

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico



AUTORA: Olivia Nieto Yusta

DIRECTOR: Dr. D. JOSÉ ROMERA CASTILLO

(Catedrático de Literatura Española y Director del Máster)

**MÁSTER: Formación e investigación literaria
y teatral en el contexto europeo**

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Curso Académico: 2011-2012

ÍNDICE

Prólogo	5
----------------------	---

I. PRIMERA PARTE

1.- Estados de la cuestión	11
1.1.- La Compañía Nacional de Teatro Clásico	11
<i>1.1.1.- Sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico</i>	11
<i>1.1.2.- Hacia un sintético estado de la cuestión</i>	16
<i>1.1.3.- Sobre los escenógrafos (1986-2011)</i>	21
1.2.- Marco teórico: sobre la escenografía teatral	33
<i>1.2.1.- Libros, artículos y otras investigaciones</i>	33
<i>1.2.2.- Estudios en el SELITEN@T</i>	47

II. SEGUNDA PARTE

1.- José Hernández	59
1.1.- Biografía	59
1.2.- Pintura	62
1.3.- Teatro, ópera, cine	63
1.4.- Constantes en su obra	65
1.5.- Estado de la cuestión	75
2.- Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico	81

2.1.- Don Juan Tenorio, de José Zorrilla	83
2.1.1.- <i>Puesta en escena en 1844.....</i>	83
2.1.2.- <i>El Romanticismo como común denominador</i> <i>a Don Juan Tenorio y José Hernández.....</i>	86
2.1.3.- <i>La escenografía de José Hernández en este montaje teatral....</i>	93
2.2.- El castigo sin venganza, de Lope de Vega	132
2.2.1.- <i>La obra.....</i>	132
2.2.2.- <i>La escenografía de José Hernández en</i> <i>este espectáculo.....</i>	135
2.3.- Amar después de la muerte, de Pedro Calderón de la Barca.....	153
2.3.1.- <i>La obra.....</i>	153
2.3.2.- <i>La escenografía de José Hernández en</i> <i>este montaje teatral</i>	155
3.- Conclusiones.....	175
4.- Referencias bibliográficas y direcciones de Internet.....	179
4.1.- Referencias bibliográficas.....	179
4.2.- Direcciones de Internet.....	187

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).

1.- Estados de la cuestión 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, en primera instancia, a una serie de estados de la cuestión generales, realizados por José Romera Castillo: “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); “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); “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España” (2012, en prensa); además de los dos trabajos reseñados anteriormente (sobre escritura autobiográfica; así como sobre teatro y nuevas tecnologías).

2.- Estados de la cuestión 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); “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) y “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).

2.2.- Siglos XVIII y XIX

José Romera Castillo, “Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T”, en *Homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar* (Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa); además de “Puestas en escena de obras áureas en diversos lugares de España en la segunda mitad del siglo XIX” (ya citado).

2.3.- Siglos XX y XXI

José Romera Castillo, “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);

“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-; “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) y “Estudio del teatro en la primera década del siglo XXI en el SELITEN@T”, *Don Galán 2* (2012, en prensa).

2.4.- Dos libros más

Tarea que amplía y completa José Romera Castillo en dos de sus publicaciones:

- a) *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (Madrid: UNED, 2011, 462 págs.).
- b) *Teatro español entre dos siglos* (Madrid: Verbum, 2011, 409 págs.).

El método por el que se rige este trabajo se inserta en el campo de la semiótica teatral, donde el texto dramático y la puesta en escena se funden en una única expresión artística: el teatro. A lo largo de los tres montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, se tratará de mostrar el papel que desempeña la escenografía de José Hernández como vínculo semántico entre texto y representación. El desarrollo formal se ha realizado aplicando la normativa de Harvard.

La idea de realizar este trabajo surgió a raíz de haber cursado en 2011 el máster universitario *Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo* impartido en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Con el estudio de la asignatura *Técnicas y métodos de la investigación teatral*, impartida por el profesor José Romera Castillo, adquirí unas pautas para adentrarme en la investigación de esta materia. Esta asignatura constaba de dos partes: una teórica, y otra práctica consistente en el análisis de un montaje teatral, para lo cual escogí *El Alcalde de Zalamea* (2010) de Calderón de la Barca, dirigida por Eduardo Vasco, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La realización de este trabajo me proporcionó unos conocimientos para el análisis de la puesta en escena, decidiéndome a realizar el Trabajo Fin de Máster sobre esta temática. A este respecto fue el profesor Romera Castillo quien me sugirió para este trabajo abordar el estudio de los escenógrafos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, a raíz de lo cual pude conocer la participación de José Hernández en la

compañía. Su dilatada formación como pintor y grabador ha tenido una importante proyección en la escenografía, y no ha sido solamente un pintor que hace escenografías sino un escenógrafo que es también pintor. Por esto decidí centrarme en sus tres colaboraciones en la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

En el análisis de la puesta en escena de estas obras parto de un supuesto que me parece esencial. Cuando se trata de abordar una puesta en escena existe un problema por entender el teatro exclusivamente a partir del texto dramático y acometer su estudio como material literario, separándolo de forma radical de la representación. Hay que buscar la integración de texto y representación como un solo hecho estilístico. Es una cuestión que siempre me ha preocupado debido a mi formación en Filología Hispánica e Historia del Arte, haciéndome ver el teatro como una integración de texto y puesta en escena. A ello se debe la vigencia y actualidad del teatro a lo largo del tiempo.

Este trabajo debe mucho a la colaboración y al apoyo de muchas personas que me han ayudado, orientado y facilitado mi investigación. En primer lugar, debo agradecer al director del mismo, don José Romera Castillo, la sugerencia del tema, sus orientaciones y su atento seguimiento del mismo; también a la doctora Ana María Arias de Cossío por haberme facilitado información directa sobre algunos aspectos; igualmente debo agradecer a don José Hernández el haber atendido mis consultas y haberme facilitado información sobre sus colaboraciones en las tres obras que se analizan. No quiero concluir sin agradecer al personal del Centro de Documentación Teatral las facilidades dadas en la consulta de sus fondos. Sin todos ellos este trabajo no podría haberse realizado sin pasar de ser un simple proyecto.

I. PRIMERA PARTE

1.- ESTADOS 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 sólo 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 merece¹. 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.

¹ 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 cinco directores al frente de la compañía: Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco, a los que se suma Helena Pimenta, que acaba de ocuparse de 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 anzueto 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 Ruiz. 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, ed., 2007: 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*.

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.

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 gira².

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

² INAEM - Plan director CNTC - Elaboración: TPJ, 10/10/2011. Consulta en la web el 18/10/2011.

joven o crear eventos complementarios a las representaciones para conseguir un mayor acercamiento de la CNTC al ciudadano.

1.1.2.- Hacia un sintético estado de la cuestión

A continuación reseñamos varias publicaciones sobre el teatro clásico español y la CNTC, con las que hacer un balance del estado de la cuestión.

La serie *Cuadernos de Teatro Clásico* es una publicación especializada a cargo de la CNTC con la que facilitar la labor de estudiantes e investigadores interesados en el teatro clásico y la compañía. De los veintiséis ejemplares que conforman la serie hasta el momento, algunos son especialmente relevantes. Es el caso de *Clásicos entre siglos* (Zubieta, ed., 2006), donde Javier Huerta Calvo hace una revisión de la evolución del teatro clásico en nuestro país, una examen necesario porque la existencia de una compañía especializada en el teatro clásico español puede dar una falsa sensación de estar ante una institución longeva y experimentada en lo que a difusión, protección y recuperación del patrimonio dramático se refiere. Sin embargo, no se debe olvidar que tan sólo lleva veinticinco años ocupándose de este inmenso legado.

Desde finales del siglo XVIII, Francia ha alimentado la sólida tradición de la *Comédie Française*, que no ha conocido ningún tipo de alteración, a diferencia de España, que ha esperado a 1986 para crear una compañía nacional, algo que no deja de sorprendernos si observamos el incansable interés que ha despertado el teatro del Siglo de Oro en intelectuales e hispanistas extranjeros. En el siglo XVIII pesaba una condena sobre nuestro teatro clásico por parte de los ilustrados, que de alguna manera se mantuvo hasta la llegada de nuevas propuestas.

Iniciado el Modernismo, la necesidad de conceder una visión moderna de los clásicos no se hizo esperar. Convivían dos tendencias: la simbolista, que busca propuestas innovadoras canalizadas a través de Unamuno, Benavente o Valle-Inclán, y la tradicional, que protege celosamente la dramaturgia áurea sin posibilidad alguna de cambio.

Los años veinte en España inyectan una bocanada de aire fresco y, con ello, un espíritu innovador que cala en todas las manifestaciones artísticas. Un caso es el de los hermanos Machado, que a partir de 1924 refunden algunos dramas clásicos y con ello, abren la puerta a nuevas lecturas, cada vez más distanciadas de la imagen forjada por la tradición. Se da un paso más cuando irrumpen en el panorama artístico español Rivas Cherif, Margarita Xirgu y Federico García Lorca. Rivas Cherif es consciente de la modernidad de nuestros clásicos y, a pesar de las dificultades que supone enfrentarse a un público desacostumbrado a este tipo de lecturas, no duda en llevarlos a escena en 1930 bajo su particular óptica, en la que todas las artes que participan del hecho teatral forman parte de un fin último armónico, tratando de alcanzar el tan ansiado “espectáculo total” wagneriano. García Lorca, que había colaborado en algún montaje con Rivas Cherif, emprende su propia hazaña dirigiendo el grupo universitario de teatro *La Barraca*, junto con Eduardo Ugarte, en una concepción totalmente innovadora para la España de los años treinta; esta compañía ambulante tenía como fin último hacer llegar el teatro a los lugares más recónditos de nuestro país, con un programa ideado por Lorca en el que se vislumbra la agudeza del poeta, capaz de seleccionar los clásicos de mayor valor dramático que hoy forman parte del repertorio de todas las compañías interesadas en el Siglo de Oro. Pero los autores clásicos no sólo interesaban a poetas e intelectuales independientes.

En los años treinta, se publicaron colecciones dedicadas al teatro como *La Farsa*, cuyo primer volumen aparece en 1927. En la universidad de los años cuarenta, los T.E.U., que dependían del Sindicato Español Universitario (S.E.U.), incorporan los clásicos en sus montajes teatrales pero con lecturas todavía algo cerradas. Es a finales de los cincuenta y principios de los sesenta cuando se experimenta una apertura a nuevas formas, convirtiéndose los T.E.U. en “escuela” de figuras como José Sanchís Sinisterra o Juan Antonio Hormigón. De forma paralela los teatros nacionales (Español y María Guerrero) también se interesan por los clásicos, como demuestra la labor de Cayetano Luca de Tena, José Tamayo y José Luis Alonso; con Miguel Narros al mando del Teatro Español en 1966, se produce una renovación artística basada en hacer una lectura actual de los clásicos para acercarlos al espectador del siglo XX, una postura que hoy es respaldada por un buen número de dramaturgos y directores como Ernesto Caballero, Ana Zamora, o Gabriel Garbisu entre otros. Más adelante, en 1990, se funda la Escuela de Teatro Clásico, un hecho que reaviva y estimula el cultivo de nuestros

clásicos junto a la proliferación de compañías como Zampanó Teatro, Teatro Corsario o Micomicón.

Otro ejemplar de esta serie es *Clásicos sin fronteras* (Zubieta, ed., 2008), dos volúmenes que analizan la presencia de nuestros clásicos en Europa e Hispanoamérica dado el progresivo aumento de compañías especializadas en sus montajes y la constante demanda por parte del público. Es una prueba más de la relevancia de nuestro patrimonio teatral, como lo demuestra *La puesta en escena del teatro clásico* (Ruano de la Haza, ed., 1995), una selección de artículos sobre montajes actuales o hipotéticos de obras clásicas (comedias, autos sacramentales, y fiestas cortesanas) con un breve apunte de nuestro teatro clásico en la escena inglesa actual.

Respecto a las puestas en escena de la CNTC, la serie incluye algunos ejemplares monográficos: *Calderón en la CNTC. Año 2000* (Zubieta, ed., 2001), *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003* (Zubieta, ed., 2003) y *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico* (Zubieta, ed., 2005); en otro caso se atiende a la visión que distintos directores pueden tener de una misma obra: *Seis caminos hacia el mito de Don Juan* (Zubieta, ed., 2004). Todos estos ejemplares van delineando la trayectoria escénica de la compañía.

Además de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, la CNTC pone a disposición del público el *Boletín* que aparece periódicamente para informar al espectador de los próximos estrenos, junto a artículos de opinión, disponible en la web de la propia compañía (<http://teatroclasico.mcu.es/es/publicaciones/index.asp>). Por último, la compañía ofrece los *Textos de Teatro Clásico* con cada montaje teatral, unas valiosas publicaciones que contienen las palabras del director comentando cómo se ha gestado el montaje, y capítulos dedicados al vestuario, la escenografía, la versión del texto, la ficha artística y numerosas fotografías del evento.

En el año 2006, con motivo del vigésimo aniversario de la CNTC, se publica *20 años en escena 1986-2006* (VV.AA., 2006). En este número se rememora la evolución de la compañía de la mano de Adolfo Marsillach, Rafael Pérez Sierra, Andrés Amorós, José Luis Alonso de Santos y Eduardo Vasco. El “desafío” que supuso fundar esta institución y la madurez que fue conociendo con el paso de los años, queda registrado

en sus páginas a través de testimonios de directores, escenógrafos, figurinistas, iluminadores o adaptadores, con el fin de que el público conozca más detalles de este gran equipo. Así mismo, se describen los cuarenta y nueve montajes teatrales llevados a cabo en esos años, con sus correspondientes fichas técnicas, abundante documentación fotográfica, y detalles de las adaptaciones necesarias o la particular visión del director en cada caso. Las últimas páginas están dedicadas a la Escuela de Teatro Clásico.

Las *Jornadas de Teatro Clásico Español* de Almagro son otro foco de constante debate en torno a los clásicos, cuyas actas representan una valiosa fuente de información. En las primeras jornadas de 1978 aún se minusvaloraba el teatro español áureo por parte de algunos asistentes, argumentando el mal empleo del enredo, el escaso desarrollo de los personajes o la corrupción del lenguaje. Pero figuras como Francisco Nieva, Fernando Fernán Gómez, José Luis Alonso de Santos, César Oliva, Adolfo Marsillach o Rafael Pérez Sierra proclaman desde las tablas el potencial de nuestro patrimonio teatral que hoy goza de una excelente acogida. Uno de los temas sacados a debate con mucha frecuencia es la distancia entre el contexto original de la obra y el presente, el principal obstáculo con que se topa el espectador de hoy. Las segundas jornadas de Almagro (1979) se dedican precisamente al *Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual*. En ellas, César Oliva (Ruiz Ramón, ed., 1979: 285-299) revela lo que él considera necesario para conseguir una “Aproximación a la dramaturgia de los textos clásicos”, que es la necesidad de aceptar la adaptación de los clásicos a la escena actual, donde entran en juego el autor y el refundidor. La adaptación y la refundición de los clásicos son necesarias desde el siglo XVIII (no es algo exclusivo de nuestra época), y en estas intervenciones lo habitual es suprimir algunos fragmentos para acercarse al gusto actual, un acto que siempre despierta la incomodidad entre algunos estudiosos. Huerta Calvo (Zubieta, ed., 2006) también hace un breve apunte sobre los problemas que surgen cuando se adaptan los clásicos, donde no falta la polémica por parte del sector más purista, hasta el punto de ser habitual encontrar la “disculpa” del adaptador en el programa de mano de una representación teatral, dada la consagración de estas obras dramáticas.

Otro referente es el Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigido por Felipe Pedraza, que realiza una intensa labor de investigación sobre el teatro del Siglo de Oro desde 1992, a través de cursos y congresos de gran proyección nacional e internacional.

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. El resultado de estos encuentros (sus actas) se publica anualmente junto a otras investigaciones, engrosando así el material disponible para cualquier persona interesada en nuestro teatro clásico. Para más información, consultar su página web <http://www.uclm.es/centro/ialmagro/index.asp>.

Junto a Almagro, están las *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* de Almería (<http://www.teatrosiglodeoro.org/>) con las que cada año se celebran 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 hasta casi treinta años de existencia (en 2012 se celebran las vigésimo novenas jornadas).

Las *Jornadas sobre Teatro Clásico* de Olmedo son otra vía de investigación a tener en cuenta. Nacidas en 2006 junto al Festival “Olmedo Clásico”, en ellas se aborda la relevancia del teatro clásico ahondando en los aspectos histórico-culturales que lo consolidaron en su momento, sin desatender su presencia hoy en día. Puede consultarse información sobre las jornadas y las distintas ediciones del festival en <http://www.olmedo.es/olmedoclasico/>, donde también se informa sobre cursos y exposiciones.

En esta línea hay que mencionar la atención que ha prestado el SELITEN@T a nuestros clásicos, una labor sometida a revisión por José Romera Castillo (2009) para hacer constar la dedicación de este equipo de investigación al teatro áureo. Entre sus aportaciones, destacan los estudios dedicados a la Compañía Nacional de Teatro Clásico, la sección que le dedica la revista *Signa* bajo el título *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX* (Aragón González, ed., 2006), la presencia del dramaturgo José Luis Alonso de Santos que viene aportando regularmente sus propias experiencias, o la adaptación de nuestros clásicos a la novela y al cine, entre otros estudios.

En 2005 sale a la luz *La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990)*, memoria de investigación de Pedro Moraelche Tejada (2005), defendida en la

Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, que cubre los primeros cuatro años de la compañía, a los que hay que añadir varios trabajos publicados en las actas de los congresos celebrados en el SELITEN@T sobre la Compañía Nacional de Teatro Clásico como “Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2000-2005)” (Romera Castillo, ed., 2007: 399-414) o “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., 2010a: 355-369).

1.1.3.- Sobre los escenógrafos (1986-2011)

Enunciadas las representaciones llevadas a cabo durante los mandatos de los distintos directores de la compañía, se ofrece una relación de los escenógrafos que han pasado por ella. La mayoría de los escenógrafos ha colaborado en varias ocasiones con la CNTC, por lo que nos referiremos a ellos por orden alfabético.

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 Goya al mejor diseño de vestuario por la película *El niño de la Luna* (1989) de Agustí Villaronga o 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 Centro Dramático Nacional, 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.

Alfonso Barajas. Nacido en Jaén, se dedica a la escenografía desde 1967. Ha trabajado como director de escena en el Teatro de la Zarzuela, junto a Emilio Sagi, en *La del manojo de rosas* (2004) de Pablo Sorozábal, *La revoltosa* (1992) con música de Ruperto Chapí y libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, y *El bateo* (1992) con música de Federico Chueca y libreto de de Antonio Paso y Antonio Domínguez. Ha sido ayudante de múltiples obras cinematográficas, pero por lo que es realmente reconocido es por sus escenografías en obras como *Las tormentas no vuelven* (1982) de Santiago Moncada dirigida por Jesús Puente, *Isabel reina de corazones* (1983) de R. López Aranda dirigida por Antonio Mercero, *Capullito de alhelí* (1984) de J. Alonso Millán bajo la dirección de Juan José Menéndez, *Ágata* (1989) de Marguerite Duras dirigida por Chete Lera y *Trescientos veintiuno, trescientos veintidós* (1991) de Ana Diosdado, dirigida por Carlos Larrañaga, entre otras. En la CNTC se ocupa de *Don Juan Tenorio* (2001) de José Zorrilla, dirigida y versionada por Alfonso Zurro.

Mario Bernedo (Logroño, 1944-1993). Escenógrafo, arquitecto 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 por la que se inclina de forma decidida tras ganar el Premio Teatro Español de escenografía en 1985. Algunas de sus colaboraciones teatrales se encuentran en *Ay, Carmela* (1988) y *Lope de Aguirre, traidor* (1992), ambas de José Sanchís Sinisterra y dirigidas por José Luis Gómez, y *Azaña, una aventura española* (1988) con textos seleccionados por José María Marco y dirigida también por J. L. Gómez. Sus trabajos también han sido requeridos para la zarzuela. Para la CNTC crea la escenografía de *El desdén con el desdén* (1991) de Agustín Moreto bajo la dirección de Gerardo Malla, con el que ya había colaborado años atrás en *Las galas del difunto* (1987) de Valle-Inclán.

Jon Berrondo (Donosita, 1961). 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. Ha hecho montajes de autores como David Mamet, Lluís Cunillé o Peter Handke, y por poner un ejemplo destaca su colaboración en *Top Dogs* (2000) de

Urs Widmer con la dirección de Mario Gas. 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. Escenógrafo formado en la especialidad de Escenografía de Teatro y Cine de la carrera de Bellas Artes, además de haber recibido formación como Ayudante de Escenografía y Vestuario para espectáculos de ópera y teatro. Entre sus méritos está el de haber sido Director Técnico del Teatro Nacional María Guerrero, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico 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. Su labor como escenógrafo ha conocido todos los ámbitos: teatro, ópera, zarzuela, ballet, etc. y un buen número de directores como 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, escenógrafo. Se traslada a Barcelona siendo un adolescente y estudia Filología Hispánica e Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, así como 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, de autores como Shakespeare, Lorca, Calderón, Brecht, Ibsen o Schiller en lo que se refiere a teatro, y Mozart, Bizet o Verdi respecto a la ópera. La representación de *La vida es sueño* por la CNTC es una versión contemporánea en cuya escenografía colaboró con Carles Pujol. Su página personal se encuentra en la dirección <http://www.calixtobieito.com>, con su *curriculum vitae* así como noticias y proyectos actualizados.

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, acumulando

colaboraciones con directores como Summers, Juan Antonio Bardem, Manuel Gutiérrez Aragón, José María Forqué, Angelino Fons, Ricardo Franco, Adolfo Marsillach o José Luis Alonso, entre otros. Para la CNTC aborda el montaje escenográfico de *Don Juan Tenorio* (2003) de José Zorrilla dirigido por Ángel Fernández Montesinos; lo interesante de su propuesta radica en que se sirvió de las aportaciones que Salvador Dalí ideó para la representación de 1949. Gracias al hallazgo de bocetos y material fotográfico de la época del pintor se ha podido llevar a escena el fascinante mundo surrealista de Dalí, recuperando decorados originales y alrededor de cien figurines que han sido reinterpretados para el montaje.

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. Ha trabajado en *Algo más inesperado que la muerte* (2009) de Elvira Lindo con dirección de J. M. Mestres, *Una noche de Zarzuela* (2009) de Luis Olmos y Bernardo Sánchez dirigida por Luis Olmos, *Un ligero malestar* y *La última copa* (2007) de Harold Pinter con dirección de Alfonso Ungría y *El método Gronholm* (2004) de Jordi Galcerán dirigida por Tamzin Townsend, entre otras. 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 dirigida por Luis Olmos cuya escenografía minimalista simula una casa de muñecas que deja entrever los entresijos de todos sus habitantes. Cuenta con una página personal en la que se encuentran recogidas sus colaboraciones en teatro, cine, televisión así como trabajos en diseño industrial: <http://www.gabrielcarrascal.com>.

José Manuel Castanheira. 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-Fundacion Gulbenkian. Iniciado en el mundo teatral en 1973, es considerado un especialista en escenografía y arquitectura del espectáculo; prueba de ello es la exposición retrospectiva que tuvo lugar en 1993 en el Centro Georges Pompidou de París. Su obra cuenta con más de doscientas escenografías que le han reportado varios

premios a nivel mundial. 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/>.

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 varias compañías, entre ellas 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 recientemente de *Un bobo hace ciento* (2011) de Antonio de Solís y Rivadeneyra con Juan Carlos Pérez de la Fuente como director.

Llorenç Corbella. Nacido en Tarragona, este figurinista y escenógrafo trabaja en el Teatre Lliure entre 1981 y 1986, y a lo largo de la década de los noventa colabora en varios montajes teatrales, entre ellos *Espectros* (1984) de Henrik Ibsen dirigido por Josep Colomer, *Caídos del cielo* (2008) con texto y dirección de Paloma Pedrero, *La dama duende* (1999) de Pedro Calderón de la Barca dirigido por José Luis Alonso de Santos para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, *La Presa* (1999) de Conor Mc Pherson con dirección de Manel Dueso, o *Fedra* (2002) de Jean Racine y dirección de Joan Olle. Ha participado en producciones del Centro Dramático Nacional, Teatro Clásico, Teatro Real de Madrid y Teatro Nacional de Cataluña, entre otras instituciones. Cuenta con algunas colaboraciones en ópera como *El Barbero de Sevilla* (2005) de G. Rossini con dirección escénica de Emilio Sagi o *El Trovador* (1992) de G. Verdi con Horacio R. Aragon en la dirección escénica. Su página personal se encuentra en la siguiente dirección: <http://www.llorenscorbella.com/>.

Miguel Ángel Coso Marín (ver *Juan Sanz Ballesteros*). Colabora con Juan Sanz desde los años ochenta, y la trayectoria profesional de ambos no se limita a la escenografía pues también se ocupan de realizar exposiciones como la que tuvo lugar en

2008 titulada *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco* que surgió como resultado de varios años de restauración del Corral de Comedias de Alcalá de Henares, donde pudieron conocer en profundidad la escenotecnia del teatro del Siglo de Oro y que entonces deciden mostrar al público (el catálogo puede descargarse en http://www.consejeriacultural.cl/CHILE/descargas/ESCENARIO_ILUSION.pdf). Han trabajado con Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Juan Carlos Pérez de la Fuente, y José Luis Gómez entre otros. Han colaborado en la CNTC con dos montajes dirigidos por Eduardo Vasco: *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, realizando la escenografía, el atrezzo y el vestuario, y *Romances del Cid* (2007), una obra anónima en la que participan creando la escenografía y el vestuario; en *Del rey abajo, ninguno* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla, con dirección de Laila Ripoll, diseñaron la escenografía.

Carlos Cytrynowski (Buenos Aires, 1939-Madrid, 1995). Escenógrafo, figurinista y director de escena que ha desarrollado la escenografía, vestuario e iluminación de casi cien obras teatrales entre Argentina, Suiza y España. En la CNTC ha creado escenografías para numerosas obras dirigidas por Adolfo Marsillach como *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. En algunas de sus obras busca evocar escenarios renacentistas colocando cinco puertas de fuga (*El médico de su honra*), corrales de comedia (*Los locos de Valencia*) o los recursos propios de la tramoya teatral (*Antes que todo es mi dama*). *La gran sultana* de Cervantes fue, sin duda, la colaboración que le reportó mayor reconocimiento.

Andrea D'Odorico (Udine (Italia), 1942). Arquitecto y escenógrafo italiano que ha trabajado en nuestro país 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 él fundó Teatro Estable Castellano (TEC) y más tarde Teatro del Arte. Cuenta con una larga carrera a sus espaldas que le ha valido múltiples reconocimientos a nivel nacional e internacional, y entre los directores que han compartido escena con él

está José Tamayo, José Carlos Plaza, Pilar Miró y Natalia Menéndez. También ha realizado colaboraciones en cine como director artístico. 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.teatro-andreadodorico.com>.

Alfons Flores. Escenógrafo que se inicia profesionalmente en 1978 con el Grupo de L'Hospitalet, trabajando como escenógrafo y director escénico. Sus escenografías han acompañado piezas de ópera y teatro donde también ha destacado en su faceta de director escénico, estableciendo un estrecho contacto con Calixto Bieito. 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, responsable del diseño del espacio escénico de *Don Juan Tenorio* (2002) de José Zorrilla dirigido por Mauricio Scaparro, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La relación de Francia y Scaparro suma más de cuarenta años de colaboraciones teatrales a sus espaldas, desde que se conocieran en 1964 cuando el director italiano acababa de ocupar el puesto de director del Teatro Stabile di Bologna. Estudia Arquitectura en la universidad de Venecia Ca'Foscari y en 1989 diseña la escenografía para *Vita di Galileo* de Bertolt Brecht, dirigida por Scaparro, en colaboración con el figurinista Pedro Cano. Unos años después vuelve a trabajar para Scaparro en *Teatro Excelsior* (1993) de Vincenzo Cerami y *Cyrano de Bergerac* (1995) de Edmond Rostand. Años más tarde se reencuentran para trabajar juntos en *Memorias de Adriano* (2006) de Marguerite Yourcenar.

