de sugerir la torre se hará a través de la luz y de un material como el hierro. La luz nacerá de unas trampillas o ventanas muy altas sobre las puertas laterales, indicando así que estamos en un lugar subterráneo (*Fig.8*); y, por otro lado, un material tan significativo como el hierro, presente en la cadena de Segismundo y en la reja del suelo que simula el acceso al calabozo, indudablemente se asociará con una prisión. En este sentido, Patrice Pavis (2011: 193) advierte del interés que despiertan los objetos en una puesta en escena por sus formas, materiales y funciones utilitarias, al margen de su uso estético. La materialidad “hace de ellos objetos de pleno derecho (y no solo engranajes funcionales de una mecánica anónima)”, y en este caso, estos objetos de hierro se comportan como utensilio y escenografía a un mismo tiempo.

Continuando con los materiales empleados, es importante reparar en el marcado carácter teatral que la madera aporta a esta escenografía²¹⁰, cuyo color evoca el de la piedra deteriorada por el paso del tiempo pero consiguiendo la sensación de una construcción vaporosa e inconsistente. Así lo expresa Alejandro Andújar:

Sugiere algo que fue y que ya no es, una pintura firme que ha ido desapareciendo para dejar paso a la madera... Si hubiese que catalogarlo sería un blanco decapado, pero más agresivo para simbolizar que el palacio tiene una biografía de desastre profundo, de corte en decadencia donde todo se está deteriorando (Zubieta, ed., 2012b: 55)

La gasa que enmarca el trono de palacio también es un material que ayuda a crear una realidad que se desvanece, lo mismo que algunos golpes de efecto como la ascensión de Segismundo (Blanca Portillo, sujeta por un arnés), que dota a la escena de un cierto carácter religioso o divino, resultando una propuesta escenográfica muy vinculada a la idea de las *vanitas*, el paso del tiempo o la inconsistencia de las cosas, tan característicos del Barroco español. Para conseguir un efecto de misterio y ensueño ha sido fundamental el papel de la luz, que precisamente se apoya en este color neutral de la madera para colorear la escena con total libertad. Juan Gómez Cornejo es sobresaliente en este sentido, inundando la caja escénica con unos tonos azulados y

²¹⁰ En realidad se trata de contrachapado que, por medio de técnicas como el fresado y el llagado, consigue un efecto y textura muy similares al de la madera (Zubieta, ed., 2012b: 54).



Fig.7. Vista general de la caja escénica



Fig. 8. La luz penetra por las ventanas o trampillas laterales.

verdosos que integran todos los elementos del espectáculo en una atmósfera delicada y soñada²¹¹. La iluminación también se ha hecho eco de los dos niveles o dimensiones señalados al comienzo de este capítulo (realidad/ficción). En palabras de Helena Pimenta:

Juan ha entendido muy bien la propuesta, y ha estado presente en los ensayos. Ha contado perfectamente con la luz los dos niveles de la obra, en donde la cueva es una luz y solo abrir las puertas significa otro mundo, y sabe que tiene que combinar la poética con la realidad, que tiene que ser humano pero a la vez estilizado (Zubieta, ed., 2012b: 45).

En conjunto esta escenografía se presenta al espectador como una “arquitectura silenciosa” que parece regirse por el sentido trascendente de la pintura metafísica italiana, en un afán por conseguir una ambientación escénica impregnada de una nostalgia por lo antiguo y por lo clásico, a través de construcciones monumentales que aspiran a convertirse en eternas e inmortales.

Por otro lado, la comunicación que mantienen escenografía y vestuario para enmarcar este montaje en un imaginado siglo XVII, contrasta con las propuestas de Bieito y García Valdés, cuyos escenarios son independientes del vestuario, lo que le dota de autonomía al portar todo el peso de las coordenadas espacio-temporales, e identificándose con lo que Patrice Pavis (2011: 183) viene a llamar “escenografía ambulante”²¹². Por último, este montaje (junto al de Calixto Bieito) es el que más importancia ha concedido a la música que ofrece en directo una selección de piezas de los siglos XVII y XVIII pero siempre buscando referentes algo diluidos. La crítica, en general, recalcó la elaborada puesta en escena, que nada tiene que envidiar a los dos montajes anteriores.

²¹¹ Se trata de una intervención que contrasta con el montaje de Ariel García Valdés, donde predominaba un fuerte carácter romántico en el que la noche, el cosmos y las ruinas reclamaban una iluminación más corpórea, intensa y definida.

²¹² En la misma línea que la escenografía, se ha diseñado un vestuario con una clara intención: la de crear una corte inventada, pero que sin duda tiene ecos del siglo XVII español. Se trata de una indumentaria rica en texturas pero a la vez sobria por el color negro que domina todos los trajes, y que les otorga un aire barroco. La peluquería cierra el figurín, con cabellos recogidos en el caso de las mujeres y largas melenas en el caso de los hombres, estas últimas inspiradas en el retrato de *El Duque de Pastrana* (1679) de Juan Carreño de Miranda.

9.2.2.- Conclusiones

El montaje de Helena Pimenta cierra el “ciclo” de *La vida es sueño* y evidencia lo diferentes que son las tres escenografías vistas hasta el momento. García Valdés optó por un siglo XVIII nutrido del imaginario romántico y Calixto Bieito sometió el texto de Calderón a una visión contemporánea y “puramente española”, dos propuestas articuladas a partir de un espacio vacío de resonancias brechtianas. Estos montajes quedan muy lejos de la ilusión teatral de tímidas aspiraciones historicistas que ha perseguido la directora, consiguiendo recrear un irónico siglo XVII. Frente al protagonismo otorgado a lo monumental, a la sobriedad y al simbolismo en los dos primeros montajes, en 2012 se ha buscado una puesta en escena más preciosista y afanada en combinar caprichosamente distintas referencias históricas. En lo que sí parecen coincidir es en la polivalencia de sus recursos, que permiten concentrar la torre y el palacio en un único espacio sin necesidad de realizar mutaciones en escena. Asimismo, las tres escenografías se inclinan por el componente onírico, que sin duda es la esencia del drama de Calderón. Para ello, de una u otra manera, huyen de la ambientación concreta e identificable ubicando la acción en lugares mágicos y fantásticos en relación con la dialéctica realidad-ficción. La escenografía de Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz nos recuerda que hay alternativas a los habituales lenguajes depurados, formas minimalistas y espacios vacíos, y que la escenografía ilusionista y de fuerte sabor teatral aún tiene mucho que decir en la escena del siglo XXI.

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (2012)

Ayudante de dirección: Javier Hernández-Simón; asesor de verso: Vicente Fuentes; coreografía: Nuria Castejón; selección y adaptación musical: Ignacio García; iluminación: Juan Gómez Cornejo; vestuario: Alejandro Andújar y Carmen Mancebo; escenografía: Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz; versión: Juan Mayorga; dirección: Helena Pimenta. Reparto (por orden de intervención): Marta Poveda (*Rosaura*), David Lorente (*Clarín*), Blanca Portillo (*Segismundo*), Fernando Sansegundo (*Clotaldo*), Rafa Castejón (*Astolfo*), Pepa Pedroche (*Estrella*), Joaquín Notario (*Basilio*), Pedro Almagro (*Criado 2º*), Ángel Castilla (Tenor/*Criado 1º*), Óscar Zafra (*Soldado 1º*), Alberto Gómez Taboada (*Soldado 2º*), Anaubel Maurín (*Dama 1ª/Pueblo*), Mónica Buiza (*Dama 4ª/Pueblo*), Damián Donado (*Caballero 2º/Criado 4º/Soldado 5º*), Luis Romero (*Caballero 1º/Criado 3º/Soldado 4º*), Daniel Garay y Mauricio Loseto (percusión/*Soldado 3º*), Juan Carlos de Mulder y Manuel Minguillón Nieto (cuerda/*Soldado/Caballero*), Anna Margules y Daniel Bernaza Douglas (flauta de pico/*Dama 2ª*) y Calia Álvarez y Ana Álvarez Prada (viola de gamba/*Dama 3ª/Pueblo*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. (2000). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- PAVIS, P. (2011). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- ZUBIETA, M. (ed.) (2012b). *La vida es sueño de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 42).

10.- José Manuel Castanheira

10.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

10.2.- Montajes

José Manuel Castanheira ha colaborado con la CNTC en tres ocasiones diseñando la escenografía de *El Alcalde de Zalamea* (2000) de Calderón de la Barca dirigido por Sergi Belbel, *La serrana de la Vera* (2004) de Luis Vélez de Guevara dirigido por María Ruiz y *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) de Lope de Vega con dirección de Rafael Rodríguez. La colaboración del escenógrafo con Sergi Belbel en el montaje de una obra calderoniana es la única hasta el momento. Veamos en qué ha consistido.

10.2.1.- “El alcalde de Zalamea” (2000)²¹³

En el año 2000 *El alcalde de Zalamea* regresa a la CNTC de la mano de Sergi Belbel con motivo del cuarto centenario del nacimiento del autor barroco²¹⁴. A lo largo de su carrera ha llevado a escena varios clásicos pero este montaje constituye la primera colaboración del director con la compañía y, más importante aún, su primer Calderón²¹⁵.

²¹³ El estreno absoluto fue el 21 de septiembre del 2000 en el Teatre Nacional de Catalunya de Barcelona y el 29 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Comedia de Madrid. La gira recorrió Córdoba, Almería, Sevilla, Jerez, Valladolid, Alicante, el XXIV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2001), Niebla, Toledo, Lorca, Logroño, Bilbao y Albacete. Es un espectáculo coproducido por la CNTC y el Teatre Nacional de Catalunya. Para su estudio me he apoyado en la grabación realizada el 8/02/2001 por el Centro de Documentación Teatral.

²¹⁴ Como vimos en capítulos anteriores, la CNTC hizo una programación especial con motivo del centenario de Calderón e incluyó la obra que nos ocupa junto a *La dama duende* dirigida por José Luis Alonso de Santos y *La vida es sueño* con dirección de Calixto Bieito.

²¹⁵ El dramaturgo Sergi Belbel (Barcelona, 1963) comenzó su carrera como director teatral en el Aula de Teatre de la Universidad Autónoma de Barcelona, en cuya fundación participó. Desde 1988 es docente en el Institut del Teatre de Barcelona y ha sido autor y director de escena del *Proyecte T-6* del Teatre Nacional de Catalunya, destinado a promocionar a nuevos autores. Es discípulo de José Sanchis Sinisterra lo que ha influido de forma determinante en su trayectoria. Entre sus textos más importantes se encuentran *Caleidoscopios y faros de hoy* (1985), *Elsa Schneider* (1987), *En companyia d'abisme* (1989), *Carícies* (1992) y *Després de la pluja* (1993). Como director de escena ha montado obras de autores como Shakespeare, Molière, Enrique Jardiel Poncela o Eduardo de Filippo y compagina su faceta de dramaturgo con la de guionista de cine y televisión. Goza de un reconocimiento unánime por parte de crítica y público tanto en Barcelona como en Madrid.

En estas mismas condiciones se produce la participación de José Manuel Castanheira (primera colaboración con la CNTC y con el director catalán, y primera escenografía para una obra de Calderón), lo que supone un nuevo proyecto dentro de su trayectoria²¹⁶. Sergi Belbel tendrá que asumir la inevitable comparación de su puesta en escena con la de José Luis Alonso Mañes quien consagró, en 1988, un modelo de representación del teatro áureo. Sin embargo, se trata de una versión completamente distinta y muy personal que requiere de algunos apuntes previos para poder apreciarla en su totalidad.

El discurso teatral que Sergi Belbel ha ido desarrollando a lo largo de su carrera como autor dramático y director escénico se inclina por la experimentación, el lenguaje esencial y los espacios desnudos, parámetros heredados, en parte, de sus inicios en el teatro universitario²¹⁷. Eduardo Galán (1990: 84) se aventuró a definir el estilo dramático de Belbel cuando éste apenas había comenzado a irrumpir en el panorama teatral actual junto a una nueva generación de dramaturgos entre los que se encontraban Ernesto Caballero, Paloma Pedrero e Ignacio del Moral; y lo hizo en los siguientes términos:

La experimentación de Belbel parte de la ruptura con todo tipo de convenciones: no respeta ni tiempo ni espacio. Tiende al escenario vacío, a la ambientación sugerida, ambigua, no determinada, en la que la acción (interna, por lo general) pueda desarrollarse en toda su esencialidad, sin contaminaciones externas.

²¹⁶ Gran parte de las escenografías de José Manuel Castanheira han sido diseñadas para obras de Antón Chéjov. En cuanto a los clásicos (y al margen de los montajes de la CNTC) solo encontramos su participación en montajes de Shakespeare y Molière como *El rey Lear* (1990) y *Ricardo II* (1995) dirigidos por Carlos Avilez, *Hamlet* (2007) con dirección de Joao Mota, *El avaro* (1984) dirigido por Adolfo Gutkin y dos versiones de *El tartufo* (1987, 1990) dirigidas por Rogério de Carvalho. Se trata, por tanto, de su primer y único Calderón. En relación con el debate del teatro clásico y su puesta en escena, Castanheira toma partido: “si me invitan a colaborar, no me planteo mi participación para hacer decorados museológicos” (Perales, 1999b). En el caso de *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) de Lope de Vega, confesó ser partidario de combinar tradición y modernidad: “Tenía muy claro que quería hacer esta obra de una forma bastante contemporánea, respetando la tradición pero trasladando en lo posible la plástica a la actualidad, dentro de unos límites, para que no quedara una cosa de museo” (Zubieta, ed., 2009b: 70).

²¹⁷ Así lo advierte Xavier Puchades (2003: 292): “Su formación en el teatro universitario como actor, director y traductor, le lleva a un teatro de mínimos recursos. Esta tendencia hacia una “teatralidad menor”, como lo llamará Sanchis Sinisterra, la consolida aún más, precisamente, con los cursos y proyectos compartidos con el director del Teatro Fronterizo. Para Belbel, esta escenográfica neutra o mínima, parece ser más una opción estética desde el principio”.

En este sentido, su máxima expresión es su texto *En companyia d'Abisme* (1989) donde la acción se sitúa en una “zona abismal indefinida, completamente vacía” y en una “época abismal indefinida, completamente moderna” de manera que “todo el ambiente conduce al abismo, a la aniquilación, a la misma nada que el título (En compañía de abismo) ya preludia” (Galán, 1990: 87). Estos espacios indefinidos son, para Belbel, el marco perfecto para reflexionar sobre el conflicto humano, las luchas interiores de los protagonistas y la explicación de determinados comportamientos y conductas. Por este motivo no es de extrañar que *El alcalde de Zalamea* le haya resultado un texto atractivo desde el primer momento:

Hay una visión de una sociedad que está en un punto de cambio importante. Está pasando de una sociedad arcaica a un nuevo modelo a nivel europeo, basado más en el poder del pueblo y el fin de los privilegios. Este texto está planteando esa cuestión: cómo una clase social, la de los villanos, el pueblo, que había sido pisoteada, maltratada, por primera vez se rebela. Pedro Crespo es el vengador de una clase que ha sido vilipendiada y que a partir de ahora tendrá un peso social y político importante en la historia de España y de Europa (Fischer, 2003b: 134).

Hay un aspecto que resulta determinante en el teatro de Belbel: el conflicto humano es objeto de reflexión desde distintas ópticas pero nunca es abordado desde una estética realista “sino más bien desde una perspectiva fantástica, casi desde una estética del absurdo, de un absurdo que incorpora elementos de un nuevo romanticismo. La ambigüedad y el misterio rodean siempre la acción dramática de las obras de Belbel” (Galán, 1990: 84)²¹⁸. Aunque todas las características señaladas hagan referencia a sus textos dramáticos, éstas deben leerse en clave escénica (e incluso escenográfica) porque el nuevo autor teatral del siglo XX (en el que se inserta el perfil de Sergi Belbel y de otros compañeros de su misma promoción como Ernesto Caballero):

lejos de resignarse a la escritura de un texto literario, y conocedor de los aproximamientos al proceso de creación escénica que el siglo XX ha introducido en la práctica teatral, decide convertirse en un creador múltiple y abordar la escritura teatral desde el campo del trabajo dramático, la dirección o la escenografía (Cornago Bernal, 1997: 271).

²¹⁸ Los espacios escénicos concebidos por Belbel irán evolucionado a lo largo de su trayectoria, como señala Xavier Puchades (2003: 293): “Los espacios diáfanos y abstractos de sus primeras obras, se convierten ahora, con *Després de la pluja*, con *Carícies* menos, en espacios más concretos, reconocibles referentes de la realidad cotidiana de la ciudad”.

La plástica teatral que persigue Belbel en sus distintas creaciones tiene varios puntos en común con el imaginario de José Manuel Castanheira, un aspecto a tener en cuenta de cara al montaje de la CNTC. Una primera aproximación a su trabajo de la mano de Georges Banu (Banu, Freydefont y Carneiro, 2013: 486) pone de relieve la predilección del escenógrafo por los espacios indefinidos y misteriosos:

A través de sus diferentes respuestas a todas las solicitudes y puestas en escena en las que trabajó, descubrimos en José una voluntad de construcción; un deseo de erigir paredes (a menudo inclinadas) que crean un clima de incertidumbre; la necesidad de cavar aberturas hacia un fuera-de-escena misterioso, aberturas que absorben la mirada e inquietan al espectador que las observa; una necesidad de diseñar estructuras complejas nunca equilibradas o controladas, más bien lo contrario [...]. Sus dispositivos y construcciones parecen estar marcados por un enfoque individual siempre dedicado a cuestionar la extrañeza del mundo. José no cultiva el ascetismo del escenario desnudo, pero tampoco defiende un teatro cargado de la plenitud de sus medios: él ni aumenta ni elimina sino que descoloca, deforma, desestabiliza. Escenógrafo de visión y no de exclusión.

Y al igual que el director, no le interesa el realismo “sino extraer la esencia de la obra” para “hacer una aportación simbólica, metafórica” (Perales, 1999b)²¹⁹. Otro punto en común con Belbel es la constante experimentación a la que son sometidas sus creaciones, en concreto en lo relativo a la caja escénica, consiguiendo escenografías calificadas por la crítica de ‘arriesgadas’, ‘asombrosas’, ‘espectaculares’ o ‘apabullantes’. Así sucede en *El alcalde de Zalamea* (como veremos) pero también en *La serrana de la Vera* (2004) donde “el escenario se prolonga por parte del patio de butacas” (Silió, 2004) o en *San Juan* (1998) de Max Aub, un montaje dirigido por Juan Carlos Pérez de la Fuente cuya escenografía consistió en la cubierta de un barco “varada en el patio de butacas” (Perales, 1999b). Lo que pretende el escenógrafo con este recurso es romper la comunicación que tradicionalmente ha impuesto el teatro a la italiana e implicar, así, al espectador: “Siempre que puedo, me gusta modificar el

²¹⁹ Su faceta de pintor tiene un papel determinante a la hora de extraer las ideas esenciales de una obra, como atestigua Georges Banu (Banu, Freydefont y Carneiro, 2013: 485): “José procede a la alianza entre la imagen capturada del decorado y unos gestos plásticos deslumbrantes: el pintor que hay dentro de sí acompaña al escenógrafo. Y así se las arregla para recuperar el impulso de su búsqueda, para hacer visible el proceso que le lleva desde la intuición inicial –a la que Brook llama “preimagen” – hacia la respuesta final. Lo que se pierde con la ausencia de una maqueta se gana observando la evolución plástica y su proceso, hasta hallar el escenario: desde la abstracción de la visión a la materialización de un decorado. Caminando, pues, seguimos esta evolución con una emoción teatral, y a la vez pictórica”.

espacio para proponer nuevas formas de relación con el público” porque el escenógrafo “debe inventar una microgeografía para que el público se sienta bien y tiene que plantearse el mejor espacio posible” (Perales, 1999b), aunque confiesa que “a veces es difícil demostrar que el teatro está siempre en permanente evolución cuando lo normal es que trabajemos en teatros a la italiana que no han evolucionado en los últimos siglos” (Torres, 1997)²²⁰. Georges Banu (Banu, Freydefont y Carneiro, 2013: 486) nos ofrece una explicación más completa al respecto:

Lo que más se destaca es sin duda la relación inquieta que el escenógrafo mantiene con la caja escénica. Recordando la famosa distinción hecha por Etienne Souriau, José no es hombre “de la esfera”, sino del “cubo”. Un “cubo” que él explora, agrade, enriquece. De ese combate interminable muchas veces deriva, a mi ver, la fuerza de sus decorados. De hecho, la premisa principal del teatro para Castanheira es la del teatro como arte no sólo de la libertad, sino también de la restricción. Subvertir cualquier restricción a veces requiere trazos de genialidad ¡ajenos a la permisividad libre de cualquier requisito previo! En la Edad Media reinaba la ley de adaptación al marco y ésta se hacía respetar por los constructores de las catedrales. Hoy en día, el teatro no puede renegar completamente de esta ley, que parece estar desapareciendo del campo de las artes visuales, sin evitar caer en la trampa de las performances que se resisten a cualquier delimitación. Castanheira, sí, confía en el teatro y sin descanso nos conduce a ese diálogo tenso con la jaula de la escena, el “marco” del gran escenógrafo que él es. Un “marco” que él acepta y combate, también en nombre de una relación complementaria que cultiva con otros escenógrafos amigos, sobretudo [sic] con Yannis Kokkos.

Con estas pequeñas nociones sobre la obra de Sergi Belbel y José Manuel Castanheira podemos pasar a analizar *El alcalde de Zalamea*.

Frente a la sobriedad y el espacio vacío que encontramos en los montajes de José Luis Alonso Mañes y Eduardo Vasco, Sergi Belbel plantea una puesta en escena completamente distinta por varios motivos²²¹. A diferencia de estos dos directores, Belbel no estaba familiarizado con Calderón cuando la CNTC le propuso montar *El*

²²⁰ Desde sus inicios Castanheira ha tratado de implicar al espectador en la escena, lo que es considerado por Eugénia Vasques (2002: 2) “un acto político de conciencia democrática” en sí mismo. Prueba de ello son algunos espectáculos de su etapa como escenógrafo-aprendiz como *Pequeños burgueses* (1973) de Gorki dirigido por Fernanda Lapa o *El Avaro* (1984) de Molière dirigido por Adolfo Gutkin.

²²¹ Las versiones de José Luis Alonso Mañes (con escenografía de Pedro Moreno) y de Eduardo Vasco (con escenografía de Carolina González) se abordaron en los puntos 3.2.1.- “El alcalde de Zalamea” (1988) y 2.2.3.- “El alcalde de Zalamea” (2010), respectivamente. En estos capítulos puede consultarse todo lo relativo a la obra dramática de Calderón (argumento, personajes, estructura, espacios dramáticos, etc.).

alcalde de Zalamea, sin embargo es consciente de las posibilidades dramáticas que ofrece el autor barroco, cuyo teatro puede leerse en clave wagneriana:

En cuanto a sus potencialidades escénicas, Calderón es uno de los autores clásicos más completos. Sus obras son esencialmente textuales, pero tiene una gran preocupación por abarcar todos los elementos posibles de la puesta en escena: música, pintura, danza, movimiento, maquinaria teatral... Parece como si Calderón se adelantara a su tiempo y pensara en el teatro como Arte Total, tal y como lo planteó Wagner a principios del siglo XX (Belbel, 2001: 237).

Por otro lado, Belbel y Castanheira se muestran a favor de mantener la ambientación rural de la obra (especialmente asumida por la escenografía), un factor que para Eduardo Vasco y José Luis Alonso constituía un “obstáculo” que debían solventar ante el peligro de incurrir en el tópico del pueblo español (por este motivo se limitaron a una sugerente atmósfera rural). A la hora de diseñar la escenografía, el director comunicó al escenógrafo “sus condiciones”:

Sólo le pedí dos cosas: que diseñara un espacio orgánico, donde los actores no pisaran sobre seguro y que hubiera un único escenario. Es decir, que prescindiera de los cambios de escena que establece Calderón en la obra. De él fue la idea de irse a Extremadura, a Zalamea y a sus alrededores, hacer fotos de la zona y luego reproducir la orografía y los colores de los paisajes que encontró (Santos, 2000).

Así es. Un espacio único de carácter agreste (*Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3*) sirve para sintetizar los tres espacios dramáticos en los que transcurre la acción (los alrededores de Zalamea, la villa propiamente dicha y el bosque)²²². La escenografía ocupa toda la caja escénica y recrea un espacio rocoso, semejante a una cueva, en el que se adivinan pinturas rupestres de color rojizo que parecen querer evocar las cuevas de Altamira (*Fig. 4*). Estas pinturas se complementan con unas figuras de caballos suspendidas sobre el escenario que proyectan sus sombras sobre la roca y que consiguen simular la pintura rupestre levantina (*Fig. 5, Fig. 6*)²²³.

²²² Esta solución difiere de la empleada en los montajes de 1988 y 2010 en los que se recurrió a varios cambios escenográficos. En la versión de Sergi Belbel hay una única escenografía durante toda la representación.

²²³ A diferencia de la pintura rupestre paleolítica, la pintura rupestre levantina, más tardía, se encontraba en abrigos rocosos al aire libre y presentaba figuras esquemáticas de animales, monocromas y sin



Fig.1. Boceto para la escenografía de *El alcalde de Zalamea*. En él se pone de relieve cómo Castanheira se aproxima a la escenografía partiendo de su faceta de pintor



Fig.2. Otro boceto para *El alcalde de Zalamea*



Fig.3. Escenografía de *El alcalde de Zalamea*

volumen. De ahí su semejanza con las sombras proyectadas por los caballos en la escenografía de Castanheira.



Fig.4. Las paredes rocosas presentan pinturas rupestres



Fig.5. Figuras de caballos proyectan sus sombras sobre la roca



Fig.6. Pintura rupestre levantina fechada entre el 9.000 y el 6000 a.C.
Cova dels Cavalls (Cueva de los Caballos) de Valltorta, Castellón

No es la primera vez que Castanheira se inspira en pinturas rupestres para diseñar un espacio escénico; un año antes participó en *Carmen* (1999) de Bizet, dirigido por Aída Gómez, ideando la siguiente escenografía:

Carmen es un tema típicamente español y no quería hacer nada que tuviera que ver con el realismo, que reprodujera lugares típicos. Me inspiré en las pinturas de Altamira, en los paisajes de Andalucía, en la obra de Barceló, de Sorolla, de Picasso. Y al final lo que hice fue crear una especie de caja amarilla que concentra el calor pesado de Andalucía y en la que se proyectan imágenes y dibujos en movimiento que se refieren a los lugares de la obra (Perales, 1999b).

Este testimonio es un buen ejemplo del *modus operandi* que sigue Castanheira para conseguir hacer de su escenografía una “microgeografía”, como él lo denomina. Tanto en *Carmen* como en *El alcalde de Zalamea* la escenografía condensa, de una manera sugerente, las cualidades ambientales y orográficas del territorio con el que se identifica la obra en cuestión. En el caso del montaje de la CNTC el escenógrafo se desplazó a Zalamea y plasmó sus impresiones en este diseño en el que está muy presente su faceta de pintor, y que describe en los siguientes términos:

un lugar inhóspito, aislado, de tierra desértica pero al mismo tiempo tranquilo y pacífico; un paisaje petrificado de colores cálidos y muy fuertes, muy pictórico pero buscando la tridimensionalidad para dar la sensación de que los actores están dentro de un cuadro. Por otro, me interesa que los espacios interiores y exteriores no estén definidos (Santos, 2000).

Lejos de pretender una recreación fiel llevó a cabo una interpretación libre con el característico halo de misterio que encontramos en muchas de sus escenografías, obteniendo algo similar a unas ruinas, tema recurrente en la obra de Castanheira como ha advertido Eugénia Vasques (2002: 2): “Um desses traços é a insistência do tema das “ruínas”, associado ao tema da memória”; y que encuentra un buen ejemplo en la escenografía de *El rey Lear* (1990) dirigido por Carlos Avilez (Fig. 7). Asimismo, este terreno rocoso y desconcertante también adquiere ecos de un paisaje lunar o surrealista que recuerda a la pintura de la Escuela de Vallecas, especialmente a los paisajes de Benjamín Palencia y Alberto Sánchez²²⁴. Además del terreno rocoso, el diseño de

²²⁴ La escenografía de José Manuel Castanheira, por su textura, color y protuberancias, presenta una estética afín a la poética de la Escuela de Vallecas. Fundada en 1927 por Alberto Sánchez y Benjamín

Castanheira cuenta con un inmensa columna azul incrustada en el suelo con la que Belbel ha querido simbolizar la inquietante “presencia externa” que irrumpe en este paraje y que ha despertado todo tipo de interpretaciones (la vara de la justicia, una espada militar, un palo de barco o cucaña, una guía de un gran reloj de sol...). El resultado es el de una “atmósfera descaradamente simbólica”, en opinión de Fischer (2003b: 135), que ha suscitado lecturas relacionadas con el mito de la caverna de Platón²²⁵. El único elemento que sugiere un espacio dramático concreto es una pequeña plataforma, oculta en el terreno rocoso, que se eleva de manera puntual para acoger algunas escenas que transcurren en la casa de Pedro Crespo (*Fig. 8*).

A la vista de todos estos elementos es indudable la riqueza de texturas, materiales, colores y simbolismos condensados en la escenografía de Castanheira, alabada por el dramaturgo Miguel Medina Vicario (2010) quien ve en ella un “espacio primigenio, muy apropiado a una España de contundentes rasgos medievales”. Pero también ha resultado excesiva para algunos críticos como Eduardo Haro Tecglen (2001) que asegura que “la escenografía tiende a ser fea, y a veces, con algunas de las luces, lo consigue muy bien”. El carácter pictórico de este diseño prevalece sobre su papel funcional y llega a desplazar al resto de componentes del espectáculo, como así cree Enrique Centeno (2011): “el bello espacio escénico, con materiales y texturas, hermosas, no se sabe para qué es, no ubica acciones, desconcierta en el juego, y que el director hace, además, muy pobre, con apenas acciones secundarias, con movimientos elementales”. Si bien la prensa es unánime en señalar el tratamiento respetuoso que se ha dado al texto dramático (conservado en su totalidad, sin ninguna adaptación

Palencia con el fin de crear un arte nacional capaz de competir con el que se fraguaba por entonces en París, la Escuela de Vallecas se caracterizó por “elaborar una interpretación “surrealista” del paisaje castellano” en la que “tanto las composiciones como los collages integran, al mismo nivel que cualquier objeto hallado portador de cualidades plásticas, como piedras y palos corroídos, alusiones a la geología, las formas y los colores de Castilla. Un proyecto así está además vinculado a una visión “popular” del paisaje apta para captar sus secretos y metamorfosis” (Durozoi, dir., 2007: 213). Este imaginario se concretó en los primeros pasos de la Escuela de Vallecas, como recuerda Alberto Sánchez: “Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían encima, porque esa era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos nuevas formas del dibujo y del color. Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que a lo largo de una carretera anunciaban automóviles; hoteles, etcétera, eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la Naturaleza. Nos proponíamos extirpar los colores artificiales, agrios, de los pintores de los carteles. Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla (Sánchez, 2007: 31-32).

²²⁵ Es la interpretación sugerida por Miguel Medina Vicario (2010): “para quienes puedan alargar su imaginación, la Caverna de Platón no les resultará ajena. La sociedad española permanece anclada entre las engañosas sombras del pasado”.



Fig.7. El rey Lear (1990). Escenografía de José Manuel Castanheira



Fig.8. Plataforma sobre el terreno rocoso

especial), discrepo con observaciones como la que hace María José Carrasco (2001) cuando afirma que “la palabra es la reina del escenario y la escenografía un mero apoyo”.

10.2.2.- Conclusiones

Si recordamos los montajes de José Luis Alonso Mañes y Eduardo Vasco, en ambos casos el discurso se enmarcó dentro del realismo pero sin caer en la reconstrucción arqueológica. En el montaje de Sergi Belbel también se huye de la escenificación historicista pero se ha dotado al conjunto del espectáculo de una impronta simbólica, e incluso fantástica, y en gran parte se debe a la escenografía de José Manuel Castanheira. Frente al perfil de arquitecto-escenógrafo que representa Andrea D’Odorico, en cuyas creaciones el espacio es tratado de una manera precisa y matemática, con José Manuel Castanheira asistimos a un tipo de escenografía pictórica en la que prima el color, la composición y las texturas, resultando una creación de fuerte carácter sensorial. Sin embargo, su concepción del espacio en términos pictóricos “para dar la sensación de que los actores están dentro de un cuadro” (Santos, 2000) puede resultar algo ineficaz a nivel dramático y correr el riesgo de convertirse en una propuesta meramente estética. Los excesos en escenografía deben evitarse en la medida de lo posible porque, según Francisco Nieva (2011: 133), “no se debe distraer al espectador con elementos arquitectónicos inútiles, defecto en el que suelen caer los escenógrafos constructivistas” del mismo modo que “un artista “demasiado” pintor tiende a sobrecargar el detalle plástico”. Al margen de esta observación, en el marco de la CNTC esta escenografía es una propuesta original, arriesgada y muy personal que no deja indiferente, al igual que ocurrirá con la escenografía de *La serrana de la Vera* (2004) o la propuesta de Calixto Bieito para *La vida es sueño* (2000). Es necesario contar con este tipo de propuestas en la trayectoria de la CNTC para mantener vivo el debate sobre la puesta en escena de nuestros clásicos. En 2004 José Luis Alonso de Santos, siendo director de la CNTC, valoró la escenografía que diseñó Castanheira para el montaje de Vélez de Guevara asegurando que “se sale un poco de la tradición de la casa” (Silió, 2004); con este comentario no hizo sino definir una de las líneas de la CNTC, tan polémica como necesaria, en la que se insertan sus diseños y a la que se sumarán nuevos montajes.

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (2000)

Ayudante de dirección: Oriol Broggi; música original: Óscar Roig; iluminación: Quico Gutiérrez (A.A.I.); vestuario: Mercè Paloma; escenografía: José Manuel Castanheira; dirección: Sergi Belbel. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Raúl Pazos (*El rey Felipe II*), Jordi Dauder (*Don Lope de Figueroa*), Óscar Rabadan (*Don Álvaro de Ataide, capitán*), Paul Berrondo (*Un sargento*), Pepe Viyuela (*Rebolledo*), Clara Segura (*La Chispa*), Roberto Quintana (*Pedro Crespo, labrador*), Fermín Casado (*Juan, hijo de Pedro Crespo*), Carmen del Valle (*Isabel, hija de Pedro Crespo*), Mónica Aybar (*Inés, prima de Isabel*), José Luis Santos (*Don Mendo*), Camilo Rodríguez (*Nuño*), José Ramón Muñoz (*Escribano/Soldado*), Bruno Oro (*Soldado*), José Luis Massó (*Soldado*), Joan Artés (*Soldado/Labrador*), Néstor Busquets (*Soldado/Labrador*), Marc Elías (*Soldado/Labrador*) y Óscar Moles (*Soldado/Labrador*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANU, G., FREYDEFONT, M. y CARNEIRO, J. (2013). *Castanheira. Cenografía*. Lisboa: Caleidoscópio.
- BELBEL, S. (2001). “Conversaciones con el director de *El alcalde de Zalamea*”. En *Calderón en la CNTC. Año 2000*, M. Zubieta (ed.), 237-242. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 15).
- CARRASCO, M. J. (2001). “Llega al Lope de Vega *El alcalde de Zalamea* en versión de Belbel”. *El País*, 4/04. Disponible en la siguiente dirección http://elpais.com/diario/2001/04/04/andalucia/986336563_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- CENTENO, E. (2011). “*El alcalde de Zalamea*. Calderón, el bochorno”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 29/08. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2011/08/el-alcalde-de-zalamea.html> (consultado en agosto de 2015).
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1997). “Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi Belbel y Ernesto Caballero”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 7-9, 269-295. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145373/247909> (consultado en agosto de 2015).
- DUROZOI, G. (dir.) (2007). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- FISCHER, S. L. (2003b). “La apropiación de Calderón en escena: *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*”. En *Teatro claderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Florencia, 10-14 de julio de 2002, M. Tietz (ed.), 129-144. Stuttgart: Steiner.
- GALAN, E. (1990). “Sergi Belbel, artífice de la renovación escénica”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 233, 82-88.
- HARO TECGLÉN, E. (2001). “La herencia”. *El País*, 8/01. Disponible en http://elpais.com/m/diario/2001/01/08/espectaculos/978908403_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- MEDINA VICARIO, M. (2010) “*El alcalde de Zalamea*. Otra mirada”. *Madridteatro.eu*, 18/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet

http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1984:el-alcalde-de-zalamea-2000-sergei-belbel&catid=153:critica&Itemid=69
(consultado en agosto de 2015).

NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.

PERALES, L. (1999b). “José Manuel Castanheira”. *El Cultural*, 26/12. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Manuel-Castanheira/17851>
(consultado en agosto de 2015).

PUCHADES, X. (2003). “Tratamiento del espacio en la nueva dramaturgia entre 1984-1993. Sergi Belbel, Ernesto Caballero y Rodrigo García”. En *Homenaje a Luis Quirante*, R. Beltrán Llavador (coord.), 289-304. Valencia: Universitat de València.

SANTOS, C. (2000). “El honor con sangre se limpia”. *El Cultural*, 20/09. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-honor-con-sangre-se-limpia/2534>
(consultado en agosto de 2015).

SILIÓ, E. (2004). “La Compañía de Teatro Clásico rescata una obra de Vélez de Guevara”. *El País*, 25/03. Disponible en la siguiente dirección http://elpais.com/diario/2004/03/25/espectaculos/1080169203_850215.html
(consultado en agosto de 2015).

TORRES, R. (1997). “Castanheira crea una de sus “microgeografías” para el montaje de la *Electra* de Giradoux”. *El País*, 11/07. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010_850215.html
(consultado en agosto de 2015).

VASQUES, E. (2002). “Da cenografia como laboratorio de todas as artes: José Manuel Castanheira”. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/Jos%C3%A9%20MCastanheira.pdf> (consultado en agosto de 2015).

ZUBIETA, M. (ed.) (2009b). *¿De cuándo acá nos vino? de Lope de Vega*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 32). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CPn%C2%BA32%C2%BFDecuandoacanosvino.pdf>
(consultado en agosto de 2015).

11.- Llorenç Corbella

11.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

11.2.- Montajes

La primera colaboración de Llorenç Corbella con la CNTC está directamente relacionada con la figura de José Luis Alonso de Santos²²⁶. Este último fue director de la compañía entre el año 2000 y el 2004 y bajo su mandato llevó a escena *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega, montaje en el que Corbella participó como figurinista. Pero antes de ocupar este cargo, y con Andrés Amorós al frente de la institución, dirigió *La dama duende* (2000) de Calderón de la Barca en la que Corbella se ocupó de la escenografía y el vestuario. Son los dos únicos encuentros que se han producido entre ambos profesionales. El escenógrafo retomará el contacto con la compañía junto a Ramon Fontseré cuando éste dirija *El coloquio de los perros* de Cervantes en 2013 (una coproducción entre la CNTC y Els Joglars).

11.2.1.- “La dama duende” (2000)

En 1990 José Luis Alonso Mañes fue el responsable de montar la que se considera una de las mejores comedias de capa y espada de Calderón, y que hasta entonces no había formado parte de la programación de la CNTC: *La dama duende*²²⁷.

²²⁶ José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) es dramaturgo, director, actor, adaptador de clásicos latinos, profesor y ensayista. En sus inicios se forma con William Layton en el Teatro Estudio de Madrid (TEM) y poco después funda, junto a José Carlos Plaza, el Teatro Experimental Independiente (TEI). La década de los setenta es una etapa de proyectos e iniciativas: por un lado funda varios grupos, entre ellos *Tábano* (con Juan Margallo), y por otro empieza a estrenar textos propios como *El auto del hombre* (1972) o *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* (1975). En 1980 comienza a dar clases de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), institución que le nombra director en 1997. En el año 2000 ocupa el cargo de director de la CNTC que abandona en 2004. En dicha compañía ha dirigido dos obras: *La dama duende* (2000) de Calderón de la Barca y *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (2002) de Lope de Vega. Sus textos dramáticos superan la treintena y ha dirigido obras de diversos autores como Brecht, Valle-Inclán, Shakespeare, Aristófanes, Plauto o Arniches entre otros. Ha sido galardonado con varios premios, entre ellos el Nacional de Teatro (1986). En la actualidad es presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEA).

²²⁷ El estreno absoluto de produjo el 14 de abril del 2000 en Alcalá de Henares (Madrid). Poco después, el 28 de abril, el Teatro de la Comedia de Madrid lo subió a su escenario por primera vez y llevó a cabo una reposición el 1 de marzo de 2001. Es una coproducción de la CNTC con Pentación S. L. Espectáculos. Se llevó a cabo una gira nacional que visitó Valladolid, el Festival de Teatro Clásico de Cáceres, Santander, Valencia, Vitoria, Albacete, Alicante, Sevilla, el IV Centenario de Calderón de Burgos, Pontevedra,

En el año 2000, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Calderón, se retoma este título (en esta ocasión bajo la dirección de José Luis Alonso de Santos) para compartir cartel con *El alcalde de Zalamea* (que dirigiría Sergi Belbel) y *La vida es sueño* (de la que se ocuparía Calixto Bieito)²²⁸. Si bien la trayectoria de Alonso de Santos como director de escena se ha inclinado principalmente por obras contemporáneas y textos de su propia cosecha, desde sus inicios ha mantenido una relación cordial con los clásicos como confiesa en una entrevista concedida a Ignacio del Moral (2001: 25): “mis orígenes están en el teatro clásico”; de hecho, “uno de mis primeros espectáculos como director fueron unos autos sacramentales de Calderón de la Barca [*El auto del hombre* (1972)]”²²⁹. Cuando se dispuso a montar *La dama duende* tuvo muy claro cuál debía ser el motor del espectáculo: evitar una puesta en escena historicista y articularla a partir de la actualización del hecho teatral porque se trata “de elaborar un presente vivo y palpante, de dar un enfoque nuevo a realidades de otros tiempos, de hacer nuevas lecturas de unos textos eternos” (Díez Borque, ed., 2001: 168). La visión actual de nuestros clásicos, *leitmotiv* de la CNTC, no es una opción para el director sino más bien un ejercicio de humildad:

¿Qué es traer un texto al escenario? Hay quien piensa que traer un texto es tratar de reconstruir la realidad de su época, y yo creo que eso hay que hacerlo en los libros, nunca en un escenario. Para hacer un Calderón como suponemos (¡suponemos!) que se hacía en el XVII, tendríamos que hacerlo en un corral o en un palacio, a las cinco de la tarde con velas. Ahora se hace en otras condiciones, hay luz eléctrica, butacas, aire acondicionado, nuevos materiales escenográficos... Pero no solamente se trata de elementos técnicos, se trata también

Barcelona, Salamanca, el XXIII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2000), Murcia, Puerto de Santa María, Pamplona, Cádiz, Castellón, Santurce, Baracaldo, Oviedo, Avilés, Gijón, Vigo, Elche y Granada. La gira internacional recorrió Manizales (Panamá), el XXVIII Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (Méjico) y el IV Festival Iberoamericano de Buenos Aires (Argentina). El Centro de Documentación Teatral me ha facilitado una grabación audiovisual para la elaboración de este capítulo realizada el 9/05/2000.

²²⁸ En el año 2000, y por iniciativa de Andrés Amorós, la CNTC creó la figura de “director asociado” con el objetivo de conseguir coproducciones y colaboraciones puntuales en proyectos y montajes teatrales. Los tres directores que asumieron esta tarea fueron José Luis Alonso de Santos, Sergi Belbel y Calixto Bieito.

²²⁹ A pesar de iniciarse con Calderón, Alonso de Santos solo ha dirigido tres obras suyas: *El auto del hombre* (1972), *La dama duende* (2000) y *El gran teatro del mundo* (2006). Tal vez la escasa presencia del teatro áureo en su trayectoria como director teatral (o seguramente debido a rencillas personales) haya provocado la siguiente opinión de Rafael Pérez Sierra sobre su labor al frente de la CNTC: “No le gustan los clásicos. Eso fue un bache terrible. Fíjate: Eduardo [Vasco] tenía una única foto en su despacho de la CNTC, una imagen en la que estamos Adolfo [Marsillach] y yo trabajando. Con esto te respondo. No he visto nunca una función tan hortera como el *Peribáñez* de Alonso de Santos. Hay una cosa que tiene el actor español: como no le vistas mentalmente, te hace un chulo de taberna. Vi la primera parte de la obra y me fui. No vi *La dama duende*” (Mascarell, 2014g: 427).

de elementos mentales. Los textos del Siglo de Oro tienen una gran carga retórica, etc. El debate sería real si representar un texto clásico a la antigua significase que fuera como en los tiempos de Lope o Calderón... pero resulta curioso que cuando alguien defiende la antigüedad, lo que defiende son moldes decimonónicos, y cuando alguien defiende el vestuario del Siglo de Oro, defiende las reproducciones que hicieron en el XIX, y lo mismo sucede con la escenografía [...]. Por lo tanto, hay que coger a Lope y a Calderón y llevarlos del XVII al XXI, a ser posible sin pasar por el XIX, porque si no todo quedará impregnado de moldes decimonónicos y parecerá que eso es la tradición (Moral, 2001: 26).

Al igual que el director, la trayectoria de Llorenç Corbella no se caracteriza precisamente por trabajar con los clásicos²³⁰, pero sí comparten el modo de concebir el hecho teatral desde una óptica actual. Si hacemos un breve recorrido por sus escenografías apenas se advierten unos pocos diseños de corte naturalista como en *La presa* (1999) de Conor McPherson dirigida por Manuel Dueso o *La vida por delante* (2009) de Romain Gary con dirección de Josep María Pou. Por el contrario, la mayoría de los diseños de Corbella recurren a un lenguaje propio de la escenografía contemporánea, esto es, espacios abstractos y conceptuales cuyos protagonistas son el vacío y las texturas de distintos materiales²³¹. *Hamlet* (2008), dirigido por Juan Diego Botto, es un buen ejemplo de ello (*Fig.1*): Corbella se propuso “vestir un único espacio de manera que permitiera, con pequeños cambios de luz y/o elementos escenográficos, configurar cada escena” (Largo Ferreiro, ed., 2008: 35); para ello se sirvió de materiales sencillos que pudieran interactuar con la luz como es la gasa (en las paredes) y el *linolium* (en el suelo), resultando “un espacio desnudo acotado por altos muros en el que dos sillones reales son su único mobiliario” (López Mozo, 2010a). En el caso de *Fedra* (2002) de Jean Racine (*Fig.2*), dirigida por Joan Ollé, volvemos a encontrar los mismos parámetros (un espacio escénico sometido a un proceso de abstracción y una fuerte acentuación de las texturas) como advierte Rosa Peralta Gilabert (2009b: 107): “l’escenografia es redueix a un pla horitzontal, molt texturat, i a la llum”.

²³⁰ Según la base de datos del Centro de Documentación Teatral (<http://teatro.es/>) consultada en agosto de 2015 Llorenç Corbella ha participado como escenógrafo y/o figurinista en alrededor de cuarenta espectáculos. De todos ellos, es mayor el número de clásicos operísticos (la mayoría dirigidos por Emilio Sagi) frente a los clásicos de teatro que se reducen a cuatro: los dos montajes de la CNTC y dos obras de Shakespeare: *Hamlet* (2008) dirigida por Juan Diego Botto y *Mesura per mesura* (1999) con Calixto Bieito en la dirección.

²³¹ En *El coloquio de los perros* (2013) diseñará un espacio prácticamente vacío en el que una tarima de madera será el único apoyo de la puesta en escena.

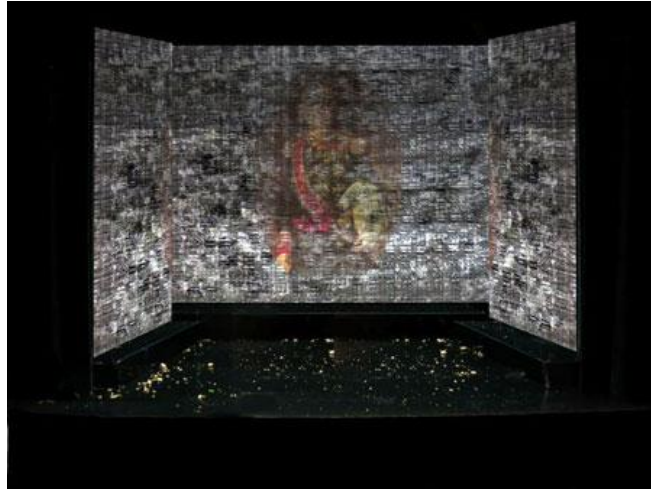


Fig.1. Hamlet (2008) dirigido por Juan Diego Botto



Fig.2. Fedra (2002) de Jean Racine dirigida por Joan Ollé

El discurso artístico que Corbella construye a partir de estos elementos (también presentes en el montaje de la CNTC) se debe a su formación junto a dos de los mayores referentes de la escenografía catalana: Isidre Prunes y Fabià Puigserver. Sin embargo, Corbella insiste en que la abstracción y las texturas forman parte del mismo proceso creativo, es decir, no se trata de dos cualidades independientes dentro del espacio escénico sino que deben entenderse como un “todo orgánico”:

Sí. I això potser és el resultat dels meus mestres, tant el Fabià com l'Isidre. Gairebé sempre duc la màquina de fotografar a la butxaca, perquè puc fotografar qualsevol detall i, sobretot, les textures, que m'obsessionen [...]. Hi ha vegades que dónes importància als materials, a les textures..., i potser és això que et porta a una abstracció. Els materials poden donar molta informació si els dónes vida (Peralta Gilabert, 2009b: 107-108).

Directamente relacionado con las texturas y sus efectos está la luz, un elemento que Corbella tiene muy presente en cada diseño escénico hasta el punto de intercambiar impresiones con otros miembros del equipo técnico para conseguir el efecto deseado:

En les meves escenografies penso molt en la llum, però llavors explico què en penso, per on hauria d'anar la llum de l'espectacle, i en parlem amb el director i l'il·luminador. No faig el disseny de llums, però quan estic dissenyant l'escenografia hi penso moltíssim, en la llum (Peralta Gilabert, 2009b: 104).

Tras estas pequeñas pinceladas sobre Llorenç Corbella pasemos a adentrarnos en el montaje de *La dama duende*. Como tuvimos ocasión de ver²³², esta comedia de Calderón es una obra de juventud que se caracteriza por su vitalidad y frescura pero también por ser un “prodigio de mecánica teatral” (Alonso Cuenca, 2001b: 422). Para el director, éstas y otras cualidades fueron determinantes para decantarse por el texto calderoniano:

Su gran sentido teatral, la belleza de sus versos y la síntesis de todas las comedias del Siglo de Oro que en ella se encierran. He tratado de rescatar la modernidad del texto, sus grandes temas centrales, como son la búsqueda del amor, la dignidad y las dificultades de la juventud para encontrar sentido a la vida, que tanto en aquella época como en ésta son elementos

²³² Las principales características del texto de Calderón (género, composición, argumento, personajes, espacios dramáticos, etc.) han sido abordadas en el capítulo 3.- Pedro Moreno, en concreto en el punto 3.2.2.- “La dama duende” (1990).

fundamentales. Además, me atrae el Calderón inventor de una nueva relación entre el espacio escénico y lo que está sucediendo. Calderón es un creador de espacios, lo que no es Lope, cuyas obras se pueden hacer en cualquier sitio y al margen de la escenografía [...]. En La dama duende hay poesía y belleza, pero sobre todo un invento teatral, un elemento escénico que, traspasándolo permite entrar en otro mundo y produce metáforas: rechazo de la prohibición, transgresión, encuentro con el libre albedrío (Díez Borque, ed., 2001: 167).

A la hora de idear la puesta en escena, Alonso de Santos no olvidó que el espectador actual tiene unos referentes estilísticos propios de su tiempo por lo que consideró imprescindible distanciarse de las imágenes tópicas del Calderón decimonónico. Para ello decidió ambientar la pieza en la época de la Ilustración (Fig.3), “un XVIII ilustrado, galante y prerromántico” (Mascarell, 2014g: 457), porque para el director (Alonso de Santos, 2007: 28-29) “Calderón era un hombre culto, un ilustrado que se adelantó un siglo a sus contemporáneos. Las preocupaciones humanísticas y formales trascienden a su época. Es un anticipo del reformismo ilustrado del XVIII, el siglo de las luces”²³³; tampoco renunciaría a la esencia del teatro del Siglo de Oro por lo que trató de “llevar al escenario el fuego y la belleza del Barroco, intentando hacer del acto teatral una fiesta para los sentidos”. Esta elección no es desacertada si recordamos que el mismo José Luis Alonso Mañes (1991: 372), cuando ideó el montaje de la CNTC en 1990, justificaba su decisión de haber escogido la época del Romanticismo precisamente porque “muchos estudiosos del teatro clásico han visto en Calderón atisbos prerrománticos”.

Una vez decidida la ambientación, Llorenç Corbella tuvo que idear un espacio escénico que respondiese a las necesidades dramaturgicas del texto, que en el caso de *La dama duende* son muy específicas: toda la escenografía debía girar en torno a la alacena, motor de la comedia que impone un ritmo trepidante y marca los continuos cambios de espacio. En este sentido, son muchos los puntos en común con el montaje de

²³³ En una entrevista el director da más detalles sobre esta decisión: “Lo principal para trabajar con una obra es encontrar el concepto bajo el que englobar todo el montaje, esto es: qué vas a decir, por qué lo vas a decir y cómo lo vas a decir. Y en *La dama duende* el elemento clave era la modernidad. Calderón luchaba por un mundo moderno y estaba anticipándose a su época. Yo llevé esta idea al vestuario y al estilo. No era un capricho estético. Estaba ayudando a Calderón a trasladar su mensaje al espectador de hoy, y creo que a Calderón le hubiese gustado que llevara su texto hacia el XVIII. En mi caso, este procedimiento resultó útil, sí” (Mascarell, 2014g: 457). El vestuario, diseñado por Corbella, en lugar de recurrir a modelos tradicionales, característicos de la comedia de capa y espada, se ha inspirado en la moda galante y prerromántica pero con un aire joven y moderno, “a base de casacas y guerreras victorianas” (Alonso de Santos, 2007: 29).



Fig.3. Puesta en escena de *La dama duende*



Fig.4. Alacena



Fig.5. Alacena ubicada en el centro del escenario

José Luis Alonso Mañes. Por un lado, Corbella ha seguido el modelo del corral de comedias y ha situado la alacena (*Fig.4, Fig.5*) en el centro del escenario (al igual que hizo Pedro Moreno en 1990), decisión avalada por la mayoría de los investigadores, entre ellos César Oliva (2009: 165). Por otro lado, la alacena se ha integrado en un panel giratorio para poder mostrar, en función de las escenas, el cuarto de doña Ángela o el de don Manuel, un recurso que recuerda al “bofetón” (torno giratorio empleado en las comedias del Siglo de Oro) que para Fausta Antonucci (Calderón de la Barca, 2005b: 16) pudo emplearse en el corral de comedias durante la escenificación de *La dama duende*, y que del mismo modo se asoció a la escenografía de Pedro Moreno²³⁴. El hecho de que los dos escenógrafos hayan coincidido en el empleo de estos recursos se debe a que *La dama duende* es una obra en la que texto dramático y puesta en escena están plenamente unidos y condicionados por la alacena; además, en el caso de Corbella, cada diseño escénico parte de una premisa, y es que para él “el text és importantíssim” (Peralta Gilabert, 2009b: 106).

Al margen de las similitudes con el montaje de 1990, la escenografía de Corbella mantiene su impronta personal y se aleja del espacio naturalista que diseñó por entonces Pedro Moreno. En este caso estamos ante una escenografía abstracta con un único elemento escenográfico (el panel giratorio con la alacena) sobre un espacio vacío “con el que seguramente simpatizaría Peter Brook, cuyo significado deriva del movimiento y de la interpretación de los actores”, en opinión de Susan L. Fischer (2002: 317). Así, el espacio único ideado por Corbella se opone aquí a los tres espacios escénicos de Pedro Moreno (exterior de la casa de Ángela y los dos cuartos de los protagonistas). Pero la aportación más personal de esta escenografía estriba en el juego de texturas. El suelo es brillante, como un espejo, para reflejar la luz y el cuerpo de los actores, un recurso heredado de uno de sus maestros, Fabiá Puigserver²³⁵. Como contraste se encuentra la textura rugosa y orgánica del panel que se extiende a todas las paredes del escenario, gesto que se debe, como ha asegurado el escenógrafo, a su gusto por trabajar la caja

²³⁴ En el caso de Corbella, el cuarto de don Manuel presenta una alacena-armario y el de doña Ángela una especie de ventanas traslúcidas o puertas correderas.

²³⁵ Un ejemplo de este recurso se encuentra en el exitoso montaje *Luces de Bohemia* (1984) dirigido por Lluís Pasqual, en el que Fabiá Puigserver diseñó una escenografía consistente “en un suelo de losetas acristaladas, que reflejaban las imágenes no como espejo cóncavo sino como palacio de la miseria de un Madrid Predictatorial” (Oliva, 2003: 175).

escénica en su totalidad²³⁶. El efecto orgánico que consigue esta textura nos recuerda a otros trabajos del escenógrafo como el diseño que realizó en 1999 para *Margarita la tornera* de R. Chapí bajo la dirección de Emilio Sagi (*Fig.6*). Pero, además, esta textura podría relacionarse con algunas interpretaciones que se han hecho de *La dama duende* en las que se habla de una sexualización del espacio dramático y que se fundamenta en los impulsos sexuales que mueven a los dos protagonistas. Así es como lo percibe Adrienne Schizzano Mandel (Calderón de la Barca, 2005b: 47):

El encadenamiento del deseo sexual gobierna toda la obra. La dama duende comienza con la escena de la excitación equívoca de don Luis al ver el manto que cubre a su hermana, y continúa cuando doña Ángela penetra en la intimidad de don Manuel a través de la alacena de vidrio, construida de materia tan frágil como el tejido de una membrana...

En el tercer acto (momento en el que doña Ángela confiesa a don Manuel su doble identidad) la escenografía se transforma en un gran ventanal recargado de guirnaldas y de brillantes flores rojas provocando un efecto un tanto barroco (*Fig.7*)²³⁷. Unas actrices semidesnudas colocadas sobre pedestales, a modo de estatuas, complementan el espacio escénico (*Fig.8*) pero pone de relieve, para algunos críticos, una cierta obsesión por la estética. Alonso de Santos transmitió al escenógrafo su voluntad de conseguir un espacio sugerente a la vez que teatral porque entiende que “de la misma manera que el lenguaje corriente aparece estilizado en el verso, el escenario sería una estilización de lo que podría ser una reproducción del ambiente de la época” (Alonso de Santos, 2007: 29). Sin embargo, no parece haberse logrado un discurso precisamente estilizado o sugerente; Eduardo Haro Tecglen (2000b) califica el montaje de “juego dieciochesco: como si fuera de Marivaux”; Susan L. Fischer (2002: 317) se muestra en desacuerdo con algunas decisiones del director: “aunque este detalle [la presencia de actrices como ninfas desnudas] tenga como objetivo crear un Calderón poco ortodoxo y muy irreverente, podría quizás pensarse que se ha excedido al intentar fusionar de tal forma el siglo XVII y el actual” (a pesar de que Alonso de Santos siempre ha buscado el equilibrio en este sentido)²³⁸; Enrique Centeno (2012c) da un

²³⁶ Así lo ha puesto de manifiesto en una entrevista concedida a Rosa Peralta Gilabert (2009b: 107): “m’agrada treballar tenint en compte tota la caixa escènica [...]. M’agrada treballar l’escenari per tots els costats, dalt, baix i laterals”.

²³⁷ Esto se consigue desplegando los laterales del panel.

²³⁸ “Una de mis responsabilidades básicas como director del [*sic*] CNTC es cuidar de la mezcla de tradición y modernidad” (Moral, 2001: 27).



Fig.6. Margarita la tornera (1999) de R. Chapí bajo la dirección de Emilio Sagi



Fig.7. Tercer acto de La dama duende



Fig.8. Estatuas/actrices sobre pedestales

paso más y define la escenografía de Corbella de “incomprensible, verdaderamente horrorosa, cuya intención se adivina, pero cuya realización es una especie de escaparate navideño [...] que no sirve, ni funciona, ni conceptualmente para la propia puesta en escena”.

A pesar de todo, la acogida de *La dama duende* fue, para algunos autores, positiva. El propio Eduardo Haro Tecglen (2000b) aprueba este montaje: “José Luis Alonso de Santos, que es de espíritu jocosos, ha dado a esta versión literaria y gestual ese toque afrancesado, y le funciona bien”. Y Enrique Centeno (2012c) valora especialmente que se haya recuperado, con este montaje, el espíritu que vio nacer a la CNTC, propenso a crear montajes polémicos, estimulantes y alejados de la reconstrucción arqueológica.

11.2.2.- Conclusiones

La propuesta escenográfica de Llorenç Corbella se inserta dentro de los parámetros a los que nos tiene acostumbrados la CNTC. Huye de la reconstrucción arqueológica para exponer las posibilidades de la escenografía contemporánea sin renunciar por ello a la esencia del teatro barroco. Al igual que Pedro Moreno, Corbella se ha enfrentado a un texto muy riguroso en lo que a la puesta en escena se refiere y ha satisfecho sus exigencias ofreciendo soluciones coherentes con los modelos del teatro áureo. Pero su diseño escénico es también un ejercicio de experimentación que se inserta en la línea trazada por Fabiá Puigserver y su discípulo Isidre Prunes, cuyos diseños, caracterizados por la riqueza y versatilidad de materiales así como por la economía de medios, han sido fundamentales para la consolidación de la escenografía catalana. Al igual que otros montajes aquí analizados, estamos ante un ejemplo de convivencia de lenguajes donde lo contemporáneo y lo clásico se conjugan sin ofrecer un resultado convencional. Sin embargo, el conjunto del espectáculo no termina de alcanzar la cohesión esperada, quizás por el poco recorrido que han experimentado, conjuntamente, Llorenç Corbella y José Luis Alonso de Santos. Si comparamos este montaje con los llevados a cabo por Ernesto Caballero y José Luis Raymond, Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski, Miguel Narros y Andrea D’Odorico o Eduardo Vasco y Carolina González, da la sensación de que falta un discurso teatral común, un imaginario artístico que aglutine la propuesta de director y escenógrafo.

Ficha técnico-artística de *La dama duende* (2000)

Ayudante de dirección: Pablo Rivero y Mar Fernández; asesor de verso: Vicente Fuentes; música: Javier Alejano; coreografía: María José Ruiz; iluminación: Josep Solbes; escenografía y vestuario: Llorenç Corbella; versión y dirección: José Luis Alonso de Santos. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Enrique Simón (*Don Manuel*), Alfonso Lara (*Cosme*), Lola Baldrich (*Doña Ángela*), Cecilia Solaguren (*Isabel*), Pedro Casablanc (*Don Luis*), Pablo Rivero (*Rodrigo*), Débora Izaguirre (*Doña Beatriz*), Gonzalo Gonzalo (*Don Juan*), Sonia Sánchez, Lola Acosta, Cristina Morella y Carmen Tejedera (*Criadas*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO CUENCA, R. (2001b). “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11-13 de julio de 2000*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 411-428. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (2007). “Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 27-34. Madrid: Visor Libros.
- ALONSO MAÑES, J. L. (1991). *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2005b). *La dama duende*. Barcelona: Crítica (edición de Fausta Antonucci).
- CENTENO, E. (2012c). “*La dama duende*”. En *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 13/02. Disponible en <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/02/la-dama-duende.html> (consultado en agosto de 2015).
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 15).
- FISCHER, S. L. (2002). “Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2000)”. En *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, J. Pérez-Magallón y J. M. Ruano de la Haza (coords.), 303-326. Madrid: Castalia.
- HARO TECGLEN, E. (2000b). “Frontera entre la risa y el honor”. *El País*, 1/05. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/2000/05/01/cultura/957132008_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- LARGO FERREIRO, C. (ed.) (2008). *Hamlet de William Shakespeare*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 43). Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/43-HAMLET-08-09.pdf> (consultado en agosto de 2015).

- LÓPEZ MOZO, J. (2010a). “*Hamlet. Familia y Poder*”. *Madridteatro.eu*, 6/07. Disponible en <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2009/teatro380.htm> (consultado en agosto de 2015).
- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- MORAL, I. (2001). “José Luis Alonso de Santos: el enemigo del teatro actual nunca puede ser el teatro clásico”. *Las Puertas del Drama*, 6, 24-29. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf> (consultado en agosto de 2015).
- OLIVA, C. (2003). *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Valencia: Universitat de València.
- _____ (2009). *Versos y trazas: un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PERALTA GILABERT, R. (2009b). “Entrevista amb Llorenç Corbella”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 72, 103-112. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146480/233693> (consultado en agosto de 2015).

12.- Javier Navarro de Zuñillaga

12.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

12.2.- Montajes

El jardín de Falerina es la única colaboración del escenógrafo Javier Navarro de Zuñillaga con Guillermo Heras y con la CNTC. El director volverá a colaborar con la compañía en 2013 para montar *Los áspides de Cleopatra* de José Rojas Zorrilla, haciéndose cargo de la dirección y la escenografía.

12.2.1.- “El jardín de Falerina” (1991)²³⁹

El jardín de Falerina es fruto de la colaboración de la CNTC con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE)²⁴⁰. En su afán por recuperar, revisar y actualizar nuestro teatro clásico, la CNTC encontrará en este centro (impulsor de los nuevos autores teatrales, las últimas tendencias escénicas y la experimentación) un fuerte aliado para hacer de Calderón un autor atractivo al espectador del siglo XX. Los veinte alumnos de la Escuela de Teatro Clásico serán los responsables de interpretar los distintos personajes de la obra del autor barroco²⁴¹.

²³⁹ El estreno absoluto fue el 6 de julio de 1991 en el Corral de Comedias de Almagro, dentro del marco del XIV Festival Internacional de Teatro Clásico. En Madrid, el estreno se produjo en la Sala Olimpia el 27 de agosto de 1991. Se trata de un espectáculo de la CNTC (Escuela de Teatro Clásico) en coproducción con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Para la realización de este capítulo me he apoyado en la grabación realizada por el CDT el 11/09/1991. Por otro lado, he acudido a la edición de José María Ruano de la Haza (Calderón de la Barca, 2010b) cuyos versos no están numerados por lo que haré referencia a la página correspondiente.

²⁴⁰ El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE) nace en 1984 con el objetivo de estudiar e investigar las nuevas formas escénicas españolas a través de la experimentación y la puesta en escena de obras de nuevos autores y grupos teatrales. Se pretende, así, visibilizar las diversas líneas de creación teatral del siglo XX: la nueva textualidad, las nuevas tendencias escénicas, formas de teatro popular y antropología del espectáculo, las vanguardias españolas y todo tipo de experiencias interdisciplinarias. Su sede fue la desaparecida Sala Olimpia de Madrid y su director, Guillermo Heras, ocupó el cargo durante los diez años que perduró el centro (de 1984 a 1994).

²⁴¹ La Escuela de Teatro Clásico fue una iniciativa de Adolfo Marsillach pero tan solo duró tres años, de 1989 a 1992. Eduardo Vasco, al ocupar el cargo de director de la CNTC, dará continuidad a esta propuesta, naciendo así la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico la cual perdura en la actualidad. En relación con el montaje que nos ocupa, Purificació Mascarell (2014g: 506) señala que “Marsillach nunca llegó a reconocer como parte del repertorio de la CNTC las tres obras montadas por la Escuela de

El resultado de esta novedosa colaboración será satisfactorio, como señala su director Guillermo Heras (Galindo, 1991): “La propuesta ha salido coherente dentro de lo que nos propusimos, pensando que no es un teatro de mercado el que hacemos, sino una experiencia de taller-escuela”²⁴². La idea del teatro como espacio de experimentación e investigación es una constante en la trayectoria de Heras y, en parte, ha podido desarrollarla gracias al CNNTE²⁴³. Su faceta de director y escenógrafo le ha llevado a experimentar con distintos modelos de puesta en escena, entre ellos el teatro a la italiana; es el caso de *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* (1993) de Francisco Nieva²⁴⁴ o *Calderón* (1988) de Pier Paolo Pasolini, ambos montajes bajo su dirección. Del mismo modo ha trabajado en espacios no convencionales, por ejemplo en *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1989) de Rafael Alberti, dirigido por él, que tuvo lugar en el aparcamiento del Teatro Teresa Carreño de Caracas²⁴⁵. A ello podríamos sumar sus experiencias performáticas en colaboración con coreógrafas como Teresa Nieto, entre otras actividades interdisciplinares. Conocedor, por tanto, de distintas soluciones escénicas, Guillermo Heras ha tratado de dilucidar los principales problemas de la dramaturgia actual en varios escritos teóricos que nos interesa rescatar aquí puesto que muchas de las reflexiones relativas a la escenografía y al teatro clásico están presentes en el montaje de la CNTC.

Una de las reflexiones más interesantes versa sobre el modelo de teatro naturalista, cuestionado por el director para reivindicar el espacio escénico como ámbito poético sin renunciar, por ello, a la coherencia entre texto y representación:

Teatro Clásico de la Compañía (1989-1992): *El perro del hortelano*, *La noche toledana* y *El jardín de Falerina* (prueba de ello es que se desprecupó de su filmación y, por ello, en el Centro de Documentación Teatral tan solo se registra el testimonio audiovisual de *El jardín de Falerina*)”.

²⁴² Guillermo Heras (Madrid, 1952) es director, actor y escenógrafo. Tras cursar Interpretación en la RESAD se adentra, durante la década de los setenta, en el teatro independiente y se vincula estrechamente a la sala Olimpia. Desde 1974 ha sido actor y director del grupo Tábano. Conocedor de las corrientes escénicas europeas más alternativas, ha firmado numerosos textos teóricos y ha dirigido importantes colecciones teatrales como “Nueva Escena” o “Nuevo Teatro Español”, entre otras. Entre 1984 y 1994 dirige el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), y no ha cesado de participar en congresos y seminarios relacionados con la vanguardia escénica, a lo que se suma su constante actividad como promotor cultural, lo que le convierte en una de las figuras más relevantes del panorama teatral actual.

²⁴³ Así lo confiesa el propio director: “Especial interés tuvo en el desarrollo de mi experiencia de búsqueda en el espacio escenográfico durante la etapa en la que estuve al frente del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), ayudado en ese tiempo por dos extraordinarios iluminadores, Juan Gómez Cornejo y Miguel Ángel Camacho, quienes, a su vez, fueron los jefes técnicos de esta unidad de producción del INAEM. Durante los años de funcionamiento del CNNTE, pasamos de contar con un simple espacio a la italiana, fruto del arreglo del escenario de la vieja sala cinematográfica Olimpia, a una reforma que nos permitía, por medio de módulos y gradas móviles, realizar diversas investigaciones en el espacio escénico” (Heras, 2014: 4).

²⁴⁴ En esta obra la escenografía fue diseñada de forma conjunta por Guillermo Heras y Álvaro Aguado.

²⁴⁵ La escenografía corrió a cargo de Elías Martinello.

Para nada quiero establecer una polémica sobre la posibilidad real de un decorado realista, pues soy de los que piensan que esa cuestión es imposible, en tanto en cuanto la propia esencia teatral parte de un simulacro y, por tanto, de una creación que debe ser artística y no meramente reproductora de la realidad [...]. Así pues, para mí lo más importante de la cadena decorado-escenografía-espacio escénico es que se constituya una dialéctica interna que a partir de la proposición de la puesta en escena y en función del texto dramático que se quiera representar, debe crear un espacio virtual que sobre todo debe ser teatral, es decir, ficticio y por tanto poético, útil, riguroso e imaginativo en estrecha unión con el discurso ético y estético de la puesta en escena (Heras, 1994: 270).

Y añade:

Fundamentalmente lo que propongo con una escenografía es “un espacio mental”; un lugar mítico, mucho más relacionado con las sensaciones, los volúmenes, las líneas, los colores o una cierta arquitectura utópica. Creo que en teatro es imposible el naturalismo en el espacio a la italiana ya que las mismas dimensiones, el condicionante de la frontalidad y la imposibilidad real de una cuarta pared, nos llevan inevitablemente a teatralizar el teatro (algo que ya planteaba el mismo Meyerhold). Ciertamente podemos trabajar en un espacio no convencional, pero entonces el efecto de teatralidad puede llegar a acrecentarse (Heras, 1994: 275).

Javier Navarro de Zuñillaga también se ha mostrado a favor de innovar en el campo de la escenografía. Quizás una de sus máximas aportaciones se produjo en 1971 cuando diseñó *Teatro Móvil*²⁴⁶, una estructura desmontable y autotransportable cuyas piezas permitían levantar recintos cerrados de distintas tipologías para llevar a cabo un espectáculo teatral, pero igualmente válido para exhibiciones, conferencias o conciertos (*Fig.1*). Como veremos más adelante *El jardín de Falerina* contará con un recurso similar.

En lo referente al teatro clásico tanto Navarro de Zuñillaga como Heras están familiarizados con este tipo de obras por lo que *El jardín de Falerina* no les supondrá ninguna novedad. En el caso del escenógrafo encontramos varios títulos, entre ellos *Don Juan Tenorio* (1986, 1987) de José Zorrilla dirigido por Antonio Guirau, *La rueda de fuego* (1989) de Shakespeare con dirección de Clifford Williams, *El galán*

²⁴⁶ *Teatro Móvil* fue premiado con la Segunda Medalla de Oro en el Salón de la Invención y Técnicas Nuevas de Ginebra. Posteriormente, en 1975, fue llevado a la Bienal de Sao Paulo.

fantasma (1981) de Calderón llevado a escena por José Luis Alonso y *La cisma de Inglaterra* (1990) del mismo autor dirigido por Amaya Curieses y José Maya. Guillermo Heras ha dirigido, entre otras, *Un tal Macbeth* (1980) a partir de la obra de Shakespeare con dramaturgia del grupo Tábano, *Acción, movimiento y texto: un trabajo a partir del personaje de don Juan* (1985) sobre textos de Tirso de Molina, Miguel de Unamuno, José Zorrilla y Salvador de Madariaga o *El arrogante español o el caballero de milagro* (2006) de Lope de Vega. Sus ensayos teóricos también tratan cuestiones relacionadas con el teatro clásico. Así lo pone de manifiesto en su artículo “Analogía y sintonía. Consideraciones dramáticas del trabajo con los clásicos” (1983) en el que establece la necesidad de abrir un espacio de investigación “con unas características más cercanas al concepto de laboratorio, de taller permanente” con el fin de “ir más allá de los resultados inmediatos, de la búsqueda del éxito seguro o de la rutina de la lectura obvia” (Heras, 1983: 75). A su juicio, el punto de partida a la hora de montar un clásico consiste en localizar el nexo de unión entre la época actual y una obra compuesta en el siglo XVI o XVII, sabiendo que hay elementos insalvables como son los valores sociales, políticos, morales o éticos. En este sentido Guillermo Heras (1983: 68-70) apunta:

¿Qué queda pues de contemporáneo en el teatro de los clásicos? Pues aunque parezca un contrasentido, su teatralidad. Ahí es donde reside su fuerza y sus posibilidades de seguir conectando con la práctica teatral de nuestros días. El hecho de que el teatro nunca es la realidad, es una elaboración ficticia de materiales reales e irreales que cobran todo su sentido en el momento de su representación, en lo efímero. Por tanto el teatro no es nunca actual ya que se escapa en cada instante del código de encerramiento en unas páginas, en película, en una tela o en un vídeo [...]. Se trata pues de encontrar en nuestros clásicos un espacio mítico, abierto, conflictivo y transgresor, buscando el círculo mágico de unión entre una sensibilidad del pasado al contextualizarla con los métodos del presente²⁴⁷.

²⁴⁷ En su afán por teorizar sobre el panorama teatral actual, Guillermo Heras (1983: 71-72) distingue tres maneras de escenificar el teatro clásico. La primera de ellas es la “lectura simple” la cual plantea puestas en escena que abogan por la reconstrucción y el mantenimiento de los valores tradicionales de tipo ideológico y estético, siendo La Comédie-Française un buen ejemplo de ello. La segunda es la “lectura alternativa” que consiste en hacer una reelaboración teórica en la que prevalece la sensibilidad cultural actual; impulsada en la década de los cincuenta por Peter Brook y Roger Planchon, esta tendencia tendrá continuidad en figuras tan relevantes como Giorgio Strehler, Jerzy Grotowski o Peter Stein, llegando a la actualidad de la mano de Klaus Michael Grüber entre otros directores. Por último está la “lectura alterativa” donde el texto clásico es un pretexto para ofrecer una propuesta personal; es el caso de Carmelo Bene o Richard Foreman.

Tras estos apuntes, veamos cómo director y escenógrafo han vertido sus experiencias e inquietudes en *El jardín de Falerina*, pero antes conviene detallar algunos aspectos del texto calderoniano. Existen tres versiones de *El jardín de Falerina* firmadas por Calderón: la primera fue escrita en 1636 en colaboración con Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello; en 1649 compuso una comedia mitológica; y en 1675 Calderón se apoyó en estas dos versiones, entre otros textos, para componer un auto sacramental. Guillermo Heras se decantará por la comedia mitológica y en ella centraremos toda nuestra atención²⁴⁸.

La comedia mitológica barroca es un género que se caracteriza por ofrecer una puesta en escena grandilocuente, con un gran despliegue escenográfico repleto de estímulos visuales y auditivos. Se trata de piezas cortesanas pensadas para ser exhibidas ante los reyes y los miembros de la corte, un contexto en el que la escenografía experimenta un cambio importante, como señala César Oliva (2009: 122):

*La escenografía de las comedias cortesanas significa una total superación de la precaria técnica del corral, cambiando el tosco uso de la “apariencia” por el más sofisticado de la “mutación” [...]. No obstante, las comedias presentadas en aquellos grandes espacios nunca perdieron la posibilidad de pasar al más reducido de los corrales, días después de estrenadas, pero con notables reducciones en su presentación*²⁴⁹.

El jardín de Falerina es una primera versión de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* y fue representada por primera vez en 1649 en el alcázar de Madrid. Sirviéndose de la mitología clásica y la épica medieval (dos de sus fuentes inmediatas son *Orlando furioso* de Ariosto y *Orlando enamorado* de Boiardo), Calderón ha creado

²⁴⁸ César Oliva (2009: 125) incluye esta obra en el apartado de comedias mitológicas pero no todos los investigadores coinciden a la hora de determinar el género de *El jardín de Falerina*. Alejandra Pacheco y Costa (2003: 83-84) señala otras posturas que nos llevan a hablar de “comedia novelesca” (Valbuena Prat) o “comedia palatina” (término empleado por Ignacio Arellano en base a su estructura de enredo, los espacios exóticos, los personajes nobles y el argumento fuertemente inspirado en mundos literarios), a lo que se suma su propia argumentación: “el único personaje sobrenatural es Falerina, hija de Merlín, y el tratamiento de los personajes mortales con ella se aleja mucho de los esquemas de las comedias propiamente mitológicas de Calderón, desarrolladas a partir de la década siguiente, como *La fiera, el rayo y la piedra* o *El mayor encanto, amor*, obra con la que guarda una cierta relación por el parentesco entre Circe y Falerina”. Finalmente acaba decantándose por encuadrarla como comedia cortesana de tema novelesco-fantástico.