Julio Galán (Oviedo, 1946-2003). Escenógrafo e interiorista, que a finales de los setenta y principios de los ochenta se instala en Madrid para conocer de cerca el mundo teatral, combinando esta disciplina con la de diseño de interiores. La escenografía y el vestuario serán su medio de expresión para montajes teatrales y operísticos. A lo largo de su carrera colabora con figuras de la talla de Jaime Chavarri, José Luis Alonso, Josefina Molina o José Luis Gómez. Las mayores aportaciones de Julio Galán se han producido en colaboración con Emilio Sagi. A sus espaldas quedan montajes como *Macbeth* (1985) de G. Verdi con dirección de José Carlos Plaza, *El año pasado por agua* (1987) de Ricardo de la Vega, Chueca y Valverde, dirigida por José Luis Alonso, *La Dorotea* (1985) de Lope de Vega con dirección de Antonio Larreta o *La estación* (1993) de Umberto Marino bajo la dirección de Jaime Chavarri. Además cuenta con colaboraciones con Ángel Facio, Rafael Pérez Sierra, Adolfo Marsillach, y Francisco Nieva entre otros. 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.

Ana Garay. Nacida en Bilbao, se licencia en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, especializándose en Diseño y Escultura. A su vez, obtiene el título de Escenografía por la Escuela de Arte Dramático de Barcelona. Su trayectoria artística ha caminado por la ópera, la zarzuela, la danza y el teatro en constantes colaboraciones que suman más de noventa. Entre 1997 y 2002 ocupa el cargo de Coordinadora Artística en el Teatro Real de Madrid. Entre los directores con los que ha trabajado se encuentran 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, donde se aprecia su admiración por Frank Gery y su obra primordial en España, el Museo Guggenheim en Bilbao.

Carolina González. Licenciada en Escenografía por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, trabaja inicialmente para Ramón Ballesteros, Carlos Menéndez, y Vanesa Martínez, elaborando escenografías y vestuario. 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. Como escenógrafa en la CNTC ha trabajado mayormente para Eduardo Vasco en los siguientes montajes: *Don Gil de las calzas verdes* (2006) de Tirso de Molina, *Las bizzarrías 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. El montaje de *Todo es enredos Amor* (2011) de Diego de Figueroa y Córdoba se llevó a cabo con dirección de Álvaro Lavín.

Joan J. Guillén. Escenógrafo, figurinista, y creador de máscaras y artefactos teatrales. Actualmente es profesor de escenografía en Barcelona, e imparte cursos y conferencias en escuelas y universidades de distintos países. En las *Maravillas de Cervantes* (2000) de Miguel de Cervantes y con dirección de Joan Font, se ocupa de la escenografía, figurines, máscaras y artefactos. Atendiendo al vestuario, el espectador se percata rápidamente de la deuda que estos personajes tienen con la *Comedia dell'Arte* en el humor de sus palabras, lo lúdico y lo festivo. Es la primera vez que la CNTC se acerca a los entremeses de Cervantes. Asimismo los colores y los cuerpos deformados por un vestuario fantástico parecen estar sometidos a la estética de un collage picassiano. Parte de su trabajo como escenógrafo, dibujante e ilustrador de prensa está en la dirección <http://www.escenografia.com/> donde también pueden verse recreaciones tridimensionales de sus escenografías.

José Hernández (Tánger, 1944). 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. En ellas se centra nuestro estudio. Su página personal es <http://www.jose-herandez.com/>.

Francisco Leal. Director técnico y diseñador de escenografía e iluminación nacido en Murcia. Ha trabajado como coordinador técnico en el Teatro del Matadero

(1979) y en la compañía Julián Romea de Murcia (1980-1983) y en el Teatro Bellas Artes de Madrid (1983 y 1985-1988). En la década de los ochenta hace gira por América con la Compañía de Pavlosky bajo la dirección de José Tamayo y en 1988 asume la Dirección técnica del Teatro Nuevo Apolo de Madrid. Un año después se incorpora al Centro Dramático Nacional donde trabaja estrechamente con José Carlos Plaza con el que se reencontrará regularmente. Para la CNTC crea la escenografía de *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina en colaboración con José Carlos Plaza, que es quien se ocupa además de la dirección escénica. Precisamente con Plaza (en la misma condición de director y escenógrafo) ha colaborado recientemente en *Bodas de sangre* (2010) de Federico García Lorca para el Centro Dramático Nacional, montaje en el que ha participado con la escenografía y la iluminación.

Pedro Moreno. 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. En sus creaciones opta por mantenerse al margen del rigor histórico, sin contradecir la intención del autor teatral. Trabaja para directores como José Carlos Plaza, Luis Olmos, Guillermo Heras o Ángel Fernández Montesinos. Para la CNTC se ha ocupado de las escenografías de *El Alcalde de Zalamea* (1988) y *La dama duende* (1990) de Calderón de la Barca, montajes dirigidos por José Luis Alonso, *El acero de Madrid* (1995) de Lope de Vega con dirección de José Luis Castro, *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, ocupándose en todos estos montajes de la escenografía y el vestuario, a excepción de *El acero de Madrid*, en que participa como figurinista. Su trayectoria quedó recogida en la exposición organizada por el Museo Nacional del Teatro en 2010 con el título *Pedro Moreno, en su obrador de sueños*.

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 dirigiendo *La venganza de Tamar* (1997) de Tirso de Molina donde además participa en la escenografía junto a Francisco Leal.

Pancho Quilici (Caracas, 1954). Pintor y escenógrafo. Siendo mucho más conocida su faceta de pintor y artista plástico interesado en paisajes surrealistas con espacios arquitectónicos de corte clásico, como escenógrafo ha colaborado en *Idoménée* (1993) de Mozart, representada en la Opéra de la Bastille de París, y en *Don Juan o El festín de piedra* (2001) de Molière para la CNTC, ambas escenificaciones bajo la dirección de Jean-Pierre Miquel.

José Luis Raymond. Pintor, escultor y escenógrafo, que actualmente imparte docencia de Espacio Escénico en la RESAD. Para la CNTC ha realizado la escenografía de *La Comedia Nueva o el Café* (2008) de Moratín, y *Sainetes* (2006) de Don Ramón de la Cruz, ambos 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 Eduardo Vasco, con un espacio escénico a modo de “caja mágica”, una única escenografía multifuncional que ofrece varios escenarios para todas estas piezas. Es responsable de la escenografía del último montaje de la CNTC, *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca, dirigida por Ernesto Caballero. Cuenta con una web personal: <http://www.jlraymond.com/>.

Joaquim 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 realiza 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.

José Tomé. Es miembro y fundador del equipo de dirección artística de la Compañía Ur Teatro en la que participa, entre otras cosas, como escenógrafo. En colaboración con Susana de Uña ha diseñado las escenografías de *Esperando a Godot* (1982) de Samuel Beckett, *Procesados* (1986), *Dantería* (1984), *Rémora* (1988) y *Antihéroes* (1991), montajes dirigidos por Helena Pimenta, que es también autora de las cuatro últimos. En 1992 trabaja con José Luis Raymond en el diseño de espacios escénicos, iluminación y vestuario. Su colaboración en la CNTC ha consistido en el diseño de la escenografía de *La dama boba* (2002) de Lope de Vega en cuyo montaje colabora con 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), los tres montajes con dirección de Helena Pimenta.

Juan Sanz Ballesteros (ver *Miguel Ángel Coso*). Colabora con Miguel Ángel Coso Marín desde los años ochenta, y la trayectoria profesional de ambos no se limita a la escenografía pues también se ocupan de realizar exposiciones como la que tuvo lugar en 2008 titulada *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco* que surgió como resultado de varios años de restauración del Corral de Comedias de Alcalá de Henares, donde pudieron conocer en profundidad la escenotecnia del teatro del Siglo de Oro y que entonces deciden mostrar al público (el catálogo puede descargarse en la siguiente dirección de Internet: http://www.consejeriacultural.cl/CHILE/descargas/ESCENARIO_ILUSION.pdf). Han trabajado con Francisco Nieva, José Carlos Plaza, Juan Carlos Pérez de la Fuente, y José Luis Gómez entre otros. Han colaborado en la CNTC con dos montajes dirigidos por Eduardo Vasco: *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, realizando la escenografía, el atrezzo y el vestuario, y *Romances del Cid* (2007), una obra anónima en la que participan creando la escenografía y el vestuario; en *Del rey abajo, ninguno* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla, con dirección de Laila Ripoll, diseñaron exclusivamente la escenografía.

Gustavo Torner (Cuenca, 1925). Este pintor y escultor español, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, es introductor de las primeras corrientes de arte abstracto en España junto a Gerardo Rueda y Fernando Zóbel, con quienes forma la llamada “escuela conquense” y crea el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Cuando abandona su carrera de ingeniero en 1965, sus trabajos

pasan a abordar todo tipo de disciplinas: pintura, escultura, grabado, diseño de escenografía y vestuario para teatro y ópera, entre otras cosas. A finales de los sesenta comienza a realizar escenografías para autores como Lope de Vega, Miguel de Cervantes o Henrik Ibsen, participando también en óperas de Manuel de Falla y Tomás Marco. Para la CNTC ha diseñado el espacio escénico de *La estrella de Sevilla* (1998) de Lope de Vega, una obra dirigida por Miguel Narros.

Jean Pierre Vergier. Escenógrafo y diseñador de vestuario que ha trabajado con grandes referentes teatrales de la escena francesa; gran parte de sus colaboraciones han sido realizadas para el director Georges Lavaudant, por ejemplo *Play Strindberg* (2006) de Friedrich Dürrenmatt, *Hay que purgar a Totó* (2007) de Georges Feydeau, o *Edipo, una trilogía* (2009) a partir de *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* de Sófocles, Para la CNTC diseña la escenografía de *La vida es sueño* (1996) de Calderón de la Barca, con dirección de Ariel García Valdés.

1.2.- Marco teórico: sobre la escenografía teatral

1.2.1.- Libros, artículos y otras investigaciones

El estudio de la escenografía teatral como una forma autónoma a la vez que integrante de un ejercicio intelectual interdisciplinar como es el teatro, goza del favor de estudiosos e intelectuales, aunque aún queda mucho por hacer. La escenografía se encuentra en “tierra de nadie” y el traspaso de responsabilidades a la hora de elaborar un estudio pormenorizado de ella es constante. La elaboración de una escenografía requiere de profesionales que tengan formación en diseño, pintura, escultura, arquitectura, delineación, etc. Pero, además, es imprescindible la colaboración con el historiador e historiador del arte, el filólogo, o el crítico, pues tan importante es lo uno como lo otro. El problema es que aún permanece vigente en muchas mentes la idea de separar texto y representación, lo que supone una falta de conocimientos tanto en aquellos que trabajan con la materia (que por lo general carecen de una buena formación en Historia, Arte, o Literatura), como en los que se ocupan únicamente de su estudio teórico. En el momento en que seccionamos el teatro de este modo, nos vemos “obligados” a separar

oficios, y por tanto colaboración y consenso a la hora de acercarnos a una representación teatral. La escenografía da cuerpo a un texto, y el texto sugiere o dicta una escenografía; en ello radica su dependencia. Esperemos que esta unión se traslade de una vez por todas a la crítica teatral.

Entre los estudios centrados en la revisión y recreación histórica de la puesta en escena del teatro, destaca *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*, de Esther Merino Peral (2005), una revisión cronológica de las técnicas escenográficas, con atención al diseño de modelos decorativos destinados a rituales, celebraciones y otros actos festivos como los torneos, las entradas o los funerales de personajes regios.

Igualmente, la labor de John E. Varey (1988), autor de *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, permite conocer en profundidad cómo se desarrollaban las puestas en escena de nuestro teatro áureo.

En este sentido, José María Ruano de la Haza, especialista en esta materia, recrea montajes y escenarios teatrales de entonces, de una forma científica y rigurosa. Interesa resaltar *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* por la detallada descripción que ofrece en materia escenográfica: tramoyas, recursos tecnológicos, patrones decorativos, vestuario e interpretación de los actores, recreando el espacio arquitectónico de corrales y modelos decorativos de algunos espectáculos. Esta obra de Ruano de la Haza (2000) es uno de los principales referentes bibliográficos a tener en cuenta si queremos adentrarnos en la escenografía de nuestro teatro áureo.

En relación con el Romanticismo español, destaca *José María Avrial y Flores: Los inicios de la escenografía romántica española* (Peláez Martín, 2008), una publicación que recoge los diseños de los espacios escénicos realizados por este autor, profesor de perspectiva, dibujante, escenógrafo y grabador, y gran referente de la escenografía del Romanticismo, cuya valiosa aportación a la escena española queda recogida en este trabajo. El Museo Nacional del Teatro de Almagro le dedicó una exposición en 2008, *La Escenografía Romántica: José María Avrial y Flores (1807-1891)*, donde 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.

En la misma línea se encuentra *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)* de María Soledad Catalán Marín (2003), una profundización en la escenografía de la primera mitad del siglo XIX español, con especial atención a los

teatros de la Cruz y del Príncipe y explicación de los aspectos técnicos que dirigen la representación teatral, para dar paso a continuación a algunos aspectos del drama romántico y la pintura de historia.

Referente al mismo período, destaca *Espacios del drama romántico español* de Ana Isabel Ballesteros Dorado (2003), un estudio centrado en la concepción teatral que se tenía en la época del Romanticismo. Un primer capítulo analiza los edificios en los que se representaba la dramaturgia romántica para, a continuación, ofrecer un amplio estudio dedicado al espacio escénico desde el punto de vista del texto dramático y de la puesta en escena; en relación con este último aspecto, se hace un recorrido por recursos como los telones pintados, la organización del espacio y la interpretación de los actores basada en la declamación, entre otras cosas.

Una obra indispensable en el estudio de la escenografía teatral de esta época es *Dos siglos de escenografía en Madrid* de Ana María Arias de Cossío (1991), ya que es 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.

Se ocupa de los siglos XIX y XX Juan Paz Canalejo (2006) en *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*, un ejemplar que pasa examen a 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.

Uno de los autores más precoces en revisar la historia de la *Escenografía española* de forma rigurosa es Joaquín Muñoz Morillejo (1923). Tras adentrarse en las principales aportaciones grecolatinas, indaga en la escenografía española de los siglos XVI, XVII y XVIII en 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, rechazando el obsesivo interés que tienen los directores en que todo sea “real” en escena, en cuyo caso sería

innecesaria la presencia del escenógrafo. Del mismo modo, reclama un mayor entusiasmo por parte de los instructores de la misma.

Otra revisión muy útil es la ofrecida por Anne Surgers (2005) en *Escenografías del teatro occidental*, un inventario de las aportaciones técnicas y escenográficas que ha conocido el teatro a lo largo de su existencia.

Muy necesarios son los estudios que abordan la escenografía teatral desde un punto de vista teórico. Es el caso de Edward Gordon Craig, uno de los pilares principales que sustentan la concepción escenográfica actual. En 1911 sale a la luz *El arte del teatro*, un trabajo donde Craig (1995) cuestiona todos los elementos de la escena, aventurando un nuevo panorama teatral a partir de criterios que imponen la escenografía como principio al que relegar todos los componentes, siendo el suelo escénico el que se alce como principal medio de expresión y sugestión. En estas coordenadas Craig entiende que sólo puede encajar un artista de gran dominio técnico, y controlada expresión. El resultado son proyectos y bocetos de gran fuerza plástica, deudora de su formación como grabador, que rezuman una sensación de unidad entre el componente arquitectónico y el actoral, en una estilizada armonía que se convierte en señal de identidad. 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.

Del mismo modo, no se puede prescindir de *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro* de Peter Brook (1986), publicado en 1968. Se trata de un estudio construido a partir de los conceptos de “teatro mortal”, “teatro sagrado”, “teatro tosco” y “teatro inmediato” de los que se sirve Brook para implicar al autor, actor, director, escenógrafo y público en el hecho teatral; la condición indispensable en este sentido es la colaboración de todas las partes entre sí, movidas por un impulso vital que va más allá de normas y patrones.

Otro de los grandes aportadores en esta materia es Adolphe Appia (2000), autor de *La música y la puesta en escena*, publicado en 1899, y *La obra de arte viviente*, de 1921; a partir de estos trabajos, se pronuncia a favor de la sugerencia de atmósferas, estados emocionales y efectos artísticos conseguidos con la luz, para desarrollar la imaginación del espectador, a la vez que la música dicta la evolución dramática del actor que potencia la tridimensionalidad plástica del cuerpo y la escena.

Un volumen fundamental es el *Tratado de escenografía* de Francisco Nieva (2000), 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 reflexión donde el dramaturgo pone en bandeja todo su conocimiento sobre decorados, iluminación, materiales, y todo tipo de recursos sin dejar de 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 pretende conocer los principales recursos escenográficos.

Otra estudio a tener en cuenta es *Escenografía* de Pamela Howard (2004) en la que se dedica un capítulo 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).

La constante presencia de la tecnología y los formatos multimedia en el teatro ha dado sus frutos bibliográficos. Es el caso de *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual* de Jorge Iván Suárez (2010), una publicación editorial que cuenta a su vez con un blog (<http://teatroyrealidadvirtual.blogspot.com/>) en el que se actualiza regularmente el contenido del libro, que insiste en que la tecnología teatral no es una herramienta exclusiva del siglo XX y XXI, pues está presente desde las primeras representaciones teatrales. Del mismo modo la realidad virtual puede parecer un soporte propio de la época contemporánea pero tiene sus antecedentes en Appia, Craig, Gropius, Piscator o Cunningham, que comparten un mismo interés por ampliar las posibilidades de la caja escénica.

Aunque no se trate de un estudio sobre escenografía, para la investigación teatral resulta imprescindible *Mapa de la documentación teatral en España*, primer volumen de la serie “Fuentes y recursos para el estudio del teatro español”, de Berta Muñoz Cáliz (2011). En él, 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.

Otra fuente que ha ido engrosando sus fondos con el paso de los años son las exposiciones relacionadas con la escenografía y sus correspondientes catálogos, que conforman una valiosa fuente de información tanto gráfica como documental. Veamos algunos ejemplos. En febrero de 1977, la Galería Multitud acoge la exposición *Escenografía teatral española 1940-1977* (VV.AA., 1977), un repaso a la producción escenográfica española desde la posguerra hasta los inicios de la democracia. Esta galería, que ya hizo una exposición sobre *La Barraca* en 1975, pretende con esta muestra concederle el protagonismo que se merece al teatro y las artes plásticas, para lo que cuenta con un amplio repertorio del trabajo de reconocidos pintores.

En 2003, José María Díez Borque se ocupó de comisariar la exposición *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (VV.AA., 2003c), celebrada en Sevilla. 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: *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*, de uno de los mayores renovadores de la escena teatral. El mismo año, Ángel Martínez Roger es comisario de otra exposición relativa a la escenografía, *Agua a escena*, con la que se hace un repaso de la presencia del agua en las artes escénicas: 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 contexto propicio para monstruos marinos.

La aclamada exposición *Ezio Frigerio, escenógrafo* tuvo lugar en el centro Cultural de la Villa de Madrid entre el 27 de marzo y el 14 de mayo de 2006, comisariada por Ángel Martínez Roger y Giorgio Ursini (Ursini, ed., 2006). Con ella, un vasto programa formado por bocetos, dibujos y fotografías acerca al público su larga carrera como escenógrafo, desde sus primeros pasos.

El entonces director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Juan Manuel Bonet, gran conocedor de los vínculos existentes entre pintura y teatro, cedió las salas de este centro para acoger la exposición celebrada entre el 26 de septiembre y el 20 de noviembre titulada *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (VV.AA., 2000), por la que desfilaron los ballets rusos, el Futurismo, el Constructivismo y experimentos utópicos, todos ellos ideados para la escena teatral, recogidos en fotografías, bocetos, cuadros, esculturas, maquetas, carteles, o piezas de vestuario. Con ello, se pone en evidencia el interés de las vanguardias por el teatro, un espacio que se entendió como “carta blanca” para llevar a cabo los proyectos más ambiciosos.

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 de su autor, dadas sus múltiples facetas como dramaturgo, director, actor y teórico. El visitante pudo apreciar la naturaleza de este intelectual que ansiaba conseguir la unión de todos los elementos en escena, donde una escenografía de módulos que revelaban una cierta megalomanía, se fundían en un “todo” teatral.

Fuera de nuestras fronteras encontramos 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) donde se exhiben cuadros que evocan escenarios teatrales, el melodrama como denominador común en la historia de las pasiones, la inspiración que supuso Shakespeare para muchos de estos artistas, o la relevancia de Wagner y Appia en estas corrientes pictóricas.

En 2008 se ha publicado el catálogo de 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 (2008) en la restauración del Corral de Comedias de Alcalá de Henares (1601) a lo largo de varios años, lo que les permitió conocer la escenotecnia de la época en profundidad empujándoles a organizar en 2006 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. La gestación del proyecto, así como la recopilación de imágenes y documentación pueden verse en http://www.infonegocio.com/antiquaescena/escen_ilusion/index.html. Igualmente, el catálogo de esta exposición puede descargarse en la siguiente dirección: http://www.consejeriacultural.cl/CHILE/descargas/ESCENARIO_ILUSION.pdf.

Entre junio y diciembre de 2011 la Fundación Juan March ha ofrecido al público *Willi Baumeister (1889-1955). Pinturas y dibujos*, un recorrido por algunas de las obras de uno de los mayores referentes de las vanguardias históricas alemanas; la fundación exhibe más de cincuenta obras (comprendidas entre 1910 y 1950) de este artista polifacético que abarcó pintura, dibujo, grabado, artes decorativas y escenografía teatral.

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

Abrimos este capítulo con la revista *ADE-Teatro* (en formato editorial y digital: <http://www.adeteatro.com/>)³, una publicación periódica de la Asociación de Directores de Escena de España, corporación fundada en 1982, que reúne a directores teatrales, dramaturgos, críticos teatrales y escenógrafos. Se trata de una valiosa fuente de información que se difunde a través de publicaciones digitales y editoriales, seminarios y convocatorias, ayudando a promover la investigación en materia teatral, ocupando la dirección general Juan Antonio Hormigón. En “Valle-Inclán y *El Trueno Dorado*” (2011), tienen la palabra todos los sectores implicados en el montaje teatral de esta obra: dirección, escenografía, coreografía, iluminación, sonido, etc. con especial dedicación al trabajo de los actores y la recepción de los espectadores. En este sentido, tan sólo mencionar el valioso artículo de Juan Antonio Hormigón (2011: 11-49) “*El Trueno Dorado: cuando los sueños se hacen realidad*” porque revela al lector los pasos dados para conseguir llevar a cabo este montaje teatral; ofrece al detalle cómo surgió la

³ Los números han sido consultados en formato editorial.

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). Por último, aludir al trabajo realizado en coreografía, sonido e iluminación, complementos de los que se sirve la escenografía, en este caso reflejado gracias a las palabras de 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 E. Gordon Craig que incluye artículos que examinan sus textos y postulados, como el de Antoni Ramon-Graells (2011: 168-175), que revisa 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”. Mila Jové y Juan G. Mauriño (2011: 176-181) se ocupan de dos proyectos del artista en su artículo “*Scene* y *Arena Goldoni*” ilustrado con bocetos del autor contrapuestos a sus correspondientes aplicaciones en maquetas.

“Escenificar a Valle-Inclán” (2011) está dedicado íntegramente a las obras del autor que fueron llevadas a escena entre 1936 y 2011. Algunos de los montajes más recientes son descritos por sus propios directores, como hace Gerardo Vera (2011: 296-297) al rememorar 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. Tan sólo añadir la brillante participación de Helena Pimenta en el vigésimo segundo seminario de la ADE en julio de 2011 que consistió en explicar cómo escenificó *Luces de Bohemia* con Ur Teatro en 2002. Diego Palacio y Jara M. Valderas (2011: 292-295) reúnen los tres puntos de su exposición: los factores de producción, su visión de la obra, y los criterios adoptados para su puesta en escena.

Hay que tener en cuenta que todos los números de *ADE-Teatro* presentan un apartado titulado “Notas de dirección” bajo el que se reúnen las opiniones, ideas primigenias, y líneas de trabajo que adoptan distintos directores en torno a una obra

teatral o proyecto, y por lo tanto, de gran utilidad; por poner algún ejemplo, basta recalcar “Los mundos de Kipling. Mi puesta en escena de *El hombre que quiso ser rey*” de Ignacio García May (2009: 180-182), o “Apuntes para una puesta en escena de *Historia del Soldado*” de Xosé M. Rabón (2008: 127-129), una ópera con carácter de recital.

El número 121 (2008), dedica una parte al teatro de Egipto, y otra al teatro de títeres; entre todos los artículos, hay una interesante 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, Eufrasio Lucena Muñoz (2008: 143-147) hace una reseña de uno de los festivales referentes en escenografía: “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.

El número 122 (2008) de *ADE-Teatro* está dedicado a dos temas: el teatro asturiano actual y la influencia recíproca entre teatro y cine; Jorge Urrutia (2008: 146-152) denuncia lo que él considera un “complejo” del teatro, ocasionado por la popularidad del cine, que le impulsa a imitar los rasgos fílmicos y la estética propias de la producción cinematográfica. Junto a él, incluimos la reflexión de Juan Antonio Hormigón (2008: 168-178), “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*.

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 Alicia E. Blas (2010: 100-106), con un enfoque muy particular: “El diseño escenográfico como proceso alquímico”.

Otro de los trabajos que forma parte de esta selección es el firmado por Pablo Iglesias (2010: 200-214), en el que se vuelve a desvelar *el modus operandi* que conduce a una obra a las tablas, esto es, gestación, madurez y puesta en escena de *El lado oeste*

del Golden Gate. Junto a él, destaca la aportación de Juan Peruarena Arregui (2009: 188-197) sobre la puesta en escena en la época del Romanticismo español (incidiendo en el uso de artefactos teatrales, juegos decorativos, mejoras técnicas en relación con el Barroco, etc.), dando a conocer los cambios que experimentó la escena española con la llegada del diorama, todo ello enriquecido con abundante material gráfico. Pero no sólo se dedican palabras a la puesta en escena; también hay espacio para los que reivindican un mayor consenso entre los distintos profesionales que hacen posible el teatro. 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. A este deseo de mayor comunicación entre profesionales se suma Juan Ruesga (2010: 173-178) con su artículo “Puesta en escena y plástica del espectáculo: una relación creativa”, proponiendo métodos de trabajo y narrando cómo estas inquietudes le llevaron a fundar SURESCENA, un laboratorio de investigación teatral, por entonces en gestación.

La revista digital *Teatr@. Revista de estudios culturales* (en formato editorial y digital: <http://www.revistateatro.es/>)⁴ continúa la línea trazada por *Teatro. Revista de estudios escénicos* que dirigió Ángel Berenguer a lo largo de veinte años (1992-2008). Ahora se alza como portal de actualidad en materia teatral con artículos que abordan la puesta en escena desde distintos puntos de vista. En *Teatro* se incluyen trabajos como los de Fernando Cantalapiedra (1994: 291-310) nos topamos con un riguroso modelo de análisis del espectáculo teatral (entendido desde la semiótica), que se sirve del lenguaje gramatical para establecer nuevas categorías con las que organizar la lectura de este acto colectivo. En una línea menos científica se encuentran las conclusiones extraídas por Magda Ruggeri (1997: 211-217) de dos obras representadas en Madrid en la segunda mitad de los noventa: *Pelo de Tormenta* de Francisco Nieva y *Mujeres frente al espejo* de Eduardo Galán. Y con una visión más atenta a las colaboraciones entre dramaturgos y pintores está el artículo de José Luis Plaza Chillón (1998: 95-135), muy atento a la innovación artística que se gestó en los años veinte y treinta en España, con una tímida vanguardia que vio el teatro como principal soporte de expresión artística. En 2002 ve la

⁴ Consultada en noviembre de 2011.

luz el trabajo de Laura Mogliani (2002: 139-166), y con él se da a conocer la puesta en escena porteña de los años noventa, una relectura del modelo realista de los sesenta que se proclama tendencia estética a partir de los montajes de Augusto Fernández. Fernando Cantalapiedra (2004: 103-170) vuelve a colaborar en *Teatro*, en este caso para recrear hipotéticamente la presencia y ausencia de la luz en la puesta en escena de *Comédie* de Samuel Beckett.

Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral (en formato editorial y digital: <http://www.primeracto.com/>)⁵ es cita obligada en este estudio. Creada en 1957, alberga entre sus páginas algunos de los artículos más interesantes referentes a escenografía. Me referiré solamente a algunos de ellos. 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 (1957: 9-14), explica en primera persona cuáles han sido los criterios que han permitido madurar este proyecto que cuenta con la escenografía de Burman. De un modo más amplio, el artículo “Estudios sobre el espacio escénico” (VV.AA. 1973: 50-56) se ofrece como testimonio del debate acaecido entre Adolfo Marsillach, Juan Antonio Hormigón, Federico Roda o Jordi Teixidor; cada uno de ellos valora el trabajo del escenógrafo cuando éste se enfrenta al espacio escénico, repasando a su vez las distintas tendencias del arte plástico. Unos años más tarde también se registra un encuentro entre jóvenes escenógrafos del que hace reseña Mehdi Mahmoud Dellagi (1997: 12-13) quien deja constancia de las aportaciones de Richard Martin, Emanuel Giliberti o José Guillén, sometidos algunos de sus montajes a examen. La constante labor de *Primer Acto* por atender a 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 a cargo de Carlos Cuadros (1992: 108-110) aborda la conferencia que pronunció el escenógrafo a su paso por la RESAD, donde desarrolló el concepto de “teatro orgánico”, que pertenece 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) para sintetizar los principios de esta corriente estética teatral, que viene a promulgar el contacto constante con la materia, la ruptura con la interpretación naturalista, la armonización de todos los

⁵ Consultada en edición facsímil digitalizada, disponible en el Centro de Documentación Teatral.

elementos a partir de una combinación del factor imaginativo y el emocional, capaz de implicar al público. Por otro lado, Renzo Casali (1967: 53-72) revisa “El desarrollo de la escenografía en el teatro checo” que desde los años ochenta experimenta un crecimiento de sus recursos plásticos y su creatividad. Una línea que aún reclama mayor atención es el estudio de la escenografía desde un punto de vista estrictamente plástico; en este sentido se ha pronunciado Ana María Arias de Cossío en sus diversas publicaciones, pero Ángel Martínez Roger (1997: 18-21) considera que queda mucho camino por recorrer, teniendo en cuenta la escasa bibliografía en castellano que hay sobre escenografía.

Otra de las revistas teatrales más relevantes del panorama actual es *Las Puertas del Drama*, publicación periódica trimestral (en formato editorial y digital: <http://www.aat.es/aat.html>)⁶ nacida en 1999, perteneciente a la Asociación de Autores de Teatro (AAT) y en la que se abordan todas las cuestiones relacionadas con la escritura teatral. 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. No sólo se tratan cuestiones teóricas, también se analizan espectáculos teatrales; es el caso de “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 es un repaso de 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

⁶ Consultada en noviembre de 2011.

artísticas. Antes de pasar a otra revista teatral, quisiera incidir en Patrice Pavis (2006: 4-18) por ocuparse de una tendencia que cada vez parece reafirmarse con mayor fuerza, la presencia de la performance en el teatro.

La página web *Parnaseo* (<http://parnaseo.uv.es/Parnaseo.htm>)⁷ es un proyecto de la Universidad de Valencia, un gran portal en el que localizar información y boletines sobre el Siglo de Oro, ficción caballerescas o teatro contemporáneo, además de un monográfico dedicado a *La Celestina*, numerosos facsímiles y enlaces de interés. La revista de teatro contemporáneo *Stichomythia* cuenta con un artículo en el que Juan Peruarena Arregui (2005) pone ante nuestros ojos la evolución de la iluminación en los espacios teatrales, desde sus orígenes hasta la entrada del gas en las salas de teatro, y con ello las alteraciones estéticas de la escena. Más adelante, Alejandra Serey-Weldt (2008: 47-55) firma “*Sin sangre: una nueva (a)puesta en escena...*” para reseñar el montaje de carácter cinematográfico-teatral de la compañía Teatro-Cinema. Y junto a ella Marta Plaza Velasco (2008: 35-46) se detiene a analizar la capacidad de seducción que tiene el espacio doméstico y las alteraciones que pueden sufrir la intimidad, la cotidianeidad y el acto de habitar, a través del montaje de *Pequeñas operaciones domésticas* de Ana Harcha.

Capítulo especial merecen las tesis doctorales, una vía de investigación en constante desarrollo y, con frecuencia, inédita. Pondré solamente algunos ejemplos⁸. Las aportaciones de Federico García Lorca a la puesta en escena española en colaboración con los pintores más innovadores de entonces sirve de hilo conductor a varias 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), defendida en la Universidad de Granada, como unión de todas las disciplinas artísticas en busca de la obra de arte total, y *La influencia del expresionismo y del surrealismo en la escenografía del teatro de García Lorca*, de Aída Abdel Wahab Ahmed Allam (1995), defendida en la Universidad Complutense de Madrid, que trabaja la presencia de estas tendencias en la obra lorquiana a nivel dramático y plástico. Sobre recursos escenográficos destaca *Ilusiones ópticas. Creación*

⁷ Consultada en octubre de 2011.

⁸ Los datos de estas tesis doctorales han sido consultados en la base de datos de tesis doctorales del Ministerio de Educación (TESEO) cuya dirección es <https://www.educacion.gob.es/teseo>.

de espacios escénicos y alternativos con espejos de Diblik Rabía León (2008), defendida en la Universidad Complutense de Madrid, que proclama el uso del espejo como principal recurso con el que obtener efectos ópticos, alzándose como una alternativa a los medios y materiales convencionales. También apuesta por nuevas herramientas escénicas *Realidad virtual, escenografía y transformación. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual* de Jorge Iván Suárez Álvarez (2006), defendida en la Universidad Complutense de Madrid, prueba de la presencia de las tecnologías multimedia en el teatro. También están en el punto de mira algunos de los máximos renovadores de la escena: *Emilio Burgos. La escenografía teatral madrileña de posguerra*, de Ángel Martínez Roger (2003), *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann* de Úrsula Beckers (1993), y *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* de Pedro Valiente Martínez (2003), las tres defendidas en la Universidad Complutense de Madrid. Algunas tesis acotan su investigación limitándola a una comunidad autónoma: *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX* de M. Carmen Pinedo Herrero (1999), defendida en la Universitat de València (Estudi General), un recorrido por talleres de escenografía, montajes teatrales, e iconografía de toda una época en la comunidad valenciana.

1.2.2.- Estudios en el SELITEN@T

El Centro de Investigación SELITEN@T de la UNED, dirigido desde 1991 por el profesor José Romera Castillo, constituye una valiosa entidad con aportaciones, pioneras y señeras, en la investigación de la escritura autobiográfica en España, así como en las relaciones entre literatura, teatro y nuevas tecnologías (como puede verse en su web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>). Pero la línea más fructífera ha sido el estudio del teatro (textos y representaciones) desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, así como la presencia del teatro español en Europa (Italia, Francia) y América (México, Nueva York, Los Ángeles, etc.), a través de congresos internacionales anuales con las consiguientes publicaciones de sus actas (<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/publiact.html>), la revista *Signa*, en formato impreso (por Ediciones de la UNED) y electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>), la publicación de textos teatrales, la

realización de tesis de doctorado y memorias de investigación (sobre la reconstrucción de la vida escénica) y otras actividades. Han sido varios los estados de la cuestión, realizados por el profesor José Romera Castillo, sobre la labor llevada a cabo en el Centro, bajo su dirección, sobre lo teatral. Reproduzco los datos proporcionados por él (Romera, 2011b: 411-413):

Además del trabajo, “El teatro y el SELITEN@T”, aparecido en Carlos Alba Peinado y Luis M. González (eds.), Motivos & Estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer (Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, Portugal / Universidad de Granada, 2009, págs. 611-625), en cada presentación de los veintiún volúmenes de Actas de nuestros Seminarios Internacionales, celebrados hasta el momento (2011), he llevado a cabo unas actualizaciones del recuento anterior, como, por ejemplo, en “Nuestro Centro de Investigación y el teatro”, en José Romera Castillo (ed.), El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI (Madrid: Visor Libros, 2009, págs. 9-39) y “El estudio del teatro en el SELITEN@T”, en José Romera Castillo (ed.), El teatro de humor en los inicios del siglo XXI (Madrid: Visor Libros, 2010, págs. 9-48); además de “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)”. Asimismo, el profesor Romera ha realizado “una serie de estudios parciales sobre “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) [-ya citado-]; “Una tesela más sobre investigaciones teatrales (siglos XVIII y XIX) en el SELITEN@T”, en Homenaje al profesor Leonardo Romero Tobar (Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa); “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); “Dramaturgos en los Seminarios Internacionales del SELITEN@T”, Don Galán 1 (revista electrónica del Ministerio de Cultura) (2011): http://teatro.es/contenidos/donGalan/pagina.php?vol=1&doc=2_1, además de otros estudios como “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) y “Literatura, teatro y nuevas tecnologías: investigaciones en el SELITEN@T (España) (Epos XXVI (2010), págs. 409-420; también disponible en la siguiente dirección: http://congresosdelalengua.es/valparaiso/ponencias/lengua_comunicacion/romera_jose.htm).

Veamos ahora las publicaciones del SELITEN@T dedicadas a la escenografía, de las cuales se ha hecho una selección, tratando de esbozar así el estado de la cuestión a partir del examen de representaciones teatrales, modelos de análisis de la puesta en

escena, empleo de determinados recursos escenográficos o seguimiento de los montajes de algún director en concreto.

Uno de los aspectos que más estudios reúne es el dedicado al análisis de representaciones teatrales concretas, hasta el punto de considerarse una constante en las actas recogidas anualmente en el Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. El seminario celebrado en 2006, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, permitió conocer algunos de los estrenos acaecidos en los primeros años del presente siglo, donde junto a nuevas obras dramáticas aparecen versiones de piezas consagradas o relecturas de mitos clásicos; es el caso de “Propuesta de análisis de un espectáculo teatral en un marco pedagógico: *Medea, la extranjera*, de Atalaya Teatro” de Consuelo Ansino Torres, María Auxiliadora Moreno Moreno y María Dolores Puerta Agüera (Romera Castillo, ed., 2007: 237-255), donde se pasa examen a los distintos componentes de la escena que giran en torno al drama de la emigración, a partir del mito de Medea. En el mismo encuentro, Mariano de Paco llevó a cabo su comunicación “*Historia de una escalera* en 2003: representación y recepción” (Romera Castillo, ed., 2007: 169-180), con la que quiso dar a conocer los obstáculos que surgen cuando un dramaturgo, en este caso Juan Carlos Pérez de la Fuente, pretende llevar a escena una obra consagrada por el público y la crítica, y que tiene por aliciente el espinoso tema de la posguerra española. La aclamada dramaturga Paloma Pedrero es tema habitual en las distintas ediciones de este seminario, y en este caso es motivo de estudio en “Análisis de la puesta en escena de *En el túnel un pájaro* de Paloma Pedrero” de Isabel Díez Ménguez (Romera Castillo, ed., 2007: 315-326), donde se hace especial hincapié en el simbolismo de los colores presentes en escena, tanto en vestuario como en escenografía. Fernando Doménech Rico se mete en el patio de butacas del teatro Pavón para analizar de forma rigurosa uno de los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: “Texto y escenografía. El espacio escénico en *Sainetes* de Ramón de la Cruz (CNTC, 2006)” (Romera Castillo, ed., 2007: 77-91), revisando una escenografía que aglutina cuatro piezas bajo una estética común que corrobora la acción teatral. Por otro lado, la revalorización del teatro breve a lo largo de los últimos años ha animado a muchos dramaturgos a llevar a escena piezas breves, en la mayoría de los casos unificadas bajo un único espectáculo, como atestigua “El teatro breve y la puesta en escena: *Los siete pecados capitales*, espectáculo dirigido por Alfonso Zurro” de María Jesús Orozco Vera (Romera Castillo, ed., 2007:

431-444); en este montaje la pantalla y las proyecciones llegan a suplir a los intérpretes, una prueba más de cómo las últimas tecnologías han irrumpido con fuerza en las artes escénicas, hasta el punto de convertirse en un recurso prácticamente imprescindible. El caso de “Heiner Müller y la puesta en escena española del siglo XXI” de Begoña Gómez Sanchez (Romera Castillo, ed., 2007: 361-374), es un análisis de los montajes de *Hamletmaschine* (2003) y *La muerte de Séneca* (2004) que se estrenaron en Sevilla y Zaragoza respectivamente, y que nos recuerda que la performance sigue identificándose con el teatro.

La presencia de la tecnología en las artes escénicas (ya sea en dirección, sonido, iluminación o escenografía) es un hecho consolidado que define el lenguaje teatral del siglo XXI. En este sentido destaca la comunicación de Ana García Martínez: “La <<red>> y el teatro: *Mutation - # 02 Vuelvo enseguida/We ‘ll be right back*, de Lubricat, y *24/7*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe” (Romera Castillo, ed., 2006: 163-184), por el interés prestado a la puesta en escena de estas dos obras que tienen en común la “red” como metáfora. Pero Internet no se limita a inspirar textos dramáticos; también los compone, además de potenciar la interacción del teatro con el público, aunque este sea virtual. La Fura dels Baus es una de las compañías más precoces en lo que a la incorporación del lenguaje y herramientas cibernéticas se refiere. Y dada su interesante trayectoria no es de extrañar que se haya tomado como objeto de estudio en numerosas ocasiones. Por poner un ejemplo, recordamos en estas páginas la comunicación de Catalina Buezo Canalejo, “La Fura dels Baus, un teatro fáustico y un Fausto del teatro: *F@usto versión 3.0*” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 2004: 333-344), una particular versión de *Goethe* (en formato televisivo) en la que no falta la tecnología multimedia y una banda sonora compuesta a través de la participación de internautas en la red. Sin salir de Cataluña, cabe destacar la aportación de María-José Ragué-Arias, “Cataluña: textos y representaciones” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1999: 205-220) que recorre algunos de los montajes de Els Joglars, de fuerte componente audiovisual.

Otros estudios centrados en el análisis de espectáculos teatrales, y sus escenografías, tuvieron lugar en el seminario celebrado en Madrid en 2004 bajo el título *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX espacio y tiempo*; de todos ellos conviene destacar “*El espacio como transgresión en los montajes de Simona Levi:*

Seven Dust” de Irene Aragón González (Romera Castillo, ed., 2005: 245-258), por el empleo de códigos propios del teatro, el cabaret y la televisión entremezclados, y “*Espacios íntimos en la dramaturgia de Lluïsa Cunillé*” de Trinidad Barbero Reviejo (Romera Castillo, ed., 2005: 271-282), por revisar algunos de los montajes de la dramaturgia. Otros trabajos de interés son “Comicidad dramática en *No puede ser el guardar una mujer*, de Moreto (1659 / 2008)” de Beatriz Villarino Martínez (Romera Castillo, ed., 2010a: 433-447) y “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)” de Pedro Moraélche Tejada (Romera Castillo, ed., 2010a: 355-371), cuyas páginas contrastan las escenografías de estos dos montajes.

Antes de pasar a ver algunos estudios que examinan el montaje de una misma obra a lo largo de los años, quisiera reseñar la contribución de Juana María Balsalobre García con su comunicación “Alejandro Soler: la primera puesta en escena de *Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras*” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1999: 503-525), pues en ella se expone el método de trabajo del escenógrafo alicantino para montar el auto sacramental de Miguel Hernández junto al grupo independiente de teatro *La Cazuela* de Alcoy. Igualmente relevante es *Teatro español entre dos siglos a examen* de José Romera Castillo (2011a), un análisis de los distintos géneros teatrales que tienen vigencia hoy en día, muy ligado a la valiosa labor del SELITEN@T. El primer capítulo está dedicado al teatro histórico a partir de la perspectiva de dramaturgos como José María Rodríguez Méndez, Jerónimo López Mozo, Antonio Gala, Carlos Muñiz y Domingo Miras. Una segunda sección hace un repaso al teatro de humor del reciente siglo XXI deteniéndose en Lauro Olmo, José Luis Alonso de Santos o Íñigo Ramírez de Haro entre otros. Por último, se aborda el teatro breve de hoy junto a los intercambios del teatro con el cine y las nuevas tecnologías. Este amplio estudio es indispensable para conocer las tendencias teatrales más recientes del presente siglo. A ambos cabe añadir *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, también de Romera Castillo (2011b). Las tres partes de este estudio se componen de una primera sección que ofrece el estado de la cuestión, recopilando estudios y publicaciones sobre esta materia, dedicando un espacio a la reconstrucción de la vida escénica española de los siglos XIX, XX y XXI a partir de las carteleras teatrales europeas y americanas. Una segunda sección se centra en el teatro del Siglo de Oro representado en la segunda mitad del siglo XIX, haciendo hincapié en

Calderón de la Barca, Lope de Vega o Agustín Moreto, entre otros, seguido de un capítulo centrado en la Compañía Nacional de Teatro Clásico y sus puestas en escena. Finalmente, se analizan montajes teatrales de los siglos XVIII, XIX, XX y XXI en teatros españoles y extranjeros. Las últimas páginas están dedicadas a otras herramientas de estudio como son las tesis doctorales, los congresos, los cursos o las conferencias, lo que hace de este libro un recurso indispensable en la investigación teatral.

La siguiente selección de estudios tiene por denominador común el seguimiento de los montajes teatrales de una misma obra, celebrados a lo largo de varios años, con la intención de conocer y contrastar distintas formas de trabajar e interpretar una misma pieza dramática. El Seminario dedicado al análisis de espectáculos teatrales, celebrado en 2006, contó con dos comunicaciones de especial interés: “*La Traviata* en el siglo XXI: nuevas concepciones de la puesta en escena del drama verdiano” de María Bonilla Agudo (Romera Castillo, ed., 2007: 285-296), que se ocupa de los montajes celebrados en la nueva *Fenice* veneciana en 2004 y la posterior propuesta en el Festival de Salzburgo, y “Sobre la puesta en escena de *Guernica*, de Jerónimo López Mozo, en el siglo XXI” de Raquel García Pascual (Romera Castillo, ed., 2007: 343-360), que analiza los montajes que de esta obra se hicieron en Nueva York (2000) y Zaragoza (2003). En la misma línea, Julián Bravo Vega revisa “La representación de *Los milagros de Santo Domingo de la Calzada* (1993-1997)” (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, eds., 1999: 477-488), en las distintas ediciones celebradas en La Rioja, con alteraciones en su libreto y en su puesta en escena.

Del mismo modo que las representaciones teatrales concretas despiertan interés entre los investigadores, hay un número notable de artículos que giran en torno a los recursos escenográficos, que en conjunto tratan de definir el lenguaje teatral de nuestro apenas comenzado siglo. Posiblemente el seminario dedicado a las tendencias escénicas a comienzos del siglo XXI, celebrado en 2005, sea el más productivo en este sentido. En él se presentó “La pantalla en escena. Las tendencias tecnológicas en el teatro del siglo XXI” de José María Paz Gago (Romera Castillo, ed., 2006: 151-162), un ejercicio de reflexión acerca de las aportaciones de la tecnología visual en las artes escénicas, evaluando las ventajas o desventajas que puede provocar su uso sobre las tablas. En el caso de Susanne Hartwig y su ponencia “Ante los monstruos: la <<estética de feria>>

en el teatro contemporáneo” (Romera Castillo, ed., 2006: 211-224), las nuevas tendencias escénicas se materializan a través de Angélica Liddell y el reiterado empleo de la iconografía del dolor en sus montajes teatrales. La presencia de estos recursos no se limitan al teatro como atestigua “Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena” de María Bonilla Agudo (Romera Castillo, ed., 2006: 353-362), por cuyas páginas desfilan los trabajos de Nuria Espert, Emilio Sagi o Gerardo Vera como ejemplificación de la apuesta por las nuevas tendencias en el género operístico.

El intercambio de recursos entre el teatro y el séptimo arte queda plasmado en “Reflexiones sobre la escenografía en los procesos de recepción teatral y cinematográfica” (Romera Castillo, ed., 2002: 523-532), donde Eduardo A. Salas analiza las posibilidades que ofrecen estos dos medios de expresión artística. Siguiendo la misma línea discursiva del contacto entre disciplinas destaca “Interferencias entre el teatro y el Performance bajo la tutela de las nuevas tecnologías” de Íñigo Sarriugarte Gómez (Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo eds., 2004: 465-473), una tendencia que ha ido cobrando fuerza desde los años setenta, en especial con la Fura dels Baus.

No podemos dejar de mencionar a Jerónimo López Mozo y su ponencia “Decorado y escenografía (de lo pintado a lo vivo)” (Romera Castillo, ed., 2007: 125-138), pronunciada en el seminario *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, por recoger su experiencia personal como espectador de elaboradas puestas en escena y complejas escenografías, convirtiéndose así en el estudio más importante publicado en el SELITEN@T sobre el tema.

Junto a López Mozo hay otros dramaturgos y directores de escena que comparten sus experiencias en estos seminarios internacionales poniendo palabras a sus impresiones, que resulta ser una valiosa fuente de información. En este sentido destaca José Luis Alonso de Santos cuyas reflexiones han quedado patentes a través de “Sobre mis puestas en escena en la Compañía Nacional de Teatro Clásico” (Romera Castillo, ed., 2007: 27-34), en la que reivindica la actualización del hecho teatral, o “Mi *teatro breve*” (Romera Castillo, ed., 2011: 27-34). Así mismo, contamos con la valoración de Gracia Morales acerca de tres montajes (*Quince peldaños*, *Como si fuera esta noche* y *Un horizonte amarillo en los ojos*) que quedan recogidos en “Reflexiones a partir de

tres puestas en escena de mis obras” (Romera Castillo, ed., 2007: 139-150). Junto a ella, hay otras dramaturgas como Victoria Paniagua García-Calderón (“Espacio y tiempo en mis dramaturgias” (Romera Castillo, ed., 2005: 145-152)) o Antonia Bueno y su “Breve reflexión sobre mi teatro breve: *El otro (monólogo imposible)*” (Romera Castillo, ed., 2011: 35-44), a las que cabe añadir las visiones que de su teatro tienen Jesús Campos García en “Sintetizar la síntesis” (Romera Castillo, ed., 2011: 45-62) y José Ramón Fernández en “Teatro breve como primer apunte y como trabajo en común. Algunas experiencias personales (2000-2010)” (Romera Castillo, ed., 2011: 63-78).

Además de las actas recogidas anualmente en el Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, merece un capítulo especial la revista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, publicada por el Centro de Investigación SELITEN@T, desde 1992, en formato impreso (por Ediciones de la UNED) y electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>). Dirigida por José Romera Castillo, *Signa* es un soporte para los distintos estudios de semiótica llevados a cabo dentro y fuera de nuestras fronteras. Entre sus números, hay varios artículos que abordan cuestiones teatrales, en general –como ha estudiado 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)- y escenográficas, en particular. Por lo que consideramos pertinente centrarnos en este último aspecto.

Destaca el estudio titulado “Puestas en escena fin de siglo” de Margarita Almela (Romera Castillo, ed., 2000: 119-155), un artículo que se remonta a los orígenes del concepto “puesta en escena”, para revisar algunas de las metodologías que hoy se emplean a la hora de llevar a cabo un montaje teatral, sin olvidar el teatro postmoderno. Junto a él, destaca el estudio elaborado por Rosa Ana Escalonilla López titulado “Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro Calderón de la Barca” (Romera Castillo, ed., 2000: 477-508), cuyas páginas exaltan el valor de un recurso muy popular en su época que potencia el histrionismo en la puesta en escena. El volumen publicado en el año 2010 cuenta entre sus páginas con el artículo de Marco Cipolloni “Aires libres y escenarios apantallados: las transiciones difíciles del *cineteatro* hispanófono contemporáneo” (Trecca, ed., 2010: 63-76) un tema (el intercambio entre el cine y el teatro) que es una constante entre los estudiosos de la puesta en escena

teatral tal y como ocurre en “El giro performativo de la imagen” de Victoria Pérez Royo (Trecca, ed., 2010: 143-158). Visto que son habituales los estudios centrados en el análisis de un espectáculo teatral, no es de extrañar encontrar estudios como el de Milena Locatelli “*Así que pasen cinco años* y su puesta en escena multimedia. Apuntes sobre el espectáculo de Caterina Genta y Marco Schiavoni” (Trecca, ed., 2010: 121-141) en el que se examina el montaje de un texto complejo, donde los actores son virtuales, (proyectados en pantallas tras haber sido previamente filmados), y entablan conversación con la actriz principal.

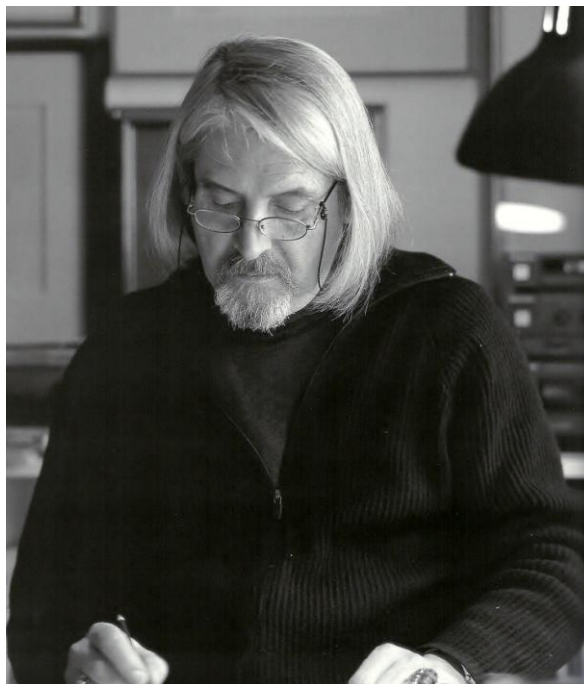
Hasta aquí, una muestra, en modo alguno exhaustiva, de lo llevado a cabo en el SELITEN@T sobre nuestro tema, que, sin duda, constituye una base sólida tanto para esta investigación como para otras en el futuro.

II. SEGUNDA PARTE

1.- JOSÉ HERNÁNDEZ

1.1.- Biografía

José Hernández Muñoz nace en 1944 en Tánger donde pasa parte de su adolescencia, un hecho que le marca de por vida y que queda patente en su producción artística. Sus primeros veinte años en Tánger le permiten asistir al cruce de la cultura española y magrebí, y a la mezcla de costumbres árabes y judías inmersas en un escenario de miseria. En esta ciudad conoce a figuras tan relevantes como Alejo Carpentier, Luis Buñuel, Francis Bacon, Tennessee Williams, Truman Capote, Orson Welles y a miembros de la *Generación Beat* (Gregory Corso y Allan Ginsberg). Formado bajo la atenta mirada de su maestro Emilio Sanz Soto, se interesa por la iconografía orgánico-surrealista de Salvador Dalí y Marx Ernst.



▲ José Hernández.

En la década de los sesenta se traslada a Madrid y se forma como delineante, obteniendo sólidos recursos que más adelante emplea en sus colaboraciones teatrales como escenógrafo; al poco tiempo se decanta por la pintura y tras su primera exposición individual en Tánger (1962), comienza a exponer en la capital española. Estos años conocen su primer contacto con el grabado de la mano de Julio Zachrisson y Marcos Irizarry, lo que le anima a iniciarse poco después, en 1969, en litografía con Dimitri

Papageorgiu. A medida que se especializa en pintura y grabado sus inquietudes estéticas se vuelven comunes a los dos soportes, aunque la estampa siempre es realizada en blanco y negro. El grabado es, tal vez, la disciplina más representativa de la producción artística de José Hernández, y la que mejor domina, porque le permite exhibir su faceta como ilustrador; de hecho, entre sus muchas ilustraciones destacan las que acompañan obras de Joyce, Rimbaud o Ángel González. A finales de los sesenta, algunos de sus grabados anuncian lenguajes futuros, como ocurre en *Crucifixión*, *El Patriarca* o *Los usados*, con formas larvadas que se combinan con masas negras recortadas sobre fondos neutros.