²⁴⁹ Para más información sobre el teatro palatino véase *Teatro cortesano en la España de los Austrias* (1998) de José María Díez Borque (ed.). Y para conocer los antecedentes del teatro cortesano de la época de Calderón pueden consultarse los trabajos de Teresa Ferrer Valls *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (1991), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudios y documentos* (1993) o *Lope y la tramoya de la corte. Entre tradición e innovación* (2013), entre otros.

“una iconografía de exultante barroquismo” en palabras de Roberto Alonso (Galindo, 1991), coordinador del montaje. El argumento, estructurado en dos jornadas, relata cómo Lisidante y Marfisa acuden a Falerina para que les ayude en materia amorosa: desean recuperar a sus respectivos amantes, Bradamante y Rugero. Falerina, enamorada de este último, decide organizar el encuentro en la corte de Carlomagno donde surgen situaciones que despiertan los celos de los protagonistas. Falerina llevará a Rugero a su jardín para tratar de seducirle pero tras ser rechazada lo convierte en estatua. El resto de personajes acudirán en su busca corriendo la misma suerte hasta que Roldán obliga a Falerina a deshacer el hechizo. Se restablece el orden y la obra culmina con la boda de las dos parejas.

A pesar de la grandilocuencia escénica de las comedias mitológicas²⁵⁰, *El jardín de Falerina* no presenta acotaciones muy explícitas y “las pocas indicaciones nos llevan a propuestas escénicas no demasiado elaboradas y que casi siempre se relacionan con lugares comunes en las comedias cortesanas y de corrales” (Pacheco y Costa, 2003: 85). De ahí que los espacios dramáticos sean, en la primera jornada, los montes y arboledas, la corte del rey Carlos donde se celebra el festejo y el campo de Agramante (testigo de una batalla) representado con una gruta y una torre. La segunda jornada transcurre en este último espacio y en el jardín de Falerina²⁵¹.

Si bien la prensa ha percibido la propuesta de Guillermo Heras como “una relectura que obvia la espectacular tramoya” (Santa-Cruz, 1991: 44), conviene tener en cuenta que, a diferencia de otras obras cortesanas, *El jardín de Falerina* presenta la singularidad de ser muy sencilla en sus requerimientos escénicos, como ha advertido Alejandra Pacheco y Costa (2003: 88):

Los decorados remiten a elementos muy conocidos dentro del código escénico del Siglo de Oro, el cambio de escenario se realiza corriendo la cortina del fondo del escenario, y cabe suponer que los decorados estarían formados, en su mayor parte, por bastidores pintados.

²⁵⁰ Emmanuelle Garnier (2001: 36) se refiere a la escenografía de este tipo de comedias calderonianas en los siguientes términos: “Bien se sabe cómo Calderón, el dramaturgo oficial de Felipe IV, dio toda su dimensión a las puestas en escenas fastuosas, cuyas espectaculares ostentaciones movilizaban un importante espacio (cuando no tenían lugar en el decorado natural del jardín de un palacio), así como una maquinaria muy compleja, que contó, a partir de 1622, con el apoyo técnico de los ingenieros italianos llamados a España con este fin. Hablan algunos críticos, para describir estas obras, de “barroco máximo”, en el sentido en que son el lugar de “fusión de todas las artes”, y cita *El monstruo de los jardines* como ejemplo de combinación de poesía, pintura, escultura, música, canto y baile, persiguiendo “un efecto de deslumbramiento que raya en un total aturdimiento”.

²⁵¹ Efectivamente, otras comedias mitológicas recurren a espacios dramáticos similares. Es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón donde encontramos peñascos, montes, un bosque con una gruta, un jardín con una fuente y un palacio.

Esta singularidad cobra importancia si tenemos en cuenta que uno de los rasgos que se consideran comunes a las representaciones cortesanas es la suntuosidad de decorados y efectos escénicos.

Con todo ello la elección del texto no estuvo exenta de polémica. Por un lado había mucha expectación ante la novedosa colaboración de la CNTC y el CNNTE y por otro una cierta desconfianza ante el complejo argumento de *El jardín de Falerina*, calificado por algunos críticos de “enmarañada fábula mitológica” (Santa-Cruz, 1991: 44), a lo que se suman sus características escénicas, aparentemente incompatibles con un espacio como el corral de comedias de Almagro²⁵². A pesar de todo, Guillermo Heras se decantó por *El jardín de Falerina* por los siguientes motivos:

Es una obra inundada de pasión juvenil, fuera del arquetipo tantas veces proyectado de un Calderón severo y conceptuoso, presentándonos un hombre de su tiempo –el barroco–, pero también interesado en la literatura de su época y en el género de aventuras. Se ha dicho que el texto puede ser más endeble, pero creo que es idóneo para una joven compañía como es esta del alumnado de la Escuela; una propuesta en la que se une tradición y actualidad, pero trabajando siempre desde el motor esencial de cualquier experiencia teatral como es el actor (Galindo, 1991).

Consciente de la necesidad de romper patrones en lo relativo al teatro clásico, afirma:

Yo no tengo el problema de enfrentarme a los textos como si fueran un corsé. A partir de ahí, me pareció que esta obra era un territorio que me permitía hacer una indagación, una búsqueda en una línea similar a la que determinados creadores, para mí maestros, como Ronconi o Brook, llevan años transitando. En este momento me interesa mucho más ese teatro, que el denominado posmoderno, de neones y aparatitos en el escenario. Quería utilizar el texto como pretexto, como punto de partida para elaborar una dramaturgia abierta, para realizar un proyecto colectivo (Santa-Cruz, 1991: 44-45).

Partiendo de la premisa “convicción del respeto, necesidad de su transgresión” (Galindo, 1991) Guillermo Heras ha ideado una puesta en escena desnuda (*Fig.2*) para

²⁵² El hecho de haber escogido el corral no fue una opción personal del director, sino que se debe a que “el montaje estaba comprometido con el Corral de Comedias de Almagro, cuya estructura condiciona el montaje” (Galindo, 1991).

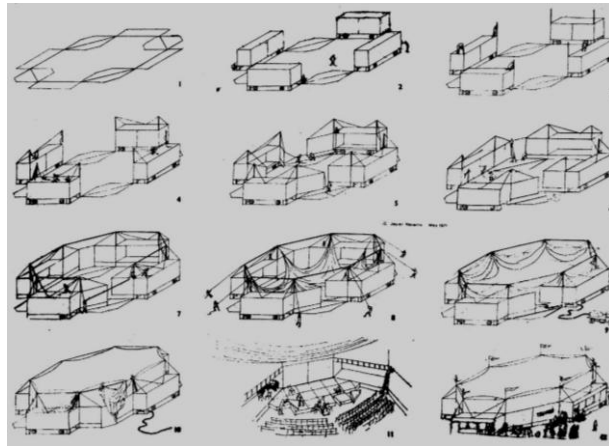


Fig.1. Boceto de *Teatro Móvil* (1971) diseñado por Javier Navarro de Zuillaga.



Fig.2. Puesta en escena de *El jardín de Falerina*



Fig.3. Rampa

ceder todo el protagonismo a los actores y estimular la imaginación del público²⁵³. A la hora de diseñar la escenografía Javier Navarro de Zuvillaga se ha visto condicionado por la estructura del corral de comedias de Almagro hasta el punto de diseñar una réplica exacta del mismo, “desmontable como un mecano” (Alonso Cuenca, 2001b: 424), para la gira posterior del espectáculo, una solución que recuerda de algún modo al *Teatro Móvil* que ideó en 1971. Al condicionante arquitectónico se suma el peso del enfoque del director resuelto en una escenografía igualmente austera compuesta de dos elementos: un telón pintado y una rampa. La rampa (*Fig.3*) parte del escenario y se adentra en el patio de butacas (que queda dividido en dos) por donde entra y sale el elenco de actores rompiendo así el formato del teatro a la italiana, un recurso por el que se han mostrado interesados otros escenógrafos de la CNTC como Andrea D’Odorico o José Manuel Castanheira. El telón pintado (*Fig.4*) viene a ser una reproducción del paisaje de *San Jorge y el dragón* del pintor Paolo Uccello (*Fig.5*). Su cueva se identifica con el acceso al jardín de Falerina al que se refiere Lisidante cuando acude en busca de Rugero: “solicito / ser el primero que entre / en el pavoroso sitio / de aquesa gruta” (Calderón de la Barca, 2010b: 820). Dentro del contexto en el que nos encontramos, esto es, un montaje ideado como experimentación que cuestiona los habituales cánones naturalistas con los que se suele escenificar el teatro clásico, llama poderosamente la atención el uso de un recurso escenográfico tradicional como es el telón pintado. Pero no resulta desacertado si tenemos en cuenta la dilatada formación de Javier Navarro de Zuvillaga como historiador del arte, lo que me impulsa a pensar que no ha sido casualidad la elección de un pintor como Uccello. Una de las principales características de su pintura es, precisamente, su fuerte carácter teatral, conseguido con un tratamiento específico del espacio y la perspectiva que en parte se explica porque “Uccello, como ha señalado Francastel, recurrió en otras ocasiones al teatro como fuente de inspiración para algunas de sus composiciones” (Nieto Alcaide y Checa Cremades, 2000: 75); en este sentido, uno de sus máximos exponentes serán las pinturas de batallas (*Fig.6*) que llegan a adquirir el aspecto de *telón de escenario teatral*²⁵⁴.

²⁵³ El director justifica así la sobriedad con que ha enfocado el montaje de *El jardín de Falerina*: “No hay ninguna escenotecnia, porque ahora me interesa un teatro esencial, basado en el trabajo de los actores; puede que mañana, no. Lo que sí puedo asegurar es que en el montaje no hay nada frívolo; puede estar equivocado, pero no es superficial. Tiene detrás muchos meses de investigación, y asumo totalmente su puesta en pie en un espacio mental, abstracto, que el espectador tiene que transformar” (Santa-Cruz, 1991: 45).

²⁵⁴ Así lo concibe Víctor Nieto Alcaide en su obra *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico* (Nieto Alcaide y Checa Cremades, 2000: 82): “El objeto en la pintura de Paolo Uccello alcanza



Fig.4. Telón pintado



Fig.5. *San Jorge y el dragón* (hacia 1470) de Paolo Uccello. National Gallery de Londres.



Fig.6. *Batalla de San Romano* (hacia 1438-1440) de Paolo Uccello. National Gallery de Londres.

un carácter autónomo y logra su existencia mediante la luz. Reduciéndolo a una simplificación formal, a través de la cual establece una interpretación geométrica de los mismos, los objetos aparecen aislados, delimitados en su propio valor lumínico. Sin embargo, su función en la composición no es la de situar una serie de referencias volumétricas que nos den las claves de los planos y profundidad del escenario pictórico. En sus composiciones cumplen una función estructural al servir como elementos a través de los cuales se desarrolla toda la trama perspectiva del escenario. Así, por ejemplo, en las *Batallas* de Londres o Florencia, los objetos que se hallan “distribuidos” por el suelo constituyen las claves-memoria referentes al problema perspectivo. El carácter de *telón de escenario teatral* que tiene el paisaje del fondo con la apariencia de tinta plana que presenta el suelo difícilmente articularían con precisión la idea de un espacio-perspectivo”.

Hay otros recursos complementarios al telón pintado y la rampa como es el uso que se hace de los dos niveles del corral, con sus puertas, o la introducción de una tela para recrear (más bien sugerir) el jardín de Falerina. El jardín, uno de los motivos por excelencia del Barroco, era uno de los espacios escénicos más empleados por Calderón, y en este sentido José María Ruano de la Haza intuye que “muchos de los jardines calderonianos podrían parecerse al que se describe en la primera jomada de *La creación del mundo* de Lope, con flores, fuentes, pájaros y animales” (Pacheco y Costa, 2003: 87)²⁵⁵. Sin embargo, la sobriedad con que Guillermo Heras ha planteado su montaje ha llevado al escenógrafo a introducir una tela pintada con dibujos esquemáticos, casi garabatos, que será desplegada y ondeada por los actores para simular, con un cierto aire fantástico o fantasmagórico, el jardín de Falerina²⁵⁶.

La prensa emitió todo tipo de opiniones al respecto, en general no muy positivas. Lola Santa-Cruz (1991: 45) define el montaje de la CNTC con los términos “riesgo, experimentación y ascetismo”. A pesar de la sobriedad de la puesta en escena valora positivamente la vitalidad y el dinamismo conseguidos, en parte, gracias a la iluminación y el sonido, pero critica la complejidad del argumento puesto que impide seguir la representación, punto en el que coincide Eduardo Haro Tecglen (1991):

no hay que respetar a Calderón: su enredo carolingio es completamente tópico, cuando se llega a comprender entre una muestra de vocabulario conceptual, alusivo a todas las mitologías y leyendas posibles, y sin que Ana Rossetti [la adaptadora del texto] echara una mano al espectador en su adaptación [...]. De todas formas, cuando un barroco se dispara es imposible alcanzarle: que se pierda en su querida espesura.

Y culpa al director del mal resultado: “para dejar su firma ha metido nuevas tendencias en el espectáculo, lo que hace más ridícula su representación: no cuadra nada”. Y María Francisca Vilches de Frutos (1993: 571) se muestra tajante con el

²⁵⁵ Así es. La acotación que emplea Calderón para describir el jardín de Falerina dice: “Con esta música se descubre el teatro de los jardines y en un cenador o nicho se ve a Falerina vestida de ninfa, en acción de estatua de una fuente” (Calderón de la Barca, 2010b: 808). Rugero también nos ofrece información sobre este espacio con los siguientes versos: “en bello jardín me veo, / que no pudiera el deseo / imaginarle mejor: / mil aromas cada flor, / cada fuente mil raudales, / cada ave mil celestiales / tonos;” (Calderón de la Barca, 2010b: 809).

²⁵⁶ A lo largo de todo el espectáculo predomina el espacio vacío. La tela pintada que ilustra las escenas que transcurren en el jardín no rompe la sobriedad del discurso, lo que de alguna manera satisface las exigencias escénicas de Calderón si tenemos en cuenta la observación hecha por Alejandra Pacheco y Costa (2003: 87-88) “El hecho de que los personajes queden inmovilizados como estatuas en el jardín nos hace pensar que no debía de haber demasiados impedimentos en el escenario, y teniendo en cuenta que en la acción el decorado no se relaciona con el movimiento de los personajes, es posible, al igual que nos encontrábamos en la primera jornada, que el jardín se representara mediante bastidores pintados”.

trabajo de Javier Navarro de Zuñillaga: su “desacertada escenografía” no enriqueció el espectáculo sino que “dificultó el trabajo de los jóvenes actores”.

12.2.2.- Conclusiones

Tras este recorrido por el montaje de la CNTC podemos hacer varias observaciones. A pesar del rechazo generalizado de *El jardín de Falerina*, cabe recordar que no es la primera vez que se plantea un clásico en estos términos. La economía de medios y la búsqueda de una estimulación de la imaginación del público están presentes en la CNTC desde su fundación: basta recordar el escenario desnudo de *El médico de su honra* (1986) dirigido por Adolfo Marsillach o la sobriedad con que José Luis Alonso Mañes afrontó *El alcalde de Zalamea* (1988), una tendencia que tendrá su continuidad en montajes posteriores, por ejemplo en las puestas en escena de Eduardo Vasco o en las versiones de *La vida es sueño* de 1996 y 2000. Quizás *El jardín de Falerina* no sea el mejor texto para levantar un espectáculo enfocado a la experimentación. Su opaco argumento impide una asimilación global del espectáculo y la participación activa del espectador, algo que por el contrario no ha ocurrido cuando se ha tratado de textos bien conocidos por el público, en cuyo caso se ha “aceptado” con menos críticas versiones tan personales y arriesgadas como *La vida es sueño* de Calixto Bieito.

Cabe preguntarse si el rechazo de la propuesta de Guillermo Heras se debe, efectivamente, a una falta de consenso entre las distintas partes del espectáculo teatral, o bien a una visión demasiado novedosa para la CNTC. La dilatada formación de Guillermo Heras, experimentado en distintos lenguajes escénicos y conocedor de las tendencias más actuales dentro y fuera de nuestras fronteras, ha podido sobrepasar a una institución que en la década de los noventa se mostraba aún inmadura para acoger una propuesta de estas características. Tal es así que en 2006 Guillermo Heras seguía detectando estas mismas carencias en materia de investigación e innovación escénicas:

Hoy los grandes teatros institucionales están en una clara crisis creativa, solventada en muchos casos por aparatosos montajes, pero escasa novedad escénica, y los espacios semipúblicos no tienen a su frente un discurso ético y estético tan claro como el de los viejos maestros (Heras, 2006: 77-78).

Adelantado o no a su tiempo, *El jardín de Falerina* debe considerarse un punto de inflexión y reflexión dentro de la trayectoria de la CNTC, aunque haya pasado prácticamente inadvertido en los estudios globales de la compañía.

Ficha técnico-artística de *El jardín de Falerina* (1991)

Coordinación: Roberto Alonso; adaptación del texto: Ana Rossetti; vestuario: Josune Lasas; escenografía: Javier Navarro de Zuvillaga; dirección escénica: Guillermo Heras. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Diego Carvajal (*Lisidante*), Lola Manzano y Amalia Sánchez (*Marfisa*), Esther Montoso y Ana Ricart (*Falerina*), Luis María Chamorro (*Merlín*), Esther Bellver (*Rugero*), Pere Martí (*Carlomagno*), Isabel Gaudí y Carmen Treviño (*Bradamante*), Pilar Jiménez y Laila Ripoll (*Flor de Lis*), José Luis Massó (*El Delfín Carloto*), Juan José Artero (*Roldán*), Lino Ferreira (*Reinaldos*), Luis María Chamorro (*Durandarte*), José Luis Patiño (*Oliveros*), Carol García y Assumpta Rojas (*Argalía*), Juan Rueda (*Jaques*), Pepón Nieto (*Zulemilla*), José Luis Patiño (*Salvaje*) y Lino Ferreira (*Marsilio*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO CUENCA, R. (2001b). “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11-13 de julio de 2000*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 411-428. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2010b). *Verdadera quinta parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro (edición de José María Ruano de la Haza).
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1998). *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 10).
- FERRER VALLS, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Valencia: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- _____ (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*. Valencia: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- _____ (2013). “Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación”. *Anuario Calderoniano*, 1 (extra), 163-189. Disponible en <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Anuario-calderoniano.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- GALINDO, C. (1991). “*El jardín de Falerina*, un Calderón juvenil, fuera del arquetipo de autor severo y conceptuoso”. *ABC*, 26/08. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/08/26/075.html> (consultado en septiembre de 2015).
- GARNIER, E. (2001). “Calderón y el tallador de versos”. En *El monstruo de los jardines de Calderón de la Barca*, J. Mayorga (ed.), 29-54. Madrid: Fundamentos.
- HARO TECGLÉN, E. (1991). “Impresentable”. *El País*, 29/08. Disponible en http://elpais.com/diario/1991/08/29/cultura/683416806_850215.html (consultado en septiembre de 2015).
- HERAS, G. (1983). “Analogía y sintonía. Consideraciones dramáticas del trabajo con los clásicos”. *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 24, 66-75. Disponible en

- http://teatro.es/++resource++portalcdt.theme.images/multimedia/revistas/pp/2/024/00000066.tif_pdf.pdf (consultado en septiembre de 2015).
- _____ (1994). *Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas 1984-1994)*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- _____ (2006). “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 75-86. Madrid: Visor.
- _____ (2014). “Espacio escénico y escenografía: poéticas en su relación con la dirección teatral”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. En http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_3 (consultado en marzo de 2015).
- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. (2000). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- OLIVA, C. (2009). *Versos y trazas: un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- PACHECO Y COSTA, A. (2003). “Música, espacio escénico y estructura dramática en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca”. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 19, 79-105. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3999044> (consultado en septiembre de 2015).
- SANTA-CRUZ, L. (1991). “*El jardín de Falerina*, de Calderón, en el Corral. Territorio de prodigios”. *El Público*, 86, 44-45.
- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1993). “La temporada teatral española. 1990-1991.”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea ALEC*, 18, 567-592.

13.- Andrea D'Odorico

13.1.- Biografía

Puede consultarse en el epígrafe 1.1.4 de la primera parte.

13.2.- Montajes

Andrea D'Odorico ha colaborado con la CNTC en cuatro ocasiones: por un lado, junto a la directora Pilar Miró en *El anzueto de Fenisa* (1997) de Lope de Vega, y por otro, de la mano de Miguel Narros en *El caballero de Olmedo* (1990) de Lope de Vega, *Fiesta barroca* (1992) de Calderón de la Barca y Quiñones de Benavente, y *El burlador de Sevilla* (2003) de Tirso de Molina. Al margen de esta institución, Miguel Narros y Andrea D'Odorico se han constituido como una de las parejas teatrales más sólidas del panorama teatral actual. Desde los años setenta director y escenógrafo han trazado una dilatada y personal trayectoria acumulando más de cincuenta montajes a sus espaldas, entre ellos *Sabor a miel* (1971) de Shelagh Delaney, *La dama boba* (1979) de Lope de Vega, *Retrato de dama con perrito* (1979) de Luis Riaza, *Macbeth* (1980) de William Shakespeare, *Seis personajes en busca de autor* (1982, 1994) de Pirandello, *El rey de Sodoma* (1983) de Fernando Arrabal, *El rey Lear* (1983, 1997) de Shakespeare, *El concierto de San Ovidio* (1986) de Antonio Buero Vallejo, *El sueño de una noche de verano* (1986, 2003) de Shakespeare, *Largo viaje hacia la noche* (1988) de Eugene O'Neill²⁵⁷, *Así que pasen cinco años* (1989) de Federico García Lorca, *Marat-Sade* (1994) de Peter Weiss, *La discreta enamorada* (1995) de Lope de Vega, *Los enamorados* (1998) de Carlo Goldoni, *Mañanas de abril y mayo* (2000) de Calderón de la Barca, *Tío Vania* (2002) de Anton Chejov, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (2004) de Lorca, *Así es (si así os parece)* (2006) de Pirandello, *Móvil* (2007) de Sergi Belbel, *La cena de los generales* (2008) de José Luis Alonso de Santos, *La señorita Julia* (2008) de Strindberg y *Los negros* (2010) de Jean Genet²⁵⁸.

²⁵⁷ Espectáculo dirigido por Miguel Narros y William Layton.

²⁵⁸ Junto a estos títulos cabría añadir otras colaboraciones en las que Miguel Narros ha ejercido de figurinista y Andrea D'Odorico de escenógrafo. Se trata de *Romeo y Julieta* (1971) de Shakespeare dirigido por José María Morera (en este caso la escenografía fue compartida con Gerardo Vega), *La Celestina* (1978) de Fernando de Rojas dirigido por José Tamayo, *Don Carlos* (1979) de J. C. Federico Schiller con dirección de José Carlos Plaza, *Séneca o el beneficio de la duda* (1987) de Antonio Gala con Manuel Collado en la dirección y *Las Bacantes* (2008) de Eurípides dirigido por Salvador Távora (responsable, a su vez, de la escenografía, mientras el vestuario corrió a cargo de D'Odorico y Narros).

En este capítulo me ocuparé de la escenografía diseñada por Andrea D’Odorico para *Fiesta barroca* (1992), un espectáculo dirigido por Miguel Narros, único en la historia de la CNTC, que nos permitirá conocer de primera mano el discurso teatral de estos dos profesionales.

13.2.1- “Fiesta barroca” (1992)²⁵⁹

La primera colaboración de Miguel Narros con la CNTC se produjo dos años antes de dirigir *Fiesta barroca*. Su llegada tuvo lugar en un contexto un tanto desavenido, como recuerda Rafael Pérez Sierra (por entonces al frente de la compañía) en una entrevista concedida a Purificació Mascarell (2014g: 426):

*A Narros lo habían echado del Teatro Español [corría el año 1989]. Marsillach me llamó enseguida, y fue la única vez que me telefoneó para aconsejarme. Me dijo: “A Miguel le han hecho una mala pasada. Llámale.” Pero yo ya lo tenía pensado. Con Narros he hecho dos montajes, El caballero de Olmedo y La estrella de Sevilla, y es un tipo estupendo*²⁶⁰.

El caballero de Olmedo (1990) fue el primer montaje de Miguel Narros y Andrea D’Odorico en la CNTC, pero la libertad con que afrontaron su puesta en escena no les reportó muy buenas críticas²⁶¹. En 1992 Madrid fue nombrada Capital Europea

²⁵⁹ El estreno absoluto se produjo el 2 de julio de 1992 en la Plaza Mayor de Madrid. *Fiesta barroca* es una coproducción del Comité Organizador de Madrid Capital Cultural 1992 y Telefónica. Para su estudio he recurrido a la grabación realizada el 10/07/1992 que me ha sido cedida por el Centro de Documentación Teatral.

²⁶⁰ Director, actor, figurinista y escenógrafo, Miguel Narros (1928-2013) inicia su formación a los catorce años con Luis Escobar y Huberto Pérez de la Osa en la compañía del teatro María Guerrero. En 1951 viaja a París donde contacta con Jean Vilar (que le influirá profundamente) regresando poco después a España para fundar las compañías *Pequeño Teatro*, *Dido Pequeño Teatro* (junto a Josefina Sánchez Pedreño) y *Teatro Estudio de Madrid* (en colaboración con William Layton). Entre 1966 y 1970 ocupa el cargo de director del Teatro Español de Madrid (retomado entre 1984 y 1989) y desempeña una gran labor en torno al teatro clásico. Asimismo, “es esta una etapa brillantísima en la trayectoria de Narros, que sabe acompañarse de los mejores escenógrafos: Nieva, los Burmann, Puigserver, Cortezo...” (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada, 2005: 500). En 1970 conoce al escenógrafo Andrea D’Odorico con quien crea un tándem profesional que se ha mantenido hasta nuestros días y en 1978 funda el *Teatro Estable Castellano* (TEC) junto a Layton y José Carlos Plaza. Comienza una etapa de plenitud creadora y entre 1981 y 1984 estrena varias obras con el *Teatro del Arte* (fundado con D’Odorico). Cuatro han sido las colaboraciones de Miguel Narros con la CNTC: *El caballero de Olmedo* (1990), *Fiesta barroca* (1992), *La estrella de Sevilla* (1998) y *El burlador de Sevilla* (2003). Su carrera teatral supera el centenar de espectáculos en los que se encuentra una gran selección de teatro español y universal que hacen de él uno de los directores más relevantes de nuestro teatro contemporáneo.

²⁶¹ La crítica condenó los anacronismos en los que incurría el vestuario diseñado por Miguel Narros, el lenguaje abstracto de la escenografía de Andrea D’Odorico y la excesiva duración del montaje (derivada

de la Cultura, una oportunidad excelente para la CNTC que no dudó en embarcarse en un ambicioso proyecto, único en su historia²⁶², en el que Narros “aceptó la locura de dirigir a ochenta actores, treinta y cinco bailarines y más de doscientos figurantes” (Andura Varela, 2000: 151). Miguel Narros tenía un perfil que sintonizaba plenamente con el espíritu que Adolfo Marsillach había inculcado a la compañía: con una dilatada experiencia en el teatro clásico²⁶³, su mentalidad moderna y abierta (que mucho debe a Jean Vilar) siempre se había mostrado contraria a la reconstrucción histórica del teatro áureo lo que le llevaría a afirmar que los clásicos hay que “hacerlos actuales. Los clásicos tienen que ser nuestros contemporáneos [...]. Hay que tratarlos como se trata una obra contemporánea. Una cierta “falta de respeto” sería una forma de respetar el texto y las situaciones” (Amestoy, 2002: 51)²⁶⁴. Otro aspecto que hacía de Narros la persona idónea para enfrentarse a *Fiesta barroca* era la idea de teatro como “espectáculo total” con la que comulga el director quien es, para Andrés Peláez (2002b: 58), “un claro ejemplo de la concepción de totalidad a la hora de crear un montaje puesto que domina tanto la plástica, como la dirección y la interpretación”, y que va a encontrar en este montaje su máxima expresión.

del respeto absoluto al texto de Lope de Vega, apenas modificado). Purificació Mascarell (2014h: 965) justifica esta reacción de la crítica porque “en 1990, todavía se entiende la puesta en escena de un texto clásico como una recreación histórica del momento en que fue escrito o al que alude la acción”.

²⁶² El elevado gasto que supuso el espectáculo *Fiesta barroca* (en torno a 380 millones de pesetas) provocó numerosas críticas hacia su director Miguel Narros quien se defendió argumentando que no se trata de un derroche: “Todo vale la pena [...]. Nadie se mete con el dinero que se gasta en material bélico y sin embargo el que se gasta en cultura se mira con lupa. Creo que se hacen muy pocas cosas de este tipo, puede pasar una vez cada 50 o 100 años”. Además, está convencido de que “estas grandes representaciones se someten a las grandes críticas” (Fernández Rubio, 1992). Seguramente haya sido el montaje más caro de la historia de la CNTC, pero también el más ambicioso y soberbio de cuantos conforman su trayectoria por ser el único capaz de recrear en todo su esplendor el ambiente de la fiesta sacramental barroca. Es para Andrés Peláez Martín (2000b: 121) “el más bello espectáculo que sobre Calderón y el espíritu del barroco se ha llevado a cabo”.

²⁶³ A lo largo de su carrera Miguel Narros ha dirigido numerosas obras de teatro clásico. Entre ellas se encuentran nombres de autores como Tirso de Molina, Cervantes, José Zorrilla o Lope de Vega (parece tener cierta predilección por este último pues sus obras casi superan la decena de montajes). En el caso de Calderón de la Barca, únicamente ha dirigido tres obras: *Fiesta barroca* (1992), *Mañanas de abril y mayo* (2000) y *La dama duende* (en varias ocasiones).

²⁶⁴ Para Ignacio Amestoy (2002: 28) “Jean Vilar será uno de los grandes maestros de Miguel Narros”. En 1951 el director español consiguió una beca que le permitió formarse en París. Allí conoció La Comédie-Française y estudió con Jean Vilar, director del Teatro Nacional Popular de Francia (TNP), con quien aprendió todas las posibilidades de la luz y el espacio a partir de las teorías de Gordon Craig y Adolphe Appia. Vilar enseñó a Narros a ver al actor con otros ojos, a no identificarlo con un personaje sino como creador de miles de personajes. Así recuerda su experiencia junto al director y escenógrafo francés: “El espacio para los montajes de Jean Vilar era muy impresionante. Un escenario monumental que no tenía límites. Y allí era importante la interpretación, los actores. ¡El decorado no existía prácticamente! El decorado era la palabra del autor y el resto era lo que el actor nos estaba dando. En esa compañía estaba Gérard Philipe, Jeanne Moreau y María Casares...” (Amestoy, 2002: 28-30).

Sin embargo, el gran despliegue escenográfico de *Fiesta barroca* (y su complejo significado visual y textual) va a suponer un punto de inflexión en la carrera del director español si tenemos en cuenta la sobriedad con que aborda cada puesta en escena. Basta recordar las palabras de Miguel Narros (1967: 3) recogidas en el programa de mano de *El rey Lear* en 1967: “Creo que Shakespeare ha de montarse con una gran sencillez dentro del espectáculo. Un escenario casi vacío y unos pocos elementos son suficientes para atraer la atención del espectador. El texto es lo importante en Shakespeare”; o la observación que hacía Rosana Torres (2013) al recordar, a la muerte del director, su gusto por montajes “de una gran sencillez y austeridad”; en el caso de *Yerma* (2012), uno de sus últimos estrenos, volvía a inclinarse por una escenificación “sobria y desnuda” que el director justificaba en los siguientes términos: “He elegido esa desnudez porque la verdad no está disfrazada nunca y, siguiendo con mi tradición docente, de jugar con la verdad, como les he enseñado a mis alumnos, tengo que jugar también yo con esa verdad” (Torres, 2012). Y del mismo modo, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada (2005: 500) han incidido en su capacidad para realizar montajes ajenos a cualquier efectismo y extravagancia en los que predomina el equilibrio y el buen gusto. Este planteamiento escénico está estrechamente vinculado al respeto que continuamente muestra por el texto dramático, el verdadero protagonista del hecho teatral. David Ladra (1985: 66-67), a raíz de *El castigo sin venganza* (1985), destacó “su honradez en cuanto a respetar el texto y esa sensibilidad que le es tan propia y que se ha hecho ya característica de sus puestas en escena”; cuando dirigió *Macbeth* en 1980 la prensa señaló, entre otras cosas, “el riguroso respeto al texto del que se ha partido para montar la representación de la obra” (Carrasco, 1980); y en sus propias declaraciones Miguel Narros asegura que “la obligación de un director de escena [...] radica en lograr que la puesta en escena no ensombrezca nunca al texto” (Torres, 2000). Por estos motivos (y otros que iremos desgranando a lo largo de este capítulo), *Fiesta barroca* será un gran reto para el director.

En cuanto a Andrea D’Odorico, la propuesta de la CNTC se presentó como una oportunidad para experimentar con el espacio escénico. Si bien es un escenógrafo con un gran bagaje en teatro clásico, la mayoría de sus trabajos han sido diseñados para el teatro a la italiana. Aún así, siempre ha manifestado interés por otras posibilidades escénicas, como confiesa en una conversación con José Luis Alonso de Santos (1984: 39):

Me gustaría muchísimo experimentar con otros espacios, y no me siento un poco aprisionado, sino todo [en cuanto a las limitaciones del teatro a la italiana]. Fíjate, en el Mercader quería hacer cosas en el patio de butacas, pero si lo hago los de la última fila no lo ven. Cuando te planteas un montaje estás muy condicionado por esas tres paredes y eso es terrible, porque puedes hacer muy poco y sería maravilloso poder trabajar en espacios libres...

Así será. En *Fiesta barroca* la escenografía de Andrea D'Odorico tendrá que interactuar con las calles de Madrid y su Plaza Mayor, un espacio extraordinario en el que sabrá desenvolverse gracias a su faceta de arquitecto²⁶⁵, y que le inspirará a la hora de diseñar la escenografía de *Mañanas de abril y mayo* (2000)²⁶⁶. Su perfil de escenógrafo arquitecto es uno de los reclamos de Miguel Narros a la hora de trabajar con un diseñador escénico, como deja patente en el siguiente fragmento:

Yo empiezo los ensayos con una idea de lo que es el decorado, aunque no sea la definitiva. Utilizamos una plantilla. Muchas veces, Andrea D'Odorico es muy caprichoso, y hay que tragar lo que él hace... Me han dado buen resultado los arquitectos. Andrea D'Odorico, desde luego. Juan Ruesga es arquitecto, y he trabajado en Sevilla, en una Yerma, que se vio en Madrid en el Lara, con un espacio mutilado. Era jugar con la tierra y con el agua. Fue colaborador mío también otro escenógrafo, Pablo Gago [...]. Yo no estoy nunca de acuerdo con un creativo de la pintura o de la escultura. No tienen una visión del teatro. La visión del teatro es el espacio. Para un pintor, hay un telón plano. Para un escultor, una forma (Amestoy, 2002: 42-43)

Por otro lado, la complicidad que mantiene el escenógrafo con Miguel Narros le permitirá elaborar un discurso teatral sólido y coherente. Así pues, coincide con el director en tomar como punto de partida, para cualquier montaje teatral, el texto dramático (Alonso de Santos, 1984: 38) e, igualmente, es contrario a la reconstrucción

²⁶⁵ Para Andrea D'Odorico sus dos profesiones (arquitecto y escenógrafo) confluyen de forma plena en el teatro: “son diferentes en lo que se refiere al planteamiento de trabajo, pero desde el momento en que como escenógrafo te planteas un montaje –yo trabajo en planta, no en alzado– comienzan a tener mucho en común. A mí me ha sido muy útil trabajar primero en arquitectura para después dedicarme al teatro” (Alonso de Santos, 1984: 32). Precisamente su doble perfil abre el debate sobre la naturaleza del escenógrafo (pintor o arquitecto) y qué resulta más conveniente; en este sentido, D'Odorico añade: “yo como arquitecto tengo las ideas muy claras desde el momento en que hablo con el director acerca de un montaje. Sé qué materiales voy a utilizar, cómo lo tengo que resolver... otra cosa son los problemas con los que me encontraré después a la hora de la realización técnica, o de las limitaciones del espacio... El pintor tiene una inspiración más plana y suele olvidar que el teatro se tiene que ver desde la última fila. El pintor se encierra en un dibujo en el que las pequeñas cosas cotidianas tienen mucha importancia, pero no trabaja con las grandes dimensiones que exige el teatro”.

²⁶⁶ En *Mañanas de abril y mayo* (2000) dirigido por Miguel Narros, Andrea D'Odorico “ha elegido para el espectáculo, como es costumbre en él, una escenografía simple y muy arquitectónica que rememora los alrededores de la Plaza Mayor y el Madrid de los Austrias” (Torres, 2000).

arqueológica de las obras clásicas en pro de ofrecer una visión actual de este tipo de teatro, aunque no siempre ha dispuesto de los medios necesarios (tal era el caso de la década de los ochenta):

No obstante volvemos a hablar de las limitaciones que el escenario a la italiana impone. Para poder hacer algo más referido a la actualidad sería preferible contar con espacios polivalentes, y con otros elementos escénicos con los que desgraciadamente no podemos contar (Alonso de Santos, 1984: 41).

Asimismo, la sobriedad y sencillez con que Narros aborda cada puesta en escena armoniza con las escenografías sintéticas y orgánicas de D'Odorico en las que el espacio vacío es uno de sus principales componentes, y que son, para algunos críticos, sus mejores creaciones²⁶⁷. La CNTC cuenta con dos buenos ejemplos de esta sobriedad escénica: *El burlador de Sevilla* (2003), dirigido por Miguel Narros, cuya escenografía consistió en un “limpio y austero dispositivo” (Perales, 2014), y *El anzueto de Fenisa* (1997) cuya directora Pilar Miró “ha preferido diluir las coordenadas históricas de la trama en su apuesta por un espacio vacío que permita la agilidad de los actores en sus entradas y salidas” (Mascarell, 2014g: 287). Pero conviene tener en cuenta que este tipo de escenografías representan tan sólo una de las dos tendencias estilísticas que definen la obra de D'Odorico; la otra se caracteriza por ser todo lo contrario: detallista, barroca y naturalista²⁶⁸ (tratándose de un espectáculo como *Fiesta barroca*, esta última línea, llevada a su máximo esplendor, será la escogida por el escenógrafo). Algunas obras en las que D'Odorico ha recurrido a este tipo de lenguaje escenográfico son *El sueño de una noche de verano* (1986) y *La señorita Julia* (2008) dirigidas por Miguel Narros, o *La Avería* (2011) de Friedrich Dürrenmatt dirigida por Blanca Portillo; un caso extremo de escenografía “recargada y barroca” (Pérez, 1998: 156) lo encontramos en *Petra*

²⁶⁷ José Luis Alonso de Santos (1984: 38), en una conversación con D'Odorico, revela abiertamente su postura: “Para muchos, permíteme mi opinión, tus montajes más interesantes como creador escénico son esos espacios vacíos que tú aportas como elementos sintéticos y orgánicos...”. Para un recorrido por algunos de los trabajos más célebres de Andrea D'Odorico, véase “Puestas en escena fin de siglo” (2000) de Margarita Almela Boix.