Poco a poco define su ideario artístico, en el que combina elementos siniestros, fantásticos, surrealistas y simbólicos que no escapan al paso del tiempo y que dejan entrever su deuda con numerosas fuentes literarias y plásticas. Su formación como delineante aflora aquí a través de perspectivas y cuerpos arquitectónicos, un lenguaje que mantiene hasta nuestros días. A lo largo de los setenta expone en territorio nacional e internacional, compaginando la pintura con colaboraciones en teatro, ópera y cine. Por entonces, la obra gráfica de José Hernández está repleta de sombras (por ejemplo, *El Espectro del Miedo*) con primeros planos sobre fondos blancos. A medida que se aproxima a los ochenta los elementos de sus grabados se ven sometidos a una descomposición acelerada, abriéndose paso una arquitectura clasicista que ahora parece tener más papel, combinada con una vegetación invasiva y unas grietas que marcan el paso del tiempo. A lo largo de esta década, realiza ilustraciones para obras literarias; algunos ejemplos son *Ópera* (1971), su primera colaboración con miembros del Grupo Quince, una edición de seis litografías con poemas de Ángel González, *Bacanal* (1975), que reúne diez aguafuertes con poemas de Luis Buñuel, o *Bethel* (1977), cinco aguafuertes con poema de J. M. Ullán.

En la década de los ochenta sus pinturas y grabados se exponen en relevantes instituciones, con un nuevo repertorio formado por espectros, apariciones, y seres fragmentados que vagan como almas perdidas en un estadio intermedio del que no son capaces de salir. En 1981 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas, que se suma a una larga lista de reconocimientos, como es el caso de la 6ª Bienal Internacional de Grabado de Noruega (1982). Las galerías de ciudades como París, Munich, Madrid o Tokio se convierten en habituales para el pintor, quien compagina estos circuitos con

los que ofrece la red de museos españoles e internacionales como el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (1982), Museo de Arte Moderno de Colombia (1983), o el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1985). A pesar de esta actividad, la escenografía es su principal línea de trabajo, colaborando en algunos de los proyectos más ambiciosos de su carrera, a lo que se suman colaboraciones como ilustrador, por ejemplo los poemas de G. A. Bécquer que ilustra en 1984. En la obra gráfica de los años noventa las figuras humanas se reducen y ceden paso a la ausencia y el vacío, transmitiendo una angustia inconsolable en medio de un escenario que ha decidido recuperar el orden clásico de sus inicios. Por entonces, junto a Denis Long, colabora con el poeta J. A. Muñoz Rojas en la elaboración de once aguafuertes de caballos, un motivo excepcional en su carrera artística y continúa trabajando esta técnica en una serie de cinco aguafuertes titulada *Las Copas* elaborada en 1993. También muestra interés por la litografía, un medio de expresión que conoce bien y que ahora se mueve en las mismas coordenadas estéticas que al principio de su carrera artística, usando grandes volúmenes negros. En 1997 protagoniza la exposición *Fábulas/José Hernández*, celebrada en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid, del 11 de marzo al 18 de mayo.

Entrado el nuevo milenio expone a un ritmo frenético por todo el mundo: Irlanda, Jordania, Japón, Gran Bretaña, Francia o Italia, además de hacer exposiciones itinerantes por numerosas ciudades españolas como Alicante, Málaga, Madrid, Zaragoza, Pamplona, A Coruña, Barcelona o Valdepeñas. De especial relevancia son las dos exposiciones que protagoniza en 2003: *José Hernández. Dibujos*, celebrada en el Museo de la Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas, y *José Hernández. Ejercicio de memoria*, celebrada en la sala de exposiciones del Palacio Episcopal de Málaga. De sus trabajos teatrales destaca la última colaboración con Francisco Nieva en *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, representada en 2010 en el Centro Dramático Nacional Teatro Valle Inclán de Madrid, que recibió en 2011 el Premio Valle-Inclán de Teatro. Recientemente (septiembre de 2011) ha impartido un taller de procedimientos pictóricos, lo que suma más de diez desde que comenzara en 1986, alternando grabado y dibujo.

José Hernández sigue en activo, y en 2012 la Galería Leandro Navarro de Madrid tiene prevista una exposición del artista.

1.2.- Pintura

La pintura de José Hernández es analizada desde la óptica de varios estudiosos en el catálogo de la exposición *Fábulas/José Hernández* (VV.AA., 1997). Entre ellos, Francisco Nieva (VV.AA., 1997: 13-20) advierte dos corrientes en su pintura: la clásica, definida a través del empleo de una perspectiva científica, la caligrafía, la proporción y la concepción de un espacio a partir de cánones renacentistas, y la romántica, que se pone de manifiesto a través de una belleza combinada con la melancolía, la riqueza de texturas y materiales, y el carácter onírico que se desprende de todos estos factores. A estas líneas discursivas se une la omnipresencia de la descomposición, presente en la materia orgánica e inorgánica, dotando a sujetos y objetos de la impronta del paso del tiempo. El resultado es un escenario indefinido de depurada técnica, con reminiscencias de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. El efecto emocional que esto tiene sobre el espectador es el de asistir a una visión o alucinación conseguida a partir de un espacio verosímil, enmarcado en una atmósfera irreal o fantástica. Víctor Nieto (VV.AA., 1997: 25-28) entiende la pintura de Hernández como ficción arquitectónica, y es por ello que la ruina aparece como línea discursiva en casi todas sus composiciones; la manipulación del espacio y el tiempo cristaliza en la ruina, motivo romántico por excelencia, en el que confluyen valores como la melancolía, la destrucción, el paso del tiempo, o la ensoñación. Precisamente, en este tratamiento de la arquitectura reside un marcado componente teatral que trasladará a sus escenografías, donde la naturaleza efímera se alza como denominador común a la pintura y el teatro. Del mismo modo, la delgada línea que separa el mundo real del ficticio en sus pinturas y grabados, viene a ser el concepto que define la esencia del teatro, y que José Hernández recalca en sus diseños escenográficos. Otra lectura de interés es la de Elisabet Haglund (VV.AA., 1997: 29-34) y las conclusiones que extrae de la pintura de Hernández; en ellas señala el proceso de metamorfosis al que están sometidos todos los elementos de sus cuadros, la presencia de la muerte de forma directa e indirecta, el humor macabro, la angustia o la autodestrucción, que surge sin ningún detonante externo.

Las deducciones de Francisco Calvo Serraller (2005) ayudan a perfilar el estilo artístico de José Hernández, recopilando las fuentes que inspiran al artista, tales como Dalí, Ernst, De Chirico, Rembrandt, Goya, Baudelaire, Buontalenti, H. P. Seghers, Altdorfer, Burke, Blake, Fuseli, Redon o Kubin entre otros, junto a corrientes como el

Surrealismo, el Romanticismo, el Simbolismo, la pintura metafísica italiana, el realismo mágico de los sesenta o el naturalismo barroco del siglo XVII. Todas ellas son filtradas por el pintor y sometidas a una relectura personal para madurar conceptos estéticos como lo grotesco, lo onírico, lo sublime o lo monstruoso.

No se puede entender la pintura de José Hernández sin sus diseños escenográficos porque se trata de formas complementarias. Por un lado, se aprecia una pintura de marcado carácter teatral por la formación que recibe como delineante, que le dota de una excepcional habilidad para aplicar una perspectiva científica a sus cuadros y grabados, así como una depurada técnica en el diseño de arquitecturas. A su vez, el carácter surrealista palpable en espacios indefinidos y evocaciones oníricas recuerda a los escenarios teatrales de la pintura metafísica del italiano Giorgio de Chirico. Por último, el carácter siniestro que parece impregnar toda su obra plástica, con recursos como el paso del tiempo, la descomposición de la materia orgánica e inorgánica y el carácter sepulcral de sus construcciones, hacen de su pintura un rico inventario de recursos teatrales bien definidos. Por otro lado, su escenografía es pictórica en el momento en que se sirve de telones pintados, un recurso que cayó en desuso cuando el naturalismo y el realismo se impusieron en los escenarios y que Francisco Nieva reivindica a través de sus escritos y conferencias para dotar de “teatralidad” al teatro, en lugar de anular el ilusionismo que siempre le ha caracterizado y que hoy en día parece haber sido desplazado por escenarios asépticos y desnudos. Del mismo modo, es habitual encontrar suelos ajedrezados, muros de piedra, mármoles, metales, azulejos y otros materiales en las escenografías de Hernández, que no son sino simulaciones de texturas (mármol, piedra, grietas, etc.), realmente pintadas. Se podría añadir la fuerte inspiración literaria en todos sus diseños, lo que evita la recreación “fotográfica” de espacios o acontecimientos, y dota de mayor libertad artística a sus escenografías.

1.3.- Teatro, ópera, cine

Sus trabajos como pintor, grabador, escenógrafo y figurinista han encontrado un lugar en los más diversos soportes artísticos, tales como el teatro, la ópera o el cine. He aquí una relación de sus trabajos en estos medios:

El teatro ocupa buena parte de su producción artística desde que comenzara en 1974 con *Danzón de exequias* de Michel de Ghelderode, representada en Ditirambo Teatro Estudio de Madrid. Desde entonces no han cesado las colaboraciones teatrales con algunos de los más prestigiosos directores de este país. En 1978 trabaja a la orden de Miguel Narros en *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca, ocupándose de la escenografía, el vestuario y el cartel. Poco después contacta con Jaime Chávarri para diseñar el espacio escénico, el vestuario y el cartel de *El engaño* (1981) de José Martín Recuerda, que se representó en el Teatro Español de Madrid. Algunos de los festivales de teatro más prestigiosos también cuentan con su presencia, como es el caso del X Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (1987) en el que participa realizando la escenografía de *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca bajo la dirección de Eusebio Lázaro, y el Festival de Teatro Clásico de Mérida (1988) donde Alberto González Vergel llevó a escena *El príncipe constante* de Calderón de la Barca con escenografía, vestuario y cartel de Hernández. A estas colaboraciones se suman *Las trampas del azar* (1994) de Antonio Buero Vallejo dirigida por Joaquín Vida con el que se reencuentra posteriormente para realizar la puesta en escena de *La noche* (1996) de José Saramago y *Café cantante* (1997) de Antonio Gala, así como *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1996) de Valle Inclán dirigida por José Luis Gómez con el que vuelve a trabajar en los *Entremeses* (1996) de Cervantes compartiendo dirección con Rosario Ruiz. En 1997 surge el primer acercamiento a la obra de Francisco Nieva, cuando Juan Carlos Pérez de la Fuente decide estrenar *Pelo de tormenta* en el Teatro María Guerrero de Madrid, que gozó de un notable reconocimiento. Inaugurado el nuevo milenio, José Hernández conoce a Eduardo Vasco y comparten tablas en varias ocasiones: *Los vivos y los muertos* (2000) de Ignacio García May, *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, los tres últimos montajes realizados para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Una de sus últimas colaboraciones teatrales, entre otras, es *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (2010), texto y dirección de Francisco Nieva, representada en el Teatro Valle-Inclán de Madrid.

La ópera también ha conocido los diseños escenográficos de José Hernández en reiteradas ocasiones. En 1999 el Teatro Real de Madrid acoge la escenografía y el cartel que José Hernández realizó para *La vida breve. Ópera*, con música de Manuel de Falla, libreto de Carlos Fernández Shaw y dirección escénica de Francisco Nieva, con quien

repite en 2001 en el mismo escenario, para la puesta en escena de *La señorita Cristina*, con música y libreto de Luis de Pablo. En 2007 vuelve ponerse a disposición de Eduardo Vasco para llevar a cabo el montaje de *El rey pastor* de W. A. Mozart, con libreto de Pietro Metastasio.

La única incursión de José Hernández en el cine ha ido de la mano del polifacético director Carlos Saura, cuando en 2001 realiza la escenografía de *Buñuel y la mesa del Rey Salomón*.

1.4.- Constantes de su obra

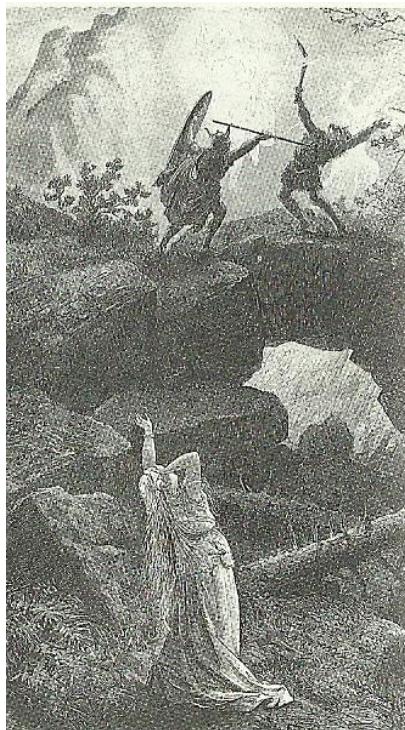
De su producción artística, se concluyen las líneas que definen el discurso de Hernández, que más adelante podrá advertirse en el estudio de sus escenografías. Muchos de los montajes teatrales en los que trabaja José Hernández, pertenecen a obras de autores del Siglo de Oro, como es el caso de *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega, *La devoción de la cruz* (1987), *El príncipe constante* (1988) y *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca, o los *Entremeses* (1996) de Miguel de Cervantes. Teniendo en cuenta las características estilísticas y temáticas de Hernández, enunciadas anteriormente, podemos encontrar un punto de conexión con los valores imperantes en el Barroco español; la constante dialéctica entre destino y libre albedrío, así como el debate entre sueño y vigilia, son temas recurrentes en el Barroco español que encuentran su lugar en las obras pictóricas de Hernández a través de atmósferas y escenarios propios de la ensoñación, donde no sabríamos definirlos como reales o soñados; del mismo modo, todos los elementos que componen cualquier obra de Hernández se muestran sometidos al paso del tiempo, lo que permite poner de relieve la inconsistencia de las cosas, otra cuestión muy presente en este período de decadencia económico-política, muy presente en la obra de Rubens, en cuyos cuadros (por ejemplo, *Las tres gracias* (1636-1639)) la carne humana se descompone dada su inconsistencia. También, dentro del Barroco hay una conexión constante con la idea de las *vanitas*, temas de que han conocido un amplio desarrollo en la pintura barroca española.

El Surrealismo está presente en la obra de Hernández en varios sentidos. Por un lado, colabora en el montaje teatral de *Así que pasen cinco años* (1978) de Federico García Lorca, autor que realizó obras de tintes surrealistas como *El público* o *Poeta en Nueva York*, y que además mantuvo un estrecho contacto con Salvador Dalí. A su vez, la obra cinematográfica de Carlos Saura en la que colabora Hernández, también alude a una de las figuras más relevantes del Surrealismo español, Luis Buñuel, a quien rinde homenaje en esta película junto a Lorca y Dalí en el contexto de la Residencia de Estudiantes. Es interesante advertir que José Hernández conoció a Luis Buñuel e ilustró sus poemas de juventud. Por otro lado, su propia pintura se tiñe del imaginario surrealista cuando observamos asociaciones propias del mundo onírico (cuerpos incompletos, fragmentos de imágenes, asociaciones incoherentes o ilógicas), evocación de espacios que parecemos conocer pero que resultan desconcertantes, la exaltación de lo orgánico en todos sus estados, etc. Junto al Surrealismo, el modo en que Hernández trata la arquitectura en sus composiciones le vincula indudablemente a la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, donde una arcada renacentista o una columna clásica pueden formar parte de un escenario más propio del subconsciente que de la realidad.

Lo siniestro y lo macabro que tanto caracterizan su obra, explican el por qué de su participación en la obra teatral *Danzón de exequias* (1974) de Michel de Ghelderode, la primera de sus colaboraciones teatrales registradas; este autor belga se interesa por el sentido trágico de la vida, el terror, el miedo y la muerte, intereses comunes a Hernández. El recurso de lo macabro fue una constante en la Edad Media, época con la que Ghelderode dice estar identificado, y es uno de los rasgos más definitorios del estilo pictórico de Hernández, que no renuncia al imaginario medieval. Igualmente, el tema de la muerte es elemento obligado en el Romanticismo, junto a la ruina, la melancolía, la angustia y el terror. Su colaboración en *Don Juan Tenorio* en la CNTC también puede ser otro ejemplo en el que vemos la identificación entre texto (por los valores románticos que caracterizan este clásico) y escenografía (carácter romántico de la obra de Hernández), pero será en el análisis de dicho montaje donde se desarrolle este aspecto tan característico de la obra del escenógrafo.

Sí hay que advertir una última constante, y ésta es el uso del telón pintado como recuperación de lo “teatral”. En España el escenógrafo, o pintor de telones, empieza a consolidar su profesión a partir de la orden del Conde de Aranda, entonces Presidente

del Consejo de Castilla, aplicada a la Junta de Teatros con fecha de 1767, en la que ordena sustituir las cortinas de la escena por decoraciones pintadas, tal y como lo recoge Ana María Arias de Cossío (1991), quien apunta que, a partir de este momento, el calificativo de ‘decorador’ siempre acompañará a la profesión de escenógrafo. La presencia de pintores escenógrafos en los teatros españoles era una constante desde principios del siglo XIX, como bien explica Freire López (2009: 179), quien pone como ejemplo los coliseos madrileños y la presencia de José Ribelles (1778-1835) y Antonio María Tadey (1759-1830) entre sus filas, dos de las figuras más aclamadas de entonces cuyos trabajos se exhibieron en el Teatro de la Cruz y Teatro del Príncipe durante la Guerra de la Independencia. Pero el uso del telón pintado, en concreto, tiene su consolidación en la ópera española cuando a finales del siglo XIX, como acredita Andrés Peláez Martín (2000: 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 Bussato:



▲ Decoración para *La Walkyria* (1899) de Wagner, Bussato y A. Fernández.



▲ Escena del último acto de *La Walkyria* de Wagner (1899), Bussato y A. Fernández.

Hoy en día el telón pintado responde a una tradición que está más que olvidada y que Francisco Nieva reivindica desde sus escritos teóricos. 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, pero estas dos corrientes acabaron con esta característica esencial en el instante en que todo quería ser verdad, teniendo como resultado un efecto antiteatral. El teatro convencional muere con el Romanticismo, imponiéndose un sentido utilitario en el que no caben las telas pintadas. Habrá que esperar a Diaghilev y a 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, 2011: 64).

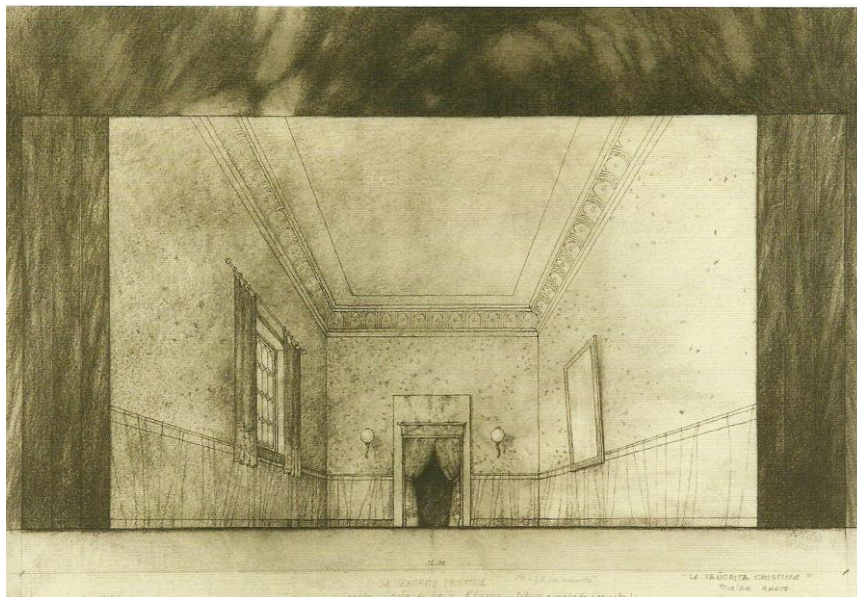
Fuera de España, algunos de los escenógrafos que introdujeron nuevas tendencias estéticas fueron Alessandro Sanquirico (1777-1849), Édouard Desplechin (1802-1871), Charles-Antoine Cambon (1802-1875) y Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), entre otros, todos ellos convencidos del gran potencial que tienen los decorados pintados en teatro. Con sus aportaciones, “la escenografía se transformó en

decorativismo y la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por un lento pero constante mejoramiento en la calidad de los decorados”⁹. Esta época contaba con algunos de los mejores pintores de toda la Historia del Arte como Eugène Delacroix (1798-1863) o Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), pero no se consideraron por entonces una valiosa herramienta de trabajo escenográfico, hasta que el actor Aurélien Francois Lugué-Poé (1869-1940) decidió solicitar la colaboración de Maurice Denis (1870-1943) y Pierre Bonnard (1867-1947), abriendo la puerta del teatro a grandes artistas que acabaron por convertirse en pintores-escenógrafos de renombre. El Teatro del Arte, además de contar con Bonnard y Denis, sumaría a sus filas a Odilón Redón (1840-1916), Paul Sérusier (1864-1927) y Paul Ranson (1861-1909), consiguiendo un notable avance en la puesta en escena y elevando a su máximo exponente el carácter pictórico de la escenografía.

José Hernández es consciente del valor estético de los decorados y telones pintados en escena, hasta el punto de que éstos últimos se han convertido en una constante en su obra teatral. Algunos de los telones pintados han sido diseñados para óperas; es el caso de *La señorita Cristina*, con música y libreto de Luis de Pablo, dirección escénica de Francisco Nieva y dirección musical de José Ramón Encinar, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 2001:



▲ *Telón jardín* (2001), J. Hernández.
Boceto de la escenografía para *La señorita Cristina*.



▲ *Salón nuevo* (2001), J. Hernández.
Boceto de la escenografía para *La señorita Cristina*.



▲ Puesta en escena de *La señorita Cristina*.

Y, junto a ella, *El rey pastor* de W. A. Mozart, con libreto de Pietro Metastasio, dirección escénica de Eduardo Vasco y dirección musical de Jonathan Webb, estrenada en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña en 2007, cuyo boceto veremos a continuación. En todos los bocetos el escenógrafo insiste en que deben ser telones y no recreaciones tridimensionales de lo que aparece en ellos; de esta forma, el carácter pictórico se impone al escenográfico, porque no dejan de ser lienzos pintados con carácter ilusionista. Además de diseñar telones pintados para óperas, José Hernández hace uso de ellos en varios montajes teatrales. Es el caso de *Yo Cervantes, tuve otras*

cosas que hacer de Ramón García Domínguez, dirigido por Juan Antonio Quintana en 2005, en el Teatro Nuevo de la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, en Ciudad Rodrigo, al que habría que sumar los diseños destinados al *Don Juan Tenorio* de la CNTC, bocetos que llevan por título *Telón hostería*, *Telón celda convento*, *Telón aposento de don Juan*, *Telón quinta de don Juan*, etc., y que ahora pasaremos a enmarcar en el montaje de Eduardo Vasco. Bajo estas líneas pueden verse los bocetos realizados por Hernández para *El rey pastor* (2007), y *Yo Cervantes, tuve otras cosas que hacer* (2005):

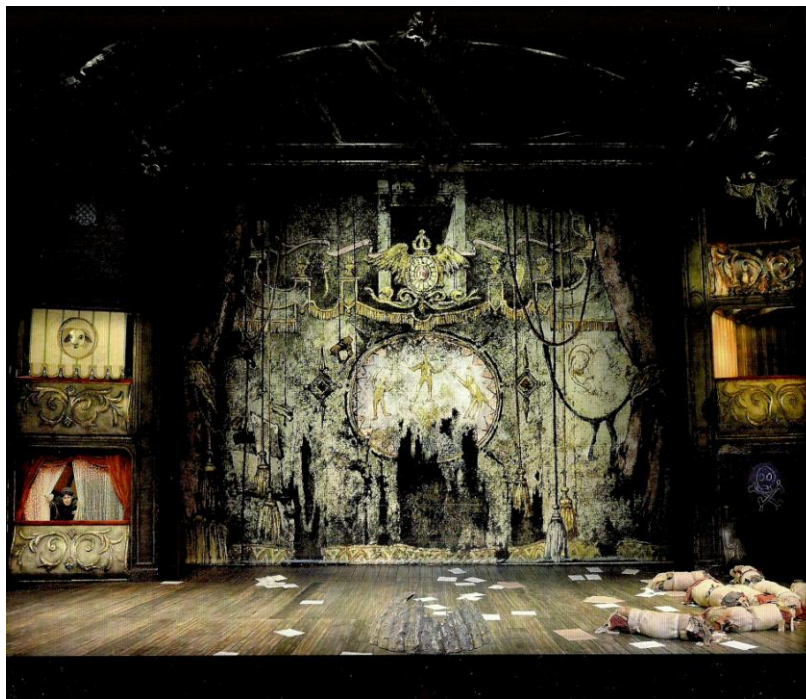


▲ *Telón Escena Onírica* (2005), J. Hernández. Boceto de la escenografía para *Yo Cervantes, tuve otras cosas que hacer* de R. G. Domínguez.

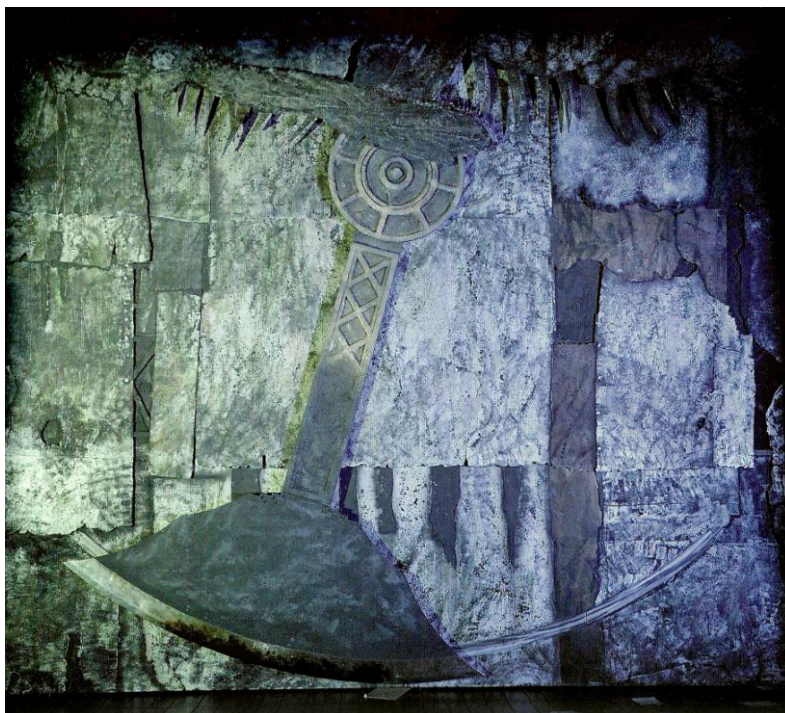


▲ De arriba a abajo: *Telón paisaje bucólico*, *Telón campamento*, y *Telón bosque*, (2007), J. Hernández. Bocetos de la escenografía para *El rey pastor* de W. A. Mozart.

Una de sus colaboraciones más recientes se produjo en 2010, cuando José Hernández y Francisco Nieva volvieron a trabajar juntos con motivo del montaje de *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, estrenado en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, una de las sedes del Centro Dramático Nacional. Esta obra contó con un reparto excepcional, compuesto por Isabel Ayúcar, Beatriz Bergamín, Manuel de Blas, Trinidad Iglesias, José Lifante, Ángeles Martín, Jeannine Mestre y Esperanza Roy, entre otros. Hernández diseñó varios telones pintados, pero en esta ocasión no usó los telones como soporte en el que recrear un paisaje o unas ruinas; estos telones pintados representan el telón de un teatro abandonado ocupado por actores y actrices que ya no gozan de reconocimiento y que deciden contar su historia al público asistente. A lo largo de la obra aparecerá otro telón que lleva incorporada una guillotina móvil que acecha a los actores en una de las escenas. El resultado es una atmósfera lúgubre y siniestra que permite reconocer el estilo inconfundible de Hernández, que siempre aboga por lo teatral y lo pictórico, como puede observarse en estos telones:



▲ Puesta en escena de *Tórtolas, crepúsculo y... telón* (2010) de Francisco Nieva.

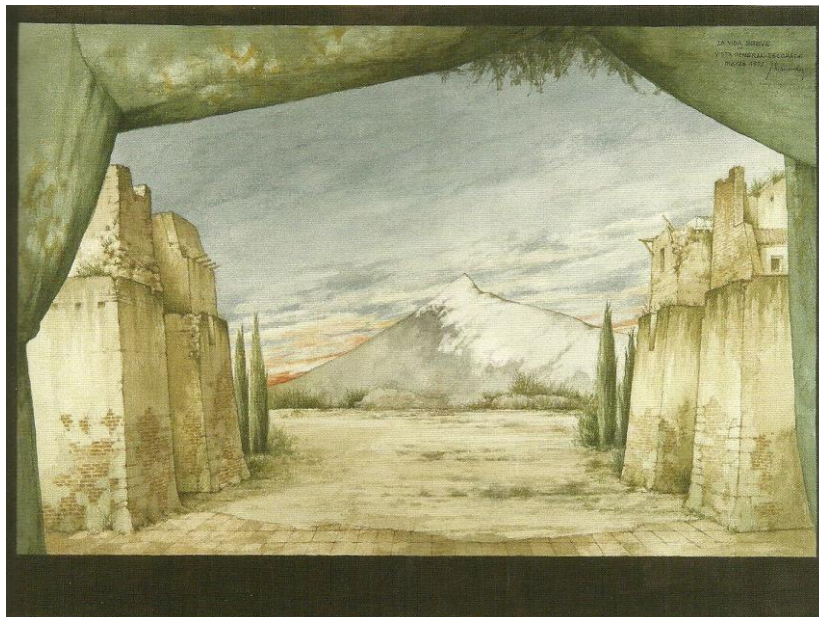


▲ Telón con guillotina móvil, J. Hernández.
Escenografía para *Tórtolas, crepúsculo y... Telón* (2010) de Francisco Nieva.

La desaparición del telón pintado como recurso escenográfico tiene su explicación:

En España, los grandes pintores-escenógrafos comenzaron a decaer cuando la dirección escénica, estimulada por grandes ejemplos foráneos, comenzó a tener necesidad de dirigir la luz de forma intencionada. Para ello los telones pintados eran un engorro, se anulaba la impresión de pintura y se ponía en evidencia una simple convención teatral propia de otro tiempo (Nieva, 2011: 149).

Hoy, su uso se ha reducido prácticamente al ámbito operístico, con contadas excepciones a nivel teatral. En cuanto a los decorados pintados, José Hernández no ha dudado en incorporarlo a su colección de recursos escenográficos. Uno de estos trabajos estuvo destinado al espacio escénico de *La vida breve. Ópera* de Manuel de Falla, con libreto de Carlos Fernández Shaw, dirección escénica de Francisco Nieva y dirección musical de Luis Antonio García Navarro, estrenada en el Teatro Real de Madrid en 1999. En él, Hernández ha integrado el telón del teatro en el decorado pintado, es decir, se trata de una embocadura pintada que se abre para descubrirnos un paisaje poderoso enmarcado entre contrafuertes de piedra:



▲ Vista general decorado, J. Hernández. Boceto para *La vida breve*. Ópera de Manuel de Falla (1999).

De nuevo el escenógrafo ha impuesto un lenguaje pictórico adaptado a recursos de reminiscencias románticas. Con ocasión de su colaboración en el *Don Juan Tenorio* de la CNTC, Hernández diseña la casa de doña Ana de Pantoja a partir de una superficie plana a la que ha dado volumen gracias a la pintura. O por ejemplo, en *El castigo sin venganza*, otra de sus colaboraciones con Eduardo Vasco, recurre al decorado pintado que en esta ocasión es un suelo de baldosas que debió pertenecer a un palacio, como tendremos ocasión de ver.

Hasta aquí unos breves apuntes de los recursos que emplea Hernández en sus trabajos teatrales. Pasemos a conocer el estado de la cuestión.

1.5.- Estado de la cuestión

Los principales estudios que se han realizado sobre la obra de José Hernández, se ocupan de su producción artística en su faceta de pintor y grabador. A grandes rasgos, abordan su producción artística con estudios referentes a sus cuadros, grabados, carteles para teatro, ex-libris y collages, donde las arquitecturas teatrales, la esencia romántica, las referencias clasicistas o los tintes surrealistas, de una u otra forma, son

exaltados por sus autores. Del mismo modo, los textos que acompañan sus catálogos respaldan estas interpretaciones.

Una manera de aproximarse a la obra de José Hernández (1989) es a través de sus propias palabras contenidas en el discurso que leyó en el acto de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1989, titulado *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*. Entre otras cosas, reconoce hacer una interpretación de la arquitectura en dos vertientes: la arquitectura interior, en la que desarrolla alegorías y todo un repertorio de símbolos con una representación perspectiva muy depurada, y la arquitectura exterior, representativa de sus grabados. Confiesa que el gran precedente que alimenta el imaginario de sus composiciones es el pintor barroco andaluz Juan de Valdés Leal y que sus mundos fantásticos nacen de una arquitectura “inventada” en lenguaje pictórico, un aspecto que traslada a sus escenografías y que es clave a la hora de identificar la obra de José Hernández.

Uno de los trabajos a destacar es *José Hernández. Obra gráfica* (Luna Aguilar, 2002) que plantea varios conceptos que siempre aparecen en relación con el estilo artístico de José Hernández, por ejemplo ‘realismo mágico’ o ‘realismo fantástico’. La dificultad que surge a la hora de estudiar su obra es la larga lista de referencias literarias, artísticas o estéticas de las que se sirve el autor para elaborar su propia iconografía artística; así figuras como El Bosco, Brueghel, Rembrandt o Valdés Leal, conviven plácidamente con el profundo conocimiento de anatomía, proporción y perspectiva clásicas, que se desprende de su destreza pictórica. La combinación tan acertada de todos estos ingredientes induce a la reflexión del espectador, la revelación de una cara desconocida de la realidad en la que se enfrentan belleza y fealdad, orden y caos, permanencia y descomposición, atracción y repulsión. Luna Aguilar, para clausurar esta obra, hace un repaso de las distintas etapas de la obra gráfica de Hernández para conocer su evolución estilística, y da cuenta de algunas colaboraciones como ilustrador de ediciones de obras literarias.

José Hernández. Oeuvre graphique complete (1967-1996) (Villalba, 1996) recoge más de trescientas setenta obras de Hernández en su faceta de grabador, seguramente la más conocida. El estudio recogido en sus páginas analiza la iconografía personal del artista, sustentada por la fusión y la fragmentación, la historia, los recursos

clásicos como la proporción y la perspectiva, la reflexión sobre el papel que desempeña el sujeto y el objeto en sus composiciones, o la fantasía como resultado de la transposición de lo real e irreal.

Fábulas/José Hernández (VV.AA., 1997) es una recopilación de artículos que ilustran la exposición celebrada en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid entre marzo y mayo de 1997. Uno de los más interesantes es el firmado por Francisco Nieva, “El Arte de no parecerse a nadie” (VV.AA., 1997: 13-21) en el que vislumbra las líneas estéticas de su obra: la clásica, patente a través de un profundo conocimiento de la perspectiva, la proporción y el dibujo, y la romántica, impresa en el uso de motivos como la ruina, la descomposición, y la combinación de la melancolía con la belleza, lo que Nieva viene a llamar *miedo romántico*¹⁰. La ruina, la descomposición, lo inacabado, el paso del tiempo o la presencia de la muerte son los motivos que, a grandes rasgos, se desprenden de sus composiciones, y que definen la mayoría de sus escenografías.

Francisco Nieva vuelve a ofrecer su particular visión del artista en el catálogo de la exposición celebrada en 2003 en el Museo de la Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas bajo el título *José Hernández. Dibujos* (VV.AA., 2003a). En “Aproximación a los arcanos de José Hernández” (VV.AA., 2003: 13-21) el dramaturgo emplea el concepto brechtiano de ‘extrañamiento’ para examinar la obra del pintor en cuatro capítulos, concluyendo que no es capaz de clasificar a Hernández porque, además de ser contrario a etiquetar de forma obsesiva cualquier objeto o sujeto artístico, considera difícil encasillar a este artista tan ecléctico; otra de las conclusiones que extrae es la admirable capacidad del pintor para obtener lo que parece ser un fiel retrato de la *fantasía*, sirviéndose de un profundo conocimiento de la técnica de los clásicos, lo que dota a sus piezas de una impronta propia de “los antiguos”.

En este año se publica *José Hernández. Ejercicio de memoria*. (VV.AA., 2003b) con motivo de la exposición celebrada en Málaga. Se repiten algunas ideas ya vertidas en publicaciones anteriores como el concepto de ‘desengaño’, reflexión ante la realidad

¹⁰ Debe advertirse la importancia de que un dramaturgo como Francisco Nieva ilustre éste y otros catálogos de exposiciones de José Hernández, no sólo por la estrecha relación que les une a nivel profesional, sino por la lectura que un hombre de teatro de su categoría pueda hacer de la obra de Hernández, cuyo rasgo más definitorio es su carácter teatral.

o el empleo de una perspectiva renacentista, recursos todos ellos de su iconografía personal.

En 2005 ve la luz una monografía: *José Hernández* de Francisco Calvo Serraller (2005). Su autor advierte algunos de los referentes del pintor como el realismo mágico de los sesenta, el surrealismo de Dalí y Ernst, la pintura metafísica de De Chirico (1888-1978), la tradición clásica, etc. Su formación como delineante se hace patente en un mundo de pesadillas en el que cabe lo monstruoso y lo fantástico. Calvo Serraller se detiene en sus creaciones teatrales en las que se repite la presencia de los recursos iconográficos vistos en sus grabados: las ruinas entran en diálogo con lo orgánico, se dota a la perspectiva de un carácter mítico, el espacio se convierte en una evocación de lo onírico, las arquitecturas clásicas, derruidas, están compuestas de mármoles, arcos de medio punto, columnas con capiteles, todo bajo la óptica del paso del tiempo. Con todo esto, concluye que estamos ante un *teatro de sombras* que encuentra el germen de Buontalenti y Giulio Parigi en su escenografía, y la huella de Altdorfer y Hercules Pietersz Seghers en el carácter misterioso que impregna toda su obra.

A partir de la exposición *José Hernández y el teatro. 1973-2007* (Nieva, 2008) que se celebró en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, entre el 6 de junio y 31 de agosto de 2008, se pone de relieve su obra como cartelista teatral, escenógrafo y figurinista, de una forma explícita. Francisco Nieva acompaña a este catálogo de un texto en el que hace un breve recorrido por los recursos escenográficos que han conocido las sucesivas civilizaciones occidentales (Antigüedad Clásica, Edad Media, Renacimiento, Barroco, etc.); a continuación desvela las fuentes de José Hernández y su admirable capacidad para fusionar dos tendencias estéticas: el clasicismo vernáculo grecolatino y la dinámica medievalista. Dada la estrecha colaboración que ha unido al dramaturgo y al escenógrafo durante años, Nieva rememora algunos de sus trabajos como el que elaboró para *Pelo de tormenta*, representada en el teatro María Guerrero de Madrid en 1997. También presta especial atención a sus carteles teatrales que además de anunciar obras de teatro, son la cara de festivales tan relevantes como el de Almagro, y en ellos se aprecia su conocimiento del lenguaje publicitario. Aunque este catálogo es uno de nuestros principales puntos de apoyo, trataremos de mostrar con nuestro estudio la presencia de lo teatral a lo largo de toda su trayectoria, y no como algo meramente exclusivo de la exposición del 2008, dado que Hernández lleva participando en

montajes teatrales desde la década de los setenta. Este será nuestro principal punto de apoyo, junto a los constantes estudios realizados por Francisco Nieva de la obra de Hernández, presentes muchos de ellos en los catálogos de sus exposiciones pictóricas y gráficas mencionadas. Al igual que encontramos evidentes pruebas de la presencia de lo teatral en la obra pictórica y gráfica de Hernández, debemos también trabajar a la inversa, valorando la presencia del carácter siniestro y romántico en sus escenografías.

No sólo con motivo de abordar sus colaboraciones en la Compañía Nacional de Teatro Clásico iniciamos el estudio de sus composiciones escenográficas; es necesario abordar su obra artística en su totalidad desde un punto de vista estrictamente teatral, por varios motivos. Por un lado, todas sus composiciones (grabado, pintura y escenografía) están concebidas conceptualmente a partir de lo efímero, la descomposición, el paso del tiempo y la muerte, que de alguna manera es lo que viene a ser la esencia del teatro en su puesta en escena: un acto único e irrepetible. La palpable influencia de Juan de Valdés Leal, pintor español del siglo XVII, caracterizado por emplear la *vanitas* como temática en sus composiciones, refleja el constante interés de José Hernández por la degradación de todos los componentes de sus obras, ya sea restos de construcciones ofrecidas bajo la visión romántica de la ruina, así como hombres cuya carne descompuesta deja entrever su formación ósea. A ello se suma el efecto de ricos materiales en suelos, telas o construcciones, que bajo los efectos del paso del tiempo, obtienen un efecto teatral, muy lejos de querer representar un espacio determinado y reconocible. Se trata de ofrecer un espacio ficticio, una arquitectura pictórica que evoca las visiones de la pintura simbolista del siglo XIX. Muchos de estos conceptos encuentran cierto paralelismo con algunas obras dramáticas del Siglo de Oro en las que ha trabajado, sin desdeñar la presencia de una atmósfera propia del imaginario surrealista. Por otro lado, su formación como delineante explica el riguroso tratamiento técnico del dibujo al que son sometidas sus pinturas, grabados y escenografías, donde la perspectiva se impone escrupulosamente, lo que facilita la aplicación de sus composiciones, tanto pictóricas como escenográficas, a las dimensiones y exigencias de un escenario teatral. Sería interesante incidir en su formación como delineante, por la repercusión que esto tiene a la hora de diseñar escenografías.

En resumen, podemos decir que José Hernández entabla un estrecho diálogo con el teatro y la puesta en escena en dos sentidos: a nivel pictórico y estilístico, y a nivel

técnico. A ello, cabe añadir que son dos las líneas que caracterizan su obra: la clásica y la romántica. La línea clásica ofrece un meticuloso tratamiento de la perspectiva científica junto a reminiscencias renacentistas, mientras que la línea romántica queda patente a través de la melancolía o terror que se desprende de sus composiciones, así como la dialéctica establecida entre las sensaciones de atracción (fuerte halo de misterio y enigma) y repulsión (por la descomposición de la materia).

2.- Los montajes de José Hernández en la Compañía Nacional de Teatro Clásico

El director Eduardo Vasco, el escenógrafo José Hernández, la figurinista Rosa García Andújar y el encargado de iluminación Miguel Ángel Camacho componen el equipo artístico que lleva a escena *Don Juan Tenorio*, *El castigo sin venganza* y *Amar después de la muerte* para la CNTC. Algunos de ellos habían colaborado anteriormente en otros montajes teatrales.

El director Eduardo Vasco, nacido en Madrid en 1968, obtuvo la licenciatura en Interpretación (1990) y en Dirección Escénica (1996) por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, institución en la que ha sido jefe del Departamento de Dirección de Escena entre 1999 y 2001, además de impartir docencia como profesor titular de Dirección Escénica desde 1996. En esta misma institución ha ocupado el puesto de vicedirector entre 2001 y 2004. Es también músico y experto en espacio sonoro para teatro y siempre ha mostrado una predilección por los clásicos. Para la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha montado *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 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 *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. La manera que tiene cada director de enfrentarse a nuestros clásicos es muy distinta y siempre abre un debate en el que se posicionan dos bandos, aquellos que optan por la postura más conservadora frente a los que buscan aproximar al espectador del siglo XXI unos textos que tratan de verdades universales¹¹. Cuando se le pregunta a Eduardo Vasco por la actitud que un director debe tomar hacia los clásicos del Siglo de Oro, responde lo siguiente:

Pues es la misma que cuando trabajo con un dramaturgo contemporáneo, porque no creo que deba distinguirse entre unos y otros. Por supuesto hay una cierta parte del trabajo

¹¹ El mismo debate gira en torno a la restauración de monumentos artísticos. Algunos restauradores optan por reconstruir las partes dañadas del edificio sin que se permita distinguir el original del añadido, una tendencia que instauró Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) a partir de sus escritos teóricos, y principalmente a través de sus restauraciones de monumentos medievales franceses que trataban de recuperar el edificio primitivo. La postura opuesta es consciente de que nuestro siglo, nuestra mirada, nuestros valores y nuestros criterios son muy distintos a los que llevaron a construir estos monumentos, por lo que es de obligación señalar las diferencias entre uno y otro u otros períodos para conocer así la genealogía de dicha construcción.

sistemático al que te enfrentas que tiene que ver con un conocimiento de la época en la que está escrito el texto, los motivos que realmente lo generan, el contexto del autor, la forma en que está escrito, el uso escénico que se hace de él... Eso implica que se tenga que bucear mucho más en los por qué de un texto del XVII, pero una vez que tienes todo eso controlado, igual que lo tienes controlado en un autor contemporáneo, el proceso es el mismo, es decir, está guiado por lo que quieres contarle a ese receptor último que es el espectador. Así que yo no creo que haya una gran diferencia entre trabajar textos contemporáneos y textos clásicos, y de hecho puedes aplicar casi los mismos parámetros a la hora de escenificarlos. Sí tienes que contar con que los del Siglo de Oro están destinados a unos usos escénicos muy concretos, y los contemporáneos no. Eso claro, no es que te limite como director, pero hay que ser muy consciente de que el autor está manejando unas claves teatrales muy determinadas que le condicionan mucho a la hora de escribir, como le ocurría a Lope, mientras que los textos contemporáneos se escriben para la escena pero de una manera mucho más abierta (Zubieta, 2005a: 33-34).

José Hernández ha colaborado en cinco montajes teatrales de Eduardo Vasco. El director conoce la obra gráfica y pictórica de Hernández y el pintor también sigue de cerca sus trabajos escénicos, lo que ha creado una buena comunicación entre ambos. Vasco siempre encuentra en él un mundo fantástico capaz de adaptarse a cualquier texto dramático y es por eso por lo que solicita su colaboración. Además de estos tres montajes de la CNTC, han colaborado juntos en *Los vivos y los muertos* de Ignacio García May, una producción del Centro Dramático Nacional acogida en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en 2000, y en la ópera *El rey pastor* de W. A. Mozart, con libreto de Pietro Metastasio y dirección musical de Jonathan Webb, que tuvo lugar en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña en 2007. Ambos, Vasco y Hernández, también coincidirán en repetidas ocasiones con la figurinista Rosa García Andújar¹², que explica el vínculo que le une al director de estos montajes a raíz de su participación en *El castigo sin venganza*:

¹² Rosa García Andújar ha trabajado con algunos de los directores teatrales más relevantes de este país, entre ellos Francisco Nieva, Ernesto Caballero, José Carlos Plaza o José Pascual entre otros. Ha creado diseños para ópera, ballet, teatro y musicales. En la CNTC participa como figurinista en *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes dirigida por Helena Pimenta, en *El caballero de Olmedo* (2003) de Lope de Vega con dirección de José Pascual y en *La dama boba* (2002) de Lope de Vega, de nuevo bajo la dirección de Helena Pimenta; en este último montaje coincide con Eduardo Vasco, que es entonces responsable del espacio sonoro, pero es en *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, cuando Rosa García trabaja con Vasco como director de escena, como tendremos ocasión de ver a lo largo de este estudio.

Efectivamente, he trabajado en varias ocasiones con Eduardo; la primera vez fue para la CNTC y en el teatro de la Comedia, con Don Juan Tenorio, de Zorrilla, uno de los espectáculos que yo he disfrutado más, no sólo porque estéticamente me gustaba mucho la época en que se localizaba el montaje, sino porque encontré en Eduardo un magnífico entendimiento plástico, muy fructífero, además. Hicimos luego juntos otros tres montajes de clásicos para la compañía Noviembre, que fueron La fuerza lastimosa, La bella Aurora, y finalmente un Hamlet, que acabó hace poco, algo muy grato para mí en todos los sentidos, por el equipo, por la propuesta plástica, y por la libertad con la que he trabajado. Esta propuesta de El castigo sin venganza ha sido ahora como una continuación de esa línea de trabajar los clásicos, con Eduardo (Zubieta, 2005a: 44).

A continuación se verá el trabajo conjunto de todos ellos, prestando especial atención a José Hernández. Las siguientes páginas analizan los tres montajes siguiendo varios puntos: en primer lugar, se ofrece una aproximación al autor de la obra y su contexto para, a continuación, conocer cómo se ha gestado cada uno de los montajes teatrales en los que director y escenógrafo han trabajado en equipo para superar dificultades en el diseño del espacio escénico y encontrar, así, la coherencia necesaria entre texto y representación. Se desarrollará en mayor medida el apartado dedicado al análisis de sus escenografías, las cuales, a pesar de estar destinadas a obras de distintos autores, ofrecen un mismo discurso plástico.

2.1.- Don Juan Tenorio, de José Zorrilla

2.1.1.- Puesta en escena en 1844

Antes de adentrarnos en el montaje que la CNTC realizó de *Don Juan Tenorio*, echamos la vista atrás para ofrecer una aproximación a la puesta en escena que se dio en el Teatro de la Cruz con motivo del estreno del drama de Zorrilla para, a continuación, hacer un análisis de los recursos escenográficos de los que se ha servido José Hernández, entre ellos el telón pintado, una constante en su obra teatral.

Don Juan Tenorio se estrena el 27 de marzo de 1844 en el Teatro de la Cruz de Madrid. Esta obra alcanzó las cotas más altas de popularidad por varios motivos¹³. Por un lado, la figura de Don Juan es una de las mayores creaciones del teatro español; inspirado en el Don Juan de Byron o en el Félix de Montemar de Espronceda, su irreverencia, insolencia, seducción y condición satánica hacen de él el héroe romántico por excelencia. El mismo Zorrilla reconoce en Tirso de Molina y *El burlador de Sevilla o Convidado de Piedra* su principal inspiración, aunque los estudiosos añaden la obra de Antonio de Zamora. Gozó de mucho éxito gracias al recurso de la invitación que hace Don Juan a la estatua del Comendador, junto al contenido sobrenatural de la pieza que se traducían en todo tipo de efectos fantásticos sobre el escenario. En este sentido hay que decir que en la época romántica, la demanda por parte del público de emplear grandes efectos escénicos era constante, como explica Ana María Freire López:

En el espectáculo teatral de principios del siglo XIX el aspecto escenográfico continuaba siendo primordial para un público que respondía al reclamo de cualquier elemento visual de la puesta en escena, ya fuera la pintura de nuevos telones, la iluminación extraordinaria, el estreno de vestuario, o lo que hoy se conoce como efectos especiales, producidos entonces con maquinaria que los tramoyistas manejaban con mayor o menor habilidad y que procuraban mejorar con su ingenio (Freire López, 2009: 176).

Como decíamos, el éxito de *Don Juan Tenorio* se debía a elementos como la inocencia con que se presentaba ante el público el personaje de Doña Inés, así como el final feliz y la larga tradición de culto a las ánimas que hizo que esta obra se representara el primero de noviembre, día de los difuntos, potenciando su popularidad hasta nuestros días¹⁴. Ana María Arias de Cossío (1991: 111-112) extrae algunas

¹³ Ana María Freire López (1995: 113-115) ha puesto de relieve la frecuencia con que los románticos hacían parodias de su propio teatro, citando como ejemplos las que se hicieron de piezas tan brillantes como *La Conjuración de Venecia* (1834) de Francisco Martínez de la Rosa, *Macías* (1834) de Mariano José de Larra, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas, *El Trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez (que hace una parodia de su propia obra) o *Los amantes de Teruel* (1836) de Juan Eugenio Hartzenbusch, entre las que se encuentra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla como una de las obras más parodiadas.

¹⁴ El estudio de Dolores Romero López (2005), recogido en los “Estudios sobre teatro” del SELITEN@T, recopila las representaciones que ocuparon las carteleras españolas entre 1850 y 1900, y entre sus datos se puede comprobar la constante presencia de *Don Juan Tenorio* en las provincias de Las Palmas, Ferrol, Ávila, Albacete, Pontevedra, León y Badajoz, y en mayor medida en Toledo, con más de medio centenar de representaciones en estos cincuenta años, lo que denota el interés que despertaba este drama entre el público. Este trabajo está disponible en la dirección de internet <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/basedatosdoloresromero.pdf>. Recientemente (en marzo de 2010) se ha defendido la tesis doctoral *El mito de don Juan en la literatura y las artes*, de Cristina Estébanez

conclusiones de *Cuatro palabras sobre mi Don Juan*, contenidas en *Recuerdos del tiempo viejo*, memorias que el dramaturgo publicó en 1882, para recrear la puesta en escena. Dada la rapidez con que Zorrilla compone este drama, no debió de gozar de mucho tiempo para llevar a cabo el montaje, por lo que el pintor del Teatro de la Cruz, José María Avrial (1807-1891), seguramente recurrió a decoraciones ya existentes, realizando nuevos diseños escénicos en caso de necesidad. Se tiene constancia de que se creó expresamente la casa de Doña Ana de Pantoja, cuyo autor a ojos de Arias de Cossío es Avrial, a pesar de que J. Muñoz Morillejo (1923: lámina XXXIV) apunte a Francesc Soler y Rovirosa (1836-1900). Arias de Cossío argumenta que el tipo de diseño arquitectónico que se ofrece en esta escenografía encaja con la destreza de este gran conocedor de la perspectiva que es Avrial, a diferencia de Soler y Rovirosa que, a pesar de haber realizado escenografías para *Don Juan Tenorio*, se inclina por las arquitecturas fantásticas y da prioridad al color frente al dibujo. Arias de Cossío advierte en la escenografía realizada por Avrial una sólida coherencia entre texto y representación, reflejándose en la composición un guiño al juego de paralelismos que Zorrilla introduce en sus acotaciones y a lo largo del texto teatral (lectura de las apuestas de Don Juan y Don Luis, ubicación de los mismos a ambos lados de la mesa de la hostería, el uso de máscaras, o la presencia de los padres de estos dos libertinos, etc.):

Villacorta en la Universidad Complutense de Madrid, lo que demuestra la actualidad de un mito que suma cuatro siglos a sus espaldas, en los que no han faltado adaptaciones en distintos lenguajes artísticos; muchas de las versiones que se han hecho en novela, teatro y cine sobre el mito del libertino se pueden consultar en *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine* de Ana Sofía Pérez Bustamante (Madrid: Cátedra, 1998).



▲ Una calle en el exterior de una casa en esquina, J. Avrial.

En la escenografía que suponemos realizada por Avrial y que venimos comentando, llama en primer lugar la atención, la armonía de la composición, el perfecto equilibrio entre la esquina de la izquierda y el pórtico de la derecha, el extremo de la cornisa valientemente volada a la izquierda y el volteo del arco del pórtico a la derecha. En el centro la masa potente de la iglesia realizada con un dibujo espléndido y que en su lado izquierdo enlaza con las edificaciones que, a menor escala, por estar más lejos, se sitúan entre el primer término y la iglesia. Todo lo cual me parece que constituye el apoyo plástico más firme para ese señalado paralelismo (Arias de Cossío, 1991: 112).

La búsqueda de la coherencia entre texto y representación podría vislumbrar una tendencia que acababa de irrumpir en España, el Realismo, que busca huir de los excesos románticos e imponer una cierta racionalidad sobre los escenarios.

2.1.2.- El Romanticismo como común denominador a *Don Juan Tenorio* y José Hernández.

No es éste el lugar en el que hacer un amplio estudio del Romanticismo, por lo que tan sólo nos detendremos brevemente en este período para exponer los elementos que fundamentan la obra gráfica, pictórica y escenográfica de José Hernández.

A pesar de los siglos que separan a José Zorrilla y José Hernández, existe en ambos artistas un nexo común, el Romanticismo, en el caso del dramaturgo como

contexto histórico, y en el escenógrafo como fuente de inspiración temática y estética. José Zorrilla se vio inmerso en una época en la que determinados valores estaban aflorando por las circunstancias políticas del momento. En palabras de Carlos Seco Serrano (1982):

*El proceso revolucionario español prenderá muy pronto al otro lado del Atlántico en el proceso emancipador de los viejos virreinos. El sople heroico de una libertad irrenunciable, perseguida en un impulso brillante, universalista, arrastra las semillas del más genuino idealismo romántico, y el despertar de una conciencia nacional lleva al redescubrimiento de las viejas raíces del Medioevo*¹⁵.