²⁶⁸ Las dos líneas estilísticas que definen la escenografía de Andrea D'Odorico (una sobria y sintética frente a otra preciosista y barroca) son planteadas por José Luis Alonso de Santos (1984: 33) de la siguiente manera: “Por un lado el Andrea que hace trabajos escénicos procurando la síntesis, buscando el hueso orgánico del espectáculo como por ejemplo en *Lear*; y ese otro Andrea más realista, más naturalista y detallista”. En ocasiones, ambos lenguajes pueden confluir en un mismo montaje teatral, como ocurrió en *Tío Vania* (1978) de Anton Chejov. Estas dos líneas estilísticas las encontramos en otro escenógrafo de la CNTC: Carlos Cytrynowski (véase el capítulo 4 de la segunda parte).

regalada (1980) de Antonio Gala, dirigida por Manuel Collado. Pero, por encima de todo, es el texto el que impulsa al escenógrafo a adoptar uno u otro lenguaje:

A mí me tachan de barroco, en general, en mis escenografías. Y yo soy antibarroco. O muy barroco a veces en función de la necesidad. De pronto hay una especie de recargamiento de las cosas, por algo. Tú no puedes hacer Las mujeres sabias [de Molière] sin esa especie de losa que es la sociedad de Versalles. Si haces Retrato de dama con perrito, de Luis Riaza, pues de pronto es la acumulación de siglos lo que hay que dar. La decadencia determinada de los balnearios de primeros de siglo, se da mediante una acumulación de objetos históricos con una mentalidad proustiana casi (Alonso de Santos, 1984: 41).

Tras estos pequeños apuntes sobre Miguel Narros y Andrea D’Odorico, retomemos el montaje de la CNTC. Entre los colaboradores que hicieron posible *Fiesta barroca* se contó con la presencia de José María Díez Borque, responsable de la documentación, cuyos primeros pasos son relatados por él mismo en los siguientes términos:

Para elaborar la fiesta sacramental del 92 –no una reconstrucción arqueológica, como se dirá después– era necesario tener conciencia de ese carácter festivo-celebrativo, que, dentro de otros parámetros, se intentó recuperar. Por otra parte, pareció necesario recolectar el mayor número de datos documentales y testimonios gráficos sobre la realización de la fiesta sacramental por los años (1635-1645) a los que parece pertenecer el auto representado [El gran mercado del mundo]. Este criterio de reunir una información amplia y suficiente no iba encaminado, de nuevo, a una imposible reproducción de lo que se hacía en el XVII, sino a una interpretación, a la altura de nuestro siglo, con conocimiento de causa (Díez Borque, 1994: 58).

La fiesta sacramental constituía un acontecimiento único dentro la “polifónica cultura de la fiesta” que caracterizaba al Siglo de Oro (Díez Borque, 1992: 25). Con una entregada participación del pueblo, este espectáculo compartía calendario con otras celebraciones de tipo popular (carnaval, romerías, canciones populares, etc.) y litúrgico (fiesta de la Virgen o de los Santos) que tenían en común la combinación de lo profano y lo religioso. Este evento, de gran complejidad visual, textual y ritual, tomaba la ciudad por completo:

Se produce –y esto es especialmente significativo para la fiesta sacramental– una ocupación espectacular de la calle, articulando arquitecturas fijas y efímeras, adornos, poesías, emblemas, empresas, jeroglíficos..., con un significativo valor de la procesión-Cortejo, en la que hay carros triunfales, diversa utilería (banderas, estandartes, pendones...), ricos vestidos etc., y también con mojigangas festivas, mascaradas, etc. Es la exaltación y celebración que ponen la teatralidad desbordada al servicio de una causa civil y/o religiosa (Díez Borque, 1994: 56).

La celebración comprendía, además de la procesión, varias piezas dramáticas (autos sacramentales, loas, mojigangas y entremeses). En este punto, José María Díez Borque (1994: 62-63) insiste en que el espectador actual debe entender la fiesta sacramental barroca como un complejo mecanismo de recepción del que forman parte distintas piezas, cada una de ellas con una función asignada (el auto es la obra dramática mayor, el entremés y la mojiganga introducen la comicidad y la loa asume la función explicativa, de presentación o de *captatio benevolentiae*), y que en conjunto “no puede interpretarse de forma simplista según lo que hoy para nosotros es el contraste entre lo cómico y lo serio, transgresión y norma, doctrina y comicidad. Afecta a formas más profundas de articularse lo lúdico, lo doctrinal, el *mensaje* y la expansión festiva”.

A partir del trabajo documental surgieron las principales directrices de *Fiesta barroca*. El espectáculo se inició con una procesión (*Fig.1, Fig.2*) que partió de la catedral de la Almudena para dirigirse a la Plaza Mayor de Madrid en cuyo recorrido se pudieron contemplar gigantes y cabezudos, gitanas, sacristanes, malabaristas, acróbatas, demonios y seres fantásticos, “acompañados de las espectaculares arquitecturas efímeras de carros y tarascas” consiguiendo “una magnífica procesión, desbordante de colorido y de extraordinaria brillantez plástica, que servía de prólogo al espectáculo que luego se representaría ante la fachada de la Casa de la Panadería” (Andura Varela, 2000: 151)²⁶⁹. A la vista de la descripción que hace Antonio Bonet Correa (1992: 110-111) de la Plaza Mayor de Madrid no cabe duda de que es el mejor escenario para representar *Fiesta barroca*:

²⁶⁹ Este tipo de procesión, que tiene sus orígenes en las entradas triunfales romanas, se mantuvo en las celebraciones festivas barrocas. Además de representar la exaltación y custodia de la Eucaristía, este cortejo era una ostentación del poder civil y religioso del que participaban las distintas órdenes religiosas, los altos cargos eclesiásticos, el rey, los miembros de diversos Consejos (de Castilla, de Aragón o de la Inquisición, entre otros) y las principales autoridades municipales (Díez Borque, 1992: 31-32).



Fig.1. Procesión inicial de *Fiesta barroca*



Fig.2. Otra imagen de la procesión
entrando en la Plaza Mayor de Madrid

El regreso, en 1606, de la Corte a Madrid tras cuatro años de estancia en Valladolid, marcó la fecha del crecimiento y mejora de la villa. La obra principal que proporcionó a la capital un centro con categoría arquitectónica fue la Plaza Mayor. De planta rectangular y alzado uniforme, pertenece al tipo de intervención urbana en la cual domina la regularidad. Su traza era de mano del arquitecto Juan Gómez de Mora, cuya obra, de clasicismo postherreriano, configuró estilísticamente el Madrid del primer tercio del siglo XVII. La Plaza Mayor, que con sus casas de cinco pisos supuso una nueva forma de vivir en la ciudad, creó un ámbito apto para las fiestas públicas. Espacio abierto a la vez que cerrado, la Plaza Mayor era como un escenario, un teatro o “corral de comedias” de grandes dimensiones. A diario servía para el mercado de hortalizas, verduras y otras viandas finas. En los días “geniales o lúdicos”, para los espectáculos y regocijos colectivos o multitudinarios. Con capacidad para 50.000 espectadores, que se acomodaban en los balcones de las casas y los tablados que se montaban a propósito, la Plaza Mayor fue el foro festivo de la Villa y Corte. En ella tuvieron lugar justas poéticas, canonizaciones, proclamaciones reales, procesiones, rogativas, juegos de cañas y sortijas, cabalgatas, máscaras, ejercicios ecuestres y, sobre todo, corridas de toros. También los Autos de Fe y, como actos excepcionales, las ejecuciones de don Rodrigo Calderón, en 1621, de los dos Padilla y el portugués Cabral, en 1648. La Plaza Mayor, que en el siglo XVII ardió dos veces, en 1631 y 1672, tiene como eje principal la Casa de la Panadería, en cuyo balcón principal se colocaba el rey con su séquito para contemplar espectáculos.

El programa central siguió la fórmula original de loa, entremés, auto sacramental y mojiganga, enriquecido con diversos números de música y danza, un espectáculo que en su conjunto se “ha procurado que fuera una fiesta para los sentidos” (López Mozo, 1992: 8)²⁷⁰. La música compuesta por Tomás Marco desempeñaría un papel fundamental (como sucedía en la fiesta sacramental del siglo XVII) en las distintas funciones del texto cantado (oración, explicación, adoración o ambientación sobrenatural)²⁷¹.

Rafael Pérez Sierra (1992: 1), responsable de la selección y versión de los textos, detalla en el programa de mano por qué escogió cada una de las piezas que componen *Fiesta barroca*:

²⁷⁰ Para hacerse una pequeña idea del espectáculo, véase el reportaje de *Fiesta barroca* disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WKwHvZjYddM> (consultado en agosto de 2015).

²⁷¹ Para una aproximación a la reiterada colaboración de Tomás Marco con el teatro véase “Tomás Marco y las artes escénicas en el siglo XXI”, comunicación con la que participé en el XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T *Teatro y Música en los inicios del siglo XXI* de la UNED, celebrado entre el 24 y 26 de junio de 2015, y dirigido por el profesor José Romera Castillo. Puede consultarse la videgrabación de la misma en: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/38562>.

Para una ocasión extraordinaria como ésta, el auto, prescindiendo de todos los antecedentes, tenía que ser de Calderón, y de entre todos los suyos elegí cinco: El gran teatro del mundo, El gran mercado del mundo, La cena de Baltasar, Sueños hay que verdad son y No hay más fortuna que Dios, para dárselos a leer al director de escena. Parece inevitable coincidir en la gran teatralidad del primero de los cinco, el más representado, y en la del tercero, aun siendo menos perfecto. Sueños hay que verdad son ofrecía alguno de los recursos dramáticos que Calderón maneja con más habilidad, pero obliga a reproducir la gastada estampa de José en Egipto. No hay más fortuna que Dios presenta el mismo tema de El gran teatro del mundo con distinta alegoría y es, para Alexander A. Parker, uno de los más perfectos, aunque en escena la alegoría que se desprende del árbol puede resultar pobre. Por todo ello, creo que la elección de El gran mercado del mundo es quizás la más oportuna. En cuanto a las piezas breves, la loa es la del propio auto, si bien algo reformada; el entremés [Entremés de los órganos], del mayor especialista en el género, presenta unas figuras que pueden transitar con toda naturalidad en el cortejo y su brevísima peripecia acentúa la importancia que tiene la música en la fiesta sacramental, aunque por encima de todo tengamos que colocar el desenfado y la riqueza verbales, virtudes fundamentales del entremés en general y en mayor grado de los entremeses de Quiñones de Benavente. Por último, de la mojiganga [Las visiones de la muerte de Calderón] sólo tengo que decir que fue elegida por unanimidad²⁷².

Veamos brevemente las principales características de estas obras para conocer el punto de partida de Andrea D’Odorico²⁷³.

La loa que abre la representación propiamente dicha es un texto sencillo que resume los principales elementos del auto sacramental e invita al espectador a acudir al mercado y a sumarse a la celebración²⁷⁴. El *Entremés de los órganos* de Quiñones de Benavente, uno de los mayores especialistas de este género, narra la disputa de dos sacristanes por la sobrina de un cura que se decantará por el que demuestre mayor talento tocando el órgano, dando pie a situaciones cómicas que culminan con un baile final. La *Mojiganga de las visiones de la muerte*, con que se clausura *Fiesta barroca*, relata las alucinaciones que sufre un caminante al adentrarse en el bosque ocasionadas, en realidad, por unos actores que acaban de actuar en un pueblo cercano y que aún

²⁷² En otra entrevista, Rafael Pérez Sierra recuerda las circunstancias en las que se gestó *Fiesta barroca*: “Adolfo [Marsillach] quería hacer una naumaquia en el Retiro, pero no nos lo permitían. Como no era creyente, nunca hubiera pensado en hacer un auto sacramental. Pero el director del comité organizador del evento era un dominico y estuvo muy de acuerdo con el proyecto de la *Fiesta barroca* que le propuse [...]. Teníamos mucho dinero y eso nos permitió traer a Madrid bueyes del Rocío o la Tarasca del Corpus de Valencia. ¡Todo un despliegue!” (Mascarell, 2014g: 432).

²⁷³ Para conocer las características de la loa, el entremés y la mojiganga, véase el capítulo 5.- José Luis Raymond, en concreto el montaje *Entremeses barrocos* (2011).

²⁷⁴ La loa escogida acompaña a *El gran mercado del mundo* en la edición de Pedro de Pando, pero hay críticos que la localizan junto a *Los misterios de la misa* en el manuscrito 14.769 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Díez Borque, 1992: 43).

portan el vestuario de demonio, ángel, alma y cuerpo. El habitual recurso del teatro dentro del teatro da pie a todo tipo de confusiones, persecuciones y escenas cómicas, y por sus características “es, sin duda, la pieza más “calderoniana” del conjunto de las obras cortas del autor” (Calderón de la Barca, 1983: 369)²⁷⁵. A diferencia del auto calderoniano, estas tres piezas carecen de apoyo escenográfico: se desarrollan sobre el escenario vacío levantado en la Plaza Mayor y es el vestuario el que goza de total protagonismo junto a algún elemento de utilería (el órgano en el que tocan los sacristanes, o la tela blanca que sirve de fondo a los actores de la mojiganga durante su representación). Por este motivo, centraremos toda nuestra atención en la pieza principal.

El gran mercado del mundo es un auto sacramental compuesto en la primera época de Calderón, aproximadamente entre 1636 y 1638²⁷⁶. Recordemos que el auto es una pieza en un acto que gira en torno al tema de la Eucaristía, con unas figuras alegóricas que representan la lucha entre el Bien (catolicismo) y el Mal (enemigos de la fe) para ofrecer una lección moral al espectador. Destinado a representarse el día del Corpus Christi, esta fiesta ha ido incrementando sus elementos espectaculares desde el siglo XIV, consagrándose a principios del siglo XVI con Gil Vicente, Sánchez de Badajoz y López de Yanguas; Lope de Vega elevó el auto sacramental a cotas más altas alcanzando su máximo desarrollo con Calderón, autor de más de ochenta autos cuyos máximos exponentes son *El gran teatro del mundo*, *El gran mercado del mundo* y *La cena del rey Baltasar*. A diferencia del resto de autores, Calderón consiguió reforzar los argumentos, potenciar el conflicto entre personajes e intensificar el dramatismo de los temas y su teatralidad (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada, 2005: 50). En el estudio que hace Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003) sobre *El gran mercado del mundo* encontramos las claves para aproximarnos a esta obra. Calderón recurre a los códigos, hábitos y vocabulario propios del mundo mercantil (y de la compra-venta) para poner de relieve las consecuencias que cada uno de estos actos tiene sobre el individuo

²⁷⁵ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (Calderón de la Barca, 1983: 369-370) fechan la composición de la *Mojiganga de las visiones de la muerte* en torno a 1655 y su representación entre 1673 y 1675.

²⁷⁶ Esta es la datación aproximada que ofrece Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003: 17) “aunque no hay documentos que permitan asegurar la fecha de composición”. José María Díez Borque (1992: 35) también incide en que “por desgracia ninguna certeza hay al respecto”, pero propone localizar su composición y celebración entre 1635 (fecha emblemática por la muerte de Lope de Vega) y 1645 (año en que consta la primera representación de autos sacramentales en los corrales de comedias madrileños).

que los lleva a cabo²⁷⁷. Se trata de afrontar desde un prisma alegórico la relación que mantiene el espíritu cristiano con el materialismo, esto es, los conflictos que surgen entre la vida espiritual y la vida terrenal siendo el mercado la mejor metáfora para exponer esta dualidad. Calderón no duda en recurrir al característico juego de espejos barroco para ofrecer imágenes simétricas o contrapuestas del tipo apariencia/realidad, bien/mal, comprador/vendedor, ganancia/pérdida o dinero/mercancía, o que afectan a la propia estructura del auto (dos hijos, dos caminos y dos destinos). Por otro lado el título nos remite al célebre auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, con el que comparte numerosos rasgos:

En los dos autos se muestra la aparición del hombre sobre la tierra (aunque de forma diferente) y se advierte que la vida (en comedia o compra) no puede ser ensayada porque una vez que se tiene su recorrido es único y definitivo. Acertar o no acertar, equivalente a emplear bien el talento (para actuar o comprar), depende de la libertad de cada cual, puesto que todos los hombres reciben las prendas necesarias para lograr el triunfo. La actualización del viejo tópico del mundo como teatro se corresponde con el también antiquísimo del mundo como mercado (Calderón de la Barca, 2003: 29).

A diferencia de nuestro auto sacramental *El gran teatro del mundo* posee una estructura más ordenada, un lenguaje preciso y una bella versificación que explica su constante difusión sobre las tablas, llegando a alcanzar una notable fama entre el público actual. Sin embargo, a la hora de idear el montaje de la CNTC, se prefirió *El gran mercado* porque, a pesar de ser menos conocido por el público y más imperfecto en su construcción, tiene “algunos apuntes realistas que moderan, hasta donde es posible, su carácter simbólico y la carga teológica propia de estos sermones versificados” (López Mozo, 1992: 18). Su argumento nos presenta al Padre convocando a sus hijos (el Mal Genio y el Buen Genio) para hacerles saber que solo uno de ellos será el heredero. Para ello deben acudir al mercado del Mundo e invertir su talento en aquello que consideren adecuado. Cuando regresen se juzgarán sus acciones y el que haya obtenido más bienes recibirá a Gracia (mujer de la que están enamorados), la

²⁷⁷ El contexto mercantil en el que se enmarca *El gran mercado del mundo* no es un motivo baladí, como advierte Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003: 18-20): “Lo interesante de Calderón es que bajo su discurso religioso se encierra toda una teoría jurídica y social que coincide plenamente con los planteamientos económicos más avanzados de su época y que manifiestan una vez más la preocupación del dramaturgo por la realidad [...]. Es difícil encontrar otro ejemplo literario en donde se puedan hallar tantas denominaciones del mundo mercantil, desde la acumulación de bienes (mayorazgo) a la relación e intercambio de mercancías (mercado, feria, plaza) y las consecuencias sociales de la práctica económica (mendigos, holgazanes, limosna, pobreza, mal vestidos)”.

herencia de su padre y su propio reino. Durante su travesía son tentados por la lascivia, la gula, la culpa o la soberbia, pero también se les aparecen la humildad, la penitencia y la fe. El Buen Genio comprará llantos, pesares y una hostia sagrada, mientras el Mal Genio se limitará a adquirir ricas telas, flores, dulces e incluso un esclavo. El conflicto se resuelve, finalmente, a favor del Buen Genio y culmina con la idea de la libertad para elegir entre el bien y el mal y sus consecuencias²⁷⁸.

Los dos espacios dramáticos en los que transcurren estas escenas son los que enmarcan el mito del peregrino o caminante (ligado a su vez al tema del hijo pródigo): un entorno natural simbólico (valle y montaña) que abre y cierra el auto, y un núcleo urbano (ciudad con mercados y mesones para acoger a los viajeros)²⁷⁹. Andrea D'Odorico ignorará estos espacios dramáticos y reducirá la escenografía al modelo característico de los autos sacramentales: un tablado vacío (en este caso, levantado en la Plaza Mayor) y varios carros o carrozas a su alrededor (*Fig.3*) cuyo diseño está inspirado en las ilustraciones de Juan Gómez de Mora²⁸⁰ y en los dibujos del Archivo de la Villa, entre otros documentos (Peláez Martín, 2000b: 120). Se trata de tres carrozas que representan los tres ejes vertebradores del auto de Calderón: el Mundo, el Bien y el Mal²⁸¹. Los carros o carrozas eran un elemento imprescindible en este tipo de celebraciones festivas. Estas “máquinas rodantes”, conocidas en Valencia como “rocas”, tenían forma de nave y portaban estandartes, mástiles con banderas y todo tipo de arquitecturas, ornatos y figuras que simbolizaban alegorías. Podían ser de carácter profano o religioso, lo que derivaba en dos tipos de carros, “serios” o “jocosos”:

²⁷⁸ Esta estructura no hace sino reproducir el esquema platónico en el que los hombres, tras ser creados y depositados en la tierra, debían volver al Hades para ser juzgados por sus actos, pudiendo gozar de la vida eterna o, por el contrario, ser enviados al infierno.

²⁷⁹ Simbólicamente el valle, lugar propicio para la vida, está relacionado con la imperfección frente al cual se contraponen la montaña, símbolo de la ascensión espiritual y por ende, lugar perfecto y definitivo para el hombre. El espacio urbano, con sus mesones y mercados, es lugar de perversión y engaño donde los hombres se ven desposeídos de su dignidad; de ahí la presencia de mendigos, holgazanes y siervos. Como advierte Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003: 58) “el autor ha dibujado un perfecto *topos* cósmico en el que la Naturaleza (valle y montaña) simboliza la eternidad frente a la historia que se despliega por el espacio urbano representativo de la temporalidad (mesones, mercados y corte con el espectáculo pasajero)”.

²⁸⁰ El arquitecto Juan Gómez de Mora (1568-1648) trabajará al servicio de Felipe III cuando éste lo nombre, en 1611, “Maestro Mayor de las obras reales”, cargo que le permitió realizar diseños y proyectos arquitectónicos que continuará con el monarca Felipe IV. Entre sus principales aportaciones a la capital se encuentra el Alcázar, la Plaza Mayor y el Ayuntamiento. También diseñó numerosas arquitecturas que formaron parte de festejos y celebraciones durante el Barroco, entre ellas, la fiesta sacramental, siendo especialmente conocidos sus diseños de los carros de los autos sacramentales.

²⁸¹ En la procesión inicial, además de estas tres carrozas, circuló una tarasca, “un dragón de color rojo recuperado por artistas falleros de hoy a partir de pinturas barrocas, que representa la parte lúdica de las procesiones del Corpus y de la Primavera” (Ruiz, 1992). Durante la escenificación del auto sacramental la tarasca estará ausente y serán las tres carrozas las que ocupen el fondo y los laterales del tablado.

“herederos del *carroccio* renacentista, los Carros serios tenían un carácter triunfal y grave que completaba el desfile que les precedía. Los Carros jocosos, con figuras ridículas, “a lo faceto”, tenían un carácter satírico” (Bonet Correa, 1986: 46). Dado el carácter religioso del auto sacramental y de la festividad del Corpus Christi que acogía este tipo de representaciones, los carros diseñados por Andrea D’Odorico serán “serios”, como veremos a continuación.

En la primera carroza (*Fig.4, Fig.5*), colocada en el lateral izquierdo del escenario, Andrea D’Odorico ha seguido con fidelidad los modelos escenográficos del siglo XVII. Porta una inmensa esfera o globo del mundo en cuya superficie se ven las divisiones cartográficas que delimitan los continentes, los mares, los meridianos, etc. (*Fig.6*). En un momento de la representación un mecanismo abre la esfera “en gajos” (*Fig.7*) y de su interior sale el personaje del Mundo que se dispone a acudir al mercado para conocer a sus integrantes, los vicios y las virtudes (vv. 830-851)²⁸². El globo del mundo era un recurso escenográfico habitual (casi imprescindible) en los autos sacramentales de Calderón como prueban sus “memorias de apariencias”, documentos en los que se detalla su decoración y el modo en que debían abrirse estas esferas para provocar un gran efecto sobre el público, indicaciones que D’Odorico parece haber seguido al detalle. Uno de los ejemplos más explícitos corresponde a las “memorias de apariencias” del auto *La vida es sueño* (1673) que es, a su vez, un magnífico testimonio del esplendor de la escenografía barroca:

El primer carro ha de ser un globo, lo más capaz que pueda dar de sí la fachada del carro; su primer cuerpo ha de estar pintado de boscajes y entre ellos varios animales, y el globo lineado como mapa de esfera terrestre y entre sus líneas cuajado de rosas y flores, lo más hermoso que se pueda. Ha de haber delante dos árboles de recortado en que descanse a su tiempo el medio globo, que se ha de abrir en dos mitades, y de la que queda fija ha de salir una mujer caballera en un león corpóreo.

El segundo carro ha de ser otro globo, igual en sus tamaños al primero, con diferencia de que su pintura ha de ser en su primer cuerpo de nubarrones y estrellas, y en su globo lineado como esfera celeste con signos y imágenes del zodiaco, y todo con resplandores. También se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad que cae en dos columnas de recortado pintadas como pirámides de fuego, y ha de salir de la otra mitad que queda fija otra mujer caballera en una salamandra también corpórea.

²⁸² Los versos de *El gran mercado del mundo* a los que hago referencia pertenecen a la edición de Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003).



Fig.3. Puesta en escena de *El gran mercado del mundo* donde se aprecia el tablado vacío y una de las carrozas

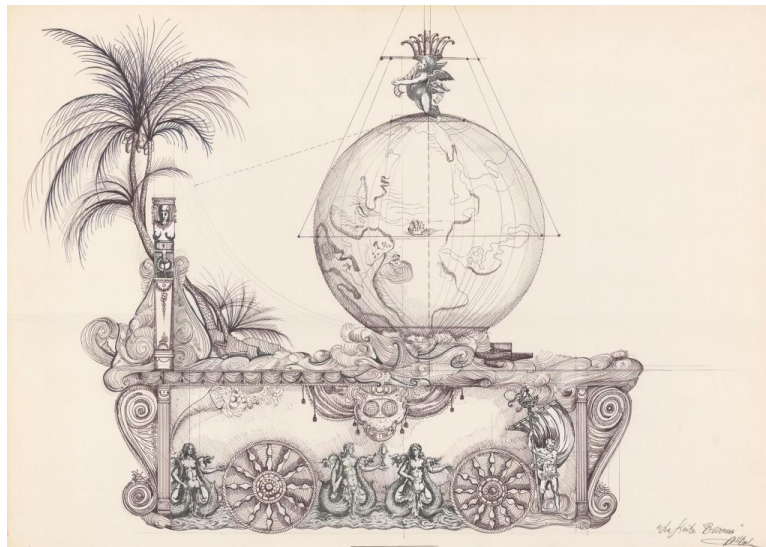


Fig.4. Boceto de la carroza del Mundo



Fig.5. Carroza con la esfera del Mundo



Fig.6. Esfera del Mundo con las divisiones cartográficas

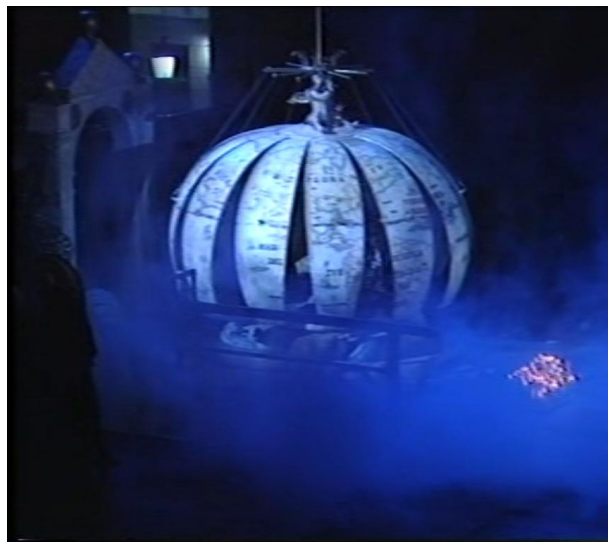


Fig.7. Instante en el que se abre la esfera del Mundo

El tercer carro ha de ser otro globo igual a los dos, con diferencia de que su pintura sea de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas todo de diversos pescados. Su mitad ha de descansar sobre otros dos pies pintados de ovas, conchas y corales, y demás adornos marinos, y salir dél otra mujer caballera en un delfín corpóreo.

El cuarto carro en correspondencia de los tres ha de ser pintado de color de aire, cuajado de diversas aves. Ha de descansar su medio globo en dos bichas con dos pájaros en su remate. La mujer que ha de salir de él ha de venir sobre una águila corpórea (Escudero y Zafra, 2003: 139-140).

Indicaciones muy similares ofrece Calderón en las “memorias” de la primera versión de *El diablo mudo* (1660):

Ha de ser el primer carro un globo celeste grande pintado por de fuera con imágenes de estrellas, signos y planetas. Este a su tiempo se ha de abrir en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado de la representación y quedando la otra fija, en cuyo cóncavo se ha de ver un trono con su araceli [...]. El segundo carro ha de ser otro globo terrestre igual al primero, pintado de árboles y flores, y lineado a manera de mapa (Escudero y Zafra, 2003: 50).

Podríamos añadir las “memorias de apariencias” de *El sacro Parnaso* (1659), la segunda versión de *El divino Orfeo* (1663), *La inmunidad del sagrado* (1664) o *La divina Filotea* (1681)²⁸³ en las que el globo del mundo sigue siendo protagonista indiscutible de la escenografía. Aurora Egido (1995: 3-36) dedica un completo estudio a la presencia del mundo en los autos de Calderón y observa que el autor barroco distinguía entre la geografía y la cosmografía (al igual que Pedro Apiano y Pérez de Moya) dados sus conocimientos sobre las distintas partes del mundo y sus climas, así como los círculos celestes y sus elementos. Los globos del mundo que ideaba como escenografía para sus autos sacramentales recogían los estudios que habían elaborado diversos cosmógrafos sobre cartas planas, estableciendo una relación ciencia-teatro o geografía-arte que no era tan inusual en la época como pudiera pensarse, y que encuentra uno de sus mejores ejemplos en la obra *Magnum Theatrum Vitae Humanae* (1678) del geógrafo alemán Laurentio Beyerlink la cual formaba parte de la biblioteca de Calderón y que bien pudo inspirarle para elaborar el complejo programa de sus autos

²⁸³ Las fechas que aparecen junto a estos autos sacramentales corresponden a las “memorias de apariencias”.

(si bien, el uso de escenografía terrestre y celeste no es una novedad del Barroco; ya formaba parte del teatro medieval y renacentista). A pesar de todos los avances científicos que se estaban produciendo en la materia:

Calderón, como tantos otros poetas, no participó de la nueva concepción de la realidad del mundo planteada por Galileo y prefirió seguir los caminos de origen aristotélico en los que la física y la teología andaban mezcladas. Participó, eso sí, de la nueva concepción de la naturaleza multiforme y variada que fomentó el descubrimiento del Nuevo Mundo, incluyendo América entre las alegorías, pero permaneció anclado al geocentrismo y a la cadena del ser para la construcción de sus autos. En ellos, recogió un concepto del mundo que abarcaba, por un lado, los cuatro elementos y el conjunto de todas las criaturas que viven en ellos, y por otro, la esfera terrestre propiamente dicha (Egido, 1995: 8).

El acto de trasladar estas nociones cosmográficas al teatro y plasmarlas en estas esferas que interactúan con las distintas alegorías (el Mundo, la Naturaleza, los Elementos...), es para Aurora Egido (1995: 14) un gesto de gran originalidad porque “los globos y sus personificaciones reducían a pequeña escala los espacios del cosmos y sus funciones, ofreciendo en brevísimo tiempo la historia completa de la humanidad”, lo que revela la ambición de Calderón por “remedar en cada auto la gran obra de arte del universo”²⁸⁴. El uso teatral de este tipo de esferas podría tener su precedente en las fiestas acuáticas, de tipo religioso y civil, que se celebraban en la Venecia del Renacimiento donde se utilizaba un tipo de construcción denominada *treatri del mondo* “de la que Calderón y otros dramaturgos pudieron tener noticia por los escenógrafos de la corte que hicieron realidad sus memorias de apariencias o por las muchas relaciones publicadas sobre tales festejos” (Egido, 1995: 15)²⁸⁵.

La segunda carroza (*Fig.8, Fig.9*) representa el Bien o el Paraíso y porta un templete de columnas salomónicas cuya cúpula está decorada, en su interior, con

²⁸⁴ La imagen del mundo como esfera o globo ha desembocado en una compleja iconografía de la que se han servido muchos pintores (El Bosco o Pieter Brueghel entre otros) para ofrecer interpretaciones morales o asociadas a proverbios y refranes que advierten al hombre de las tentaciones y vicios del mundo, y que hoy sigue siendo motivo de reflexión para muchos artistas como Darío Villalba. Para una breve aproximación a la iconografía de la esfera en la Historia del Arte véase mi artículo “Las *carceri* de Darío Villalba: los encapsulados” (2010).

²⁸⁵ Se trataba de construcciones realizadas en madera y estuco, de planta redonda o ideadas para sostener edificios esféricos. Estaban dispuestas sobre una tabla sobre la que se apoyaban dos embarcaciones en las que se celebraban bailes y otros eventos teatrales. Los *treatri del mondo* han sido estudiados en profundidad por Lina Padoan Urban.

motivos celestes (*Fig.10*). Como hemos visto, uno de los espacios dramáticos en los que transcurre *El gran mercado del mundo* es el valle o la montaña, un espacio que abre y cierra el auto y que simboliza el Paraíso, como señala Ana Suárez (Calderón de la Barca, 2003: 52): “el valle inicial (Paraíso) se corresponde con el valle final en donde se alza el cielo al que el Padre lleva al hijo”; el monte es, también, para Antonio Cortijo (Calderón de la Barca, 2006: 92) “símbolo del anhelo de inmortalidad y de unión del hombre con Dios”. Calderón recurre a la imagen del valle y la montaña porque su verticalidad está directamente relacionada con el ascenso del hombre al cielo, una lectura que se corresponde con la carroza de Andrea D’Odorico cuyo estrecho templete, de formato claramente vertical, culmina en una cúpula decorada con motivos celestes. En esta edificación reposa el personaje del Padre (Dios) durante toda la representación, y será él quien juzgue al Buen Genio y al Mal Genio para valorar las acciones cometidas en el mercado del mundo, salvando al primero y condenando al segundo (esto es, el Juicio Final). Por otro lado, el uso que hace D’Odorico de columnas salomónicas no recae en ningún anacronismo porque el modelo de columna salomónica fue consagrado en el primer tercio del siglo XVII por Bernini, cuando éste esculpió su célebre baldaquino para la basílica de San Pedro de Roma; si bien, en España ya se conocía este tipo de columnas gracias al tratado *Regola delli cinque ordini d’architettura* (1562) de Giacomo da Vignola. Pero no me interesa centrarme en estas columnas como elemento arquitectónico sino detenerme en su simbolismo que nos remite al templo de Salomón. Esta imagen está presente en varios autos sacramentales de Calderón, entre ellos *El sacro Parnaso* donde encontramos el templo de Salomón representado por el Templo de la Fe, como explica Antonio Cortijo (Calderón de la Barca, 2006: 92-93):

Un tercer signo semiótico está constituido por el edificio arquitectónico del Tribunal o Templo de la Fe. Este signo se subsume en el anterior, pues en un nivel el Templo de la Fe es trasunto del Templo de Salomón, aunque ahora con el significado de Nuevo Templo. Este Nuevo Templo es también proyección presente a través de la Ley de Gracia del Pacto Antiguo de Dios; y es también signo que se proyecta hacia el futuro a través de la ecuación Tribunal de Fe-Tribunal del Juicio Final. Así, la imagen sólida del templo se une a las imágenes de la totalidad abarcadora y del ascenso del anhelo.

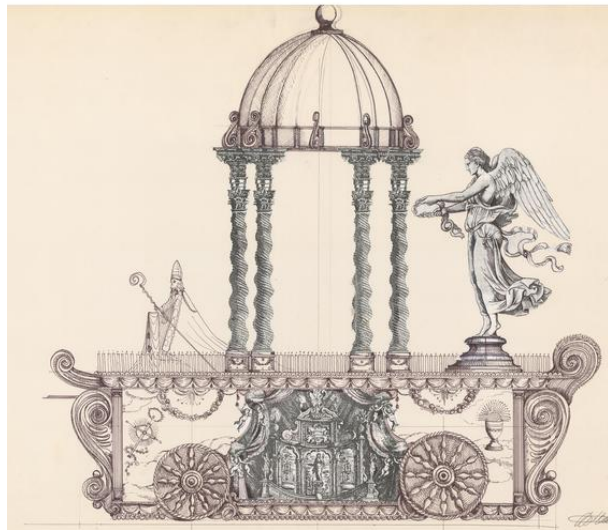


Fig.8. Boceto de la carroza del Bien o del Paraíso



Fig.9. Carroza del Bien o del Paraíso



Fig.10. Bóveda (con motivos celestes) del templete de la carroza del Bien o del Paraíso

No sabemos con certeza si ésta era la intención de Andrea D'Odorico a la hora de diseñar esta carroza, pero son notables las similitudes entre la identificación del templo de Salomón con la Fe y con el Juicio Final al que se refiere Cortijo y el significado que cobra el templete en el montaje de *Fiesta barroca*.

La tercera carroza que completa el tríptico²⁸⁶, situada en el lado derecho del escenario, representa el Mal o el Infierno (*Fig.11, Fig.12*) y porta lo que parece ser una gran torre de Babel²⁸⁷. Al igual que la esfera, el uso de la torre como elemento escenográfico también era habitual en los autos sacramentales de Calderón como nos recuerdan las “memorias de apariencias” de *Llamados y escogidos* (1643), *El primer refugio* (1661), *Mística y real Babilonia* (1662), primera parte de *El santo rey don Fernando* (1671), *¿Quién hallará mujer fuerte?* (1672) y *La viña del Señor* (1674). Ahora bien, la decisión de introducir la torre de Babel en el montaje de la CNTC ha sido una elección personal de Andrea D'Odorico: si repasamos *El gran mercado del mundo* no encontramos ninguna acotación que indique que el Infierno deba estar representado por esta imagen, pero sí hallamos una referencia a Nembrot en los versos 716 a 721. Según Constance H. Rose (1983: 610), Babilonia es para Calderón un lugar bíblico-histórico que le ha servido de inspiración para algunos de sus autos como el ya mencionado *Mística y real Babilonia*, *La cena de Baltasar* y *La Torre de Babilonia*; pero es también “tierra de idolatría, de confusión, de soberbia” en recuerdo de la ambición que llevó a Nembrot a construir una torre tan alta que pudiera competir con el cielo. Un simbolismo similar le atribuye Valentina Nider (Calderón de la Barca, 2007b: 30):

Al mencionar la “torre de Babilonia”, los escritores del Siglo de Oro aluden generalmente al símbolo de soberbia y presunción, tanto como término de parangón para ensalzar la magnificencia de un edificio, como en su acepción metafórica para referirse a la ambición amorosa o política.

²⁸⁶ El esquema tripartito (Paraíso-Mundo-Infierno) que conforman las carrozas, tiene su correspondencia con el exterior de la Plaza Mayor, decorado con fragmentos del Paraíso, el Infierno y el Purgatorio de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

²⁸⁷ Así lo identifica Jerónimo López Mozo (1992: 18): “Sobre las carretas, el globo terráqueo que representa El Mundo, la torre de Babel símbolo del Infierno y el templete que cobija al Bien”.



Fig.11. Carroza con la torre de Babel



Fig.12. Miguel Narros durante una entrevista,
con la torre de Babel al fondo

El paralelismo existente entre Nembrot y el Mal Genio (personaje de *El gran mercado del mundo* cuya soberbia le condujo al Infierno), podría haber llevado a D'Odorico a escoger la imagen de la torre de Babel como símbolo de esa soberbia²⁸⁸. Valentina Nider (Calderón de la Barca, 2007b), en su estudio sobre el auto *La torre de Babilonia*, dedica un capítulo a la circulación del tema de la torre de Babel en el Siglo de Oro y hace un recorrido por la iconografía de esta construcción, consolidada, principalmente, a partir de la interpretación de Pieter Brueghel. En líneas generales hay dos tipos de torre: helicoidal (el modelo escogido por Andrea D'Odorico) y piramidal. Los pintores flamencos adoptaron la torre helicoidal de siete pisos “quizás a raíz de las descripciones de los zigurat en la obra de Heródoto” que frecuentemente toma “un aspecto parecido al coliseo para censurar implícitamente la nueva Babilonia romana” (Calderón de la Barca, 2007b: 27). A comienzos del Barroco los pintores todavía se mostraban influidos por el modelo de Brueghel por lo que siguen reproduciendo la imagen de una torre inacabada en la que participan miles de operarios y donde interesa detallar las técnicas de construcción. Más adelante hubo nuevas interpretaciones, entre ellas el grabado del jesuita alemán Athanasius Kircher recogido en *Turris Babel* (1679) consistente en una larga hélice que se eleva hasta el cielo²⁸⁹. En un paso más, Valentina Nider (Calderón de la Barca, 2007b: 28) recurre a las acotaciones del auto *La torre de Babilonia* para aproximarse a la idea que tenía el propio Calderón de esta construcción: “Calderón debía de concebir la torre con muchas aberturas, quizás pensando en la pauta ya utilizada en otros edificios similares que aparecen en los autos [...] para que los personajes pudieran entrar y salir” a lo que debemos añadir el hecho de que “en muchos testimonios se indica que la torre es una obra que va subiendo delante de los ojos del público”. Cuando se escenificó *La torre de Babilonia* en 1637 en Yepes se precisaron, mediante un contrato, las medidas de esta construcción, y según observa Charles Davis (2007: 201) debió de ser una torre imponente por su tamaño; y “si se acepta la hipótesis de una construcción escalonada, las dimensiones horizontales, que parecen relativamente grandes, corresponderían al tamaño de la base; la cumbre sería algo más estrecha”. Lo que a mi juicio interesa destacar aquí no es tanto saber qué modelo

²⁸⁸ En el montaje de la CNTC el Mal Genio y la Culpa, al finalizar el auto, desaparecen con la torre de Babel envuelta en llamas y humo, siguiendo con bastante fidelidad la acotación final de Calderón que dice *Al principio de estos versos se abre un escotillón y salen llamas de fuego y se hunde el MAL GENIO y la CULPA, abrazados como estaban, y los cuatro últimos versos vuelve a repetir la Música y el trono se eleva y se tocan chirimías y demás instrumentos, con que se da fin al auto.*

²⁸⁹ Sobre Athanasius Kircher véase el capítulo 5.- José Luis Raymond, y en concreto el montaje *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012).

concreto ha podido inspirar la tercera carroza de *Fiesta barroca*, como poner de relieve la rigurosa y completa documentación que ha llevado a cabo Andrea D'Odorico (y todo el equipo de Miguel Narros) a la hora de diseñar esta escenografía, puesto que son muchas las coincidencias que presenta esta torre con los modelos iconográficos y escenográficos de la época: se trata de una torre helicoidal (modelo aceptado en el Barroco); dispone, en la parte inferior, de una apertura practicable para permitir la entrada y salida de los actores (acorde al tipo de construcciones que se empleaban en la celebración de los autos); y, siguiendo el trazado helicoidal, Andrea D'Odorico ha dispuesto una escalera que permite a los actores subir y bajar por la torre, más ancha en su base y más estrecha en la parte superior (una de las posibilidades contempladas en la escenografía del auto *La torre de Babilonia*, representado en Yepes). Se trata de una interpretación libre, una mezcla de referencias históricas y fantásticas pero en todo momento “con conocimiento de causa”, retomando las palabras de José María Díez Borque (1994: 58). Así lo ha percibido la crítica al referirse a *Fiesta barroca* como “un espectáculo brillantemente infiel al modelo” (López Sancho, 1992: 105). Por otro lado, no deja de ser cuanto menos curioso o anecdótico el hecho de que Madrid haya sido el telón de fondo de esta torre de Babel si tenemos en cuenta las palabras de Antonio Bonet Correa (1992: 113) quien nos recuerda que Madrid era, en el siglo XVII:

la ciudad picaresca y plena de tentaciones y peligros para los no avisados y la ciudad cotidiana de los trabajos y los días. Madrid, con sus corrales de comedias, figones, bodegones y posadas. También, con sus casas de lenocinio y juego. No en vano los escritores la calificaban de Nueva Babilonia, aunque desde el punto de vista histórico y parangón urbanístico mejor sería, por ser capital política moderna y de construcción reciente, llamarla Nueva Constantinopla.

Detengámonos en un aspecto más antes de finalizar. Además de la procesión inicial y las cuatro piezas dramáticas (loa, entremés, auto y mojiganga), Miguel Narros enriqueció el espectáculo con distintos tipos de bailes populares que alternó durante la representación: unas folías (baile de pareja), unas bodas de Serijo (baile de aldeanos), un baile de gigantes y matachines, un baile de gitanos, y para clausurar el espectáculo, un baile de gitanas y gallegos. No es casualidad que el director haya incluido este tipo de danzas en el programa de *Fiesta barroca* dada su gran cultura teatral: estos bailes formaban parte de uno de los eventos populares por excelencia, el carnaval, cuya presencia durante el Siglo de Oro “está todavía muy viva” (Huerta Calvo, 1999: 9). La

lectura del montaje de la CNTC en clave de carnaval no es desproporcionada si consideramos que por entonces “la representación teatral en su conjunto es considerada en clave de fiesta” donde se mezclan “las obras mayores con otras piezas menores en un espectáculo verbal, visual y musical, como jamás después se ha conocido en la historia teatral de Occidente” (Huerta Calvo, 1999: 9-10). John E. Varey (1987: 71-78) aborda esta cuestión en “La creación deliberada de la confusión: estudio de una diversión de carnestolendas de 1623”, en cuyas páginas presenta un documento en el que se describe un festejo (‘carnestolendas’: carnaval) que se celebró en el antiguo Alcázar de Madrid el 29 de febrero de dicho año y que retrata el sentir común de toda una sociedad ante un ritual que permite burlarse de las normas fijas y que invita al regocijo y a la diversión, consiguiendo así una mayor cohesión social. Esta celebración consistió en una mezcla de entretenimientos varios entre los que encontramos muchos de los bailes populares escogidos por Narros para el montaje de la CNTC:

Empieza con una danza de los gigantones de la villa de Madrid, en la cual ganapanes llevaban sobre sus hombros a gentileshombres de la Corte [...]. Siguió a esta danza una comedia de repente, o sea una comedia improvisada al estilo de las compañías de actores italianos de la commedia dell’arte, en la que intervinieron varios gentileshombres, como asimismo Luis Vélez de Guevara y un poeta desconocido que se llamaba Monterrey. La diversión continuó con una boda de aldea, donde miembros de la Corte aparecieron vestidos de mujer y, para festejar la boda, hubo un ridículo juego de sortija. Después se siguió con danzas, bailes y cantares de pajes, de vizcaínos y vizcaínas, y de portugueses, muy parecidos con toda probabilidad a los entretenimientos de bailes que se solían ver en los corrales de comedias o en las procesiones del Corpus. Los actores de cuatro compañías teatrales representaron varios entremeses. Se ordenó después que los músicos de las cuatro compañías cantasen todos a coro. Siguió un episodio de confusión deliberada, en que se mandó que todos los actores representasen sus papeles al mismo tiempo. Después de otra danza, o máscara, de flamencos y flamencas hubo una máscara representada por “hijos de vecinos de Madrid”: es decir, por aficionados, y no por los actores profesionales. Bailaron después éstos con las actrices, y de vez en cuando se cambió la música mientras bailaban, reduciendo a los bailarines a un estado de gran confusión; el documento se refiere a los bailes de la gallarda, el canario, el villano y el torneo. Se dio fin a la fiesta con unos matachines (Varey, 1987: 71-72).

El gran despliegue de medios que ha supuesto *Fiesta barroca* a nivel técnico y artístico (con un vestuario que ha desempeñado un papel primordial)²⁹⁰, y el escenario adoptado para la ocasión (las calles de Madrid y la Plaza Mayor), evoca, claramente, el espíritu festivo del carnaval. En este sentido, Miguel Narros concibe este evento en los mismos términos que Peter Burke:

El Carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro, representada en las calles y las plazas principales, convirtiendo a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes, y donde sus habitantes –ya fuesen actores o simples espectadores- podían observar las escenas desde sus balcones (Huerta Calvo, 1999: 9).

Andrés Peláez Martín (2000b: 121) también hace referencia a la capacidad de Miguel Narros “para hacer de calles y plazas -ahora madrileñas- un tablado en el que la propia ciudad es protagonista y es su propia escenografía”. Este mismo efecto (hacer de la ciudad un escenario) es también reseñado por el mismo Goethe (2014: 40) a raíz del carnaval de Roma, al que asistió por primera vez en 1787: “en cada fiesta, los tapices que se cuelgan, las flores que se esparcen y los paños que se tienden convierten las calles, por así decirlo, en grandes salones y galerías”; una idea que vuelve a retomar más adelante:

Porque, así como todas las ventanas se adornan con colgaduras, así también se cubren todas las tribunas con viejos tapices; la profusión de sillas refuerza más si cabe la idea del salón, y el cielo, benigno, rara vez recuerda que no se está a cubierto. Poco a poco, pues, la calle parece cada vez más habitable. Al salir de casa, uno no tiene la impresión de estar al aire libre y entre extraños, sino en un salón entre personas conocidas (Goethe, 2014: 46).

Fiesta barroca es un espectáculo que invita al espectador a formar parte de la representación, eliminando cualquier barrera entre los actores y el público. Esta idea siempre ha perseguido a Miguel Narros en sus montajes y para llevarla a cabo se ha servido de distintos medios, por ejemplo integrar el patio de butacas en el escenario, o mejor dicho, hacer del patio de butacas una prolongación del espacio escénico como ocurre en *La paz*, *Sabor a miel* o su segundo *Rey Lear*. En relación con este recurso

²⁹⁰ *Fiesta barroca* ha contado con más de trescientos trajes diseñados por Miguel Narros, sin descuidar la personalidad de cada uno de los personajes (ya fueran actores principales o figurantes). El estilo de Narros figurinista ha experimentado con todo tipo de tendencias: desde el barroquismo extremado, a la sobriedad y la depuración de líneas y colores, e incluso diseños orientales.

confiesa: “No soy el primero en utilizarlo, ni soy el último... Está en las influencias que has tenido de otros creadores. El patio de butacas es lo que ha buscado mucha gente para hacer un espectáculo total, donde el espectador esté implicado en la representación” (Amestoy, 2002: 44). En el caso de *Fiesta barroca* cumplió con su objetivo como se desprende de las palabras de Inmaculada Ruiz (1992) quien advierte que el espectáculo “arrancó los aplausos a un público que poco a poco se introducía en un universo ajeno a lo cotidiano”.

Al margen de las críticas surgidas por el excesivo gasto económico que supuso el montaje de *Fiesta barroca*, la recepción del espectáculo fue muy positiva. Se valoró la rigurosidad con que se ha reproducido el espíritu festivo del Barroco: “Todo es igual, o muy parecido, a como se hacía en el XVII. Es lo que se pretendía y se consigue”, en opinión de Jerónimo López Mozo (1992: 8), hasta el punto de que se ha conseguido una “fiel reproducción del *teatro total* de la época”. La prioridad que se ha concedido al carácter espectacular frente al contenido también es una aportación positiva, como asegura López Mozo (1992: 8), convencido “de que el espectador de hoy, como el de ayer, podrá, tal vez, desentenderse de la propuesta filosófica porque no la entiende o no la comparte, pero quedará atrapado por la magia y el aparato de este gran monumento barroco”. La complicidad que se consiguió entre el público y los actores fue otro de los puntos sobre los que hizo hincapié la crítica.

13.2.2.- Conclusiones

Fiesta barroca es una excepción en la trayectoria teatral de Miguel Narros y Andrea D’Odorico. Nunca antes se habían enfrentado a un montaje de estas características, con un equipo técnico-artístico amplísimo y una disposición de medios prácticamente “ilimitada”. Sin embargo, es un buen testimonio para aproximarnos al estilo teatral de ambos profesionales. A lo largo de este capítulo se ha podido comprobar la rigurosa labor de documentación que se ha llevado a cabo para conseguir “revivir” el espíritu festivo del Barroco sin caer en la reproducción arqueológica. Este *modus operandi* es característico del director y el escenógrafo. En el caso de Andrea D’Odorico, muy influido por su maestro el arquitecto Carlo Scarpa, “era siempre muy riguroso, estudiaba todas las fuentes documentales y gráficas para alcanzar las claves del texto teatral. Cuidaba los detalles de manera obsesiva, tanto los colores, como el diseño de un mueble por mínimo que fuese”, como recuerda Andrés Peláez Martín

(2015) quien asegura que “la perfección y la elegancia fueron columnas inamovibles en toda su obra creativa”. El conocimiento enciclopédico de D’Odorico le ha permitido crear una escenografía en la que se combina la magnificencia y belleza del Renacimiento, el Barroco y la época clásica pero sin reproducir un modelo histórico específico, de manera que siempre haya un espacio para la invención, algo que D’Odorico trata de conseguir en sus trabajos: “Evidentemente cuanto más me alejo del realismo más entro en el terreno de la creación” (Alonso de Santos, 1984: 39). Esta misma idea es compartida por Miguel Narros dado su interés por la deformación de la realidad, “si no la deformación de la realidad, sí lo que la realidad pueda tener de fantasía” (Amestoy, 2002: 34). Es decir, el respeto que director y escenógrafo profesan al texto dramático no es incompatible con la invención y la libre creación. Por otro lado, la destreza de Miguel Narros a la hora de dirigir a un número tan amplio de actores y figurantes en *Fiesta barroca* podría deberse, en parte, a la influencia que ejerció Jean Vilar sobre él y su habilidad para tratar “el movimiento y reparto de las masas” (Nieva, 2011: 97). Al igual que Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski, o Ernesto Caballero y José Luis Raymond, estamos ante un tándem teatral cuyo trabajo solo puede entenderse de manera conjunta. En el caso de Narros y D’Odorico estamos ante una de las parejas profesionales más relevantes del panorama teatral español de los últimos cuarenta años. Desde sus inicios, Miguel Narros ha tratado de huir de los convencionalismos teatrales y adentrarse en el campo de la renovación plástica y la experimentación como prueban sus colaboraciones con el iluminador Sánchez Romarate y los escenógrafos y figurinistas Francisco Nieva, Paco Hernández, Paco Gago o Fabiá Puigserver, protagonistas, en la década de los sesenta, de una importante renovación teatral frente a sus precedentes Víctor María Cortezo, Emilio Burgos o Sigfrido Burman. Esta búsqueda constante de la renovación plástica llevó a Narros a colaborar estrechamente con Andrea D’Odorico para explorar el espacio escénico como terreno de experimentación y plena libertad creadora, resultando así uno de los máximos ejemplos del “teatro de arte”.

Ficha técnico-artística de *Fiesta barroca* (1992)

Selección y versión de textos: Rafael Pérez Sierra; documentación: José María Díez Borque; música: Tomás Marco; coreografías: Ana Yepes; iluminación: Josep Solbes; escenografía y supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico; dirección escénica y figurines: Miguel Narros; dirección musical: Fernando Poblete; músicos del foso: Víctor Ardelean y Esperanza Velasco (violines), Alan Kovac (viola), Paul Friedhoff (violonchelo), Toni Goig (clarinete), Wade Mattheus (clarinete bajo), Francisco Ramírez (trompeta), Horacio Parravicini (flauta), Rubén Albornoz (oboe), Salvador Arago (fagot), Gils Lebrún (trombón), Sergio Graña, Dionisio Villalba y José Manuel Llorens (percusión); músicos del cortejo: José Luis Tudela (oboe), Miguel Ibáñez (clarinete), Wade Mattheus (clarinete bajo) y José Luis Ferreira (percusión); danza de gigantes y cabezudos: Alicia Suescun (flauta), Juan Muro (clarinete), Vicente Alario Ripoll (fagot) y Sergio Graña (percusión); danza de gitanas: Concepción Vacas (flauta), Ezequiel Lezama (oboe), Ricardo Soto (fagot) y Martín Valdés (percusión); coro: Ángeles Panadero e Isabel Rivero (sopranos), Soraya Chaves y Ana Sandoval (mezzosopranos), Francisco Fernández y Ángel Harkatz (tenores) y Carmelo Cordón y Francisco Sandoval (barítonos). Intervienen en el cortejo: policía a caballo y timbales del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Gigantes y Cabezudos del Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara y Grupo de Pecados y Danzantes de Camuñas (Toledo). Coordinación técnica de circo de la Compañía *Ale Hop*: Fidel Aranda Mayorga, Javier Álvarez Travet, Ignacio Pérez Silva, Vicente Vegas Fajardo, Jorge Brutez Espínola y Antonio Orihuela Velasco (*Malabaristas*); José María Martínez Silva (*Acróbata*); Alejandra Oviedo, Mario J. Gallego, Jaime Tamarit y María del Sagrario Cubero (*Zancudos*); Antonio Cifo Aguilar, Julio Bao Sarmiento y Juan Carlos Simón García Orlando (*Gigantes*); Luis María Gallego, Francisco Marín, José Luis López, Arsenio Luna, Javier Arnas e Íñigo Ibarra (*Diablos*); Antonio López (*Seminarista*); Carlos Ucar, José M^a Ureta, Paco Ureña y Pablo Martín (*Ediles*); Delfos (*Figuración*).

El reparto estuvo compuesto por los siguientes intérpretes:

Loa del auto sacramental *El gran mercado del mundo de Calderón de la Barca*

Emilio Laguna (*El Mundo*); María Álvarez (*La Modestia*); Paz Marquina (*La Costumbre*); Aitor Merino (*La Juventud*); Marcial Álvarez (*El Albedrío*); Juanjo Artero (*El Auxilio*); Carlos Bernal (*El Apetito*); Fany Condado (*La Lascivia*); José Antonio Mayenco (*La Hipocresía*); Antonio de la Fuente (*El Vicio*); Esther Lorente (*La*

Envidia); Víctor Manuel Dogar (*La Ira*); Sonia Almarcha (*El Fervor*); Pablo Calvo (*La Soberbia*); Pedro G^a. de las Heras (*La Pereza*).

Folías (Baile de pareja)

Begoña del Valle y Diego Llori

Entremés de los Organos de Quiñones de Benavente

Alfonso del Real (*El Cura*); Ana Goya (*Doña María*); Jaume Valls (*Mochales, Sacristán*); Guillermo Montesinos (*Serijo, Sacristán*) y Herlinda Cembreros (*El Ama*).

Bodas de Serijo (Baile de aldeanos)

Ángeles Algar, Javier Escobar, César Casares, Marcos León, Blanca Carabantes y Alma M^a Sarti.

Auto sacramental *El gran mercado del mundo de Calderón de la Barca*

María José Sánchez (*La Fama*); José Coronado (*El Buen Genio*); Vicente Díez (*La Malicia*); Helio Pedregal (*El Mal Genio*); Ana Duato (*La Gracia*); Carlos Álvarez (*El Padre de Familias*); Enrique Menéndez (*La Inocencia*); Rosa Novell (*La Culpa, Mozo de Estampas, Caballero Intermediario, Leproso, Esclava*); María Álvarez (*La Gula, El Apetito, El Placer*); Magüi Mira (*La Lascivia, La Hermosura Humana*); Fernando Conde (*El Mundo*); Teresa Vallejo (*La Soberbia*); Eusebio Gay (*El Eclesiástico*); Miguel Ramos (*El Militar*); Paula Soldevila (*La Humildad*); Arantxa Aranguren, Ángela Elizalde, Lola Gil y Petra de Tena Rey (*Acompañantes de La Humildad*); Lía Chadman (*Cortejo de la Hermosura Humana*); Ramón Serrada (*El desengaño*); Rafael Rojas (*La Penitencia*); Alberto Díaz, Juan Antonio Somoza y Joaquín Casares (*Flagelantes*); Fernando de Juan y Balbino Lacosta (*La Herejía*); Mapi Sagaseta (*La Fe*); Teresa Arbolí (*La Caridad*); Martha Castrillón (*La Esperanza*); Santiago Carrallo, Juan Carlos Alonso, Emilio Cerdá e Ion Garayalde (*Servidores de Escena*); Sergio Marcus, Amado Cruz, José Luis García y José Antonio González (*Porteadores de Lascivia*); Gilbert Pachica, Valentín Bosoco, Gaspar Osa y Benjamín Edu (*Porteadores de la Belleza*).

Baile de gitanos

M^a Teresa Chico, Felisa de la Cruz, Roberto de la Cruz, Luz Paloma Flores, Marta Jiménez, Belinda Jiménez, Carmina Navarro, David de la Roda, Isabel Santonja y Miguel Ángel Villalba.

Mojiganga de las Visiones de la Muerte de Calderón de la Barca

Anna Briansó (*El Alma*); Miguel del Arco (*El Demonio*); Nathalie Seseña (*El Ángel*); Nacho de Diego (*El Cuerpo*); Yolanda Kaballero (*La Muerte*); Paco Torres (*El*

Carretero); Francisco Vidal (*El Autor*); Ángel de Andrés (*El Caminante*); Carmina Gil (*Gitana*) y Marcos León (*Gitano*).

Baile de gitanas y gallegos

Ángeles Algar, Josep Ahumada, Blanca Carabantes, Raúl Calderón, Teresa Chico, César Casares, Felisa de la Cruz, Manuel Castillo, Luz Paloma Flores, Roberto de la Cruz, Marta Jiménez, Javier Escobar, Belinda Jiménez, Hugo Gutiérrez, Carmina Navarro, Tomorr Kokona, Isabel Santonja, Marcos León, Alba M^a Sarti, Ton Lovegrin, Miguel Romero, David de la Rosa y Miguel Ángel Villalba.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMELA BOIX, M. (2000). "Puestas en escena fin de siglo". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 119-154. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html (consultado en agosto de 2015).
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1984). "Con Andrea D'Odorico, escenógrafo de La casa de Bernarda Alba". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 205, 32-42.
- AMESTOY, I. (2002). "Miguel Narros, en el filo del teatro". En *Miguel Narros, una vida para el teatro*, L. García Lorenzo y A. Peláez Martín (eds.), 13-54. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- ANDURA VARELA, F. (2000). "Calderón en la escena española, 1900-2000". En *Calderón en escena: siglo XX*, Varios Autores, 123-152. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- BONET CORREA, A. (1986). "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca". En *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, J. M. Díez Borque (ed.), 41-70. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- ____ (1992). "Arte Barroco en el Madrid de Calderón de la Barca". En *Fiesta Barroca*, J. M. Díez Borque, A. Domínguez Ortiz y A. Bonet Correa, 107-120. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1983). *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia (edición de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera).
- ____ (2003). *El gran mercado del mundo*. Kassel: Reichenberger (edición de Ana Suárez).
- ____ (2006). *El sacro Pernaso*. Kassel: Reichenberger (estudio de Antonio Cortijo y edición de Alberto Rodríguez Rípodas).
- ____ (2007b). *La torre de Babilonia*. Kassel: Reichenberger (edición de Valentina Nider).
- CARRASCO, B. (1980). "Macbeth, de Shakespeare, abre la temporada del teatro Español". *El País*, 28/10. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://elpais.com/diario/1980/10/28/cultura/341535601_850215.html (consultado en agosto de 2015).

- DAVIS, C. (2007). “Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)”. *Criticón*, 99, 193-215. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://pcvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/099/099_193.pdf (consultado en agosto de 2015).
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1992). “Fiesta sacramental barroca de *El Gran Mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca”. En *Fiesta Barroca*, J. M. Díez Borque, A. Domínguez Ortiz y A. Bonet Correa, 25-86. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- _____ (1994). “La fiesta sacramental calderoniana en 1992”. En *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano, Passau, 1993*, H. Flasche (ed.), 55-66. Stuttgart: Steiner.
- EGIDO MARTÍNEZ, A. (1995). *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*. Kassel: Reichenberger.
- ESCUADERO, L. y ZAFRA, R. (2003). *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Kassel: Reichenberger.
- FERNÁNDEZ RUBIO, A. (1992). “270 actores celebrarán en la Plaza Mayor de Madrid un auto sacramental”. *El País Madrid*, 18/06. Disponible en http://elpais.com/diario/1992/06/18/cultura/708818404_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- GOETHE, J. W. (2014). *El carnaval de Roma*. Barcelona: Alba.
- HUERTA CALVO, J. (1999). “Presentación”. En *Teatro y Carnaval*, J. Huerta Calvo (coord.), 9-11. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 12).
- HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro Español de la A la Z*. Madrid: Espasa.
- LADRA, D. (1985). “El castigo sin venganza”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 210-211, 58-71.
- LÓPEZ MOZO, J. (1992). “Fiesta barroca. Espectáculo para los sentidos”. *Reseña*, 232, 18.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1992). “Calderón puesto al gusto del día en la *Fiesta Barroca* de la Plaza Mayor”. *ABC Madrid*, 7/07. Disponible en la siguiente dirección <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/07/07/105.html> (consultado en agosto de 2015).

- MASCARELL, P. (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2014h). “El caballero de Olmedo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, A. Bègue y E. Herrán Alonso (dirs.), 963-971. Toulouse: Presses Universitaires Mirail. Disponible en <http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/2013/02/Poitiers-libre.pdf> (consultado en julio de 2015).
- NARROS, M. (1967). “*El rey Lear*, en el Teatro Español”. Programa de mano de *El rey Lear* de Shakespeare dirigido por Miguel Narros. Disponible en <http://teatro.es/estrenos-teatro/rey-lear-el-7576/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/2/> (consultado en agosto de 2015).
- NIETO YUSTA, O. (2010). “Las *carceri* de Darío Villalba: los encapsulados”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111, 215-228.
- NIEVA, F. (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2000b). “Cien años de escenarios para Calderón”. En *Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez Martín (eds.), 101-121. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/pelaez.html (consultado en abril de 2015).
- _____ (2002b). “Miguel Narros, figurinista”. En *Miguel Narros, una vida para el teatro*, L. García Lorenzo y A. Peláez Martín (eds.), 55-66. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- _____ (2015). “Andrea D’Odorico. Los espejos del alma”. Reseña de la exposición organizada por el Museo Nacional del Teatro y celebrada entre el 2/07 y el 30/08 de 2015. Disponible en <http://museoteatro.mcu.es/andrea-dodorico-los-espejos-del-alma/> (consultado en agosto de 2015).
- PERALES, L. (2014). “D’Odorico, culto, esteta, grandísimo escenógrafo”. *El Cultural*, 5/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.elcultural.com/blogs/stanislavblog/2014/12/dodorico-culto-esteta-grandisimo-escenografo/> (consultado en agosto de 2015).

- PÉREZ, M. (1998). *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Reichenberger.
- PÉREZ SIERRA, R. (1992). *Fiesta barroca. Programa de mano*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- ROSE, C. H. (1983). “¿Quién escribió la Segunda Parte de *La Hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez?”. En *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, L. García Lorenzo (coord.), 603-615. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RUIZ, I. (1992). “La *Fiesta barroca* trasladó Madrid hasta el siglo XVII”. *El País*, 7/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/1992/07/07/cultura/710460007_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- TORRES, R. (2000). “El preciosista montaje de Narros y D’Odorico descubre un nuevo Calderón”. *El País*, 1/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/2000/10/01/madrid/970399464_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2012). “La *Yerma* sobria y austera de Narros”. *El País*, 15/08. En http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/14/actualidad/1344974148_170664.html (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2013). “Muere Miguel Narros, un gran referente para el teatro español”. *El País*, 21/06. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/21/actualidad/1371803963_776790.html (consultado en agosto de 2015).
- VAREY, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

III. CONCLUSIONES

1.- Conclusiones

Tras este recorrido por los montajes de Calderón de la Barca y sus escenografías, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

A grandes rasgos se advierten dos grandes tendencias escenográficas en la trayectoria de la CNTC (téngase en cuenta que en ocasiones se combinan dentro de la misma propuesta escénica). Por un lado hay un tipo de escenografías que podemos calificar de *poéticas*. Estas se caracterizan por el espacio vacío, las formas puras, la economía de medios, la polivalencia de un mismo recurso escenográfico para satisfacer diversos espacios dramáticos, el interés por las texturas de distintos materiales (como la arena, el mármol, la madera o el metal), el fuerte simbolismo con que se dota a los pocos elementos que hay en escena, así como la inspiración en tendencias estéticas de la Historia del Arte como el minimalismo, la abstracción o la *performance*. Desde que Carlos Cytrynowski inaugurase esta tendencia en la CNTC con *El médico de su honra* (1986) se han sucedido propuestas muy similares. Recordemos la sobriedad de los diseños de Carolina González, claramente inspirados en la arquitectura y escultura contemporáneas, en concreto en figuras como Mies van der Rohe, Cristina Iglesias o Petra Blaisse; la austeridad de las escenografías de José Luis Raymond cuyo lenguaje se nutre del expresionismo abstracto, la *performance* y la obra del escultor norteamericano Richard Serra; la propuesta de Calixto Bieito y Carles Pujol, de fuerte carácter simbólico, que se articuló a partir de un espejo, un trono y un suelo cubierto de grava, del mismo modo que Jean Pierre Vergier sumió en la oscuridad a Segismundo, acompañado únicamente de un trono y un muro que evocaba el imaginario romántico; Pedro Moreno diseñó un sobrio *Alcalde de Zalamea*, sin olvidar *El jardín de Falerina*, una puesta en escena experimental dirigida por Guillermo Heras que solo necesitó de una rampa y un telón pintado.

Estas escenografías *poéticas*, herederas de la concepción del espacio escénico que consolidaron Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, y alimentadas por las teorías teatrales de Peter Brook, Roger Planchon, Giorgio Strehler, Jerzy Grotowski o Peter Stein, contribuyen a que la palabra y el trabajo actoral gocen de especial protagonismo. Directores como Eduardo Vasco, Denis Rafter, Guillermo Heras o José Luis Alonso Mañes han manifestado abiertamente este propósito y así se lo han transmitido a los escenógrafos con los que han colaborado. En este discurso también tiene mucho peso

Bertolt Brecht, uno de los padres del teatro occidental actual, partidario de reducir la espectacularidad de los montajes teatrales para no desvirtuar la importancia del texto y la interpretación actoral, así como hacer del público un elemento activo, implicado en un hecho teatral que nunca debe sucumbir a la ilusión. Del mismo modo, no podemos dejar de señalar la influencia de la escenografía catalana (Isidre Prunes, Fabià Puigserver, Els Joglars, etc.) en estas propuestas, en concreto las de Llorenç Corbella y Calixto Bieito y Carles Pujol. César Oliva (2009: 319) aplaude este tipo de propuestas innovadoras pero advierte de un riesgo: “se ha pasado del canon de la extrema clasicidad, con adaptaciones sujetas a las viejas normas del ornato y la declamación, a otro de extrema actualidad, en donde nunca se sabe dónde empieza la comedia y dónde acaba la versión”.

Una segunda tendencia que se desprende de los montajes estudiados en estas páginas podría definirse como *revisionista*. Se trata de escenografías que hacen uso de recursos tradicionales como telones pintados, bastidores, carrozas triunfales, carros característicos de los autos sacramentales, construcciones arquitectónicas con ornamentación y motivos de distintos estilos artísticos, distribución del espacio escénico a partir del esquema del corral de comedias, así como un lenguaje plástico elaborado, recargado e incluso preciosista. En ningún momento estamos hablando de una reconstrucción arqueológica de la puesta en escena del Siglo de Oro. Por el contrario, estos escenógrafos diseñan el espacio escénico bajo una atenta mirada renovadora que reivindica lo teatral. Es el caso de la escenografía diseñada por Esmeralda Díaz y Alejandro Andújar para *La vida es sueño* (2012) o la participación de Andrea D’Odorico en *Fiesta barroca* (1992); en ambos casos se sintetizó la iconografía, el estilo arquitectónico y el imaginario artístico de distintas épocas en un único lenguaje que carece de rigor histórico alguno, consiguiéndose un efecto de atemporalidad. Otro ejemplo lo encontramos en Carlos Cytrynowski, autor de un gran despliegue de medios en *Antes que todo es mi dama* (1987) con más de una docena de cambios de decorado protagonizados por varios bastidores, un telón pintado y escaleras practicables. Igualmente Pedro Moreno no dudó en diseñar un espacio que remitía a la distribución del corral de comedias para facilitar así el desarrollo de un argumento tan complejo como el de *La dama duende* (1990). Por último podríamos añadir el nombre de José Hernández en cuyos diseños el telón pintado es el recurso escenográfico por excelencia, a pesar de que *Amar después de la muerte* no sea el caso más representativo.

Muchos de estos escenógrafos hunden sus raíces en la renovación que experimentó la escenografía española a mediados del siglo XX de la mano de Emilio Burgos, Sigfrido Burmann, José Caballero, Vicente Viudes y Víctor María Cortezo. Gracias a ellos se impulsaron fórmulas como el rechazo a la visión arqueológica de los clásicos, la superación de la escenografía como algo puramente decorativo, la introducción de nuevas soluciones volumétricas o el anacronismo; fórmulas que han llegado hasta nuestros días revisadas e interpretadas por Manuel Mampaso y Francisco Nieva. La distinción que planteo en estas páginas no impide que algunos escenógrafos combinen los recursos de estas dos tendencias dentro de un mismo espectáculo o bien se decanten por una u otra en función del montaje teatral; es el caso de Carlos Cytrynowski, Andrea D’Odorico, Pedro Moreno, Jean Pierre Vergier o Carolina González.

En ambos casos se aspira a conseguir coherencia entre el texto dramático y la propuesta escenográfica. Sin embargo la diferencia es notable cuando se trata de una colaboración entre un director y un escenógrafo consolidados como pareja profesional (Eduardo Vasco y Carolina González, Miguel Narros y Andrea D’Odorico, Adolfo Marsillach y Carlos Cytrynowski o Ernesto Caballero y José Luis Raymond) frente a una colaboración esporádica y puntual que no termina de transmitir un discurso unificado. Por otro lado, la acogida de estos dos tipos de solución escénica por parte del público, la crítica e incluso la CNTC es reveladora. Cuando se trata de propuestas experimentales, arriesgadas, muy personales o excesivamente novedosas (todas resueltas por medio de escenografías *poéticas*) se produce un cierto rechazo, o en todo caso no existe una respuesta favorable unánime. Así ocurrió con *El médico de su honra* (1986) dirigido por Adolfo Marsillach, un montaje que supuso una clara ruptura con el modelo de teatro clásico decimonónico que hasta el momento constituía el único referente para el público español. Igualmente la óptica experimental que aplicó Guillermo Heras en 1991 a *El jardín de Falerina* fue incomprendida, del mismo modo que la versión de *La vida es sueño* que presentó Calixto Bieito en el año 2000 fue calificada de provocativa e irreverente. Si bien “la moda del tratamiento de los clásicos, que se instaló en los años ochenta, hizo posible que también se pudiera experimentar con el poeta que pasaba por ser el más pétreo e intocable del Siglo de Oro” (Oliva, 2009: 315-316), da la sensación de que se produce una mayor polémica cuando se trata de propuestas inspiradas en tendencias escénicas internacionales. Sin embargo, la

difusión de corrientes internacionales dentro de la CNTC ha sido constante y debe mucho a directores como José Luis Alonso Mañes, buen conocedor de las teorías de Bertolt Brecht y los parámetros escénicos que se empleaban en los montajes del Berliner Ensemble. Asimismo adoptó el respeto reverencial por el texto dramático característico de una tradición francesa iniciada por Jean-Louis Barrault y Jacques Copeau; y del mismo modo sentó las bases del realismo poético tras presenciar en Londres el Teatro de Arte de Moscú. Otros directores partidarios de introducir soluciones propias de tendencias escénicas extranjeras han sido Miguel Narros (formado junto a Jean Vilar en París), Guillermo Heras (quien confiesa tener por maestros a Peter Brook y Luca Ronconi, entre otros) o Calixto Bieito (quien, desde sus comienzos, ha gozado de una importante proyección internacional y gran parte de sus montajes son producidos y estrenados en el extranjero con gran éxito de crítica y público). A pesar de estos esfuerzos, parece que la CNTC aún se resiste, tras más de veinte años de existencia, a adoptar una actitud abierta e innovadora a la altura de los grandes referentes europeos.

IV. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

1.- Bibliografía

- A. P. (1997). "Con Juan José Guillén". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 10-11.
- ABRIL, M. (1925). "La escenografía moderna". *La Ilustración Española y Americana*, 26, 522-523. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001230224&search=&lang=es> (consultado en marzo de 2015).
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2007). "Breve contribución al estudio del espacio teatral". *Las Puertas del Drama*, 30, 17-21. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> (consultado en marzo 2015).
- _____ (2013). "Apropiación y post-producción: *La comedia nueva o El café*, de Ernesto Caballero". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 19, 131-140. Disponible en la dirección <http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1878> (consultado en septiembre de 2014).
- ADRIÁN, T. (2011). "Anotaciones, apuntes y retazos para la creación visual de *El Trueno Dorado* de Valle-Inclán". *ADE-Teatro*, 135, 50-57.
- AHMED ALLAM, A. A. B. (1995). *La influencia del expresionismo y del surrealismo en la escenografía del teatro de García Lorca*. Tesis doctoral dirigida por Javier Navarro de Zuvillaga. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- ALARMA, S. (1929). *Escenografía*. Barcelona: Editorial y Librería de Arte M. Bayés.
- ALLAM, A. (2008). "La escenografía en el teatro egipcio: masculino *versus* femenino". *ADE-Teatro*, 121, 68-73.
- ALLO MANERO, M. A. (2005). "Secretos del arte efímero: dos dibujos inéditos de Sebastiano Cipriani en *Zaragoza*". *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 20, 299-314. Disponible en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/20/3varia/5.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- ALMELA BOIX, M. (2000). "Puestas en escena fin de siglo". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, 119-154. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_25.html (consultado en agosto de 2015).

- ALONSO CUENCA, R. (2001a). “Mesa redonda: Teatro del Siglo de Oro en la escena actual”. En *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XV. Almería, 5-15 de marzo de 1998*, I. Parde Molina y A. Serrano (coords.), 245-269. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en Internet: <http://www.iealmerienses.es/> (consultado en octubre de 2014).
- _____ (2001b). “Calderón singular: su puesta en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas: actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11-13 de julio de 2000*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), 411-428. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1984). “Con Andrea D’Odorico, escenógrafo de *La casa de Bernarda Alba*”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 205, 32-42.
- _____ (2007). “Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 27-34. Madrid: Visor Libros.
- ALONSO MAÑES, J. L. (1957). “Mi dirección escénica de *El diario de Ana Frank*”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 1, 9-14.
- _____ (1970). “*El círculo de tiza caucasiense* de Bertolt Brecht”. Programa de mano. Disponible en <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/circulo-de-tiza-caucasiense-el-7789/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/3/> (consultado en abril de 2015).
- _____ (1991). *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (coord.) (1990). *Clásicos después de los clásicos*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 5).
- AMESTOY, I. (2002). “Miguel Narros, en el filo del teatro”. En *Miguel Narros, una vida para el teatro*, L. García Lorenzo y A. Peláez Martín (eds.), 13-54. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- AMORÓS, A. (1987). “La Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 485-486, 33.