Este sentimiento de libertad nacional y política impregnó todos los ámbitos de la vida española, y poco a poco fue calando en nuestros intelectuales románticos, definiéndose la esencia estética de esta corriente. Pero hay tener en cuenta que la imagen romántica de España fue creada prácticamente por escritores, artistas y viajeros extranjeros que a lo largo del siglo XIX visitaron nuestro país por diversas circunstancias. Las campañas napoleónicas pusieron en contacto a España y Europa dando a conocer a nuestros mejores pintores (Goya, Zurbarán o Murillo) y consolidándose así la pintura clásica española¹⁶. Algunas figuras como Richard Ford, Lenbach, Mérimée o Delacroix contribuyeron a tal labor, aunque los mayores difusores fueron el Barón Taylor y T. Gautier. Francisco Calvo Serraller (VV.AA., 1981: 19-28) señala que los viajeros se sentían atraídos por el folklore, la pintura clásica, lo pintoresco de nuestros paisajes, gentes y costumbres, y que España representaba la puerta a Oriente y a las culturas árabe y africana. Curiosamente en el momento de mayor decadencia política, bajo el reinado de Fernando VII, es cuando España se convierte en referente europeo, alcanzando su punto culminante entre 1830 y 1850, momento en que el Romanticismo se instala oficialmente en toda Europa. Aunque podemos aproximarnos al Romanticismo desde el punto de vista histórico, hay lecturas distintas como la de Francisco Nieva que sitúa el origen del Romanticismo español en nuestro teatro del Siglo de Oro:

¹⁵ Fragmento de la conferencia *Panorama histórico del Romanticismo español*, pronunciada por Carlos Seco Serrano en la Fundación Juan March el 18/05/1982, como parte del ciclo *Romanticismo literario español (1830-1850)*, disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1391>.

¹⁶ El teatro en el Madrid de la ocupación francesa es estudiado por Ana María Freire López en *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia* (2009), en el que nos detendremos más adelante.

Es difícil para los españoles definir el Romanticismo porque nosotros tenemos un prerromanticismo que es nuestro verdadero Romanticismo. Es el Romanticismo de nuestro teatro clásico. Nuestro teatro barroco, que ha parecido tan disparatado a los franceses en el siglo XIX, era un teatro romántico; es decir, les pareció excesivo a finales del siglo XVIII, y realmente era un teatro romántico. Nosotros como pueblo pobre, humillado, sobre todo en aquella época, hemos aceptado el veredicto francés sobre nuestro teatro clásico. Lo aceptamos en el siglo XVIII y Moratín lo siguió a raja tabla, aún con ciertas reservas; y naturalmente no pudimos imponer la idea de que el verdadero Romanticismo español está ya en Lope de Vega¹⁷.

Isaiah Berlin (2000) ahonda en el origen del Romanticismo y para ello se remonta a Friedrich von Schlegel (1772-1829) que advierte como verdaderos estimulantes morales, políticos y estéticos la aparición de la *Teoría del conocimiento* de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), la Revolución Francesa (1789) y la publicación de la novela *Wilhelm Meister* (1796) de Goethe. La *Teoría del conocimiento* de Fichte indagó sobre el ‘yo’ a sabiendas de los obstáculos que habían percibido los empiristas del siglo XVIII, y estableció la imagen estereotipada del ‘yo’ romántico que ha llegado hasta nuestros días. En sus postulados expone cómo el individuo al contemplar la naturaleza o al escuchar música, pierde la conciencia de su condición de observador; es decir, cuando algo nos conmueve estamos ante lo que Fichte ha venido a llamar *anstoss* (“el impacto”), un tipo de perturbación o agitación anímico-emocional que nos hace ser conscientes de nuestro ‘yo’ y que sería la prueba de que el mundo es real y que no estamos ante algo imaginario.

El pintor Caspar David Friedrich (1774-1840) supo trasladar a su pintura este poderoso sentimiento que define por antonomasia las inquietudes existenciales del hombre romántico. Los postulados de Fichte fueron adoptados por los románticos, iniciando la tarea de atender a su ‘yo’ en toda manifestación de creatividad. En este sentido F. W. von Schelling (1775-1854) encuentra una especial conexión entre arte y hombre; parte de la naturaleza como algo vivo y entiende que el mundo se ha originado a partir del misterio y ha ido adquiriendo conciencia de sí mismo progresivamente; apoyándose en esto, la obra de arte recogería los impulsos vitales del hombre,

¹⁷ Transcripción de un fragmento de la conferencia *El drama romántico*, pronunciada por Francisco Nieva el 20/05/1982, dentro del ciclo *Romanticismo literario español (1830-1850)*, disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1393>.

inconscientes en el artista, que son un mero reflejo de las pulsaciones de la naturaleza¹⁸. Así, según Schelling, la obra de arte ejercería un efecto vital sobre el hombre que la observa. En la misma línea se encuentran las aportaciones de Edmund Burke (2001) recogidas en su tratado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, organizado en capítulos que indagan en categorías estéticas como el gusto, la belleza, el temor, la alegría y el pesar, la infinitud o lo sublime, entre otras; al hablar *De lo sublime* Burke viene a corroborar los postulados de Fichte y Schelling:

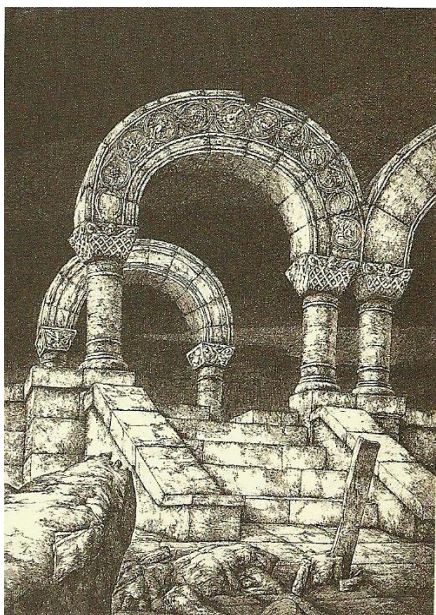
Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita (Burke, 2001: 29).



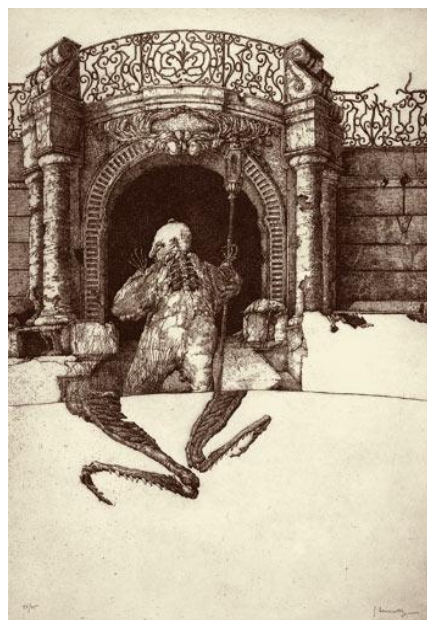
▲ *Viajero frente a un mar de niebla* (1817-1818), C. D. Friedrich. Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

¹⁸ La conexión vital entre el ser humano y el mundo ha inspirado recientemente algunas obras cinematográficas que parecen querer recuperar determinados valores del Romanticismo. Es el caso de *Melancholia* de Lars von Trier (2011), donde asistimos precisamente a la identificación entre el ritmo intrínseco del mundo y las pulsaciones vitales del ser humano.

Además de hablar expresamente de lo sublime, en otros capítulos Burke reflexiona sobre algunas categorías que están estrechamente ligadas a este principio estético, como es el *terror*, principio dominante de lo sublime, la *vastedad* o la *infinidad*; incluso el *color* es portador de la sublimidad en cierta medida. Todas estas cuestiones que ahondan en el 'yo', y que ayudan a codificar la manera que el romántico tiene de enfrentarse al cosmos y la naturaleza, aparecen en la pintura de José Hernández. La idea de lo sublime expuesta por Burke no hace sino definir la naturaleza de sus composiciones y el efecto que éstas provocan en el espectador. Por un lado, hallamos la idea de *infinito* en los seres y arquitecturas que protagonizan sus grabados, pinturas y escenografías, condenados a la eternidad al transmitir la quietud de una ruina que, a pesar de verse afectada por el paso del tiempo, permanece impasible a lo largo de los siglos. A su vez, la categoría de *terror* también es un elemento identificador de su obra, conseguida gracias a unos seres deformes que ocupan espacios siniestros y que constantemente evocan la muerte con sus carnes putrefactas, todo ello envuelto en un halo de misterio y *oscuridad*, otra cualidad que Burke considera indispensable para que una cosa sea terrible y provoque todo tipo de miedos e inseguridades en el receptor de tales imágenes:



▲ *Miserere III* (1984). Aguafuerte. J. Hernández



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

Por último, añadir que la paleta de Hernández está formada por una gama cromática apagada, de ocres, marrones, grises, negros y sepias principalmente, que potencian los efectos que se han descrito (terror, infinidad, oscuridad) y que, de nuevo, parece seguir las orientaciones de Burke cuando éste entiende que:

Los colores vivos o alegres (salvo tal vez un rojo fuerte que es alegre) no son indicados para producir grandes imágenes. Una montaña inmensa cubierta con un césped verde resplandeciente no se puede comparar en este aspecto con una oscura y lóbrega; un cielo nublado es más grandioso que uno azul; y la noche es más sublime y solemne que el día. Por consiguiente, en la pintura histórica los colores alegres y chillones nunca pueden surtir un efecto feliz; y en los edificios, cuando se pretende alcanzar el mayor grado de lo sublime, los materiales no deben ser blancos, ni verdes, ni amarillos, ni azules, ni de un rojo pálido, ni violeta, ni manchados, sino de colores tristes y oscuros como negro y marrón, o muy morado y parecidos (Burke, 2001: 61).



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

En esta época aparece la idea de *genio*, que no hace sino enriquecer el perfil del romántico. A partir de la *Crítica del juicio* (1790) de Kant y de las aportaciones de Schopenhauer y Nietzsche, se define este concepto que, a pesar de consolidarse en pleno siglo XVIII, existe desde siempre. Varios factores hacen posible esta nueva concepción del intelectual. En la segunda mitad del siglo XVIII surge la idea de que el arte es creación y no mera imitación, como se venía defendiendo tiempo atrás; ahora la

creación se impone como voluntad de conocer; a ello se suma otro cambio que consiste en la transformación de *artesano* a *genio*, como bien explica Antoni Marí (2009):

La otra cualidad que permite esta transformación del sujeto artístico, de artesano a genio, sería una idea de una gran complejidad pero a la vez de una gran sencillez. Es una idea elaborada concretamente en el año 1751, es decir, hace mucho tiempo. Y es muy sencilla. Y simplemente podríamos exponerla de la siguiente manera: la belleza no es una cualidad de los objetos; la belleza es una disposición del sujeto. Esta afirmación supone el hundimiento definitivo de una concepción del arte y de la belleza, que van juntos, van unidos (el arte es imitación de la naturaleza bella, expuesto por Aristóteles); y aquí nos encontramos que el arte es creación y, encima, no pretende ser bello. La belleza, hasta David Hume, expuesto de una manera radical en su tesis de 1751, recogida posteriormente por Kant, dice efectivamente que la belleza es una disposición del sujeto, que la belleza es subjetiva; dicho de otra manera, que cualquier cosa puede ser bella si uno lo considera como tal, que no es una cualidad de los objetos. Los objetos bellos eran aquellos objetos que estaban percibidos bajo casi una serie matemática o geométrica. Era bello aquello que tenía armonía, que tenía proporción y que tenía ritmo. La belleza, a partir de este momento, puede ser cualquier cosa, cualquier objeto. Pero la belleza, a la vez, es un término y una idea que, a partir de este momento, a partir de la época de los genios que se conoce en Alemania, a partir justamente de Kant, la belleza deja de tener interés para el arte; es más, yo diría y afirmaré y podría demostrar que a partir de este momento (y situó en 1794) el arte no será bello nunca más. ¿Dónde está la belleza de Los fusilamientos de la Moncloa? ¿Dónde está la belleza de El Guernika? ¿Dónde está la belleza de Mark Rothko? Es más, no solamente no es bello sino que es una presencia perturbadora; no hay una satisfacción sensual, una satisfacción de los sentidos, hay una perturbación de estos mismos. Lo que importa es la expresión; lo que importa es la creación; lo que importa es justamente ofrecer del mundo aquel punto de vista desacostumbrado¹⁹.

Este amplio desarrollo de las inquietudes existenciales y categorías estéticas que caracterizan el Romanticismo sirve, por un lado, para definir el discurso plástico de José Hernández que se advierte en toda su obra, y concretamente en las tres escenografías que realizó para la CNTC de las que nos ocuparemos inmediatamente; por otro lado, nos ayuda a enmarcar la obra de José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*) que como veremos representa la síntesis de todos estos elementos.

¹⁹ Transcripción de un fragmento de la conferencia *El genio romántico*, pronunciada por Antoni Marí en la Fundación Juan March el 17/11/2009, con motivo del ciclo de conferencias titulado *Romanticismo*, disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2608>.

2.1.3.- *La escenografía de José Hernández en este montaje teatral*

Estrenada por la CNTC el 1 de noviembre del 2000 en el Teatro Calderón de Valladolid y el 14 de noviembre del mismo año en el Teatro de la Comedia de Madrid²⁰.

FICHA TÉCNICA

Versión: Yolanda Pallín²¹

Adaptación musical: Mariano Marín

Figurines: Rosa García Andújar

Iluminación: Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)

Escenografía: José Hernández

Dirección: Eduardo Vasco

Reparto por orden de intervención (según el estreno en el Teatro Calderón de Valladolid en noviembre de 2000):

-Don Juan Tenorio: Ginés García Millán

-Doña Inés: Cristina Pons

-Don Luis Mejía: José Tomé

-Ciutti: Walter Vidarte

-Brígida: Julia Trujillo

-Don Gonzalo de Ulloa: Juan José Otegui

-Doña Ana de Pantoja: Paca Lorite

-Avellaneda: Jesús Fuente

-Capitán Centella: Arturo Querejeta

-Don Diego Tenorio: José Segura

²⁰ El análisis de la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* por Eduardo Vasco se apoya, por un lado, en la grabación audiovisual realizada por el Centro de Documentación Teatral el 5/12/2000, y por otro, en la versión que hizo Yolanda Pallín para este montaje. En la correspondiente edición (Zorrilla, 2000) no aparece la numeración de los versos, por lo que se ofrecerá la referencia a la página o páginas correspondientes.

²¹ Yolanda Pallín (Madrid, 1965) es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y en Arte Dramático por la RESAD. Actualmente es profesora del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales en esta última institución. Algunos de sus textos dramáticos estrenados son *Tierra de nadie* (1994), *D.N.I.* (1996), *Lista negra* (1997), *Los motivos de Anselmo Fuentes* (1998), *Las manos: Trilogía de la juventud I* (1999), *Imagina: Trilogía de la juventud II* (2001) y *24/7: Trilogía de la juventud III* (2002), las tres en colaboración con José Ramón Fernández y Javier G. Yagüe. Su colaboración con la CNTC es muy dilatada 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. Ha fundado con Eduardo Vasco *Noviembre Compañía de Teatro*.

- Butarelli: José Luis Gago
- Abadesa: Berta Labarga
- Lucía: Eva Trancón
- Escultor: Juan Antonio Quintana
- Pascual: José Vicente Ramos
- Tornera: Ana Lucía Billate
- Alguacil I: Daniel Albaladejo
- Alguacil II: Fernando Gil
- Gastón: Gerardo Quintana
- Miguel: Jorge Basanta

Espectáculo coproducido con el Centro Dramático Nacional, el Teatro Calderón de Valladolid, la Junta de Castilla-León y Caja Duero.

Eduardo Vasco, cuando recibió la propuesta de montar *Don Juan Tenorio* para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, supo que se enfrentaba a un auténtico desafío porque es un drama por todos conocido, y con las más variadas propuestas teatrales a sus espaldas²². El principal dilema era cómo ambientar la pieza teatral; o bien seguir la indicación de Zorrilla y ubicar el texto a mediados del siglo XVI, o apostar por una ambientación diferente. Eduardo Vasco lo explica con sus propias palabras:

Está claro que Zorrilla buscaba un cierto distanciamiento situando la obra en 1545, para que su público entrase fácilmente en una convención de comedia de capa y espada en la primera parte que ilustrara la historia del libertino, y de drama religioso en la segunda, donde ya introduce los valores morales románticos. Y yo, conforme iba profundizando en la personalidad de Don Juan, en las situaciones que le envolvían y en el ambiente que lo rodeaba, más le veía como un héroe romántico, que se daba de bofetadas con ese mundo de jubones y calzas tan trillado de la época de Carlos V. Aquel despliegue de fuerza romántica que yo quería crear necesitaba una época que rodeara a mi protagonista de finezas, de una delicadeza y una elegancia propias de un barón, de forma que llegué a la conclusión de que lo trasladaría de época y país, y que lo haría beber en las fuentes del Romanticismo europeo para lograr una mayor sensación de naturalidad (Zubieta, 2004: 57).

²² Hasta el momento, la CNTC ha escenificado este mito en cinco ocasiones: en 1988 de la mano de Adolfo Marsillach, en 2000 bajo la dirección de Eduardo Vasco, un año más tarde (2001) lo sube a las tablas Jean-Pierre Miquel, en 2002 le toca el turno a Maurizio Scaparro, y finalmente Miguel Narros hace su particular puesta en escena en 2003.

Se aprecia en las palabras del director el interés por sumergir de lleno el drama de Zorrilla en el Romanticismo; a pesar de la acotación del autor que indica que estamos en 1545, los valores que se arrojan en este texto son plenamente románticos: la noche, el libertinaje, la muerte, el amor, la angustia existencial, la aparición de los muertos, la religión, el satanismo, la salvación por intervención divina, etc. Vasco se apoya también en el lenguaje empleado por Zorrilla en su drama, que es el de mediados de 1800, es decir, todo contribuye a ambientar el montaje de Vasco en la época romántica. Con todo ello, sólo quedaba diseñar un espacio escénico capaz de conseguir la unidad del conjunto. Es entonces cuando aparece José Hernández, cuya escenografía en opinión de Vasco es idónea para este montaje teatral. Rosa García Andújar, responsable de vestuario, contribuyó a este proyecto con diseños que persiguen la moda romántica, incluso recreando el hábito original de la Orden de las Calatravas de mediados del siglo XIX tras una rigurosa documentación²³. La iluminación, a cargo de Miguel Ángel Camacho, se ha topado con la particularidad de que el drama sólo transcurre de noche, un dato que animó a Vasco a dotar a la escena de una luz muy teatral²⁴.

José Hernández ha diseñado para *Don Juan Tenorio* un espacio escénico compuesto en su mayoría de varios telones pintados con los que ambientar las escenas que transcurren en exteriores e interiores, manteniendo un mismo discurso plástico que recoge el ideario de toda su trayectoria artística. El hecho de que se haya decidido ambientar el drama de Zorrilla en el Romanticismo, una tendencia que sirve de inspiración temática y estética a José Hernández, dota a la puesta en escena de armonía y homogeneidad. Hernández ha sabido integrar en su diseño los elementos propios del espíritu romántico: el tiempo, la soledad, las ruinas, la indagación en el “yo”, la

²³ Acerca de Rosa García Andújar y sus colaboraciones con Eduardo Vasco en la CNTC, véase la nota 12.

²⁴ Miguel Ángel Camacho ha sido profesor de iluminación en la RESAD de Madrid entre 1997 y 2004, y director técnico de la Compañía Nacional de Danza (1997-1998) y del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1990-1995). También trabaja como ayudante a la dirección técnica en el CDN Teatro María Guerrero entre 1995 y 1996. Actualmente es director técnico en la CNTC donde ha trabajado en los siguientes montajes: *Don Juan Tenorio* (2000) de José Zorrilla dirigido por Eduardo Vasco, *La dama boba* (2002) de Lope de Vega y *La entretenida* (2005) de Miguel de Cervantes bajo la dirección de Helena Pimenta, y *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega, *Amar después de la muerte* (2005) de Calderón de la Barca, y *Viaje del Parnaso* (2005) de Miguel de Cervantes, las tres dirigidas por Eduardo Vasco. Ha impartido cursos en varias universidades españolas y ha trabajado para montajes del Centro Dramático Nacional, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Nacional de Cataluña, entre otros. Pertenecer a la Asociación de Autores de Iluminación cuya página web es <http://www.adadi.org/> donde se puede consultar su perfil (formación, relación de méritos, etc.) así como los próximos estrenos de los asociados y enlaces relacionados con la iluminación teatral (bibliografía, asociaciones, empresas, etc.).

naturaleza, lo sublime y la nostalgia por los espacios medievales o exóticos. Su escenografía se adapta a las dos partes del drama; la primera es dinámica, vitalista, pasional y terrenal, con duelos y apuestas sobre actos delictivos condicionados por el tiempo y la noche; se suman el misterio, la muerte trágica de algunos personajes a manos del héroe, el secuestro de la dama, o la huida. La segunda parte se desarrolla bajo una atmósfera lúgubre y siniestra, un tanto sobrenatural, que remite al mundo de los muertos a través del panteón, los sepulcros, las estatuas funerarias y la noche. La escenografía de Hernández ha sabido reflejar las dos partes del drama, pero en toda la obra mantiene la misma esencia de misterio con el color sepia y gris de telones, módulos, muebles y vestuario: “La evolución era clara: de un mobiliario envejecido pero casi realista en el primer acto, pasábamos a un fantasmal mobiliario cubierto de sábanas en el acto segundo de la segunda parte, que formaba parte de ese mundo siniestro que sigue a Don Juan tras la muerte de Doña Inés” (Zubieta, 2004: 58).

PRIMERA PARTE

ACTO I (Zorrilla, 2000: 51-59)

Al comienzo del primer acto, el texto de José Zorrilla ofrece la siguiente acotación²⁵: “Hostería de Cristóforo Buttarelli. Puerta en el fondo que da a la calle: mesas, jarros y demás utensilios propios de semejante lugar” (Zorrilla, 1993: 75).

En la oscuridad aparecen dos puntos de luz: uno de ellos ilumina una máscara blanca que está sobre una mesa en el centro del escenario y que permanecerá a lo largo de todo el primer acto; un segundo foco de luz cae sobre el rostro de don Juan, que aparece en un lateral enunciando los primeros versos del drama: “Pero, ¡mal rayo me parta / si en concluyendo la carta / no pagan caros sus gritos” (Zorrilla, 2000: 51)²⁶. A continuación, una luz tenue va inundando el escenario hasta que nos permite apreciar

²⁵ La versión que ha realizado Yolanda Pallín de *Don Juan Tenorio* ha omitido gran parte de las acotaciones que José Zorrilla introdujo en su drama. Puesto que José Hernández presenta una notable coherencia entre su escenografía y las acotaciones del texto original, este estudio se apoyará en ellas cuando convenga, para reflejar en qué grado las palabras del autor han podido inspirar al escenógrafo (y al director) de este montaje. La edición de *Don Juan Tenorio* que se va a manejar es la de Luis Fernández Cifuentes (Zorrilla, 1993).

²⁶ Zorrilla quiso dar a conocer, con estos primeros versos, la naturaleza de su personaje desde el principio del drama.

todos los elementos que componen la hostería de Buttarelli, mientras un piano toca una melodía un tanto melancólica (*Sonata en La Mayor* (1886) de César Frank (1822-1890)). En el escenario se advierte un telón pintado de fondo, dos mesas estrechas unidas, dispuestas a lo largo del escenario con dos candelabros de tres brazos, y seis sillas de las cuales dos (acolchadas, con brazos) aparecen en los laterales, y las cuatro restantes a lo largo de las mesas. Esta imagen nos permite hacernos a la idea:



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Hostería de Cristóforo Buttarelli.

José Hernández decide abrir *Don Juan Tenorio* con un telón pintado, seguramente el recurso que mayor autonomía concede al escenógrafo en su faceta de pintor por ser prácticamente un lienzo de grandes dimensiones. El telón de la hostería es un torbellino de humo, un remolino que recuerda a las nubes de una tormenta o unas condiciones atmosféricas adversas donde no se pretende quitar protagonismo a los actores, sino tan sólo sugerir un fondo indeterminado. La homogeneidad cromática se reduce al gris, un color idóneo para ambientar el primer acto en una hostería en la que se hace burla y fanfarronería sobre muertes, crímenes y conquistas amorosas a la luz de unos candelabros (recordemos que transcurre durante la noche). La vinculación temática y estética que José Hernández mantiene con el Romanticismo es palpable en esta escenografía, con más fuerza aún si cabe por tratarse del drama romántico español por excelencia:



▲ *Telón Hostería del Laurel*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.