- _____ (1991). “El “sonido extraño” de José Luis Alonso”. En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 57-64. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ANDRESEN, K. (1999). “La superación del Naturalismo. Frank Wedekind: *El despertar de la primavera* (1891)”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 4, 51-66.
- ANDURA VARELA, F. (2000). “Calderón en la escena española, 1900-2000”. En *Calderón en escena: siglo XX*, Varios Autores, 123-152. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- ANÓNIMO (1973). “Estudios sobre el espacio escénico”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 162, 50-56.
- _____ (1985). “Las bases de la imagen teatral: la escenografía. De la Revista Trimestral número 7-C.T.E.J.-Bélgica”. *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud*, 38, 14-16. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-bases-de-la-imagen-teatral-la-escenografia-de-la-revista-trimestral-numero-7-ctej-belgica/> (consultado en agosto de 2013).
- _____ (1993). “La Compañía Nacional de Teatro Clásico a debate”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 1993, 60-64.
- _____ (2011a). “Helena Pimenta. Nueva directora de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *ADE-Teatro*, 135, 5.
- _____ (2011b). “El amor hilvana los desconocidos *Entremeses barrocos*”. *Europa Press Madrid*, 28/04. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-amor-hilvana-desconocidos-entremeses-barrocos-20110428152256.html> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2012). “*En la vida todo es verdad y todo mentira* de Pedro Calderón de la Barca”. *Madridteatro.net*, 02/02. Disponible en la dirección http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2515:en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es-mentira-cntc&catid=233:infor2012&Itemid=211 (consultado en julio de 2015).
- ANTONUCCI, F. (2005). *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-salvaje-en->

la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/

(consultado en junio de 2015).

APARICIO MAYDEU, J. (2002). "Teoría y modelos de espectáculo en Calderón". En *Ayer y hoy de Calderón*, J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), 247-257. Madrid: Castalia.

APPIA, A. (2014). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

ARELLANO, I. (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

ARIAS, V. (2014). "Escenografía: crítica periodística y crítica académica". *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en <http://escenauno.org/escenografia-critica-periodistica-y-critica-academica/> (consultado en marzo de 2015).

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1989). "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación". *Anales de Historia del Arte*, 1, 265-280.

_____ (1990). *Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso, Ayuntamiento de Málaga.

_____ (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.

_____ (2001). "La escenografía operística en el Madrid del siglo XIX". En *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia. Madrid, 29.XI-3.XII de 1999*, Á. Torrente y E. Casares Rodicio (eds.), 283-292. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

_____ (2010). "Escenografía para el teatro clásico español (1923-1936)". En *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, M. Zubieta y J. Paulino (dirs.), vol. 2, 13-30. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 26).

AROLA Y SALA, F. (1920). *Escenografía*. Barcelona: Calpe.

ARTÍS-GENER, A. (1947). *La escenografía en el teatro y el cine*. Méjico: Centauro.

BABLET, D. (1965). *Esthétique Générale du décor de théâtre. De 1870 à 1914*. París: Centre National de la Recherche Scientifique.

_____ (1970). *Josef Svoboda*. Lausanne: La Cité.

_____ (2001). "Para un método de análisis del espacio teatral". *ADE-Teatro*, 86, 16-27.

_____ (2004). *Josef Svoboda*. Suiza: L'Age d'Homme.

BABLET, D.; JACQUOT, J.; ASLAN, O. y KONIGSON, E. (1979). *Les voies de la création théâtrale*. París: Centre National de la Recherche Scientifique.

- BALTÉS, B. (ed.) (2002). *Hay que rehacerlo todo. Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BANU, G., FREYDEFONT, M. y CARNEIRO, J. (2013). *Castanheira. Cenografía*. Lisboa: Caleidoscópico.
- BARAÑANO, K. de (1996). “Límites y abismo (13 reflexiones sobre el Espacio de la Escultura)”. En *¿Deshumanización del arte?*, J. L. Molinuevo (ed.), 127-176. Salamanca: Ediciones Universidad.
- BAREA, P. (1988). “Un Brecht memorable para un nuevo modo de producción”. *El Público*, 53, 46-47. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/boda-de-los-peque%C3%B1os-burgueses-la-2549/documentos-online/revistas#prettyPhoto/0/> (consultado en abril de 2015).
- BARRAJÓN MUÑOZ, J. (2011). “Tórtolas, crepúsculo y... telón, de Francisco Nieva: del teatro y del poder, de la muerte y del olvido”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 1. Disponible en la siguiente dirección http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=5_1 (consultado en marzo de 2015).
- BASTIANES, M. (2012). “Nueva (pro)puesta en escena para un teatro poco convencional. *La Tragicomedia de Don Duardos* de Ana Zamora”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2, 1-5. Disponible en la siguiente dirección http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_7 (consultado en septiembre de 2014).
- BASTIANES, M.; FERNÁNDEZ, E. y MASCARELL, P. (eds.) (2014). *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger.
- BAUTISTE, J. (1996). *La escenografía: esquemas del autor*. Barcelona: La Galera, S.A.
- BECKERS, U. (1992). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós Guardiola. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- BELBEL, S. (2001). “Conversaciones con el director de *El alcalde de Zalamea*”. En *Calderón en la CNTC. Año 2000*, M. Zubieta (ed.), 237-242. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 15).

- BELLVER, A. (1950). “La escenografía de teatro: debe desaparecer esa pobreza escénica, asfixiante para el autor”. *Barcelona Teatral*, 514, 2. Disponible en http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Teatro/BarnaT/1950/19501221.pdf (consultado en marzo de 2015).
- BENACH, J. A. (1996). “Minimalista y monumental”. *La Vanguardia*, 28/10. Disponible en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1996/10/28/pagina-45/33928019/pdf.html?search=%22Minimalista%20y%20monumental%22> (consultado en enero de 2015).
- BERENGUER, Á. (2002). “Sobre el texto dramático y su representación escénica”. *Las Puertas del Drama*, 10, 10-19. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- BLAS BRUNEL, A. E. (2001). “Las proyecciones y el audiovisual en escenografía”. *ADE-Teatro*, 88, 51-54.
- _____ (2010). “El diseño escenográfico como proceso alquímico”. *ADE-Teatro*, 131, 100-106.
- _____ (2014). “Elisa Sanz, la señora de las manzanas. Una trabajadora incansable”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_7 (consultado en marzo de 2015).
- BLAS GÓMEZ, F. de (2009). *El teatro como espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- _____ (2010). *Arquitecturas efímeras, Adolphe Appia, música y luz*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2008). *Escenografías paisajísticas y artes escénicas*. Ávila: Sociedad Cultural Aleroañil / Instituto Superior de Danza Alicia Alonso.
- BONET CORREA, A. (1961). *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (1986). “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”. En *Teatro y Fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, J. M. Díez Borque (ed.), 41-70. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____ (1992). “Arte Barroco en el Madrid de Calderón de la Barca”. En *Fiesta Barroca*, J. M. Díez Borque, A. Domínguez Ortiz y A. Bonet Correa, 107-120. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

- BOTTARO MONTOTO, J. A. (2014). *Fundamentos de la puesta en escena en el teatro de Peter Brook. Motivos y estrategias*. Tesis doctoral dirigida por Carlos Alba Peinado y María José Sánchez Montes, defendida en la Universidad de Granada.
- BOUSOÑO, C.; MARSILLACH, A. y CYTRYNOWSKI, C. (1993). “Fuente Ovejuna en escena”. Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March de Madrid el 18/02, dentro del curso universitario *En torno a Fuente Ovejuna*. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22135&l=1> (consultado en febrero de 2015).
- BRAVO I PIJOAN, I. (1986). *L’escenografía catalana*. Barcelona: Diputación de Barcelona. Área de Presidencia. Dirección de Comunicación.
- ____ (1997). *Escenografía operística: maquetas y figurines*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo. Concejalía de Cultura.
- ____ (2001). “El espacio poético”. *ADE-Teatro*, 88, 60-61.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial.
- BREYER, G. (2008). *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- BROOK, P. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Nexos.
- BURMANN, C. (2009). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Alicante: Fundación Jorge Juan.
- CABAL, F. (2009). *Dramaturgia española de hoy*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- CABALLERO, E. (2015). “Mi *theatrum mundi*”. Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March de Madrid el 26/05, dentro del ciclo *Poética y Teatro: Ernesto Caballero*, celebrado los días 26 y 28 de mayo de 2015. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100377&l=1> (consultado en junio de 2015).
- CABALLERO, E. y VELASCO, V. (2012): “Notas de dirección. Precursor y artífice de la modernidad: *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Pedro Calderón de la Barca”. *ADE-Teatro*, 140, 137-140.
- CABAÑAS BRAVO, M. (2011). “Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta”. *Archivo Español de Arte*, 336, 355-378. Disponible en <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/483> (consultado en marzo de 2015).

- CABRERA, H. (2009). “Un renacentista en el San Martín”. *Página/12*, 30/11. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-16169-2009-11-30.html> (consultado en octubre de 2013).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1978). *Dramas de Honor (II). El médico de su honra. El pintor de su deshonra*. Madrid: Espasa Calpe (edición de Ángel Valbuena-Briones).
- _____ (1981). *No hay burlas con el amor*. Pamplona: Universidad de Navarra (edición de Ignacio Arellano).
- _____ (1983). *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia (edición de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera).
- _____ (1994). *La vida es sueño*. Madrid: Castalia (edición de José María Ruano de la Haza).
- _____ (1995). *Las manos blancas no ofenden*. Kassel: Reichenberger (edición de Ángel Martínez Blasco).
- _____ (1999). *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma*. Madrid: Ediciones Libertarias (edición de José Romera Castillo).
- _____ (2000). *Antes que todo es mi dama*. Kassel: Reichenberger (edición de Bernard P. E. Bentley).
- _____ (2003). *El gran mercado del mundo*. Kassel: Reichenberger (edición de Ana Suárez).
- _____ (2005a). *Amar después de la muerte*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 40) (edición de Yolanda Pallín).
- _____ (2005b). *La dama duende*. Barcelona: Crítica (edición de Fausta Antonucci).
- _____ (2006). *El sacro Pernaso*. Kassel: Reichenberger (estudio de Antonio Cortijo y edición de Alberto Rodríguez Rípodas).
- _____ (2007a). *Tercera parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro (edición de D. W. Cruickshank).
- _____ (2007b). *La torre de Babilonia*. Kassel: Reichenberger (edición de Valentina Nider).
- _____ (2010a). *Amar después de la muerte*. Kassel: Reichenberger (edición de Jorge Checa).
- _____ (2010b). *Verdadera quinta parte de comedias*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro (edición de José María Ruano de la Haza).
- _____ (2012a). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Cátedra (edición de Ángel Valbuena-Briones).
- _____ (2012b). *El médico de su honra*. Madrid: Cátedra (edición de Jesús Pérez Magallón).

- CALMET, H. (2003). *Escenografía: escenotecnia-iluminación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- CALVO, M. C. (1991). “La recepción por la crítica de los primeros montajes de José Luis Alonso”. En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 105-112. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- CALVO RUATA, J. I. y LOZANO LÓPEZ, J. C. (2004). “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 95-138. Disponible en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/19/2monografico/03.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- CAMACHO, M. A. (2014). “La luz artificial: un momento para mirar”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_8 (consultado en marzo de 2015).
- CAMACHO CABRER, E. (1994). “La enseñanza de la escenografía como artes plásticas y escénicas en la universidad”. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 5, 51-63. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4500> (consultado en marzo de 2015).
- CAMARZANA, S. (2014). “Denis Rafter: Dirigir obras demostrando algo es despreciar al público”. *El Cultural.es*, 20/08. Disponible en la siguiente dirección <http://www.elcultural.com/noticiaimp.aspx?idnoticia=6661> (consultado en mayo de 2015).
- CANTALAPIEDRA, F. (1994). “Hacia un método de análisis de lo espectacular”. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 6, 291-310. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4527> (consultado en marzo de 2015).
- _____. (2004). “Luminotecnia y teatralidad. Samuel Beckett, *Comédie*”. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 20, 103-170. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4742> (consultado en marzo de 2015).
- CAÑIZARES BUNDORF, N. (2000). *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero. 1885-2000*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Centro de Documentación Teatral.
- CARDONA, R. (2011). “Valle-Inclán, del texto a la puesta en escena”. *ADE-Teatro*, 137, 261-269.

- CARRASCO, B. (1980). “Macbeth, de Shakespeare, abre la temporada del teatro Español”. *El País*, 28/10. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://elpais.com/diario/1980/10/28/cultura/341535601_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- CARRASCO, M. J. (2001). “Llega al Lope de Vega *El alcalde de Zalamea* en versión de Belbel”. *El País*, 4/04. Disponible en la siguiente dirección http://elpais.com/diario/2001/04/04/andalucia/986336563_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- CASALI, R. (1967). “El desarrollo de la escenografía en el teatro checo”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 88, 53-72.
- CASTILLA PÉREZ, R. y GONZÁLEZ DENGRA, M. (eds.) (2005). *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del congreso celebrado del 10 al 13 de noviembre de 2004 en Granada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- CATALÁN MARÍN, M. S. (2003). *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CELIS SÁNCHEZ, M. A. (1999). “Crónica del coloquio sobre la representación de *No hay burlas con el amor* de Pedro Calderón de la Barca”. En *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coords.), 269-274. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. Disponible en la dirección https://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/9_1998/15.pdf (consultado en abril de 2015).
- CENTENO, E. (2008). “*Las manos blancas no ofenden*”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 22/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2008/10/las-manos-blancas-no-ofenden.html> (consultado en octubre de 2015).
- _____ (2009). “*El pintor de su deshonra*”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 10/03. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2009/03/el-pintor-de-su-deshonra.html> (consultado en septiembre de 2015).
- _____ (2011). “*El alcalde de Zalamea. Calderón, el bochorno*”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 29/08. Disponible en la siguiente dirección de Internet

- <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2011/08/el-alcalde-de-zalamea.html> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2012a). “Entremeses barrocos. Todo es la plástica”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 07/05. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/05/entremeses-barrocos.html> (consultado en julio de 2015).
- _____ (2012b). “En la vida todo es verdad y todo mentira. Política y fantasía”. *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 23/01. Disponible en la siguiente dirección <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/01/en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es.html> (consultado en julio de 2015).
- _____ (2012c). “La dama duende”. En *Enrique Centeno Teatro Crítica*, 13/02. Disponible en <http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2012/02/la-dama-duende.html> (consultado en agosto de 2015).
- CHAVES MONTOYA, M. T. (2003). *Escenógrafos italianos en la corte de Felipe IV*. Tesis doctoral dirigida por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y defendida en la Universidad Autónoma de Madrid.
- CHENG, F. (2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.
- CONDERANA CERRILLO, J. A. (2012). “Motivos y estrategias del Futurismo”. *Teatr@. Revista de Estudios Culturales*, 25, 89-109. Disponible en http://www.revistateatro.com/uploads/3/0/9/0/3090244/jose_alberto_conderana_88-109.pdf (consultado en marzo de 2015).
- CÓRDOVA, G. (2002). *La trampa de Goethe. Una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad.
- CORNAGO BERNAL, Ó. (1997). “Puesta en escena actual del teatro clásico: dirección de escena y escritura teatral en Sergi Belbel y Ernesto Caballero”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 7-9, 269-295. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145373/247909> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2001). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los “realismos”*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COSO MARÍN, M. A. y SANZ BALLESTEROS, J. (2006). *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco*. Madrid: Antigua Escena S.L. El

catálogo así como documentación e imágenes sobre el proyecto está disponible en http://www.escenariodelailusion.com/#!__pag-menus-esp (consultado en noviembre de 2014).

COUTINHO DE SEABRA, M. I. (2007). *L'espai teatral dels anys seixanta. Revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski*. Tesis doctoral dirigida por Antoni Ramon Graells y defendida en la Universidad Politécnica de Catalunya.

COVARRUBIAS, S. de (2003). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.

CRIADO MAINAR, J. F. (2004). “Arte efímero, historia local y política: la entrada triunfal de Felipe II en Tarazona (Zaragoza) de 1592”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 15-38. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/19.html (consultado en marzo de 2015).

CRUZ MONTES, L. (2011). *Iconografía del color en el proceso creativo de Robert Wilson y Peter Brook*. Tesis doctoral dirigida por Eduardo Blázquez Mateos y defendida en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

CUADROS, C. (1992). “Józef Szajna en Madrid: más espíritu y menos materia”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 243, 108-110.

_____ (1996). “III Curso de perfeccionamiento para jóvenes escenógrafos. Entrevista con José Luis Raymond”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 266, 114-116.

CUETO PÉREZ, M. (2007). “Los espacios del teatro”. *Las Puertas del Drama*, 30, 4-10. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> (consultado en marzo de 2015).

CYTRYNOWSKI, C. (1987). “De la arqueología a la escenografía”. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 2.

_____ (1993). “El escenario de los clásicos”. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 31.

DAIMEZ, C. (2000). “Perspectiva y escenografía”. *ADE-Teatro*, 79, 94-97.

DAUMAS, A. (2005). “Otro vendrá que bueno te hará o ¿Un nuevo nepotismo en la Compañía Nacional de Teatro Clásico?”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 48-49, 245-252. Disponible en la siguiente dirección de Internet

<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/171844/249450>

(consultado en septiembre de 2014).

DAVIS, C. (2007). “Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)”. *Criticón*, 99, 193-215. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://pcvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/099/099_193.pdf (consultado en agosto de 2015).

DAVIS, T. (2002). *Escenógrafos. Artes Escénicas*. Barcelona: Editorial Océano.

DÍAZ SANDE, J. R. (2004). “*El señor Ibrahim y las flores del Corán*. La superación de los dogmatismos religiosos, culturales y generacionales”. *Madridteatro.eu*, 23/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista017.htm> (consultado en julio de 2015).

_____ (2005). “*Amar después de la muerte (El tuzaní de la Alpujarra)*”. *www.madridteatro.eu*, 5/11. En la siguiente dirección de Internet http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=873:amar-despues-de-la-muerte-entrevista&catid=60:entrevistas&Itemid=171 (consultado en enero de 2012).

_____ (2012). “*En la vida todo es verdad y todo mentira*. Denuncia del gobernante ambicioso”. *Madridteatro.net*, 02/02. Disponible en la siguiente dirección http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2514:en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es-mentira-cntc&catid=234:entre2012&Itemid=212 (consultado en julio de 2015).

DIEGO, R. de y VÁZQUEZ, L. (eds.) (2001). *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

DÍEZ BORQUE, J. M. (1987). “*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo”. En *Antes que todo es mi dama de Calderón de la Barca*, R. Pérez Sierra (ed.), 3-20. Madrid: Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 4).

_____ (1992). “Fiesta sacramental barroca de *El Gran Mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca”. En *Fiesta Barroca*, J. M. Díez Borque, A. Domínguez Ortiz y A. Bonet Correa, 25-86. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

- _____ (1994). "La fiesta sacramental calderoniana en 1992". En *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermano, Passau, 1993*, H. Flasche (ed.), 55-66. Stuttgart: Steiner.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (1991). *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos de la Península Ibérica*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 6).
- _____ (1998). *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 10).
- _____ (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 15).
- _____ (2007). *El Cid. Poesía y teatro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 23).
- DÍEZ BORQUE, J. M. y PELÁEZ MARTÍN, A. (eds.) (2000). *Calderón en escena: siglo XX*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- DOMÉNECH, F. (2000a). "Con Andrés Amorós, director de la CNTC. Entrevista". *ADE-Teatro*, 80, 76-81.
- _____ (2000b). "Denis Rafter, un hombre del teatro sin fronteras. Entrevista". *ADE-Teatro*, 79, 87-93.
- _____ (2004). "Haz algo que nos entusiasme. El teatro como servicio público. Con Eduardo Vasco". *ADE-Teatro*, 103, 53-61.
- _____ (2007). "Texto y escenografía. El espacio escénico en *Sainetes*, de Ramón de la Cruz (CNTC, 2006)". En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 77-91. Madrid: Visor Libros.
- DOMÉNECH, J. (1997). "El espacio escénico contemporáneo". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 14-17.
- DORIA, S. (2010). "El mejor Calderón". *ABC.es*, 19/05. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-19-05-2010/abc/Catalunya/el-mejor-calderon_140177439355.html (consultado en octubre de 2015).
- DUROZOI, G. (dir.) (2007). *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- EGIDO MARTÍNEZ, A. (1995). *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*. Kassel: Reichenberger.
- EGIDO MARTÍNEZ, A. (coord.) (1989). *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- ENRILE ARRATE, J. P. y FERNÁNDEZ SINDE, A. (2009). *Arquitectura de espectáculo y puesta en escena en la Antigua Grecia*. Madrid: Fundamentos.
- ESCUADERO, L. Y ZAFRA, R. (2003). *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*. Kassel: Reichenberger.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (2004). “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 39-94. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/19.html (consultado en marzo de 2015).
- FERNÁNDEZ, A. (1902). “Escenografía moderna (apuntes)”. *El Arte del Teatro*, 1, 9-11.
- FERNÁNDEZ, E. (2012). “La moza de cántaro y la coreografía de la palabra poética”. *Hispania. Revista Española de Historia*, Vol. 95, 2, 247-257.
- FERNÁNDEZ RUBIO, A. (1992). “270 actores celebrarán en la Plaza Mayor de Madrid un auto sacramental”. *El País Madrid*, 18/06. Disponible en http://elpais.com/diario/1992/06/18/cultura/708818404_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- FERRER VALLS, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Valencia: Institució Valenciana d’Estudis i Investigació.
- ____ (1992). “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”. En *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional*, J. L. Canet Vallés, R. Beltrán Llavador y J. L. Sirera Turó (coords.), 307-322. Valencia: Universitat de València.
- ____ (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*. Valencia: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ____ (2013). “Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación”. *Anuario Calderoniano*, 1 (extra), 163-189. Disponible en <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Anuario-calderoniano.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- FERRER VALLS, T. (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- FISCHER, S. L. (1991). “El garrote más bien dado o El alcalde de Zalamea: classical theatre as it ought to be performed”. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 12, 33-51.

- _____ (1998). “La puesta en escena en Calderón: teatro clásico y sociedad actual”. En *Texto e imagen en Calderón. XI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, M. Tietz (ed.), vol. 8, 87-94. Stuttgart: Steiner.
- _____ (2000). “Así que pasen quince años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea ALEC*, vol. 25, n.º 3, 765-820.
- _____ (2001). “Del texto original al espectáculo actual: la fuerza de la intertextualidad en *La vida es sueño*”. *Hispanic Review*, 2, 209-237. Disponible en <http://www.academicroom.com/article/del-texto-original-al-espectaculo-actual-la-fuerza-de-la-intertextualidad-en-la-vida-es-sueno> (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2002). “Vigencia escénica de Calderón: la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2000)”. En *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre de 2000*, J. Pérez-Magallón y J. M. Ruano de la Haza (coords.), 303-326. Madrid: Castalia.
- _____ (2003a). “Cervantes sobre las tablas. *Miguel Will*, de José Carlos Somoza”. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 5, 247-260.
- _____ (2003b). “La apropiación de Calderón en escena: *El médico de su honra* y *El alcalde de Zalamea*”. En *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, M. Tietz (ed.), 129-144. Stuttgart: Steiner.
- _____ (2005). “El director es como un jardinero. *Miguel Will* de José Carlos Somoza, en un montaje de Denis Rafter”. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 39, 39-67.
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y. A., BUCHLOH, B. H. D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- FRANCÉS, J. (1928). *Un maestro de la escenografía*. Soler y Rovirosa. Barcelona: Diputación Provincial, Instituto del Teatro Nacional.
- GALAN, E. (1990). “Sergi Belbel, artífice de la renovación escénica”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 233, 82-88.
- GALINDO, C. (1991). “*El jardín de Falerina*, un Calderón juvenil, fuera del arquetipo de autor severo y conceptuoso”. *ABC*, 26/08. Disponible en

- <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/08/26/075.html> (consultado en septiembre de 2015).
- GARCÍA, I. (2011). “Un espacio sonoro para *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 135, 60-61.
- GARCÍA GARCÍA, B. J. (2003). “Carnaval y máscaras”. En *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Varios Autores, 204-205. Sevilla: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX).
- GARCÍA GUATAS, M. (1998). “La escenografía en el Teatro Principal de Zaragoza”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 13, 109-130. Disponible en la siguiente dirección http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/13.html (consultado en marzo de 2015).
- GARCÍA LÓPEZ, A. (2003). *Estructura y ordenación espacial en el diseño escenográfico. Emilio Burgos, escenógrafo*. Tesis doctoral dirigida por Manuel Gragera Martín de Saavedra y defendida en la Universidad de Granada.
- GARCÍA LORENZO, L. (2003). “Texto clásico y compromiso”. *Las Puertas del Drama*, 13, 10-13. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama13.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2011). “Estrenos para la historia del teatro español contemporáneo (12). *El médico de su honra*”. *Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes*. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_11/18082011_01.htm# (consultado en febrero de 2015).
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. y DAVIDSON, R. A. (2006). “Latente armonía: Adolphe Appia y el *sport* como coreografía”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 17, 45-64. Disponible en la siguiente dirección <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones17/17enrique.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- GARCÍA VALDÉS, C.C. (2005): *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- GARNIER, E. (2001). “Calderón y el tallador de versos”. En *El monstruo de los jardines de Calderón de la Barca*, J. Mayorga (ed.), 29-54. Madrid: Fundamentos.
- GIACOMELLI, D. (2014). “El espacio filmico en *Los tallos amargos*. Germen Gelpi y la construcción de un espacio posclásico”. *Escena Uno. Escenografía, Dirección*

de Arte y Puesta en Escena, 1. Disponible en <http://escenauno.org/el-espacio-filmico-en-los-tallos-amargos-germen-gelpi-y-la-construccion-de-un-espacio-posclasico/> (consultado en marzo de 2015).

GINART, B. (2000). “Calixto Bieito afirma que *La vida es sueño* es el *Hamlet* del teatro español”. *El País*, 22/03. Disponible en el siguiente enlace de Internet: http://elpais.com/diario/2000/03/22/catalunya/953690857_850215.html (consultado en enero de 2015).

GOETHE, J. W. (2014). *El carnaval de Roma*. Barcelona: Alba.

GÓMEZ, L. M. (1990). “Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 232, 94-101.

GÓMEZ DE LA BANDERA, C. (2005). *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos*. Tesis doctoral dirigida por Miguel Ángel Garrido Gallardo, defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t25681.pdf> (consultado en agosto de 2013).

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (1993). “Escenografía y símbolo: valores iconográficos en la puesta en escena de una comedia del siglo XVII”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 11, 486-496. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://fuesp.com/revistas/pag/cai1152.htm> (consultado en febrero de 2014).

_____ (2001). *Spectacula: teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga: Universidad de Málaga (UMA).

_____ (2002). “La ciudad soñada, la ciudad pintada. Influencias de la escenografía en la configuración urbana durante el Antiguo Régimen”. *Boletín de Arte. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga*, 23, 175-190.

_____ (2008). “*Lo fingido [parece] verdadero*: significado y uso del término “perspectiva” en los discursos sobre escenografía en los Siglos de Oro”. En *Congreso Internacional Imagen Apariencia* celebrado del 19 al 21 de noviembre, C. de la Peña Velasco (ed.). Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=357306> (consultado en agosto de 2013).

_____ (2010). “Escenografías a la italiana en la corte de Felipe II”. *Goya. Revista de Arte*, 331, 99-109.

GONZÁLEZ VERGEL, A. (2004). “La puesta en escena de los autores clásicos”. En *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*

- de Almería, O. Navarro y A. Serrano Agulló (coords.), 153-162. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771167> (consultado en diciembre de 2014).
- GORDON, J. (1951). “Evolución de la escenografía teatral”. *Correo Literario*, 29, 9.
- GORDON CRAIG, E. (1995). *El arte del teatro*. México: Grupo Editorial Gaceta S.A.
- GRÁFICO, E. (ed.). (2013). *Frederick Kiesler. El escenario explota*. Madrid: Gecesa, La Casa Encendida.
- GRANJA, A. de la (1982). *Del teatro en la España barroca: discurso y escenografía*. Granada: Universidad de Granada.
- GRAU, J. (1919). “Teatro y escenografía”. *España*, 229, 10-11. Disponible en <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003387538&search=&lang=es> (consultado en marzo de 2015).
- GUAL QUERALT, A. (1929). *Temas de historia del teatro: La evolución de la escenografía; las danzas de la muerte; la comedia en el siglo XVIII*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional.
- GUERENABARRENA, J. (1987). “El celofán del caramelo”. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 2.
- ____ (1990). “Pedro Moreno, en busca de la atmósfera esencial”. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 16.
- HARO TECGLÉN, E. (1991). “Impresentable”. *El País*, 29/08. Disponible en http://elpais.com/diario/1991/08/29/cultura/683416806_850215.html (consultado en septiembre de 2015).
- ____(1998). “Payasos Neuróticos”. *El País*, 21/05. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/05/21/cultura/895701618_850215.html (consultado en mayo de 2015).
- ____ (2000a). “Fuerza y emoción”. *El País*, 10/10. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/10/10/cultura/971128809_850215.html (consultado en enero de 2015).
- ____ (2000b). “Frontera entre la risa y el honor”. *El País*, 1/05. Disponible en http://elpais.com/diario/2000/05/01/cultura/957132008_850215.html (consultado en agosto de 2015).

- _____ (2001). “La herencia”. *El País*, 8/01. Disponible en la dirección http://elpais.com/m/diario/2001/01/08/espectaculos/978908403_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- HARTWIG, S. (2002). “¿La escena en busca de teatralidad? Reflexiones sobre el uso del color en el Festival Alternativo de 2001”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 8, 73-92. Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones8/8susanne.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- HERA PÉREZ-CUESTA, A. de la (1996). “La Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *ADE-Teatro*, 50-51, 154-158. Disponible en el siguiente enlace <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51> (consultado en septiembre de 2014).
- HERAS, G. (1983). “Analogía y sintonía. Consideraciones dramaturgias del trabajo con los clásicos”. *Pipirijaina. Revista de Teatro*, 24, 66-75. Disponible en http://teatro.es/++resource++portalcdt.theme.images/multimedia/revistas/pp/2/024/00000066.tif_pdf.pdf (consultado en septiembre de 2015).
- _____ (1994). *Escritos dispersos (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas 1984-1994)*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.
- _____ (2006). “Reflexiones sobre líneas y tendencias de la puesta en escena a comienzos del siglo XXI”. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 75-86. Madrid: Visor.
- _____ (2014). “Espacio escénico y escenografía: poéticas en su relación con la dirección teatral”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. En http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_3 (consultado en marzo de 2015).
- HERMOSO CUESTA, M. (2004). “Apuntes sobre Luca Giordano y el arte efímero”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 139-154. Disponible en la siguiente dirección http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/19.html (consultado en marzo de 2015).
- HERNÁNDEZ, J. (1989). *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*. En http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/hernandez_mu%C3%B1oz_jose-

- 1989.pdf?PHPSESSID=8b8ba6d90f1df3bc6a2481ba55eecd3 (consultado en diciembre de 2014).
- HORMIGÓN, J. A. (2008). "Incidencia del cine en la puesta en escena". *ADE-Teatro*, 122, 168-178.
- _____ (2011). "El Trueno Dorado: cuando los sueños se hacen realidad". *ADE-Teatro*, 134, 11-49.
- HORMIGÓN, J. A. (coord.) (1986). *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición: Montajes de Valle-Inclán*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM.
- HORMIGÓN, J. A. (ed.) (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Alberto Corazón.
- _____ (2008). *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- HOWARD, P. (2001). "What is scenography? Or what's in a name?". *Theatre Design and Technology*, 3, 13-16. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://tdt.usitt.org/GetPDF.aspx?PDF=37-3scenographer> (consultado en diciembre de 2014).
- _____ (2004). *Escenografía*. Vigo: Editorial Galaxia.
- HUERTA CALVO, J. (1999). "Presentación". En *Teatro y Carnaval*, J. Huerta Calvo (coord.), 9-11. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 12).
- _____ (2009). "Con Eduardo Vasco, en su reino de la naturalidad". *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*, 0, 111-118. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4672891> (consultado en octubre de 2015).
- HUERTA CALVO, J. (ed.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, 2 vols.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (1999). *Teatro y carnaval*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 12).
- _____ (2006). *Clásicos entre siglos*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 22).
- _____ (2008). *Clásicos sin fronteras*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 24 y n.º 25).
- HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E. y URZÁIZ TORTAJADA, H. (2005). *Teatro Español de la A la Z*. Madrid: Espasa.

- IGLESIAS SIMÓN, P. (2004). “Dos exposiciones necesarias: *Agua a escena* y *Adolphe Appia: escenografías*”. *ADE-Teatro*, 102, 199-202. También disponible en <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Dos%20exposiciones%20necesarias.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2010). “Experiencias en torno al teatro cuántico desde *El lado oeste del Golden Gate*”. *ADE-Teatro*, 132, 200-214.
- JAUREGUIBERRY, M. (2014). “La escenografía demanda mundo. Algunas reflexiones sobre el campo y el aporte original del escenógrafo Gastón Breyer”. *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en <http://escenauno.org/la-escenografia-demanda-mundo-algunas-reflexiones-sobre-el-campo-y-el-aporte-original-del-escenografo-gaston-breyer/> (consultado en marzo de 2015).
- JAVIER, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante. La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Leviatán.
- JENSEN, Y. E. (2014). “Teatro más cine, ¿una nueva expresión artística?”. *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en la dirección <http://escenauno.org/teatro-mas-cine-una-nueva-expresion-artistica/> (consultado en marzo de 2015).
- JOVÉ, M. y G. MAURIÑO, J. (2011). “E. G. Craig: *Scene* y *Arena Goldoni*”. *ADE-Teatro*, 134, 176-181.
- KRIÚKOVA, H. S. (2000). “Guía práctica del melómano: Escenógrafo y figurinista”. *Melómano. La Revista de Música Clásica*, vol. V, n.º 39, 40-41. En <http://orfeoed.com/melomano/2012/articulos/guia-practica/otros/escenografo-y-figurinista/> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2002). “La tentación de existir [Escenografía]”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 8, 47-72. Disponible en el siguiente enlace <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones8/8helena.pdf> (consultado en febrero de 2014).
- _____ (2005). “Del Renacimiento al Barroco. El guardián del tiempo detenido: Inigo Jones”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 14, 9-36. Disponible en <http://resad.es/acotaciones/acotaciones14/14helena.pdf> (consultado en febrero de 2014).
- KURI NEUMANN, J. (2011). “Iluminar *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 135, 62.

- LADRA, D. (1985). “El castigo sin venganza”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 210-211, 58-71.
- LARGO FERREIRO, C. (ed.) (2007). *Presas de Verónica Fernández e Ignacio del Moral*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 6). Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/06-PRESAS-07-08.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2008). *Hamlet de William Shakespeare*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 43). Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/43-HAMLET-08-09.pdf> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2012). *Doña Perfecta de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Centro Dramático Nacional (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 59). Disponible en <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/cuamg59.pdf> (consultado en julio de 2015).
- LÁZARO, E. (1987). “Notas sobre la necesidad de los clásicos”. *ADE-Teatro*, 6, 11. Disponible en <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51> (consultado en septiembre de 2014).
- LÓPEZ ANTUÑANO, J. G. (2012). “Simon McBurney y Robert Lepage en Madrid. Los audiovisuales a favor o en contra del espectáculo teatral”. *ADE-Teatro*, 141, 171-174.
- _____ (2014). “Intervenir los clásicos para su puesta en valor”. *ADE-Teatro*, 151, 57-68.
- LÓPEZ-DÁVILA, A. (2009). *Manual básico de iluminación escénica*. Barcelona: Editorial Galaxia.
- LOZANO LÓPEZ, J. C. y CALVO RUATA, J. I. (2004). “Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 95-138. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/19.html (consultado en marzo de 2015).
- LÓPEZ MARTÍNEZ, F. (2014). *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carbajo, defendida en la UNED. Disponible en <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Flopez/Documento.pdf> (consultado en junio de 2015).

- LÓPEZ MOZO, J. (1992). “Fiesta barroca. Espectáculo para los sentidos”. *Reseña*, 232, 18.
- _____ (2006). “Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)”. En *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, J. Romera Castillo (ed.), 125-138. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2010a). “Hamlet. Familia y Poder”. *Madridteatro.eu*, 6/07. Disponible en <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2009/teatro380.htm> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2010b). “El alcalde de Zalamea. Palabra y desnudez escénica”. *Madridteatro.eu*, 19/10. Disponible en la dirección http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1986:el-alcalde-de-zalamea-2010-critica&catid=153:critica&Itemid=69 (consultado en octubre de 2015).
- LÓPEZ SÁEZ, J. M. (2000). *Diseño de iluminación escénica*. Madrid: La Avispa.
- _____ (2004). “La luz para ver a Calderón”. En *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, O. Navarro y A. Serrano Agulló (coords.), 191-194. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771177> (consultado en marzo de 2014).
- LÓPEZ SANCHO, L. (1992). “Calderón puesto al gusto del día en la Fiesta Barroca de la Plaza Mayor”. *ABC Madrid*, 7/07. Disponible en la siguiente dirección <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/07/07/105.html> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (1996). “La vida es sueño: descafeinado Calderón en el Teatro de la Comedia”. *ABC*, 10/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1996/12/10/088.html> (consultado en enero de 2015).
- LUCENA MUÑOZ, E. (2008). “La Cuadrienal de Escenografía de Praga”. *ADE-Teatro*, 119, 143-147.
- MAHMOUD DELLAGI, M. (1997). “Testimonio. Un seminario de jóvenes escenógrafos mediterráneos en Madrid”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 12-13.
- MALCÚN, J. C. (2011). *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Buenos Aires: INTeatro, Instituto Nacional del Teatro.

- MANCEBO, Y. (ed.) (2008). *El pintor de su deshonra*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (Cuadernos Pedagógicos, n.º 27). En la dirección <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP27.ElPintordesudeshonra.pdf> (consultado el 4 de junio de 2014).
- MÁRQUEZ, H. (1998). “Denis Rafter, director teatral: sé cómo tocar el alma de un español, pues ellos lo han hecho conmigo”. *El País Málaga*, 19/09. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/09/19/andalucia/906157342_850215.html (consultado en mayo de 2015).
- MARSILLACH, A. (1986). “Una Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *ADE-Teatro*, 2, 1-2. Disponible en <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51> (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2001). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2002a). “Sobre un creador y los teatros públicos”. *ADE-Teatro*, 90, 144.
- _____ (2002b). “Caliente reflexión”. *ADE-Teatro*, 90, 145-146.
- _____ (2002c). *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2004). *Un teatro necesario. Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MARTÍN LÓPEZ, D. (2008). “La escenografía masónica como recurso estético. Dualidad de finalidades (siglos XIX-XXI)”. En *Congreso Internacional Imagen Apariencia, 19-21 de noviembre de 2008*, C. de la Peña Velasco y M. Pérez Sánchez (coords.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930093> (consultado en noviembre de 2014).
- MARTÍNEZ ROGER, A. (1997a). “De lo plástico en la escenografía teatral”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 18-21.
- _____ (1997b). “Paseo por la escenografía teatral española. De la experiencia republicana al comienzo de los ochenta”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 34-44.
- _____ (1999). “El cuerpo permanece. Una escenografía de Fernand Léger”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 3, 37-44. Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones3/3roger.pdf> (consultado en febrero de 2014).
- _____ (2000a). “Teatro y perspectiva”. *ADE-Teatro*, 79, 98-102.

- _____ (2000b). “Appia: un visionario viviente”. En *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Adolphe Appia, 15-22. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- _____ (2001a). “Tres ejemplos, tres binomios: el trabajo escenográfico al servicio de la dirección escénica”. *ADE-Teatro*, 86, 40-45.
- _____ (2001b). “Los ámbitos de la ficción escenográfica”. *ADE-Teatro*, 88, 45-50.
- _____ (2003a). “Escenografía teatral en la posguerra. El caso de Emilio Burgos”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 11, 21-44. Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones11/11roger.pdf> (consultado en febrero de 2014).
- _____ (2003b). *Emilio Burgos. La escenografía teatral madrileña de posguerra*. Tesis dirigida por Ana María Arias de Cossío. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2004). “Las escenografías de Adolphe Appia. Una reforma poética”. En *Adolphe Appia. Escenografías*, Varios Autores, 17-44. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- MASCARELL, P. (2012). “Finea, Casandra y Belisa en el siglo XX. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_8 (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2014a). “Calderón y Marsillach van al cine. Una lectura irónica y lúdica de la comedia de capa y espada *Antes que todo es mi dama* desde la escena”. *Hipógrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2.1, 55-72. En http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/74/pdf_37 (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2014b). “Violencia y lirismo en escena: *El Peribáñez* de José Luis Alonso de Santos (2002)”. *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, 15, 17-30. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4722971> (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2014c). “Entrevista a Andrés Amorós”. *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 9, 166-180. Disponible en http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/2014/06/Mascarell_-_Amoros-libre.pdf (consultado en septiembre de 2014).

- _____ (2014d). “Actor y verso en su esencia más pura. *La verdad sospechosa* (1991) de Pilar Miró para la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 58, 65-80.
- _____ (2014e). “Enracinement scénique du théâtre classique espagnol au XXIe siècle”. *Les Langues Néolatines. Revue des Langues Vivantes Romanes*, 368, 61-74. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/2014/05/SLNL_368_PMascarell-libre.pdf (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2014f). “Eduardo Vasco en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, P. García Mascarell, M. Bastianes y E. Fernández (eds.), 71-90. Kassel: Reichenberger.
- _____ (2014g). *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Ferrer Valls, defendida en la Universitat de València. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://roderic.uv.es/handle/10550/41097> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2014h). “*El caballero de Olmedo* en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, A. Bègue y E. Herrán Alonso (dirs.), 963-971. Toulouse: Presses Universitaires Mirail. Disponible en <http://dicat.uv.es/DicatPublicaciones/wp-content/uploads/2013/02/Poitiers-libre.pdf> (consultado en julio de 2015).
- MASSIP BONET, F. (1997). *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- MCKINNEY, J. y BUTTERWORTH, P. (2009). *The Cambridge introduction to scenography*. Cambridge: University Press.
- MEDINA VICARIO, M. (2010) “*El alcalde de Zalamea*. Otra mirada”. *Madridteatro.eu*, 18/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1984:el-alcalde-de-zalamea-2000-sergei-belbel&catid=153:critica&Itemid=69 (consultado en agosto de 2015).

- MERINO PERAL, E. (2005). *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- _____ (2008). “Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d’Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid”. *Anales de la Historia del Arte*, 18, 141-166. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2948645> (consultado en diciembre de 2013).
- _____ (2010). “La huella de los escenógrafos italianos del siglo XVII en España: Ferdinando Tacca (1619-1686)”. *Pecia Complutense*, 13, 1-27. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/pecia/doc15142.pdf> (consultado en febrero de 2014).
- _____ (2011). *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- MERINO PERAL, E. y BLÁZQUEZ MATEOS, E. (2014). *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*. Barcelona: Ediciones Cumbres.
- MESTRES CABANES, J. (1945). *El ángulo maestro de la escenografía*. Barcelona: Institut del Teatre.
- MILLERSON, G. (1987). *Escenografía básica*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- MOLANES RIAL, M. y CANDELAS COLODRÓN M. A (2011). “Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga. *La dama boba* en el siglo XXI”. *Anuario Lope de Vega*, 17, 66-84. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160243> (consultado en septiembre de 2014).
- MONLEÓN, J. (1980). “Espacio escénico y escenografía”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 184, 13-28.
- _____ (1997). “Richard Martin: la escenografía de un compromiso social”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 269, 5-10.
- MONLEÓN, J.; LADRA, D. y MIRAS, D. (1993). “Teatro Clásico a debate”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 249, 102-111.
- MONLEÓN, J.; MARSILLACH, A.; MARTÍN GAITE, C.; STAIFF, K. y CYTRYNOWSKI, C. (1988). “Las razones de un Tirso hispano-argentino”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 225, 19-27.

- MORAELCHE TEJADA, P. (2005). *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*. Memoria de investigación, dirigida por José Romera Castillo. Defendida en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- MORAL, I. (2001). “José Luis Alonso de Santos: el enemigo del teatro actual nunca puede ser el teatro clásico”. *Las Puertas del Drama*, 6, 24-29. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf> (consultado en agosto de 2015).
- MORENO GALVÁN, J. M. (1960). *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones Españolas.
- MORGADES, L. (2002). “Ariel García Valdés bucea en el melodrama para vestir de poesía la ópera *La favorita*”. *El País*, 03/04. Disponible en Internet: http://elpais.com/diario/2002/04/03/espectaculos/1017784801_850215.html (consultado en enero de 2015).
- MORO RODRÍGUEZ, P. M. (2014). “Del espacio dramático al espacio escénico. Algunas reflexiones sobre el espacio en el teatro”. *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en <http://escenauno.org/del-espacio-dramatico-al-espacio-escenico-algunas-reflexiones-sobre-el-espacio-en-el-teatro/> (consultado en marzo de 2015).
- MOYNET, M. J. (1999). *El teatro del siglo XIX por dentro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2011). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- _____. (2012). *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. Guía de obras de referencia y consulta*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- MUÑOZ CARABANTES, M. (2000). “La vida escénica de *La Celestina* entre 1939 y 1989: del teatro español a la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (coords.), vol. 1, 194-201. Madrid: Castalia. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_029.pdf (consultado en septiembre de 2014).
- MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923). *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- MUÑOZ-ROJAS, R. (1998). “La Compañía de Teatro Clásico apuesta por el Calderón más divertido”. *El País Madrid*, 19/05. Disponible en http://elpais.com/diario/1998/05/19/madrid/895577074_850215.html (consultado en mayo de 2015).
- MURGA CASTRO, I. (2009a). *Escenografía de la danza de la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (2009b). “Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX”. En *Congreso Internacional Imagen Apariencia, 19-21 de noviembre de 2008*, C. de la Peña Velasco, M. Pérez Sánchez (coords.). Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194> (consultado en diciembre de 2013).
- _____ (2010a). “Pintura española y danza americana: escenógrafos exiliados en Nueva York”. En *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, M. Cabañas Bravo, D. Fernández Martínez, N. de Haro García e I. Murga Castro (coords.), 51-68. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia.
- _____ (2010b). “La Residencia de Estudiantes como plataforma de renovación de las artes escénicas y su evolución de la mano de las artes plásticas”. En *100 JAE, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario. Actas del II Congreso Internacional celebrado los días 4, 5, y 6 de febrero de 2008*, J. García Velasco y J. M. Sánchez Ron (coords.), vol. 2, 456-487. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- _____ (2010c). “Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras”. *Anales de la Historia del Arte*, 2 (n.º extra), 223-238. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3365354> (consultado en diciembre de 2013).
- _____ (2012a). *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (2012b). “La danza que pintó el exilio: escenógrafos en París”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea ALEC*, vol. 37, n.º 2, 319-337.
- _____ (2014). “Escenografía para la Compañía Nacional de Danza (1979-2013)”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en la siguiente dirección

- http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=I_4 (consultado en marzo de 2015).
- NARROS, M. (1967). “*El rey Lear*, en el Teatro Español”. Programa de mano de *El rey Lear* de Shakespeare dirigido por Miguel Narros. Disponible en <http://teatro.es/estrenos-teatro/rey-lear-el-7576/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/2/> (consultado en agosto de 2015).
- NAVAJAS SECO, F. (2010). “Unificar criterios. (*Escenografía*)”. *ADE-Teatro*, 129, 162-166.
- _____. (2012). *Escenografía. Retórica de la imagen teatral*. Sevilla: Círculo Rojo.
- NAVARRO, J. (1991). “Reflexiones sobre la imagen dramática, la escenografía y el espacio escénico visible e invisible”. *ADE-Teatro*, 20, 39-40. Disponible en <http://tienda.adeteatro.com/content/7-ade-teatro-n-1-a-51> (consultado en marzo de 2015).
- NAVARRO, L. (ed.) (2011). *Entremeses barrocos de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 38). Disponible en http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/cp38pedagogico_entremeses_web.pdf (consultado en junio de 2015).
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (1995). “Espacio, arquitectura y escenografía en el teatro de Galdós”. En *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, Varios Autores, 351-373. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/867/rec/29> (consultado en octubre de 2014).
- _____. (2000). *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- _____. (2004). “La perspectiva en el teatro de Calderón”. En *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, O. Navarro y A. Serrano Agulló (coords.), 163-178. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771172> (consultado en marzo de 2015).

- _____ (2013). “Entre dos luces; la evolución de la escenografía”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz*, 19, 253-279. Disponible en <http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1880/1717> (consultado en octubre de 2014).
- _____ (2014a). “Una visión incompleta de la escenografía en España desde 1975”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=I_2 (consultado en octubre de 2014).
- _____ (2014b). “Los escenógrafos hablan”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=I_9 (consultado en octubre de 2014).
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1984). “Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía”. En *Arquitectura teatral en España*, Varios Autores, 53-64. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda.
- NAWROT, J. (2015). “Teoría teatral y dramaturgia espectacular. Tadeusz Kantor”. En *Escritura y Teoría en la Actualidad. II Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura ASETEL* celebrado en Madrid los días 28, 29 y 30 de enero de 2015 (comunicación inédita).
- NIETO ALCAIDE, V. (1979). “La representación del monumento en José Hernández”. *El País*, 09/08. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/1979/08/09/cultura/302997604_850215.html (consultado en diciembre de 2014).
- _____ (1992). “Poética de lo real: una actitud a contracorriente”. En *Otra realidad. Compañeros de Madrid*, Varios Autores, 27-40. Madrid: Caja Madrid, Fundación Humanismo y Democracia.
- _____ (1993). “El color de la negación del color”. En *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la Colección Argentaria*, Varios Autores, 20-29. Madrid: Fundación Argentaria.
- NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F. (2000). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- NIETO YUSTA, O. (2010). “Las *carceri* de Darío Villalba: los encapsulados”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111, 215-228.

- _____ (2012). “Un diálogo entre José Hernández y el Romanticismo. *Don Juan Tenorio* (2000) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED*, Serie VII, 25, 453-476. Disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/9303> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2013). “Los escenógrafos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico e Internet”. En *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*, J. Romera Castillo (ed.), 320-337. Madrid: Verbum.
- _____ (2014a). “Tres escenografías para *La vida es sueño* (1996, 2000, 2012) en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_5&tres-escenografias-para-la-vida-es-sueno-1996-2000-2012-en-la-compania-nacional-de-teatro-clasico&olivia-nieto (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2014b). “Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. Publicación en línea: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tfm/Olivia_Nieto.pdf. Trabajo de Fin de Máster dirigido por José Romera Castillo (defendido en 2012), del *Máster universitario en formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2014c). “José Hernández y el poder ilusionista de la pintura. Una escenografía para *Amar después de la muerte* (2005), un espectáculo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* (en prensa).
- NIEVA, F. (1966). “Ilustración romántica para Calderón”. En *Programa de mano de La dama duende*, 12-13. Disponible en <http://teatro.es/Plone/estrenos-teatro/dama-duende-la-7573/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto/1/> (consultado en abril de 2015).
- _____ (1967). “Un nuevo sentido de la puesta en escena”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 88, 48-52.
- _____ (1969). “La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 107, 8-27.

- _____ (1985). “Los escenógrafos”. Conferencia pronunciada el 05/12, dentro del ciclo *Teatro Español del siglo XX (1985)* de la Fundación Juan March. Disponible en el archivo digital de la fundación, en la siguiente dirección de internet: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1636> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (1989). “El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro”. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 11, 3-12 (Colección *Teatro Español Contemporáneo*). Disponible en el siguiente enlace de Internet http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/FJM/BIF/67016.pdf (consultado en febrero de 2014).
- _____ (2003). “Aproximación a los arcanos de José Hernández”. En *José Hernández. Dibujos*, S. Rubio Liniers, F. Nieva y M. J. Salazar, 13-21. Ciudad Real: Museo de la Fundación Gregorio Prieto.
- _____ (2008). *José Hernández y el teatro. 1973-2007*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Colegio del Rey.
- _____ (2011). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- NIEVA, F. y MORERA, J. M. (1977). *Escenografía teatral española 1940-1977*. Madrid: Galería Multitud.
- _____ (2008). "García Lorca y la puesta en escena de los clásicos". *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 45, 31-46. Disponible en <http://www.hnet.uci.edu/gestos/1-pagsprelim.pdf> (consultado en noviembre de 2014).
- OLIVA, C. (1991). “La puesta en escena en el teatro español de los ochenta”. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 18, 45-60.
- _____ (2003). *El fondo del vaso. Imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*. Valencia: Universitat de València.
- _____ (2004). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2006). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2009). *Versos y trazas: un recorrido personal por la comedia española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- OLIVA, C. (dir.). (2004). *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 19).

- ONTAÑÓN, S. (1988). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- PACHECO Y COSTA, A. (2003). “Música, espacio escénico y estructura dramática en *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca”. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 19, 79-105. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3999044> (consultado en septiembre de 2015).
- PAGÁN, V. (ed.) (2012). *Julio Romero de Torres en la escenografía de Herbert Wernicke*. Madrid: Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/es/temporada/otras-actividades/exposicion-julio-romero-de-torres> (consultado en noviembre de 2014).
- _____ (2013a). *Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro*. Madrid: Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/es/temporada/otras-actividades/exposicion-francesco-battaglioli> (consultado en noviembre de 2014).
- _____ (2013b). *El Madrid de Amalia Avia, Bretón y Falla*. Madrid: Departamento de comunicación y publicaciones del Teatro de la Zarzuela. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es/es/temporada-2013-2014/otras-actividades-2013-2014/el-madrid-de-amalia-avia-2013-2014> (consultado en noviembre de 2014).
- PALACIO, D. y VALDERAS, J. M. (2011). “La puesta en escena de *Luces de Bohemia* de Helena Pimenta”. *ADE-Teatro*, 137, 292-295.
- PANADERO MARTÍNEZ, M. (1997). *La pintura del teatro en España (1900-1950)*. Trabajo de investigación de doctorado dirigido por Ana María Arias de Cossío. Universidad Complutense de Madrid.
- PAREJA CARRASCAL, E. (1998). *Escenografía virtual*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- PASCUAL DÍEZ, R. (1988). *Arte de hacer el estuco jaspeado o de imitar los jaspes a poca costa y con la mayor propiedad*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid.
- PAVIS, P. (2009). “La deconstrucción de la puesta en escena moderna”. *Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico*, 48, 13-36.

- _____ (2011). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2013). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- PAZ CANALEJO, J. (2006). *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid.
- PAZ GAGO, J. M. (2012). *La revolución espectacular. El teatro de Valle-Inclán en la escena mundial*. Madrid: Castalia.
- PEDRAZA-JIMÉNEZ, F. B. (2006). “Adolfo Marsillach ante el repertorio clásico”. *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 1, 333-347. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1958959> (consultado en febrero de 2015).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (dir.) (1999). *Doce comedias buscan tablado*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 11).
- PEDREIRA, L. D.; GELPI, G. y ESQUIVEL, H. (1977). *La escenografía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (1997). “La puesta en escena en este siglo de la comedia del Siglo de Oro entre 1630 y 1640”. En *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 9, 10, 11 de julio de 1996*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coords.), 191-211. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. En http://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/CorralComedias/7_1996/11.pdf (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2000a). “Escenografía teatral española: entre la tradición y la vanguardia”. En *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, A. Ballesteros González (ed.), 99-112. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____ (2000b). “Cien años de escenarios para Calderón”. En *Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y A. Peláez Martín (eds.), 101-121. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Calderon/pelaez.html (consultado en abril de 2015).
- _____ (2002a). “Adolfo Marsillach y Almagro”. *ADE-Teatro*, 90, 73-76.

- _____ (2002b). “Miguel Narros, figurinista”. En *Miguel Narros, una vida para el teatro*, L. García Lorenzo y A. Peláez Martín (eds.), 55-66. Almagro: Festival de Teatro Clásico de Almagro.
- _____ (2008). *José María Avrial y Flores: Los inicios de la escenografía romántica española*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.
- _____ (2015). “Andrea D’Odorico. Los espejos del alma”. Reseña de la exposición organizada por el Museo Nacional del Teatro y celebrada entre el 2/07 y el 30/08 de 2015. Disponible en <http://museoteatro.mcu.es/andrea-dodorico-los-espejos-del-alma/> (consultado en agosto de 2015).
- PERAL VEGA, E. (2004). “Calderón en la escena europea de principios del siglo XX”. En *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería*, O. Navarro y A. Serrano Agulló (coords.), 179-190. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. En <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2771175> (consultado en marzo de 2014).
- PERALES, L. (1999a). “Entre bobos anda el juego de Francisco de Rojas Zorrilla”. *El Cultural*, 18/07. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Entre-bobos-anda-el-juego-de-Francisco-de-Rojas-Zorrilla/14512> (consultado en mayo de 2015).
- _____ (1999b). “José Manuel Castanheira”. *El Cultural*, 26/12. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Manuel-Castanheira/17851> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2010). “Pedro Moreno: buscar hoy un artesano es arqueología”. *El Cultural*, 23/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Pedro-Moreno/27626> (consultado en mayo de 2015).
- _____ (2014). “D’Odorico, culto, esteta, grandísimo escenógrafo”. *El Cultural*, 5/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.elcultural.com/blogs/stanislavblog/2014/12/dodorico-culto-esteta-grandisimo-escenografo/> (consultado en agosto de 2015).
- PERALTA GILABERT, R. (2000). *Una escenografía del exilio: la obra de Gori Muñoz (Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978)*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Tordera Sáez y defendida en la Universidad Politécnica de Valencia.

- _____ (2002). *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- _____ (2004). “Una pantalla electrónica entre Cervantes y Boadella en *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 13, 9-16. Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones13/13peralta.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- _____ (2009a). “La escenografía del exilio: una visión panorámica”. En *Exilio y artes escénicas*, I. Beti Sáez y M. K. Gil Fombellida (coords.), 305-320. Donostia: Editorial Saturrarán.
- _____ (2009b). “Entrevista amb Llorenç Corbella”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 72, 103-112. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/146480/233693> (consultado en agosto de 2015).
- PÉREZ, M. (1998). *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*. Kassel: Reichenberger.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”. *Las Puertas del Drama*, 30, 22-27. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- PÉREZ MARTÍN, M. (2012). “Auto sacramental al desnudo”. *El País*, 03/08. En http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/08/02/madrid/1343939617_049856.html (consultado en enero de 2015).
- PÉREZ-RASILLA, E. (s.f.). “Amar después de la muerte. Calderón desde la actualidad”, www.madridteatro.eu. El artículo puede leerse en <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro151.htm> (consultado en enero de 2015).
- _____ (2006). “El rey Basilio y la Compañía Nacional de Teatro Clásico: dos escenificaciones de *La vida es sueño*”. En *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, L. García Lorenzo (ed.), 379-399. Madrid: Fundamentos.
- _____ (2013). “Las escenificaciones de Lope de Vega en la España democrática: la predilección por la comedia”. *ADE-Teatro*, 145, 59-75.

- PÉREZ-RASILLA, E. y SORIA TOMÁS, G. (2011a). “El primer estreno de *Los cuernos de don Friolera* en la España franquista, por el TEU de Madrid, bajo la dirección de Juan José Alonso Millán, en 1958”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 1. Disponible en la dirección http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_3 (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2011b). “En el centenario de Valle-Inclán: *Águila de Blasón*, dirigido por Adolfo Marsillach”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 1. En http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=1_7 (consultado en marzo de 2015).
- PÉREZ ROYO, V. (2007). “Espacio escénico y tecnologías interactivas”. *Las Puertas del Drama*, 30, 11-16. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama30.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- PÉREZ SIERRA, R. (1992). *Fiesta barroca. Programa de mano*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- PERUARENA ARREGUI, J. (2000). “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html> (consultado en noviembre de 2014).
- _____ (2002). “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en España: finales del XVII y principios del XVIII”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 27, 31-62. Disponible en el siguiente enlace de Internet <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091283> (consultado en marzo de 2014).
- _____ (2005). “Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas”. *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo*, 3. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero3/estudios/Arregui._luminacion.pdf (consultado en noviembre de 2014).
- _____ (2009a). *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- _____ (2009b). “La realización escénica del espectáculo romántico”. *ADE-Teatro*, 127, 188-197.

- _____ (2013). “El espacio teatral de la Ilustración”. *ADE-Teatro*, 145, 136-145.
- PIMENTA, H. (2012). “En la Compañía Nacional de Teatro Clásico tenemos un compromiso con la excelencia”. *ADE-Teatro*, 140, 8-27.
- PINEDO HERRERO, M. C. (1998). *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Joaquín Berchez Gómez. Defendida en la Universitat de València (Estudi General).
- _____ (2001). *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del ochocientos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- PLAZA CHILLÓN, J. L. (1996). *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)*. Tesis doctoral dirigida por Ignacio Henares Cuéllar y defendida en la Universidad de Granada.
- _____ (1998a). *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- _____ (1998b). “Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo”. *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 13, 95-135. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4663> (consultado en marzo de 2015).
- _____ (2001). *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca 1932-1937 (De pintura y teatro)*. Granada: Editorial Comares.
- POBLADOR MUGA, M. P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2004). “Arquitectura efímera y fiesta en Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 19, 155-195. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/19.html (consultado en marzo de 2015).
- POU, J. M. (1991). “El espacio vacío”. En *Teatro de cada día: escritos sobre teatro*, J. L. Alonso Mañes, 87-99. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- PRATS NOGUERA, C. (2001). *Escenografía y ópera en Valencia: Odeón Decorados y el Palau de les Arts Reina Sofía*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. *Cuadernos de Bellas Artes* n.º 12. Disponible en <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/I2CBA.pdf> (consultado en octubre de 2013).

- PUCHADES, X. (2003). "Tratamiento del espacio en la nueva dramaturgia entre 1984-1993. Sergi Belbel, Ernesto Caballero y Rodrigo García". En *Homenaje a Luis Quirante*, R. Beltrán Llavador (coord.), 289-304. Valencia: Universitat de València.
- QUIRÓS ALPERA, G. (2010). *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso*. Tesis doctoral dirigida por María M. Delgado y Javier Huerta Calvo, defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://eprints.ucm.es/11845/1/T32285.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- RABÍA LEÓN, D. (2008). *Ilusiones ópticas. Creación de espacios escénicos y alternativos con espejos*. Tesis doctoral dirigida por Miguel R. Massip y José Luis Parés Parra. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- RAFTER, D. (2012). "Una mirada irlandesa". En *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro*, Varios Autores, 149-154 (vol. 1). Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 28).
- RAMON-GRAELLS, A. (2011). "La escena arquitectónica de E. G. Craig". *ADE-Teatro*, 134, 168-175.
- RAYMOND, J. L. (2014). "Escenografía y plástica teatral en la obra de José Luis Raymond". *Que Revienten los Artistas. Revista Digital de Artes Escénicas*, 13/01. Disponible en la siguiente dirección de Internet <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/2014/01/13/escenografia-y-plastiica-teatral-en-la-obra-de-jose-luis-raymond/> (consultado en junio de 2015).
- REIZ, M. (2000). "La RESAD y Calixto Bieito. Otras dos caras de Calderón de la Barca". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 286, 117-119.
- REYES PEÑA, M. de los (ed.) (2000). *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 13 y 14).
- RIBERA BERGOS, J. (1999). *El escenógrafo Maurici Vilomara*. Tesis doctoral dirigida por Mireia Freixa Serra y defendida en la Universitat de Barcelona.
- RINALDI, M. (2014). "La luz y el espacio escénico: los antecedentes de una poética lumínica". *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en <http://escenauno.org/la-luz-y-el-espacio-escenico-los-antecedentes-de-una-poetica-luminica/> (consultado en marzo de 2015).

- RODRÍGUEZ, C. (2001). “La ficcionalidad escenográfica. Notas sobre un seminario multimedia”. *ADE-Teatro*, 88, 42-44.
- _____ (2002). “Entrevista a Adolfo Marsillach: “Estoy un poco cansado de dirigir”. *ADE-Teatro*, 90, 147-156.
- RODRÍGUEZ, S. (2009). “En Galicia he encontrado inspiración para mis espectáculos”. *La Opinión A Coruña*, 26/09. Disponible en <http://mas.laopinioncoruna.es/suplementos/2009/09/26/calixto-bieito-%E2%80%9CEn-galicia-he-encontrado-inspiracion-para-mis-espectaculos%E2%80%9D/> (consultado en noviembre de 2013).
- RODRÍGUEZ, M. y PEDRAZA, F. (eds.) (2011). *El Siglo de Oro habla de Lope*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 27).
- ROJO, J. A. (1989). “Entrevista a José Luis Alonso”. *Teatra. Revista de Teatro*, 7, 20-25.
- ROMERA CASTILLO, J. (1990). “*El Alcalde de Zalamea* de Calderón y de Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)”. En *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (eds.), 588-606. Granada: AAS / Universidad (en microfichas). [Incluido en Karl-Hermann Körner und Günther Zimmermann (eds.), *Homenaje a Hans Flasche* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1991, 174-186) y en su obra, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1993, 220-233).]
- _____ (1992). “Crítica semiótica del teatro del Siglo de Oro en España”. En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de AISO*, M. García Martín (ed.), II, 869-877. Salamanca: Universidad. [Incluido en su obra, *Calas en la literatura española del Siglo de Oro* (Madrid: UNED, 1998, 520-531).]
- _____ (1993). *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- _____ (2000). “*El alcalde de Zalamea* en los escenarios”. *Diario Córdoba / Cuadernos del Sur* XIV.628, jueves 30 de marzo, 45-46.
- _____ (2002). “El texto y la representación”. *Las Puertas del Drama*, 10, 20-23. Disponible en <http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf> (consultado en marzo de 2015).

- _____ (2005). “La importancia del cierre en las dramaturgias de *La Celestina* y *Don Juan*, dos mitos redivivos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico”. En *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, P. M. Piñero Ramírez (ed.), t. II, 1.317-1.335. Sevilla: Universidad, 2005. También disponible en la siguiente dirección de Internet http://books.google.es/books?id=6Dm3i2lQe9kC&pg=PA1323&lpg=PA1323&dq=cntc+La+Celestina&source=bl&ots=QAqVPX5ku0&sig=7gEwThw5QfiJxYRNVN4XJ7kljn8&hl=es&ei=IxczTMPPHMafsQav58jNBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCAQ6AEwAw#v=onepage&q=cntc%20La%20Celestina&f=false (consultado en marzo de 2015). [Incluida esta última versión en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 201-220).]
- _____ (2007). “Alzando el telón... y gozando de la vida escénica (Sobre *Sainetes* de Ramón de la Cruz y la Compañía Nacional de Teatro Clásico)”. En *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas del XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, M. C. García Tejera *et alii* (eds.), vol. I, 1-26. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad. [Incluido en su obra, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 220-242).]
- _____ (2009a). “El teatro áureo español y el SELITEN@T”. En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, J. Álvarez Barrientos *et alii* (eds.), 601-610. Madrid: CSIC. Parte puede leerse en http://books.google.es/books?id=pGBwz_W6aPUC&pg=PA601&dq=Rodr%C3%ADguez+M%C3%A9ndez+Reconquista&hl=en&sa=X&ei=1ozTU87FKKeu0QWqq4HIBA&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q=Rodr%C3%ADguez%20M%C3%A9ndez%20Reconquista&f=false (consultado en marzo de 2015) [Incluido, actualizado, como “El teatro clásico a escena, a las pantallas del cine y la televisión y otros *media*”, en su libro, *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 185-199).]
- _____ (2009b). Encuesta de *TeaPal* sobre el estado de la cuestión de los estudios teatrales áureos. “El estado de la cuestión según... José Romera Castillo”. *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo* (Canadá) 3, 369-374. Disponible en la siguiente dirección de Internet:

- <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum03Rep/TeaPal0332Respuestas.pdf>
(consultado en marzo de 2015).
- _____ (2011a). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- _____ (2011b). “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T”.
Don Galán. Revista de Investigación Teatral, 1. Disponible en
http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1 (consultado
en noviembre de 2014).
- _____ (2011c). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*.
Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- _____ (2011d). “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la
segunda mitad del siglo XIX”. En *Arte nuevo de hacer teatro en este tiempo*, F.
Doménech Rico y J. Vélez-Sainz (eds.), 47-76. Madrid: Ediciones del Orto.
[Incluido, actualizado en el capítulo 4 de su libro, *Pautas para la investigación
del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 141-171).]
- _____ (2012). “Obras de Lope de Vega en algunas carteleras de provincias españolas
(1900-1936)”. En *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la
AIH (Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*,
Patrizia Botta (coord.) y Debora Vaccari (ed.), vol. IV, 377-385. Roma: Bagatto
Libri. [También en el capítulo 5 de su libro, *Pautas para la investigación del
teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 173-184).]
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo
XX*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2010). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2013). *Teatro e Internet en la primera década del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- ROSE, C. H. (1983). “¿Quién escribió la Segunda Parte de *La Hija del aire*? ¿Calderón
o Enríquez Gómez?”. En *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre
Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de
1981)*, L. García Lorenzo (coord.), 603-615. Madrid: Consejo Superior de
Investigaciones Científicas.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (1996). “Escenografía calderoniana”. *Revista de
Filología Hispánica*, 2, 301-336. Disponible en la siguiente dirección
<http://dadun.unav.edu/handle/10171/4319> (consultado en junio de 2015).

- _____ (2000a). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- _____ (2000b). “Escenografía tirsiana: del texto al espectáculo”. En *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para le Edición de Clásicos Españoles. Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de junio de 1999*, I. Arellano Ayuso y B. Oteiza (coords.), 143-162. Navarra: Grupo de Investigación del Siglo de Oro Universidad de Navarra (GRISO).
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (coord.) (1995). *La puesta en escena del teatro clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 8).
- RUANO DE LA HAZA, J. M. y ALLEN, J. J. (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- RUESGA NAVARRO J. (2001). “La escenografía: rigor y poética”. *ADE-Teatro*, 86, 34-37.
- _____ (2008). *Juan Ruesga. Escenografías*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- _____ (2010a). “Reinventar nuestro trabajo”. *ADE-Teatro*, 130, 60-61.
- _____ (2010b). “Puesta en escena y plástica del espectáculo: Una relación creativa”. *ADE-Teatro*, 130, 173-178.
- _____ (2012). “El siglo XXI aún no ha llegado. Reflexiones sobre la plástica escénica”. *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 28, 41-54. Disponible en http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones28/ruesga_s21aunohallegado.pdf (consulta en marzo de 2015).
- RUGGERI MARCHETTI, M. (2006). “La Compañía Nacional de Teatro Clásico estrena *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 56, 249-250. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/172723/249885> (consultado en septiembre de 2014).
- _____ (2008). “La Compañía Nacional de Teatro Clásico presenta *Romances del Cid*”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 65, 223-224. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/189209/254891> (consultado en septiembre de 2014).

- _____ (2009). “Estrenos de la Compañía nacional de Teatro Clásico”. *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 71, 225-226. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/181054/233676> (consultado en septiembre de 2014).
- RUIZ, I. (1992). “La *Fiesta barroca* trasladó Madrid hasta el siglo XVII”. *El País*, 7/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://elpais.com/diario/1992/07/07/cultura/710460007_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- RUIZ, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- SÁEZ RAPOSO, F. (ed.) (2011). *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona y Grupo de Investigación Prolope.
- SALVADOR, J. (2004a). *Els equipaments aeris*. Barcelona: Textos Tècnics del Taller de Tecnologia de l'Espectacle.
- _____ (2004b). *Decorats escenogràfics de paper: tècniques de manipulació i restauració*. Barcelona: Textos Tècnics del Taller de Tecnologia de l'Espectacle.
- SALVAT I FERRÉ, R. (1998). “La muy controvertida situación de la escenografía en Cataluña. Un posible estado de la cuestión”. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 13, 167-184. Disponible en http://www.unizar.es/artigrama/html_sum/13.html (consultado en marzo de 2015).
- SAN ISIDRO CORRALES, M. C. (1981). *Escenografía*. Tesina dirigida por Juan Navarro de Zuvillaga, y defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.) (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2003). “La corporalidad en la escena contemporánea”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 629-648. En http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79106288329682384100080/p0000031.htm#I_36_ (consultado en julio de 2014).
- SANTA-CRUZ, L. (1991). “*El jardín de Falerina*, de Calderón, en el Corral. Territorio de prodigios”. *El Público*, 86, 44-45.

- SANTOS, C. (2000). “El honor con sangre se limpia”. *El Cultural*, 20/09. Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-honor-con-sangre-se-limpia/2534> (consultado en agosto de 2015).
- SCHWARZ, D. y FONTÁN DEL JUNCO, M. (eds.) (2011). *Willi Baumeister (1889-1955). Pinturas y dibujos*. Düsseldorf: Richter Verlag. Disponible en <http://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?l=1&p0=cat:162&p1=6> (consultado en noviembre de 2014).
- SEQUEIROS, L. (2002). “¿Tiene fundamentación científica la *Nueva Era*?”. En *El pensamiento alternativo. Nueva visión sobre el hombre y la naturaleza*, varios autores, 73-106. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- SERÉS, G. (2010). “De la ópera a la zarzuela, entre Lope, Calderón y los escenógrafos italianos”. *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 52, 6. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/Boletin52.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- SERRANO DE HARO, A. (1992). “El teatro del Siglo de Oro entre los años 1985-1990”. En *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas VII-VIII, celebradas en Almería, Años 1990-1991*, A. de la Granja, H. Castellón Alcalá y A. Serrano Agulló (coords.), 183-198. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. Disponible en Internet: <http://www.iealmerienses.es/> (consultado en octubre de 2014).
- SILES, J. (2006). *Bambalina y tramoya*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- SILIÓ, E. (2004). “La Compañía de Teatro Clásico rescata una obra de Vélez de Guevara”. *El País*, 25/03. Disponible en la siguiente dirección http://elpais.com/diario/2004/03/25/espectaculos/1080169203_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- SILVA, A. (2011). “La coreografía como una pieza más del rompecabezas en *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 134, 59.
- SIRLIN, E. (2005). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- SOURIAU, É. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- STREHLER, G. (2001). “La escenografía. *Carta a Luciano Damiani*”. *ADE-Teatro*, 86, 30-33.

- SUÁREZ ÁLVAREZ, J. I. (2006). *Realidad virtual, escenografía y transformación. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual*. Tesis dirigida por Miguel Ruiz Massip. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- _____ (2010). *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. Madrid: Fundamentos. Su contenido se actualiza regularmente en <http://teatroyrealidadvirtual.blogspot.com.es/> (consultado en marzo de 2015).
- SUASNABAR, M. G. y JAUREGUIBERRY, M. (2014). “Hacia la conceptualización de la escenografía en el siglo XXI”. *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta en Escena*, 1. Disponible en <http://escenauno.org/hacia-la-conceptualizacion-de-la-escenografia-en-el-siglo-xxi/> (consultado en marzo de 2015).
- SURGERS, A. (2005). *Escenografías del teatro occidental*. Argentina: Ediciones Arte del Sur.
- SZAJNA, J. (1992). “El teatro orgánico”. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 243, 111.
- TORRES, R. (1996a). “Ariel García Valdés dirige en Almagro *La vida es sueño*”. *El País*, 17/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://elpais.com/diario/1996/07/17/cultura/837554409_850215.html# (consultado en enero de 2015).
- _____ (1996b). “La ‘etapa Marsillach’ termina en Almagro con *La vida es sueño*”. *El País*, 20/07. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://elpais.com/diario/1996/07/20/cultura/837813609_850215.html (consultado en enero de 2015).
- _____ (1996c). “García Valdés se enfrenta “con la mayor sencillez” a *La vida es sueño*”. *El País*, 07/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://elpais.com/diario/1996/12/07/cultura/849913204_850215.html (consultado en enero de 2015).
- _____ (1997). “Castanheira crea una de sus “microgeografías” para el montaje de la *Electra* de Giradoux”. *El País*, 11/07. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010_850215.html (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2000). “El preciosista montaje de Narros y D’Odorico descubre un nuevo Calderón”. *El País*, 1/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet

- http://elpais.com/diario/2000/10/01/madrid/970399464_850215.html
(consultado en agosto de 2015).
- _____ (2005). “Rigor y modernidad para un extraño Calderón”. *El País* 1/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Rigor/modernidad/extrano/Calderon/elpepipt/20051101elpepiesp_1/Tes (consultado en enero de 2015).
- _____ (2008). “Calderón tenía mucho morro y era muy travieso”. *El País*, 29/06. Disponible en la siguiente dirección de Internet http://cultura.elpais.com/cultura/2008/06/29/actualidad/1214690402_850215.html (consultado en octubre de 2015).
- _____ (2010). “La más bella obra de propaganda”. *El País*, 4/07. Disponible en http://elpais.com/diario/2010/07/04/cultura/1278194402_850215.html (consultado en octubre de 2015).
- _____ (2012). “La *Yerma* sobria y austera de Narros”. *El País*, 15/08. En http://cultura.elpais.com/cultura/2012/08/14/actualidad/1344974148_170664.html (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2013). “Muere Miguel Narros, un gran referente para el teatro español”. *El País*, 21/06. Disponible en el siguiente enlace de Internet http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/21/actualidad/1371803963_776790.html (consultado en agosto de 2015).
- TORRES, R.; MARSILLACH, A.; HERA, A. de la y CYTRYNOWSKI, C. (1996). *Diez Años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: 1986-1996*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (número especial *Guía del Ocio*).
- TRIVES PÉREZ, J. M. (2013). “Inventario de representaciones de *La vida es sueño*”. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 675-712. Disponible en la dirección <http://www.cervantesvirtual.com/obra/inventario-de-representaciones-de-la-vida-es-sueno--performance-inventory-of-life-is-a-dream/> (consultado en marzo de 2015).
- UBERSFELD, A. (2002). *Diccionario de términos claves de análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- URRUTIA, J. (2008). “La diferencia entre el sistema teatral y el cinematográfico”. *ADE-Teatro*, 122, 146-152.

- URSINI, G. (ed.) (2006). *Ezio Frigerio, escenógrafo*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- _____ (2009). *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf.
- VALIENTE MARTÍNEZ, P. (2000). *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson*. Tesis doctoral dirigida por José Ramón Pérez Ornia. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://eprints.ucm.es/3855/> (consultado en marzo de 2015).
- VALLEJO, J. (2012). “Filosofía del buen gobierno”. *El País*, 20/01. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/20/actualidad/1327091325_763181.html (consultado en julio de 2015).
- VAREY, J. E. (1987). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- _____ (1993). “Escenografía y teatro”. *Lenguaje y Textos*, 3, 73-79. Disponible en http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/7900/1/LYT_3_1993_art_5.pdf (consultado en marzo de 2014).
- VASCO, E. (2014). “José Hernández, escenógrafo. La pasión teatral de un gran artista”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_6&pag=1 (consultado en diciembre de 2014).
- VASQUES, E. (2002). “Da cenografia como laboratorio de todas as artes: José Manuel Castanheira”. Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/Jos%C3%A9%20MCastanheira.pdf> (consultado en agosto de 2015).
- VELA CERVERA, D. (1996). *Salvador Bartolozzi (1881-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Tesis doctoral dirigida por Jesús Rubio Jiménez. Defendida en la Universidad de Zaragoza. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos--0/> (consultado en diciembre de 2014).
- VERA, G. (2011). “Nuestro montaje de *Divinas palabras* (2006)”. *ADE-Teatro*, 137, 296-297.
- VIEITES, M. (2014). “Clásicos y otros textos: ¿adaptar o tunear?”. *ADE-Teatro*, 151, 36-44.