La virulencia de la composición de este telón pintado presenta evidentes similitudes con uno de los pintores románticos ingleses más relevantes, William Turner (1775-1851), reconocido por la fuerza de unas pinturas que ya anunciaban el arte abstracto. Turner somete a todos los elementos a una constante transformación, donde imágenes e ideas se combinan en medio de un juego pictórico de luz y sombra (efectos identificados con la vitalidad y el misterio respectivamente). La constante preocupación por el proceso de creación le llevó a trabajar en torno a elementos como el agua, el fuego o las nubes, todos ellos máximos exponentes de una naturaleza poderosa y sobrecogedora que le permite mostrar lo vulnerable que es el hombre ante lo caótico. Sin duda su mejor ejemplo es *Tempestad de nieve* (1842), donde la fuerza de la naturaleza evoca lo sublime, la categoría estética que persiguen todos los intelectuales románticos:



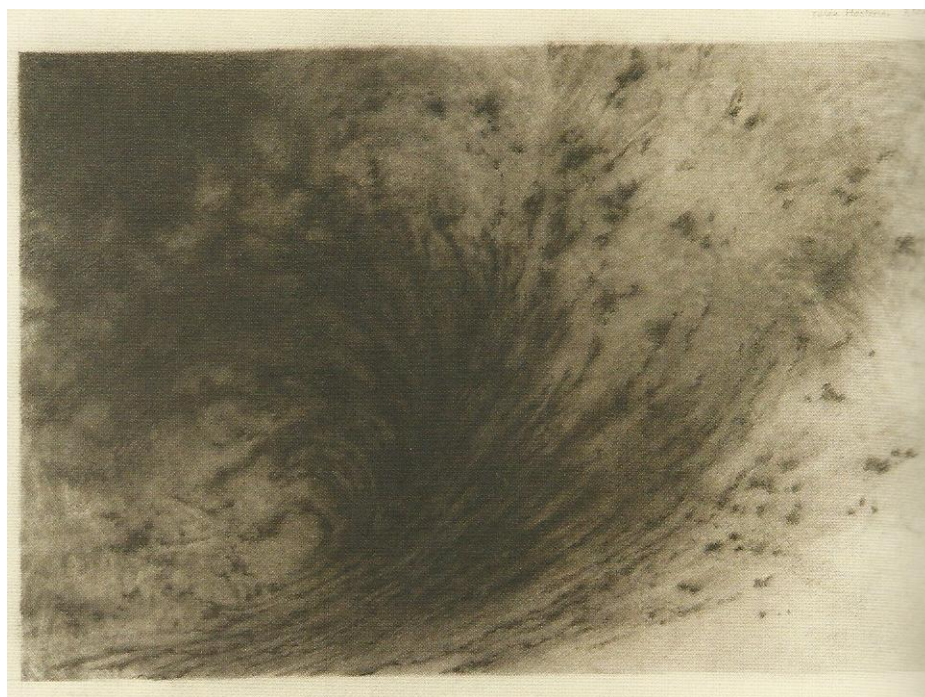
▲ *Tempestad de nieve* (1842), William Turner

Esta perturbación emocional nace de contemplar una naturaleza de tal magnitud y despierta la angustia existencial en el individuo, como bien explica la definición que da Étienne Souriau (2010: 729) de ‘sublime’: “la naturaleza es sublime en aquellos de sus fenómenos donde la intuición suscita la idea de su infinitud”. De alguna manera, el telón pintado que Hernández realiza para la hostería de Buttarelli busca evocar ese infinito, y con él, la angustia existencial que don Juan padecerá a lo largo del drama cuya culminación se conoce en la escena final. La angustia existencial también aflora con la categoría de ‘tiempo’. El tiempo es el factor que resume la esencia del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla desde el primer momento. La hostería asiste al encuentro de don Juan y don Luis, que vienen a rendir cuentas con motivo de la apuesta fijada hace un tiempo, y que hoy cumple su plazo, concretamente a las ocho de la noche. El tiempo funciona aquí, y en el resto del drama, como un plazo amenazador que, a pesar de apoyarse en apuestas y conquistas amorosas, escenifica un recurso típico del período romántico: la angustia existencial. Lo que se inicia como un juego (conseguir a dos mujeres en pocos días), se convierte en una apuesta por la vida o por la muerte, que llevará a don Juan a las puertas del mismo Infierno. El imponente plano existencial de este drama encuentra su reflejo en el telón pintado, cuya virulencia evoca un espacio indefinido e inquietante que conduce al vacío, en el que el hombre no parece encajar en él. En este sentido, destaca el estudio de Ballesteros Dorado (2003) que se detiene en un recurso escenográfico ya mencionado en este trabajo: el telón pintado. En el Romanticismo, los telones de fondo pintados contribuían a crear un efectivo juego de contrastes. El telón pintado solía emplearse para simular una ventana abierta a un

espacio exterior recurriendo a los efectos pictóricos oportunos que contrastaban notablemente con el espacio interior, evocado en el escenario a través de recursos tridimensionales (el decorado y la presencia de intérpretes), consiguiendo un efecto sobre el espectador fundamentado en esta dialéctica ilusoria (exterior-interior), motivo de inspiración para muchos pintores románticos:

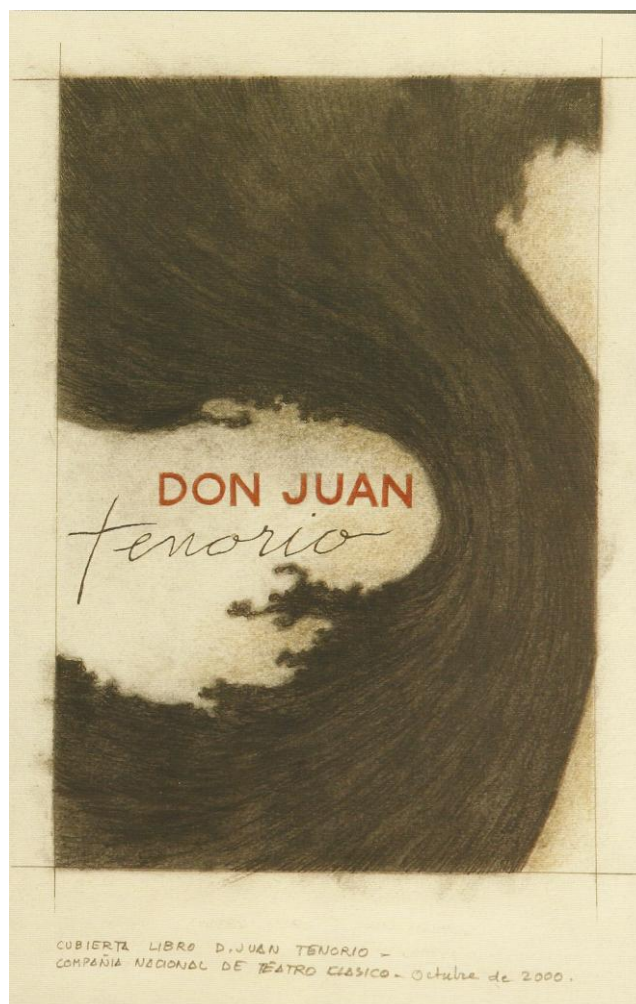
Así pues, el paisaje de fondo, generalmente representante de un espacio abierto, significa por contraste con los espacios cerrados cuando aparecen a través de ventanas y otros accesos. De algún modo, se imprime en el espectador una sensación de dualidad, abierto-cerrado. Lo abierto, pintado en un telón; lo cerrado, de apariencia mucho más real, en tres dimensiones y siendo atravesado por la proxémica de los personajes. Esta dualidad guarda relación de semejanza con las esperanzas de los personajes, sus proyectos, truncados o encerrados por la realidad y desvanecidos al fin (Ballesteros Dorado, 2003: 101).

De esta manera, la angustia existencial de intelectuales o personajes literarios, tan característica en el Romanticismo, encuentra en este recurso su más clara escenificación:

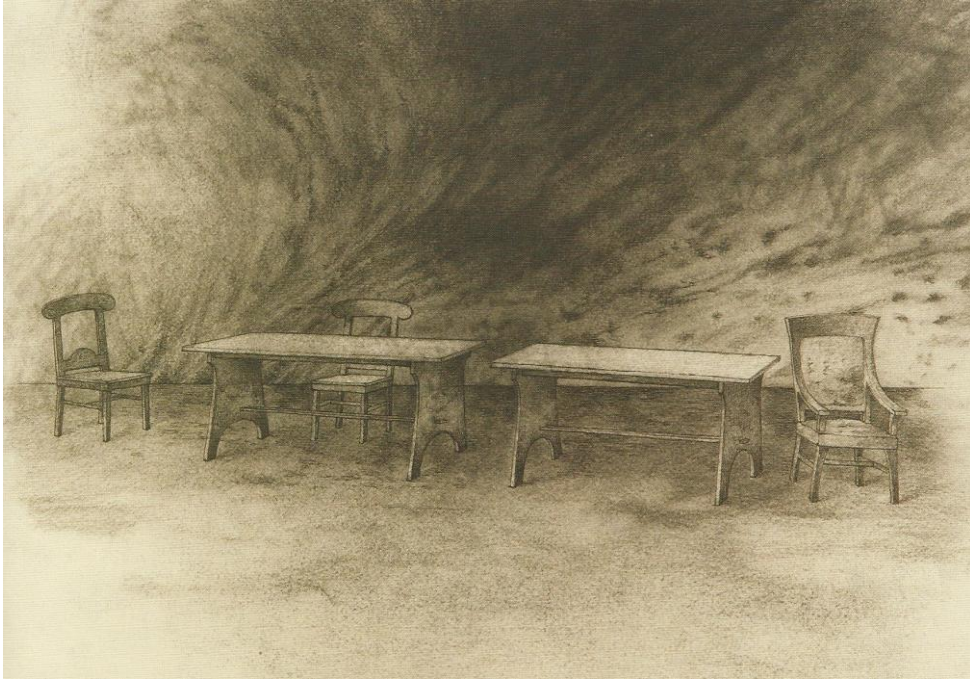


▲ *Telón hostería*, J. Hernández. Boceto para el telón de la Hostería de Cristóforo Buttarelli, en *Don Juan Tenorio*.

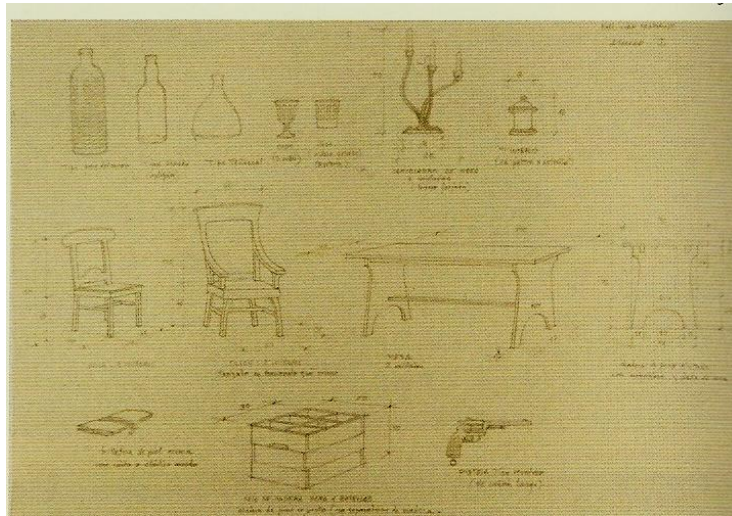
Los muebles de la hostería han sido diseñados por Hernández en busca de una armonía cromática con el resto de los elementos de la escena, pues tanto el telón pintado como el vestuario pertenecen a una misma gama cromática de grises, sepias y marrones que contribuyen a crear una atmósfera un tanto lúgubre; igualmente, los candelabros retorcidos y polvorientos que hay sobre las mesas con unas velas derretidas, son más propios de un relato de terror que de una hostería. Es decir, Hernández ha impregnado toda su escenografía de una connotación siniestra y macabra. Esta mancha desbocada, que parece simbolizar muy bien el caos en el que se encuentra la conciencia y el alma de Tenorio, la diseñó Hernández como posible portada del libro que la Compañía Nacional de Teatro Clásico publica con cada estreno, y que finalmente no se usó:



▲Cubierta del libro de *Don Juan Tenorio* para la CNTC, diseñada por José Hernández.



▲ *Mobiliario I*, J. Hernández. Muebles de la hostería de Cristóforo Buttarelli, Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.



▲ *Mobiliario II*, J. Hernández. Muebles y objetos de *Don Juan Tenorio*. En medio, sillas y mesa de la Hostería de Cristóforo Buttarelli.

Las máscaras también han sido diseñadas por José Hernández, una idea original de Zorrilla que Eduardo Vasco ha querido mantener. Zorrilla informa en sus acotaciones de la existencia de estos antifaces; por ejemplo, en la primera escena del acto primero la acotación que acompaña al texto dice “DON JUAN, con antifaz, sentado a una mesa escribiendo. BUTTARELLI y CIUTTI, a un lado esperando. Al levantarse el telón, se

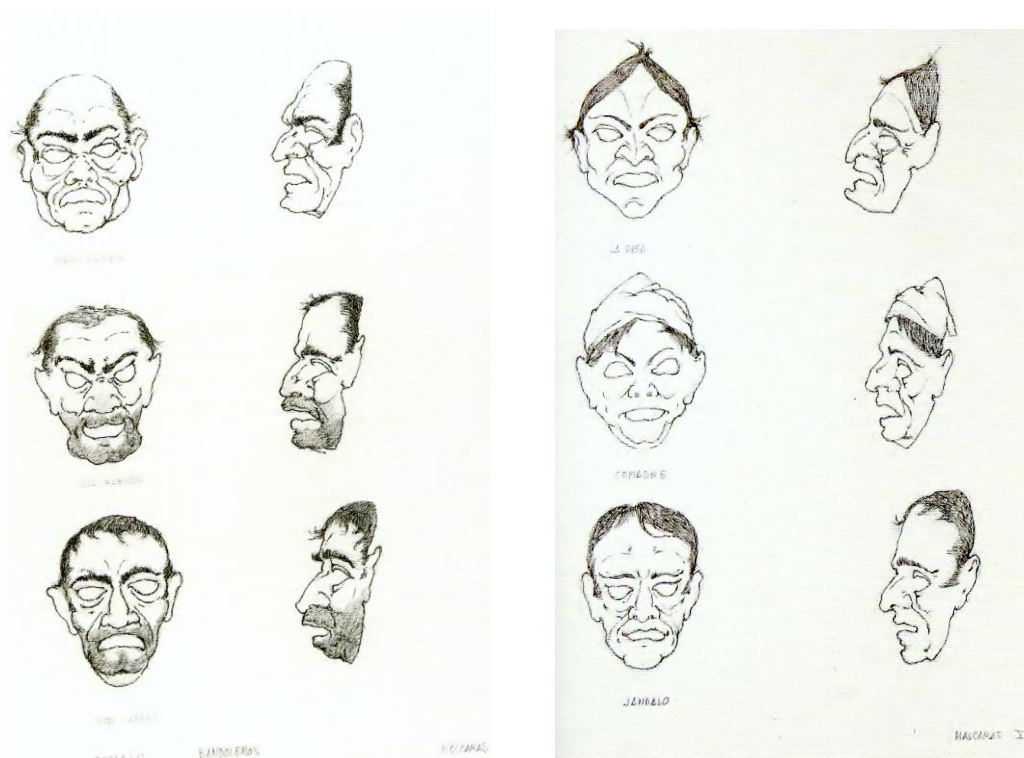
ven pasar por la puerta del fondo máscaras, estudiantes y pueblo con hachones, músicas, etc.” (Zorrilla, 1993: 75). Igualmente, en la escena quinta del acto primero (Zorrilla, 2000: 53) aparece don Gonzalo de Ulloa, padre de don Luis, para presenciar el encuentro que tendrá lugar entre su hijo y don Juan esta noche, pero quiere hacerlo desde el anonimato por lo que Buttarelli le entrega la máscara que hay sobre la mesa para poder ocultar su rostro y no levantar sospecha. Justo después aparece don Diego Tenorio, padre de don Juan, con el rostro oculto bajo un antifaz con la misma intención que don Gonzalo. Ambos esperan sentados en los laterales del escenario y presencian la llegada de los militares Centellas y Avellaneda, quedando marcado un paralelismo textual y dramático que se verá reafirmado con la lectura de los crímenes cometidos por don Luis y don Juan²⁷. Es interesante cómo Zorrilla busca mantener el misterio en este drama con una cita a la que todos ansían acudir, con las máscaras que portan los personajes, con la ocultación y revelación de identidades en momentos concretos del drama, o con la noche como telón de fondo, todo ello unificado bajo la mirada lúgubre y siniestra de la escenografía de José Hernández:



▲ Máscaras, de izquierda a derecha. Arriba: Comendador (las dos primeras), don Luis, Centellas, don Diego. Abajo, sin contar la segunda: Ciutti, don Juan, Avellaneda y Gastón.

²⁷ La presencia de Centellas y Avellaneda sirve a Zorrilla para resaltar el libertinaje de don Juan y don Luis.

En este sentido conviene hacer un breve apunte sobre el Carnaval. Zorrilla introduce el Carnaval como telón de fondo al comienzo del drama. Podemos entender este aspecto en dos sentidos: por un lado, la relevancia del Carnaval en el Siglo de Oro puesto que nuestro autor ubica la historia del libertino en pleno siglo XVI (1545) que es una época en la que la fiesta y las celebraciones populares tenían una presencia notable, pero por otro lado no puede ignorarse la presencia del Carnaval en la época de Zorrilla (Romanticismo), por las connotaciones políticas que presenta en relación con la ocupación francesa. En el Siglo de Oro (García García, 2003: 204-205) 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. Este ambiente festivo inundaba todos los ámbitos, y Zorrilla decide incorporarlo a su drama a través de máscaras y estudiantes que aparecen de fondo al comienzo de la obra. En el caso de la presencia del Carnaval en el Romanticismo español (Freire López, 2009: 205-208), debemos remitirnos a la ocupación francesa. En 1811, José Bonaparte autoriza la celebración de festividades relacionadas con las máscaras como parte de una estrategia político-económica. Este tipo de eventos era una tradición bien conocida por los madrileños que ahora se recupera tras cuarenta años de censura. Se autoriza así la presencia de bailes de máscaras y otro tipo de celebraciones en el coliseo de los Caños del Peral junto a otros espacios de la ciudad de Madrid, autorización acompañada de un reglamento. Algunas obras de teatro incorporaban el baile de máscaras como parte de la representación; es el caso de *Por su rey y por su dama y máscaras de Amiens* (1685) de Bances Candamo (1662-1704), *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo* (publicada en 1754) de Matos Frago (1608-1689) o *Marta la Romarantina* (1716) de José de Cañizares (1676-1750) entre otras obras. La evacuación de Madrid por parte de las tropas napoleónicas supuso la desaparición de este tipo de fiestas:



▲ A la izquierda *Máscaras III (bandoleros)*. A la derecha *Máscaras V (La Disa, Comadre y Jándalo)*, J. Hernández. Bocetos para *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

No es la primera vez que José Hernández diseña máscaras para una de sus colaboraciones teatrales. En 1996 Hernández trabaja en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán, dirigida por José Luis Gómez para el Teatro de la Abadía de Madrid y además de diseñar la escenografía, se ocupó del cartel, el vestuario y las máscaras, al igual que la puesta en escena que hizo Eduardo Vasco de *El castigo sin venganza* (2005) de Lope de Vega, uno de los montajes de la CNTC donde algunos de los personajes masculinos portan antifaces al inicio de la representación para ocultar su rostro y mantener el anonimato mientras disfrutaban de juergas nocturnas.

Cuando dan las ocho en punto, aparecen don Juan y don Luis al mismo tiempo, cada uno por un lado del escenario y con los antifaces puestos. Eduardo Vasco ha seguido muy de cerca la acotación de Zorrilla:

Se oyen dar las ocho; varias personas entran y se reparten en silencio por la escena; al dar la última campanada, don Juan, con antifaz, se llega a la mesa que ha preparado Buttarelli en el centro del escenario, y se dispone a ocupar una de las dos sillas que están delante de ella.

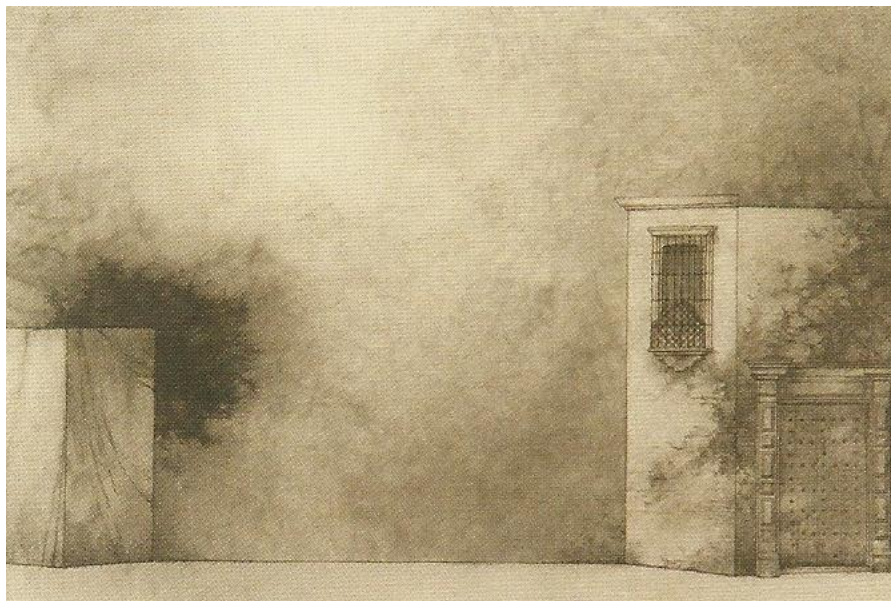
*Inmediatamente después de él, entra don Luis también con antifaz y se dirige a la otra. Todos los miran (Zorrilla, 1993: 91-92)*²⁸.

Don Juan y don Luis mantienen el juego de simetrías y paralelismos que busca Zorrilla, colocándose a ambos lados del escenario, rebelando su identidad, descubriendo su rostro, relatando sus crímenes ante el público, y siendo apresados antes de finalizar el primer acto. Incluso la apariencia de ambos personajes es muy similar en físico y en indumentaria. Tras la lectura de las apuestas, se expone el que es el nudo del drama de Zorrilla: la apuesta a vida o muerte entre los dos libertinos, cuyo objeto es conquistar a una novicia (doña Inés) y a la que pronto será la mujer de don Luis (doña Ana de Pantoja) en el plazo de seis días. Antes de cerrarse el primer acto, los padres de respectivos libertinos se descubrirán ante ellos para condenar tan indignas hazañas y advertir que Dios acaba impartiendo justicia.

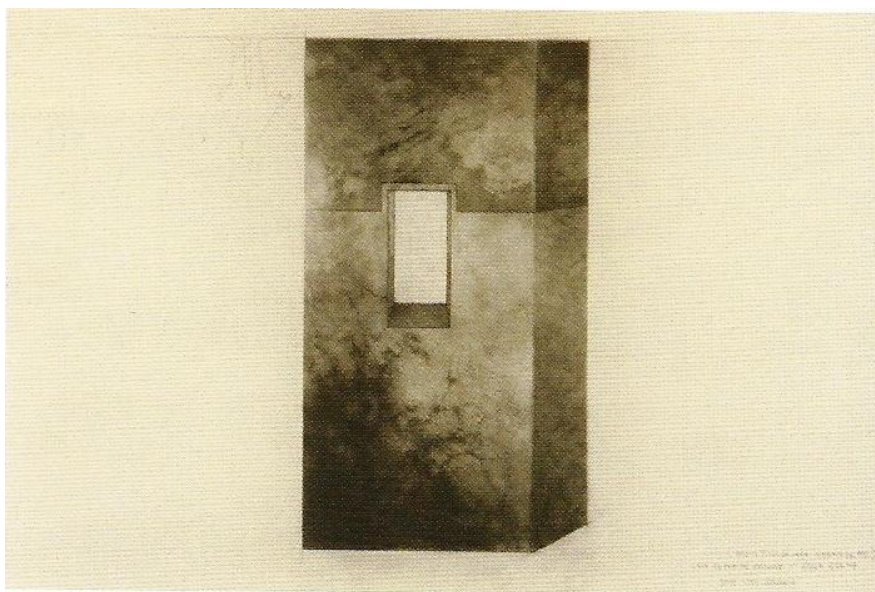
ACTO II (Zorrilla, 2000: 59-64)

La acotación de José Zorrilla reza lo siguiente: “Exterior de la casa de doña Ana, vista por una esquina. Las dos paredes que forman el ángulo se prolongan igualmente por ambos lados, dejando ver en la de la derecha una reja, y en la de la izquierda una reja y una puerta” (Zorrilla, 1993: 110):

²⁸ Esta escenificación de la acotación de Zorrilla tiene lugar en el minuto 8:15 de la grabación, con algunas variaciones introducidas por Vasco. Todo ocurre de forma simétrica, mientras suenan las campanadas que marcan las ocho; don Juan y don Luis entran a escena a la vez, cada uno por un lado del escenario; se colocan frente a frente y se desprenden de sus complementos (bastones, sombreros y capas) manteniendo oculto el rostro tras una máscara. Es entonces cuando se inicia la escena siguiente.



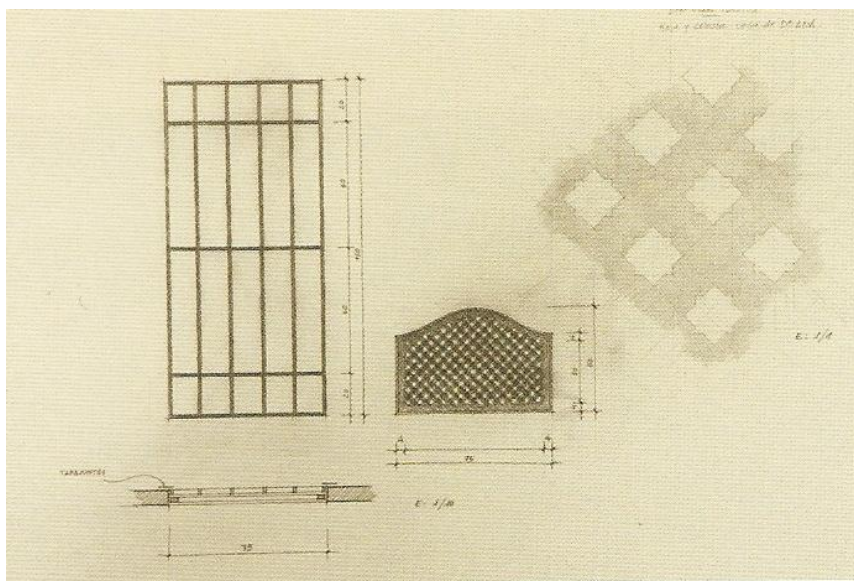
▲ *Acto II*, J. Hernández. Boceto de la escenografía de la casa de doña Ana de Pantoja, no utilizado en el montaje final.



▲ *Casa de doña Ana de Pantoja*, J. Hernández.
Boceto de la escenografía empleada en *Don Juan Tenorio*.

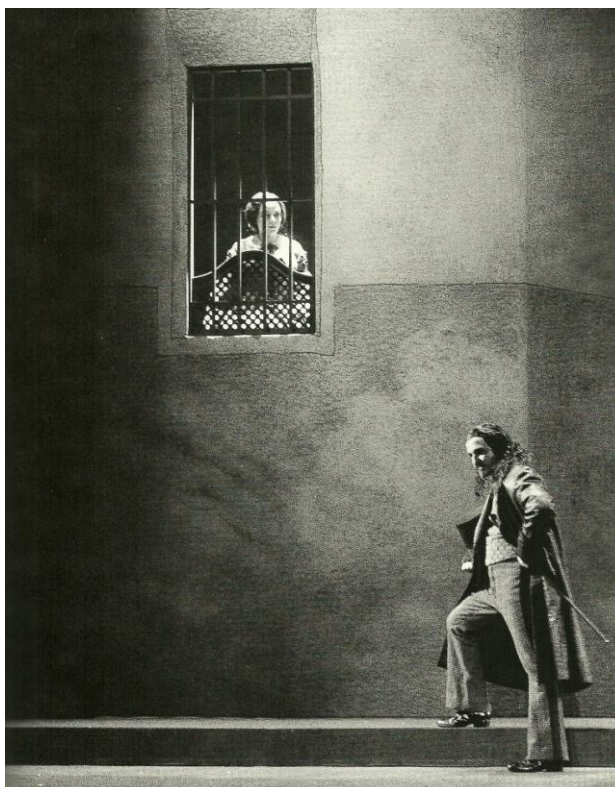
A diferencia de la hostería, que estaba reducida a la mitad del escenario, en el segundo acto el espacio es mayor, dividido por un ligero escalón. José Hernández prescinde de las dos rejas que sugiere Zorrilla en la acotación y resuelve el acto segundo con un muro o módulo de piedra o mármol en dos tonos (gris y negro), dotado de un

vano con celosía por donde asomará doña Ana de Pantoja²⁹. Dicho muro parece tener volumen al hacer esquina y presentar las sombras correspondientes en el lateral, pero realmente se trata de una superficie pintada; es como si se tratara de un telón pintado aunque el formato es distinto. Este recurso del *trampantojo* se empleó a lo largo del Renacimiento en numerosas obras pictóricas, para simular espacios abiertos u otras construcciones ficticias, y Hernández lo recupera en muchas de sus escenografías (no sólo en ésta); una vez más impone el discurso pictórico como una reivindicación de lo ilusorio en el mundo teatral:



▲ Reja y celosía, casa de doña Ana, J. Hernández. Boceto.

²⁹ Ya vimos la solución propuesta por José María Avrial para este acto en el estreno de *Don Juan Tenorio* en el Teatro de la Cruz en 1844, donde se optó por una escenografía más fiel a las simetrías textuales y dramáticas de Zorrilla.



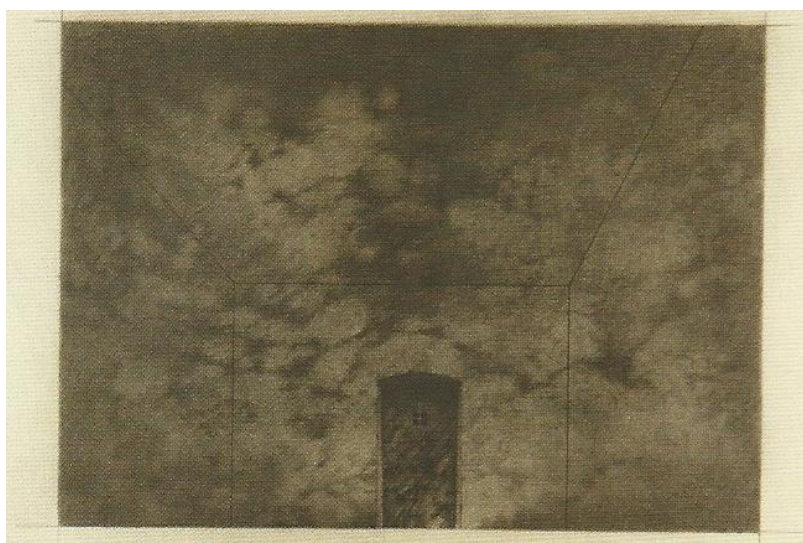
▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Casa de doña Ana de Pantoja.