- VILCHES DE FRUTOS, M. F. (1993). "La temporada teatral española. 1990-1991". *Anales de la Literatura Española Contemporánea ALEC*, 18, 567-592.
- VILLÁN, J. (2005). "Amar después de la muerte". *El Cultural.es*, 17/11. Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15923/Amar_despues_de_la_muerte (consultado en enero de 2015).
- VILLENA, L. A. de (1990). "La dama duende. Enredo y vitalidad". En *La dama duende de Calderón de la Barca*, L. A. de Villena (ed.), 5-9. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 8).
- VV.AA. (1935). *Anales del Museo del Pueblo Español: etnografía, folklore y artes populares. Geografía Humana*, vol.1. Madrid: República Española. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- _____ (1973). "El escenógrafo ante el problema del espacio escénico". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 162, 50-56.
- _____ (1986). *Paisaje intermitente de la escenografía española*. Madrid: INAEM (*Cuadernos El Público*, n.º 14).
- _____ (1987). "Debate sobre la representación actual de los clásicos". *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral*, 217 (separata).
- _____ (1988a). *La comedia de capa y espada*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 1).
- _____ (1988b). *El mito de don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 2).
- _____ (1989a). *Música y teatro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 3).
- _____ (1989b). *Traducir a los clásicos*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 4).
- _____ (1992). *Cervantes y el teatro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 7).
- _____ (1996a). *Diez años de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 9).
- _____ (1996b). *Oskar Schlemmer*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _____ (1996c). *Picasso y el teatro, Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona: Museo de Picasso, Ayuntamiento de Barcelona.

- _____ (1998). *Eduardo Arroyo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _____ (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _____ (2003). *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Sevilla: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX).
- _____ (2004). *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- _____ (2006). *20 años en escena (1986-2006). Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- _____ (2009a). *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. Madrid: Casa Encendida de Madrid.
- _____ (2009b). *De la scène au tableau. David, Fiüssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard....* París: Flammarion.
- _____ (2012). *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 28), 2 vols.
- ZAPPELLI CERRI, G. (2006). *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- ZUBIARRAIN, L. (2001). "Arquitectura versátil". *ADE-Teatro*, 86, 28-29.
- ZUBIETA, M. (ed.) (1996). *Diez años de la CNTC*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 9).
- _____ (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 15).
- _____ (2002). *La Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1986-2002*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 16).
- _____ (2003). *Lope de Vega en la CNTC. Año 2002*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 17).
- _____ (2004). *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 18).
- _____ (2005a). *El teatro según Cervantes*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 20).
- _____ (2005b). *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 21).
- _____ (2005c). *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 18). En

<http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP18.Amardespuesdelamuerte.pdf> (consultado en diciembre de 2014).

- _____ (2006). *Sainetes de Ramón de la Cruz*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 21). Disponible en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP21.Sainetes.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2008a). *Las manos blancas no ofenden de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 28). En <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP28.Lasmanosblancasnoofenden.pdf> (consultado el 5 de junio de 2014).
- _____ (2008b). *La comedia nueva o El café de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 29). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP29Lacomedianueva.pdf> (consultado en junio de 2015).
- _____ (2009a). *El teatro según Lope de Vega*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 25).
- _____ (2009b). *¿De cuándo acá nos vino? de Lope de Vega*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 32). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CPn%C2%BA32%C2%BFDecuandoacanosvino.pdf> (consultado en agosto de 2015).
- _____ (2010). *El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, n.º 57).
- _____ (2012a). *En la vida todo es verdad y todo mentira de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 40). Disponible en la dirección http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP_40._Maquetaweb2.pdf (consultado en junio de 2015).
- _____ (2012b). *La vida es sueño de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 42).
- _____ (2015). *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 52). Disponible en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/03/CP-51.La-cisma.-web.pdf> (consultado en mayo de 2015).

- ZUBIETA, M. y NAVARRO, L. (eds.) (2010). *El alcalde de Zalamea*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, n.º 35). Disponible en la siguiente dirección de Internet <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2014/10/CP35ElalcaldedeZalamea.pdf> (consultado en marzo de 2015).
- ZUBIETA, M. y PAULINO, J. (dirs.) (2010). *La Generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 26).
- ZUBIETA, M. y URZÁIZ, H. (eds.) (2014). *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 29).

2.- Webgrafía

- ABC Hemeroteca: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Acotaciones. *Revista de Investigación Teatral*: <http://www.resad.com/acotaciones/>
- Anagnórisis. *Revista de Investigación Teatral*: <http://www.anagnorisis.es/>
- Anales de la Historia del Arte: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA>
- Andrea D'Odorico, escenógrafo: <http://www.teatroandreadodorico.com/>
- Anuario Calderoniano: <http://www.unav.edu/publicacion/anuario-calderoniano/>
- Anuario Lope de Vega: <http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>
- Archivo Español de Arte:
<http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea>
- Artigrama: *Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*: http://www.unizar.es/artigrama/html_art/historia.html
- AAI Asociación de Autores de Iluminación: <http://adadi.org/>
- AAPEE Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España: <http://www.aapee.es/>
- AAT Asociación de Autores de Teatro: <http://www.aat.es/>
- ADE Asociación de Directores de Escena de España: <http://www.adeteatro.com/>
- AEC Asociación de Escenógrafos de Cataluña: <http://www.escenografia.org/>
- Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital:
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

- Biblioteca Universidad Complutense de Madrid. Tesis Doctorales:
<http://biblioteca.ucm.es/foa/38165.php>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Boletín de Arte: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga:
<http://www.uma.es/departamento-de-historia-del-arte/cms/base/ver/base/basecontent/71126/boletin-de-arte/>
- CATCOM Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700): <http://catcom.uv.es/>
- Centro de Documentación Teatral (CDT): <http://teatro.es/inicio>
- Clásicos en Alcalá. Festival de Teatro Clásico de Alcalá de Henares:
<http://www.clasicosenalcala.net/2013/home/index.php>
- Compañía Nacional de Teatro Clásico: <http://teatroclasico.mcu.es/>
- Cuadernos de Arte e Iconografía:
http://www.fuesp.com/publicaciones_revistas_numeros.asp?cdrevista=1
- Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII: <http://revistas.uca.es/index.php/cir>
- El Cultural: <http://www.elcultural.es/>
- Daniel Bianco, escenógrafo: <http://danielbianco.blogspot.com/>
- Dialnet. Hemeroteca de la Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/>
- DICAT Grupo de Investigación Teatral de la Universidad de Valencia:
<http://dicat.uv.es/>
- Don Galán. Revista de Investigación Teatral:
<http://teatro.es/contenidos/donGalan/indexNum1.php>
- Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena: <http://escenauno.org/>
- El Escenario de la Ilusión. Sonido, luz e ingeniería en el teatro barroco. Portal de Miguel Ángel Coso y Juan Sanz, escenógrafos: <http://www.escenariodelailusion.com/>
- Elisa Sanz, escenógrafa y figurinista: <http://www.elisasanz.net/>
- Esmeralda Díaz, escenógrafa y figurinista:
<http://esmeraldadiazrodriguez.blogspot.com.es/>
- Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED:
http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,668326&_dad=portal&_schema=PORTAL
- Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro:
<http://www.festivaldealmagro.com/>

- Festival Internacional de Teatro Clásico de Cáceres:
<http://www.granteatrocc.com/clasico/>
- Festival de Teatro Clásico de Alcántara: *<http://www.festivaldealcantara.es/es/>*
- Festival de Teatro Clásico de Chinchilla:
http://www.chinchillademontearagon.com/d_festivales/festival-de-teatro-clasico-de-chinchilla.htm
- Festival de Teatro Clásico de Olite: *http://www.culturana Navarra.es/?page_id=61*
- Fundación Juan March: *<http://www.march.es/>*
- Gabriel Carrascal, escenógrafo y figurinista: *<http://www.gabrielcarrascal.com>*
- Gestos. Revista de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico:*
<http://www.humanities.uci.edu/gestos/>
- Goya: Revista de Arte:* *<http://www.flg.es/revista-goya>*
- GRISO Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra:
<http://www.unav.edu/centro/griso/>
- Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro:*
<http://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo>
- Hispania. Revista Española de Historia:*
<http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania>
- Hispanic Review:* *<http://hr.pennpress.org/home/>*
- Instituto Almagro de Teatro Clásico: *<http://www.uclm.es/centro/ialmagro/index.asp>*
- Instituto de Estudios Escenográficos en Artes Escénicas y Audiovisuales (INDEES) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, en la provincia de Buenos Aires: *<http://www.indees.com.ar/>*
- Institut del Teatre de Catalunya. Hemeroteca Digital:
<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/index.jsp>
- ISBN. Base de datos de editoriales y libros editados en España:
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/bases-de-datos-del-isbn.html>
- Joan Josep Guillén, escenógrafo y figurinista: *<http://www.escenografia.com/>*
- Jornadas de Escenografía y Plástica Teatral del Centro Dramático Nacional:
<http://www.jornadascdn.es/>
- Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería: *<http://www.teatrosiglodeoro.org/>*
- Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo: *<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/>*
- José Luis Raymond, escenógrafo: *<http://www.jlraymond.com/>*
- José Manuel Castanheira, pintor y escenógrafo: *<http://jmcastanheira.no.sapo.pt/>*

- José Hernández, pintor y escenógrafo: <http://www.jose-hernandez.com/>
- Llorenç Corbella, escenógrafo y figurinista: <http://www.llorenscorbella.com/>
- Madrid Teatro: <http://www.madridteatro.eu/>
- Museo Nacional del Teatro: <http://museoteatro.mcu.es/>
- Paco Azorín, escenógrafo: <http://pacoazorin.com/>
- El País: <http://elpais.com/>
- Parnaseo. Portal de Literatura de la Universitat de València:
<http://parnaseo.uv.es/Parnaseo.htm>
- Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral: <http://www.primeracto.com/>
- Las Puertas del Drama: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/>
- Teatr@. Revista de Estudios Culturales: <http://www.revistateatro.com/index.html>
- Rodrigo Zaparaín Hernández, pintor y escenógrafo: <http://www.rodrigozaparain.com/>
- Rinconete. Revista del Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/
- SELITEN@T Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED:
<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>
- SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica:
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/>
- Stichomythia: <http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>
- La Vanguardia. Hemeroteca: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>

V. APÉNDICE DOCUMENTAL

1.- Fichas técnico-artísticas de los montajes²⁹¹

Ficha técnico-artística de *El pintor de su deshonra* (2008)

Ayudante de dirección: Pilar Valenciano; asesor de verso: Vicente Fuentes; espacio sonoro: Eduardo Vasco; coreografía: Nuria Castejón; música: Marín Marais / Alba Fresno; dirección musical: Alba Fresno; iluminación: Miguel Ángel Camacho; escenografía: Carolina González; vestuario y máscaras: Pedro Moreno; versión: Rafael Pérez Sierra; dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Francisco Merino (*Don Luis*), Arturo Querejeta (*Don Juan Roca*), Eva Trancón (*Porcia*), José Ramón Iglesias (*Juanete*), Savitri Ceballos / Muriel Sánchez (*Julia*), José Vicente Ramos (*Don Pedro*), María Álvarez (*Flora*), Didier Otaola (*Fabio*), Nuria Mencía (*Serafina*), Daniel Albaladejo (*Don Álvaro*), Fernando Sendino (*Príncipe de Ursino*), Ángel Ramón Jiménez (*Celio*), Sancho Ruiz Somalo (*Belardo*), Álvaro Lizarrondo (*Marinero*). Por último, los intérpretes musicales fueron Agatha René Bosch (viola de gamba), M^a Mercedes Torres (clave) y Alba Fresno (viola de gamba).

Ficha técnico-artística de *Las manos blancas no ofenden* (2008)

Ayudante de dirección: Héctor del Saz; asesor de verso: Vicente Fuentes; iluminación: Miguel Ángel Camacho; coreografía: Nuria Castejón; arreglos y dirección musical: Alicia Lázaro; vestuario: Lorenzo Caprile; escenografía: Carolina González; versión y dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Pepa Pedroche (*Lisarda*), Toni Misó (*Patacón*), Elena Rayos (*Nise*), Pedro Almagro (*Fabio*), Joaquín Notario (*Federico*), Miguel Cubero (*César*), Adolfo Pastor (*Teodoro*), Juan Meseguer (*Enrique*), Ione Irazábal (*Laura*), Montse Díez (*Serafina*), Silvia Nieva (*Clori*), José Luis Santos (*Carlos*), Iñigo Asiain (*Lidoro*), Diego Toucedo (*Criado1º*), Sergio Mariottini (*Criado2º*), Sara Águeda (*Arpa*), Melissa Castillo (*Violín barroco*) e Irene Rouco (*Cello barroco*).

²⁹¹ Las fichas siguen el mismo orden en que han sido analizados los montajes.

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (2010)

Ayudante de dirección: Héctor del Saz; espacio sonoro: Eduardo Vasco; música: *Tombeau y Sarabanda* de Mr. De Sainte Colombe le fils, canciones de Alba Fresno, Eduardo Aguirre y Eduardo Vasco; asesor de verso: Vicente Fuentes; iluminación: Miguel Ángel Camacho; selección de vestuario: Lorenzo Caprile; escenografía: Carolina González; versión y dirección: Eduardo Vasco. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: David Lorente (*Rebolledo*), Diego Toucedo (*Soldado/Escribano*), David Lázaro (*Soldado*), Pepa Pedroche (*La Chispa*), Ernesto Arias (*Capitán don Álvaro de Ataide*), Pedro Almagro (*Sargento*), Miguel Cubero (*don Mendo*), Alejandro Saá (*Nuño*), Joaquín Notario (*Pedro Crespo*), David Boceta (*Juan*), Eva Rufo (*Isabel*), Isabel Rodes (*Inés*), José Luis Santos (*don Lope de Figueroa*), Alberto Gómez (*Soldado/Rey Felipe II*), José Juan Rodríguez (*Soldado/Labrador*), Eduardo Aguirre de Cárcer (percusión/*Soldado/Villano*) y Alba Fresno (viola de gamba).

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (1988)

Ayudante de dirección: Marciano Martín; adaptación del texto: Francisco Brines; tratamiento musical y efectos sonoros: Manuel Balboa; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; dirección escénica: José Luis Alonso Mañes. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Enrique Navarro (*Rebolledo*), Carlos Alberto Abad (*Soldado 1º*), Carlos Moreno (*Soldado 2º*), Resu Morales (*La Chispa*), Juan Gea (*Don Álvaro de Ataide, capitán*), Félix Casales (*un sargento*), Miguel Palenzuela (*Don Mendo*), César Diéguez (*Nuño*), Adriana Ozores (*Isabel*), Blanca Apilánez (*Inés*), Jesús Puente (*Pedro Crespo*), Antonio Carrasco (*Juan*), Ángel Picazo (*Don Lope de Figueroa*), Ángel García Suárez (*un escribano*), Vicente Gisbert (*el rey Felipe II*), Consuelo Barrera, Amador Cantín, Luis María Chamorro, José María Gambín, Óscar Fidalgo, José María Martín, Rafael Martín, José Manzanera, Miguel A. Merino, Manuel Muñoz Cuenca, Luis A. Muyo, José Ortega, Francisco Pozo, Paco Rivas, Bosco Solana, Víctor Villate (*soldados y villanos*).

Ficha técnico-artística de *La dama duende* (1990)

Ayudante de dirección: Luis d'Ors; adaptación del texto: Luis Antonio de Villena; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; dirección escénica: José Luis Alonso Mañes. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Jaime Blanch (*Don Manuel*), Fernando Conde (*Cosme, gracioso*), María José Goyanes (*Doña Ángela*), Juan Calot (*Don Luis*), Enrique Menéndez (*Rodrigo, criado*), Antonio Canal (*Don Juan*), Mercedes Lezcano (*Doña Beatriz*), Encarna Paso (*Isabel, criada*), Ana Goya (*Clara, criada*), Asun Arretxe, Paz Marquina y Raquel Pérez Puerto (*Criadas*).

Ficha técnico-artística de *No hay burlas con el amor* (1998)

Ayudante de dirección: Amparo Pascual; asesoría de verso: María Paz Ballesteros; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Pedro Moreno; versión: Rafael Pérez Sierra; dirección escénica: Denis Rafter. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Antonio Vico (*Don Alonso de Luna*), Fernando Conde (*Moscatel*), Jacobo Dicenta (*Don Juan de Mendoza*), Balbino Lacosta (*Don Luis Osorio*), Carlos Ibarra (*Don Diego*), Carmen del Valle (*Doña Leonor*), Paula Soldevila y Goizalde Núñez (*Inés*), Blanca Portillo (*Doña Beatriz*) y José Caride (*Don Pedro Enríquez*).

Ficha técnico-artística de *El médico de su honra* (1986)

Ayudante de dirección: Roberto Alonso; música: Tomás Marco; revisión del texto: Rafael Pérez Sierra; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Ángel de Andrés López (*don Enrique*), Antonio Canal (*don Arias*), Vicente Cuesta (*Rey don Pedro*), Fidel Almansa (*don Diego*), Marisa de Leza (*doña Mencía*), Yolanda Ríos (*Jacinta*), José Luis Pellicena (*Don Gutierre*), Francisco Portes (*Coquín*), María Jesús Sirvent (*doña Leonor*), Carmen Gran (*Teodora*), José Caride (*Ludovico*), José E. Camacho, Modesto Fernández, Daniel Sarasola y Carlos Almansa (*personajes anónimos*), Ana Hurtado, Pilar Massa y Estela Alcaraz (*esclavas*).

Ficha técnico-artística de *El médico de su honra* (1994)

Ayudante de dirección: César Diéguez; música: Tomás Marco; revisión del texto: Rafael Pérez Sierra; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Manuel Navarro (*Don Enrique*), Arturo Querejeta (*Don Arias*), Héctor Colomé (*Rey don Pedro*), José Luis Patiño (*don Diego*), Adriana Ozores (*doña Mencía*), Maribel Lara (*Jacinta*), Carlos Hipólito (*don Gutiérrez*), Aitor Tejada (*Coquín*), Esther Montoro, Concha Sáez y Ana Casas (*doña Leonor*), Sofía Muñiz (*Teodora*), Enrique Menéndez (*Ludovico*), Pedro Forero, Salvador Sanz, José Olmo y Anselmo Gervolés (*personajes anónimos*), Concha Sáez, Ana Casas, Esther Montoro y María Luisa Ferrer (*esclavas*).

Ficha técnico-artística de *Antes que todo es mi dama* (1987)

Ayudante de dirección: Roberto Alonso; adaptación del texto: Rafael Pérez Sierra; música: Francisco Guerrero; escenografía, vestuario e iluminación: Carlos Cytrynowski; dirección escénica: Adolfo Marsillach. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: José Caride (*Hernando*), Fidel Almansa (*Mendoza*), Manuel Gallardo/Ángel de Andrés López (*Don Félix*), Vicente Cuesta (*Lisardo*), María Luisa Merlo (*Laura*), Silvia Vivó (*Beatriz*), Francisco Portes (*Don Íñigo*), Estela Alcaraz (*Leonor*), María Jesús Sirvent (*Doña Clara*) y Antonio Canal (*Don Antonio*). Además intervienen, por orden de aparición, los siguientes intérpretes: Carmen Gran (*Señora de la limpieza*), José Manuel Yanes (*Pianista*), José E. Camacho (*Operador*), Manuel Rochel/Eduardo García (*Cámara 2ª*), Modesto Fernández (*Sonidista*), Rafael Villanueva/Fermín Aldaz (*Violinista*), Ana Latorre (*Sastra*), Ana Hurtado (*Maquilladora*), Carlos Almansa (*Jirafista*), Aitor Tejada (*Ayudante de dirección*), Daniel Sarasola (*Cámara 1ª*), Francisco Lahoz (*Director*), Pilar Massa (*Starlet*) y Yolanda Ríos (*Script*).

Ficha técnico-artística de *Entremeses barrocos* (2011)

Ayudante de dirección: Juan Ollero; coreografía: Marta Gómez; asesor de verso: Vicente Fuentes; composición musical: Ángel Galán; iluminación: Pedro Yagüe; diseño de vestuario: Ikerne Giménez; escenografía: José Luis Raymond; versión: Luis García-Araus; dirección: Pilar Valenciano (*Los degollados* / Entresijos segundo y tercero), Elisa Marinas (*El muerto, Eufrasia y Tronera* / Entresijo primero), Aitana Galán (*El cortacaras / Mojiganga de Los infiernos de Amor*), y Héctor del Saz (*El toreador*).

El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: **Mojiganga de Los infiernos de Amor:** Francesco Carril (*Lorenzo 2*), Héctor Carballo (*Hombre 2*), Mon Ceballos (*Hombre 3*), Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Mamen Camacho (*Mujer 2*), Julio Hidalgo (*Hombre 1*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*); **Los degollados de Calderón de la Barca:** Eva Trancón (*Olalla*), Jesús Hierónides (*Escribano*), Fernando Sendino (*Alcalde*), Daniel Albaladejo (*Zoquete*), Julio Hidalgo (*Hombre 1*), Héctor Carballo (*Hombre 2*), Mon Ceballos (*Hombre 3*), Jesús Calvo (*Sacristán, Torote*); **Entresijo primero:** Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Francesco Carril (*Lorenzo 2*), José Vicente Ramos (*Padre*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*); **El muerto, Eufrasia y Tronera de Bernardo de Quirós:** Rebeca Hernando (*Eufrasia*), Arturo Querejeta (*Tronera*), Íñigo Rodríguez-Claro (*Astrólogo*), José Ramón Iglesias (*Lorenzo*), Mamen Camacho (*Marta*), Ángel Galán (pianista); **Entresijo segundo:** Héctor Carballo (*Toribio*), Mamen Camacho (*Menga*), Jesús Calvo (*Sacristán*), Jesús Hierónides (*Escribano*); **El cortacaras de Agustín Moreto:** Carlos Jiménez-Alfaro (*Amigo*), Francesco Carril (*Lorenzo*), Francisco Rojas (*Maeso*), José Vicente Ramos (*Padre*), Jesús Calvo (*Valiente 3*), Fernando Sendino (*Valiente 2*), Paloma Sánchez de Andrés (*Juana*), Mamen Camacho (*Mujer 2*), Rebeca Hernando (*Mujer 1*), Ángel Ramón Jiménez (*Valiente 1*); **Entresijo tercero:** Jesús Calvo (*Sacristán*), Jesús Hierónides (*Escribano*), Mamen Camacho (*Menga*), Mon Ceballos (*Alguacil*), Héctor Carballo (*Toribio*); **El toreador de Calderón de la Barca:** Jesús Hierónides (*Cantor 1/Lacayuelo 1*), Íñigo Rodríguez-Claro (*Cantor 2/Regador 2*), Mon Ceballos (*Cantor 3/Lacayuelo 2*), Julio Hidalgo (*Cantor 4/Regador 1*), Toni Misó (*Juan Rana*), Víctor Rubio (*Criado 1/El toro*), Héctor Carballo (*Criado 2*), Daniel Albaladejo (*Caballero*), Eva Trancón (*Bernarda*), Rebeca Hernando (*Mujer 1*), Paloma Sánchez de

Andrés (*Mujer 3*), Ángel Galán (pianista), Sergey Saprichev (percusión), Dolores Navarro (clarinete), Héctor Garoz (fagot).

Ficha técnico-artística de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012)

Ayudante de dirección: Víctor Velasco; asesor de verso y palabra: Rosario Ruiz; dirección musical y arreglos: Vanesa Martínez; movimiento escénico: Mar Navarro; iluminación: Paco Ariza; vestuario, utilería y caracterización: Curt Allen Wilmer; escenografía: José Luis Raymond; versión y dirección: Ernesto Caballero. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Carmen del Valle (*Cintia*), Ramón Barea (*Focas*), Karina Garantivá (*Libia*), José Luis Esteban (*Astolfo*), Iñaki Rikarte (*Heraclio*), Jorge Machín (*Leonido*), Paco Ochoa (*Luquete*), Jorge Basanta (*Sabañón*), Jesús Barranco (*Lisipo*), Carles Moreu (*Federico*), Miranda Gas (*Dama 1*), Sandra Arpa (*Dama 2*), Diana Bernedo (*Dama 3*), Marta Aledo (*Dama 4*), Georgina de Yebra (*Dama 5*), Borja Luna (*Soldado 1*), Paco Déniz (*Soldado 2*), Sergey Saprichev (percusión) y Javier Coble (piano).

Ficha técnico-artística de *Amar después de la muerte* (2005)

Ayudante de dirección: José Luis Massó; asesor de verso: Francisco Rojas; diseño de sonido: Eduardo Vasco; iluminación: Miguel Ángel Camacho (A.A.I.); vestuario: Rosa García Andújar; escenografía: José Hernández; versión: Yolanda Pallín; dirección: Eduardo Vasco. Reparto (por orden de intervención): Emilio Buale (*Cadí*), Toni Misó (*Alcuzcuz*), Jordi Dauder y Francisco Rojas (*Don Juan Malec*), Pepa Pedroche (*Doña Clara Malec*), Joaquín Notario (*Don Álvaro Tuzaní*), Ione Irazábal (*Beatriz*), Paco Paredes (*Don Alonso de Zúñiga*), César Sánchez (*Don Fernando de Valor*), José Luis Santos (*Don Juan de Mendoza*), Miguel Cubero (*Garcés*), Montse Díez (*Doña Isabel Tuzaní*), Juan Meseguer (*Don Juan de Austria*), Rodrigo Arribas (*Don Lope de Figueroa*), Jorge Gurpegui (*Soldado 1º*), Javier Mejía (*Soldado 2º*) y Xavi Montesinos (*Soldado 3º*).

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (1996)

Ayudantes de dirección: Alba Vidal y César Diéguez; asesoría de verso: M^a Paz Ballesteros; música: Juan Carlos de Mulder y Daniel Carranza; adaptación del texto: José Sanchis Sinisterra; iluminación: Juan Gómez Cornejo; escenografía y vestuario: Jean Pierre-Vergier; dirección escénica: Ariel García Valdés. Reparto (por orden de diálogo): Yolanda Arestegui (*Rosaura*), Arturo Querejeta (*Clarín*), Pedro Mari Sánchez (*Segismundo*), Juan José Otegui (*Clotaldo*), Antonio Vico (*Astolfo*), Esther Montoro (*Estrella*), Héctor Colomé (*Basilio*), Ángel García Suárez (*Criado 1º*), José Luis Massó (*criado 2º*), Carlos Aladro (*criado 3º*), José Olmo (*soldado 1º*), Félix Casales (*soldado 2º*), David Alarcón (*soldado 3º*) y Anselmo Gervolés (*soldado 4º*).

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (2000)

Ayudante de dirección: Josep Galindo; vestuario: Mercè Paloma; iluminación: Xavier Clot (A.A.I.); adjuntos a dirección: Alicia Hermida y George Anton; escenografía: Calixto Bieito y Carles Pujol (C.C. Sant Cugat); dirección y versión: Calixto Bieito. Reparto (por orden de diálogo): Nuria Gallardo (*Rosaura*), Boris Ruiz (*Clarín*), Joaquín Notario y Andoni Gracia (*Segismundo*), Miquel Gelabert (*Clotaldo*), Àngels Bassas (*Estrella*), Roger Coma (*Astolfo*), Carlos Álvarez (*Basilio*), Víctor Rubio (*Criado*), David Martínez (*Soldado*), José Miguel Cerro (Cantaor) y Juan Flores (percusionista).

Ficha técnico-artística de *La vida es sueño* (2012)

Ayudante de dirección: Javier Hernández-Simón; asesor de verso: Vicente Fuentes; coreografía: Nuria Castejón; selección y adaptación musical: Ignacio García; iluminación: Juan Gómez Cornejo; vestuario: Alejandro Andújar y Carmen Mancebo; escenografía: Alejandro Andújar y Esmeralda Díaz; versión: Juan Mayorga; dirección: Helena Pimenta. Reparto (por orden de intervención): Marta Poveda (*Rosaura*), David Lorente (*Clarín*), Blanca Portillo (*Segismundo*), Fernando Sansegundo (*Clotaldo*), Rafa Castejón (*Astolfo*), Pepa Pedroche (*Estrella*), Joaquín Notario (*Basilio*), Pedro Almagro (*Criado 2º*), Ángel Castilla (Tenor/*Criado 1º*), Óscar Zafra (*Soldado 1º*), Alberto Gómez Taboada (*Soldado 2º*), Anaubel Maurín (*Dama 1ª/Pueblo*), Mónica Buiza

(*Dama 4ª/Pueblo*), Damián Donado (*Caballero 2º/Criado 4º/Soldado 5º*), Luis Romero (*Caballero 1º/Criado 3º/Soldado 4º*), Daniel Garay y Mauricio Loseto (percusión/*Soldado 3º*), Juan Carlos de Mulder y Manuel Minguillón Nieto (*cuerda/Soldado/Caballero*), Anna Margules y Daniel Bernaza Douglas (flauta de pico/*Dama 2ª*) y Calia Álvarez y Ana Álvarez Prada (*viola de gamba/Dama 3ª/Pueblo*).

Ficha técnico-artística de *El alcalde de Zalamea* (2000)

Ayudante de dirección: Oriol Broggi; música original: Óscar Roig; iluminación: Quico Gutiérrez (A.A.I.); vestuario: Mercè Paloma; escenografía: José Manuel Castanheira; dirección: Sergi Belbel. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Raúl Pazos (*El rey Felipe II*), Jordi Dauder (*Don Lope de Figueroa*), Óscar Rabadan (*Don Álvaro de Ataide, capitán*), Paul Berrondo (*Un sargento*), Pepe Viyuela (*Rebolledo*), Clara Segura (*La Chispa*), Roberto Quintana (*Pedro Crespo, labrador*), Fermín Casado (*Juan, hijo de Pedro Crespo*), Carmen del Valle (*Isabel, hija de Pedro Crespo*), Mónica Aybar (*Inés, prima de Isabel*), José Luis Santos (*Don Mendo*), Camilo Rodríguez (*Nuño*), José Ramón Muñoz (*Escribano/Soldado*), Bruno Oro (*Soldado*), José Luis Massó (*Soldado*), Joan Artés (*Soldado/Labrador*), Néstor Busquets (*Soldado/Labrador*), Marc Elías (*Soldado/Labrador*) y Óscar Moles (*Soldado/Labrador*).

Ficha técnico-artística de *La dama duende* (2000)

Ayudante de dirección: Pablo Rivero y Mar Fernández; asesor de verso: Vicente Fuentes; música: Javier Alejano; coreografía: María José Ruiz; iluminación: Josep Solbes; escenografía y vestuario: Llorenç Corbella; versión y dirección: José Luis Alonso de Santos. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Enrique Simón (*Don Manuel*), Alfonso Lara (*Cosme*), Lola Baldrich (*Doña Ángela*), Cecilia Solaguren (*Isabel*), Pedro Casablanc (*Don Luis*), Pablo Rivero (*Rodrigo*), Débora Izaguirre (*Doña Beatriz*), Gonzalo Gonzalo (*Don Juan*), Sonia Sánchez, Lola Acosta, Cristina Morella y Carmen Tejedera (*Criadas*).

Ficha técnico-artística de *El jardín de Falerina* (1991)

Coordinación: Roberto Alonso; adaptación del texto: Ana Rossetti; vestuario: Josune Lasas; escenografía: Javier Navarro de Zuñillaga; dirección escénica: Guillermo Heras. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Diego Carvajal (*Lisidante*), Lola Manzano y Amalia Sánchez (*Marfisa*), Esther Montoso y Ana Ricart (*Falerina*), Luis María Chamorro (*Merlín*), Esther Bellver (*Rugero*), Pere Martí (*Carlomagno*), Isabel Gaudí y Carmen Treviño (*Bradamante*), Pilar Jiménez y Laila Ripoll (*Flor de Lis*), José Luis Massó (*El Delfín Carloto*), Juan José Artero (*Roldán*), Lino Ferreira (*Reinaldos*), Luis María Chamorro (*Durandarte*), José Luis Patiño (*Oliveros*), Carol García y Assumpta Rojas (*Argalía*), Juan Rueda (*Jaques*), Pepón Nieto (*Zulemilla*), José Luis Patiño (*Salvaje*) y Lino Ferreira (*Marsilio*).

Ficha técnico-artística de *Fiesta barroca* (1992)

Selección y versión de textos: Rafael Pérez Sierra; documentación: José María Díez Borque; música: Tomás Marco; coreografías: Ana Yepes; iluminación: Josep Solbes; escenografía y supervisión de vestuario: Andrea D'Odorico; dirección escénica y figurines: Miguel Narros; dirección musical: Fernando Poblete; músicos del foso: Víctor Ardelean y Esperanza Velasco (violines), Alan Kovac (viola), Paul Friedhoff (violonchelo), Toni Goig (clarinete), Wade Mattheus (clarinete bajo), Francisco Ramírez (trompeta), Horacio Parravicini (flauta), Rubén Albornoz (oboe), Salvador Arago (fagot), Gils Lebrún (trombón), Sergio Graña, Dionisio Villalba y José Manuel Llorens (percusión); músicos del cortejo: José Luis Tudela (oboe), Miguel Ibáñez (clarinete), Wade Mattheus (clarinete bajo) y José Luis Ferreira (percusión); danza de gigantes y cabezudos: Alicia Suescun (flauta), Juan Muro (clarinete), Vicente Alario Ripoll (fagot) y Sergio Graña (percusión); danza de gitanas: Concepción Vacas (flauta), Ezequiel Lezama (oboe), Ricardo Soto (fagot) y Martín Valdés (percusión); coro: Ángeles Panadero e Isabel Rivero (sopranos), Soraya Chaves y Ana Sandoval (mezzosopranos), Francisco Fernández y Ángel Harkatz (tenores) y Carmelo Cordón y Francisco Sandoval (barítonos). Intervienen en el cortejo: policía a caballo y timbales del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, Gigantes y Cabezudos del Excmo. Ayuntamiento de Guadalajara y Grupo de Pecados y Danzantes de Camuñas (Toledo). Coordinación

técnica de circo de la Compañía *Ale Hop*: Fidel Aranda Mayorga, Javier Álvarez Travet, Ignacio Pérez Silva, Vicente Vegas Fajardo, Jorge Brutez Espínola y Antonio Orihuela Velasco (*Malabaristas*); José María Martínez Silva (*Acróbata*); Alejandra Oviedo, Mario J. Gallego, Jaime Tamarit y María del Sagrario Cubero (*Zancudos*); Antonio Cifo Aguilar, Julio Bao Sarmiento y Juan Carlos Simón García Orlando (*Gigantes*); Luis María Gallego, Francisco Marín, José Luis López, Arsenio Luna, Javier Arnas e Íñigo Ibarra (*Diablos*); Antonio López (*Seminarista*); Carlos Ucar, José M^a Ureta, Paco Ureña y Pablo Martín (*Ediles*); Delfos (*Figuración*).

El reparto estuvo compuesto por los siguientes intérpretes:

Loa del auto sacramental *El gran mercado del mundo de Calderón de la Barca*

Emilio Laguna (*El Mundo*); María Álvarez (*La Modestia*); Paz Marquina (*La Costumbre*); Aitor Merino (*La Juventud*); Marcial Álvarez (*El Albedrío*); Juanjo Artero (*El Auxilio*); Carlos Bernal (*El Apetito*); Fany Condado (*La Lascivia*); José Antonio Mayenco (*La Hipocresía*); Antonio de la Fuente (*El Vicio*); Esther Lorente (*La Envidia*); Víctor Manuel Dogar (*La Ira*); Sonia Almarcha (*El Fervor*); Pablo Calvo (*La Soberbia*); Pedro G^a. de las Heras (*La Pereza*).

Folías (Baile de pareja)

Begoña del Valle y Diego Llori

Entremés de los Organos de Quiñones de Benavente

Alfonso del Real (*El Cura*); Ana Goya (*Doña María*); Jaume Valls (*Mochales, Sacristán*); Guillermo Montesinos (*Serijo, Sacristán*) y Herlinda Cembreros (*El Ama*).

Bodas de Serijo (Baile de aldeanos)

Ángeles Algar, Javier Escobar, César Casares, Marcos León, Blanca Carabantes y Alma M^a Sarti.

Auto sacramental *El gran mercado del mundo de Calderón de la Barca*

María José Sánchez (*La Fama*); José Coronado (*El Buen Genio*); Vicente Díez (*La Malicia*); Helio Pedregal (*El Mal Genio*); Ana Duato (*La Gracia*); Carlos Álvarez (*El Padre de Familias*); Enrique Menéndez (*La Inocencia*); Rosa Novell (*La Culpa, Mozo de Estampas, Caballero Intermediario, Leproso, Esclava*); María Álvarez (*La Gula, El Apetito, El Placer*); Magüi Mira (*La Lascivia, La Hermosura Humana*); Fernando Conde (*El Mundo*); Teresa Vallejo (*La Soberbia*); Eusebio Gay (*El Eclesiástico*); Miguel Ramos (*El Militar*); Paula Soldevila (*La Humildad*); Arantxa Aranguren, Ángela Elizalde, Lola Gil y Petra de Tena Rey (*Acompañantes de La Humildad*); Lía Chadman (*Cortejo de la Hermosura Humana*); Ramón Serrada (*El desengaño*); Rafael

Rojas (*La Penitencia*); Alberto Díaz, Juan Antonio Somoza y Joaquín Casares (*Flagelantes*); Fernando de Juan y Balbino Lacosta (*La Herejía*); Mapi Sagaseta (*La Fe*); Teresa Arbolí (*La Caridad*); Martha Castrillón (*La Esperanza*); Santiago Carrallo, Juan Carlos Alonso, Emilio Cerdá e Ion Garayalde (*Servidores de Escena*); Sergio Marcus, Amado Cruz, José Luis García y José Antonio González (*Porteadores de Lascivia*); Gilbert Pachica, Valentín Bosoco, Gaspar Osa y Benjamín Edu (*Porteadores de la Belleza*).

Baile de gitanos

M^a Teresa Chico, Felisa de la Cruz, Roberto de la Cruz, Luz Paloma Flores, Marta Jiménez, Belinda Jiménez, Carmina Navarro, David de la Roda, Isabel Santonja y Miguel Ángel Villalba.

Mojiganga de las Visiones de la Muerte de Calderón de la Barca

Anna Briansó (*El Alma*); Miguel del Arco (*El Demonio*); Nathalie Seseña (*El Ángel*); Nacho de Diego (*El Cuerpo*); Yolanda Kaballero (*La Muerte*); Paco Torres (*El Carretero*); Francisco Vidal (*El Autor*); Ángel de Andrés (*El Caminante*); Carmina Gil (*Gitana*) y Marcos León (*Gitano*).

Baile de gitanas y gallegos

Ángeles Algar, Josep Ahumada, Blanca Carabantes, Raúl Calderón, Teresa Chico, César Casares, Felisa de la Cruz, Manuel Castillo, Luz Paloma Flores, Roberto de la Cruz, Marta Jiménez, Javier Escobar, Belinda Jiménez, Hugo Gutiérrez, Carmina Navarro, Tomorr Kokona, Isabel Santonja, Marcos León, Alba M^a Sarti, Ton Lovegrin, Miguel Romero, David de la Rosa y Miguel Ángel Villalba.