Desde el comienzo del segundo acto se vislumbra la figura de doña Ana de Pantoja en la ventana mientras don Luis cuenta a Pascual la apuesta que ha fijado con don Juan, bajo una luz azulada propia de la noche. La escenografía en esta escena es más austera aún si cabe que la anterior, pues sólo está el muro y la ventana de la casa de doña Ana de Pantoja en la parte trasera del escenario, quedando separada de la parte frontal por un ligero escalón, como dijimos. Los únicos complementos son el taburete y el farolillo que porta Pascual. El muro de piedra tiene una ventana cerrada al exterior por una reja, con una pieza de celosía detrás que llega hasta la cintura de doña Ana. En el boceto, el muro de la casa parece ser de piedra o mármol por los efectos pictóricos de la superficie. No es la primera vez que Hernández recurre a este tipo de texturas, ya que en el montaje de *Amar después de la muerte* (2005) diseñó una estructura plegable de tres niveles que buscaba simular con efectos pictóricos la textura marmórea. En el siglo XVIII se desarrolló un gusto por lo marmolado cuyo origen se debe a una disposición de Floridablanca por la que no debían hacerse retablos de madera, en parte debido a los incendios, empleando en su lugar mármol u otros materiales. Dado que el mármol era por entonces un material muy caro, se recurría al estuco o al arte de imitar jaspes, una

habilidad que Hernández conoce (a nivel pictórico) y a la que recurre en sus pinturas, grabados y escenografías.

ACTO III (Zorrilla, 2000: 64-68)

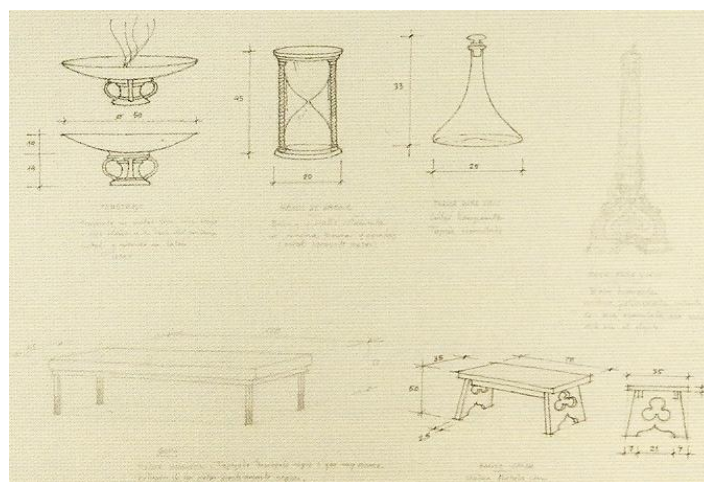
Se abre con la siguiente acotación de Zorrilla: “Celda de doña Inés. Puerta en el fondo y a la izquierda” (Zorrilla, 1993: 134):



▲ *Telón celda convento*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.

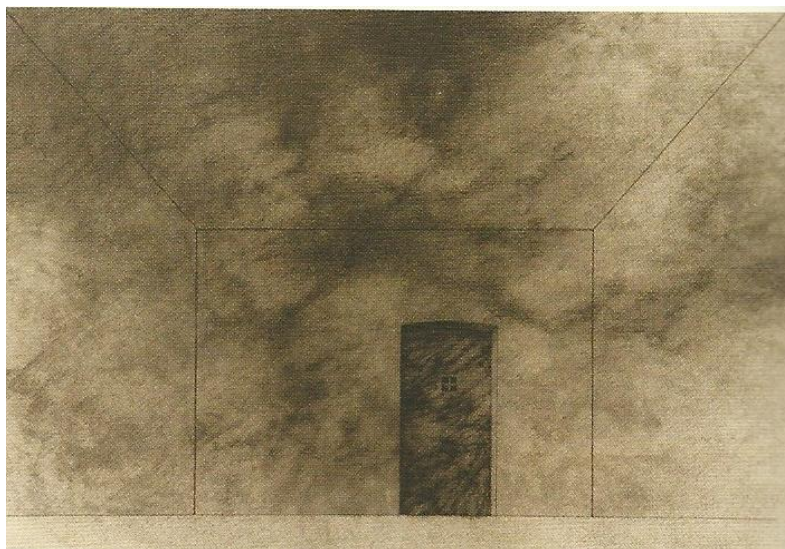
El tercer acto empieza en plena oscuridad, con un único punto de luz sobre un libro que hay en el suelo del escenario. La abadesa que acompaña a Inés enciende un cirio y se ilumina todo el escenario progresivamente, igual que ocurriera al inicio del acto anterior en el que Pascual enciende la vela de un farolillo en plena oscuridad antes de comenzar el acto propiamente dicho. Hernández en esta ocasión se ha inspirado en las indicaciones de Zorrilla, resolviendo la escenografía de la celda con un telón pintado. A diferencia del primero que se limitaba a una mancha, este telón busca el efecto de profundidad a través de unas líneas que marcan la perspectiva de la celda, consiguiendo así un espacio ilusorio. De nuevo la pátina color sepia se impone sobre la puerta y las paredes, dotando a la escena de un color apagado que contrasta con el vestuario blanco de la Orden de las Calatravas a la que pertenecen doña Inés y la

Abadesa, lo que nos anima a establecer asociaciones cromáticas: el bien, la pureza, lo virginal y la redención quedan representados en el blanco; el mal, la pasión, el pecado y la muerte quedan patentes a través del sepia o gris de toda la escenografía. De nuevo se repite el jaspeado en toda la superficie del telón para simular que se trata de una construcción sólida, de textura pétrea o marmórea. Ante este telón, apenas hay elementos que ocupen la escena, tan sólo el cirio encendido en el lateral derecho, el libro iluminado en el borde del escenario, en línea con un banco centrado en el que reposa doña Inés de espaldas al espectador, con una intensa luz que potencia el color blanco de su indumentaria:



▲ *Mobiliario II*, J. Hernández. Boceto de bancos, botellas, cirio, y reloj de arena, entre otras cosas, para *Don Juan Tenorio*.

Y así permanece la actriz mientras conversa con la Abadesa en la primera escena; no se muestra ante el público hasta la escena tercera (Zorrilla, 2000: 67). Dos focos de luz en los laterales del escenario sirven de puertas de entrada y salida para don Juan, la Abadesa, la Tornera y don Gonzalo:



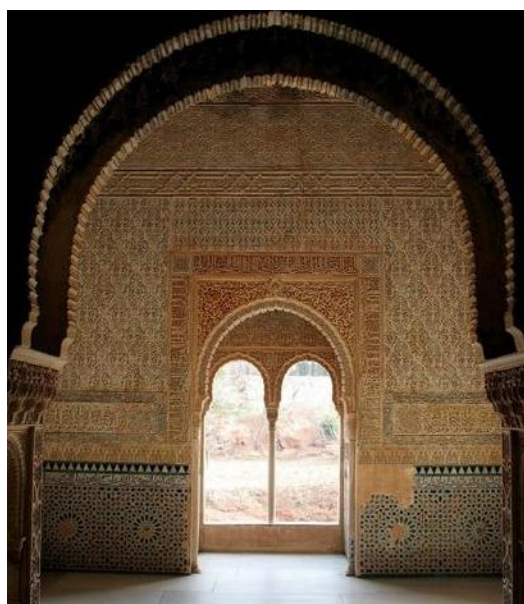
▲ Puerta, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de la celda de doña Inés.

ACTO IV (Zorrilla, 2000: 69-75)

La acotación de Zorrilla dice: “Quinta de don Juan Tenorio cerca de Sevilla y sobre el Guadalquivir. Balcón en el fondo. Dos puertas a cada lado” (Zorrilla, 1993: 152). La escenografía con la que José Hernández resuelve este acto está formada por dos telones, tal y como advierte en sus bocetos (ver *Telón quinta de don Juan* y *Forillo quinta de don Juan*). El telón del fondo recrea un espacio al aire libre, en el que pueden apreciarse las nubes del cielo y, en la parte baja, algo de vegetación (semejante a juncos o hierba). Delante de éste hay otro telón en cuya parte inferior se abre un ajimez, es decir, una ventana enmarcada por arcos y dividida por una columna, una solución muy habitual en la arquitectura islámica y de la que pueden encontrarse ejemplos fácilmente en la Alhambra de Granada y en el Alcázar de Sevilla:



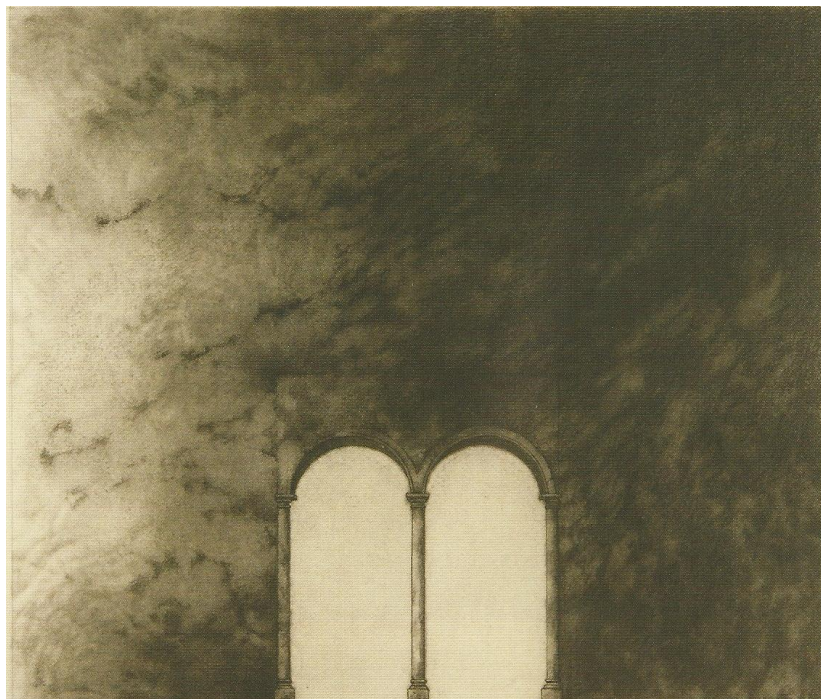
▲ Ajimez del *Patio del yeso* del Alcázar de Sevilla.



▲ Interior de la *Torre de la cautiva* en la Alhambra, con un ajimez al fondo.

La utilización de una referencia a lo exótico, en este caso la arquitectura musulmana, es un gesto propio del Romanticismo que, como ya dijimos, forma parte del imaginario artístico de Hernández y entronca directamente con la época de Zorrilla. Uno de los ejemplos más claros es *Los cuentos de la Alhambra* (1829) de Washington Irving (1783-1859) que no se inspira en esta construcción islámica por casualidad; en el siglo XIX la Alhambra se encontraba en muy mal estado (desde que se sumiera en abandono a mediados del siglo XVIII), y si la arquitectura islámica ya suponía objeto de

inspiración por su exotismo, se añade ahora el valor estético de la ruina que tanto atraía a los artistas y escritores del Romanticismo. Por este motivo, fueron muchos los intelectuales inspirados en este complejo arquitectónico, uno de los ejemplos más representativos del arte hispanomusulmán. A ello cabe añadir que Zorrilla ubica su drama en Andalucía, más concretamente en Sevilla, (de hecho, la quinta de don Juan está junto al río Guadalquivir), por lo que no es de extrañar que Hernández haya optado por una referencia arquitectónica islámica, lo que pondría de relieve la coherencia que ha buscado el escenógrafo entre texto y representación:



▲ *Telón quinta de don Juan*, J. Hernández. Boceto de la escenografía empleada en el acto cuarto de la primera parte de *Don Juan Tenorio*.



▲ *Forillo quinta de don Juan*, J. Hernández. Telón que aparece tras los dos arcos.



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Quinta de don Juan.

En este acto, el suelo del escenario se amplía hacia el fondo contando tres niveles de poca altura. Como vemos, a medida que se suceden los actos el escenario va ganando en profundidad: la hostería de Buttarelli es creada a partir del espacio frontal del escenario, sin escalones o desniveles; en la casa de doña Ana de Pantoja el escenario se extiende hacia el fondo mostrando dos ligeros niveles que se mantienen en la celda

de doña Inés; y la quinta de don Juan ofrece una tercera ampliación, llegando a sumar tres niveles de poca altura.

Nada más comenzar el acto toda la iluminación cae sobre Brígida y Ciutti que están sentados en un banco a la izquierda del escenario, junto a la arquería. Todos los intérpretes llevan una indumentaria en consonancia con el color de la escenografía (gris, marrón, sepia o negro) lo que hace que doña Inés deslumbrase con el color blanco de su vestuario. Una vez acabada la escena en la que don Juan declara su amor a doña Inés, (en la que se ha prescindido del sofá) llega don Luis con el rostro oculto tras una máscara para retar a don Juan a un duelo. En relación con el duelo entre los dos personajes, Eduardo Vasco ha ignorado en parte la acotación de Zorrilla que, refiriéndose a don Juan, dice:

Se ciñe la espada y suspende al cinto un par de pistolas que habrá colocado sobre la mesa a su salida en la escena tercera. Al momento sale Ciutti conduciendo a don Luis, que, embozado hasta los ojos, espera a que se queden solos. Don Juan hace a Ciutti una seña para que se retire. Lo hace (Zorrilla, 1993: 165).

En este acto don Juan ya porta una pistola en la cintura, y la espada se la proporciona don Luis cuando viene a retarle a muerte. No hay ninguna mesa en escena. Don Luis, en lugar de entrar en escena embozado, porta una máscara que le cubre el rostro y que entregará a Ciutti cuando se disponga a comenzar el duelo. Sí se ha mantenido la indicación que hace don Juan a Ciutti para que se retire. Al cabo de unos minutos, estando en escena don Juan, don Luis y don Gonzalo, el primero da muerte a los otros dos con la espada y con la pistola respectivamente. Se oye la voz de Ciutti avisando a don Juan de la llegada de los soldados y se oscurece el escenario, quedando iluminados los dos arcos de la quinta y el rostro de don Juan que pronuncia estos versos: “Llamé al cielo y no me oyó, / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responde el cielo, y no yo.” (Zorrilla, 2000: 75), cerrándose el acto cuarto y finalizando así la primera parte de *Don Juan Tenorio*.

PARTE SEGUNDA

ACTO I (Zorrilla, 2000: 75-80)

El primer acto de la segunda parte presenta una larga acotación:

Panteón de la familia Tenorio. –El teatro representa un magnífico cementerio, hermo­seado a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo de Ulloa, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra. El sepulcro de don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de doña Inés en el centro, y su estatua de pie. En segundo término otros dos sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte. Dos llorones a cada lado de la tumba de doña Inés, dispuestos a servir de la manera que a su tiempo exige el juego escénico. Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible. La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna (Zorrilla, 1993: 179):



▲ *Telón pintado sobre gasa (estatuas), J. Hernández. Boceto para la escenografía de Don Juan Tenorio.*

Al igual que en el primer acto de la primera parte, la música suena en la oscuridad de la sala y disminuye su volumen a medida que comienza la escena que se abre con el escultor, cuyo rostro aparece iluminado en mitad de la penumbra, sosteniendo una calavera en sus manos. Recita sus versos y la música vuelve a marcar, en la oscuridad, el inicio de la escena segunda. Ahora cuatro focos de luz dibujan líneas verticales que caen del techo sobre las cuatro esculturas del panteón, dibujadas en un telón pintado sobre gasa, diseñado por Hernández. Las cuatro estatuas corresponden a don Gonzalo Ulloa, doña Inés, don Luis Mejía y don Diego Tenorio. Este acto se desarrolla en un espacio reducido a una tercera parte del escenario (el mismo con el que contaba la hostería de Buttarelli) sin escalón alguno, transcurriendo la acción en la parte frontal. El telón de gasa en el que aparecen dibujadas las estatuas, por el material con el que está hecho, consigue efectos lúgubres por no dejar apreciar nítidamente lo que en él hay dibujado. Estas esculturas hechas de mármol de Carrara (según el Escultor) muestran la textura que tanto se ha repetido en la escenografía de este montaje, la del jaspe.

Don Juan, tras recitar los versos de la escena III (Zorrilla, 2000: 78) con una pistola en la mano y dispuesto a suicidarse, oye la voz de doña Inés, que se le aparece como un espectro. Esta escena tiene una acotación de Zorrilla, ignorada por Eduardo Vasco, que sugiere lo siguiente: “Se apoya en el sepulcro, ocultando el rostro; y mientras se conserva en esta postura, un vapor que se levanta del sepulcro oculta la estatua de doña Inés. Cuando el vapor se desvanece, la estatua ha desaparecido. Don Juan sale de su enajenamiento” (Zorrilla, 1993: 190) De esta manera, con el cañón de la pistola apuntando a su sien comienza la escena cuarta en la que la Sombra de doña Inés y don Juan conversan. Para esta escena el autor también da indicaciones que Vasco ha omitido en su montaje: “El llorón y las flores de la izquierda del sepulcro de doña Inés se cambian en una apariencia, dejando ver dentro de ella, y en medio de resplandores, la sombra de doña Inés” (Zorrilla, 1993: 191). El director ha resuelto esta escena proyectando el rostro de doña Inés (de inmensas proporciones) sobre el telón, hablando a don Juan con unos versos que han sido muy reducidos. Una vez desaparece la imagen de doña Inés, todo recupera su apariencia inicial con las cuatro estatuas en el telón; Zorrilla, sin embargo, exigía en su acotación que la estatua de doña Inés desapareciera tras hablar a don Juan.

Al compás de unas campanadas, don Juan recita los últimos versos. Las estatuas no han vuelto la cabeza hacia él, como reza el texto original. El acto primero termina con el convite que hace don Juan al comendador.

ACTO II (Zorrilla, 2000: 81-84)

Al igual que en el resto de actos, hay una acotación del autor al inicio:

Aposento de don Juan Tenorio. Dos puertas en el fondo a derecha e izquierda preparadas para el juego escénico del acto. Otra puerta en el bastidor que cierra la decoración por la izquierda. Ventana en el de la derecha. Al alzarse el telón están sentados a la mesa don Juan, Centellas y Avellaneda. La mesa ricamente servida: el mantel cogido con guirnaldas de flores, etc. Enfrente del espectador, don Juan, y a su izquierda Avellaneda; en el lado izquierdo de la mesa Centellas, y en el de enfrente de éste, una silla y un cubierto desocupados (Zorrilla, 1993: 201):



▲ Mesa y candelabro para aposento de don Juan, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.



▲ *Sillas aposento*, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.

La escenografía de este acto ha sido diseñada al margen de la acotación de Zorrilla. José Hernández ha reducido el espacio escénico a cuatro sillas de altos respaldos, cubiertas por unas telas que Ciutti retira al comenzar la escena, un candelabro de pie y una mesa con todos los objetos propios de un convite (cubiertos, vasos, platos, botellas, etc.), pero todos estos objetos han sido diseñados con un carácter tétrico; da la sensación de que los muebles han sido elaborados en hueso (por las formas de las patas y de los ángulos) y los respaldos de las sillas parecen haberse quedado fosilizados por el paso del tiempo, o bien da la sensación de que están ocultos por una gruesa capa de polvo y telarañas. A ello contribuye el color de estos muebles y objetos: un gris claro que contrasta con un fondo oscuro. También en esta ocasión el escenario se reduce a la parte frontal del mismo, sin escalones o desniveles. Al comenzar la escena, tan sólo tres de las cuatro sillas que hay en el escenario quedan al descubierto; Ciutti retira la tela de tres sillas porque sólo hay tres personas en el aposento de don Juan (él, Centellas y Avellaneda). La cuarta silla es para el Comendador y será don Juan el que la descubra a los pocos minutos con aire desafiante. A medida que transcurre la escena, los golpes que anuncian la llegada del Comendador se hacen cada vez más fuertes. En lugar de seguir las indicaciones de Zorrilla, el director resuelve la aparición del Comendador siguiendo el mismo patrón que el de la escena de la Sombra de doña Inés: una inmensa proyección del Comendador (de medio cuerpo) aparece en un telón del fondo para hablar con nuestro héroe y anunciarle su muerte³⁰:

³⁰ La acotación de Zorrilla dice: “La estatua de don Gonzalo pasa por la puerta sin abrirla, y sin hacer ruido” (Zorrilla, 1993: 207). Al finalizar la conversación, desaparecería atravesando la pared.



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Aposento de don Juan.

Cuando el Comendador se da la vuelta para retirarse, aparece la Sombra de doña Inés en su lugar enunciando los versos que abren la tercera escena (Zorrilla, 2000: 83):

*Un punto se necesita
para morir con ventura;
elígele con cordura,
porque mañana, don Juan,
nuestros cuerpos dormirán
en la misma sepultura.*

De esta manera, el director ha sintetizado la segunda, tercera y cuarta escenas en la aparición. Cuando Avellaneda y Centellas recobran la consciencia, comienzan las dudas entre ellos porque lo que ha ocurrido no encuentra explicación alguna, hasta el punto de que se apuntan con las pistolas entre sí (en lugar de amenazarse con espadas como corresponde al texto original). Termina así el segundo acto, con un fuerte disparo que deja la sala a oscuras a excepción del rostro de don Juan.



▲ *Telón aposento de don Juan*, J. Hernández. Boceto de la escenografía del aposento de don Juan, no utilizado en el montaje final.

ACTO III (Zorrilla, 2000: 84-86)

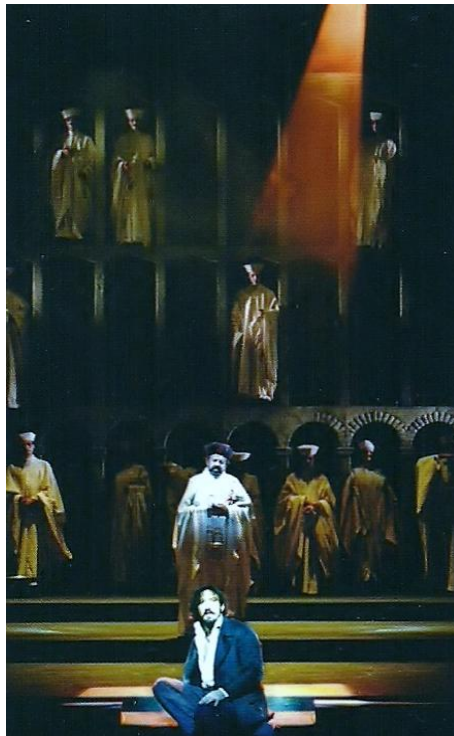
La acotación que abre este acto dice “Panteón de la familia Tenorio. Como estaba en el acto primero de la segunda parte, menos las estatuas de doña Inés y de don Gonzalo, que no están en su lugar” (Zorrilla, 1993: 216). En la primera escena don Juan debería aparecer embozado, pero en lugar de eso, le vemos con la cara al descubierto, y con el mismo aspecto con que terminó el acto anterior³¹. En esta última parte del drama, se ha prescindido de gran parte del espectáculo de visiones y transformación del entorno que sugiere el autor en estas líneas:

Llama al sepulcro del Comendador. Este sepulcro se cambia en una mesa que parodia horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior don Juan, Centellas y Avellaneda. En vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etc. (A gusto del pintor.) Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena.—Al cambiarse este sepulcro, todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena. La tumba de doña Inés permanece (Zorrilla, 1993: 217-218).

³¹ Ello se debe a que no ha habido una separación entre actos como en otras ocasiones; aquí se ha prescindido del ‘oscuro’, y simplemente se ha enlazado el acto segundo con el tercero. Por eso don Juan aparece con el mismo aspecto, y no “embozado” como sugiere Zorrilla.

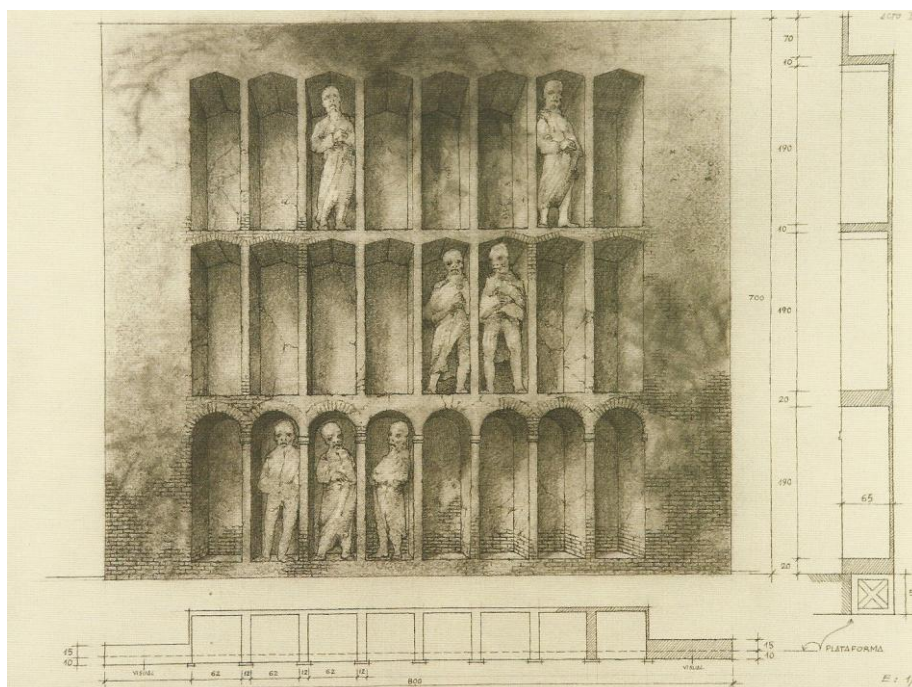
En el montaje final, tan sólo se ha mantenido la idea de las sombras y espíritus que ocupan el fondo del escenario, pero si nos fijamos en algunos de los bocetos desechados de Hernández, veremos que el escenógrafo ha sido más fiel al texto de Zorrilla de lo que parece en un principio; basta con observar *Cementerio*, donde aparece un gran reloj de arena que es mencionado por Zorrilla, o *Mobiliario*, que reúne estudios de algunos objetos entre ellos un reloj de arena y la que podría ser la “copa de fuego” de la que nos habla el autor en esta acotación.

Retomando la puesta en escena, el Comendador se le aparece (el intérprete, y no una proyección) con un vestuario totalmente blanco. El cromatismo empleado en el vestuario cobra ahora todo su significado; la muerte se identifica con el color blanco, cuando el relato de la vida de don Juan se ha desarrollado en espacios oscuros y siniestros durante todo el drama, con un vestuario que se mueve entre grises, sepias, negros y marrones. Sólo el blanco de la ropa de doña Inés permanece intacto en la vida y en la muerte por la pureza de su alma. Zorrilla redime a don Juan, y ante dicha salvación, el blanco parece ser el color más significativo:

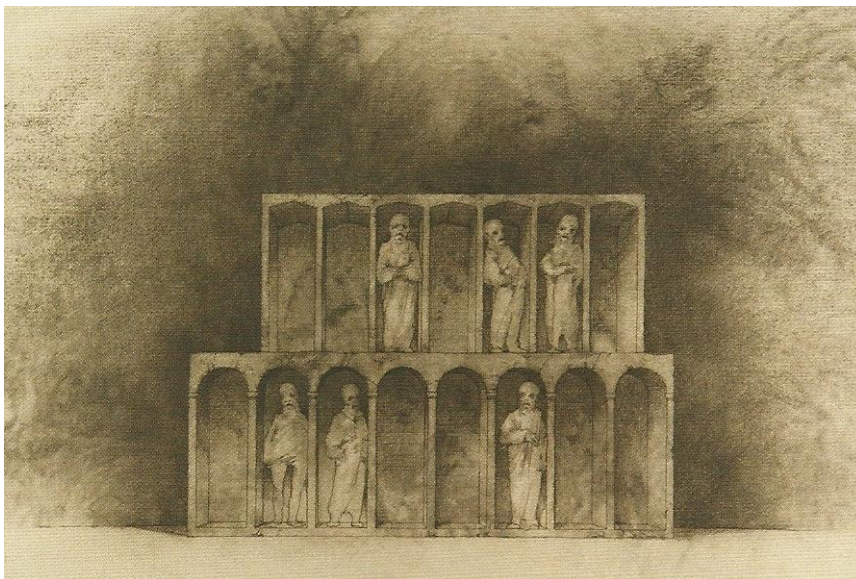


▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*.

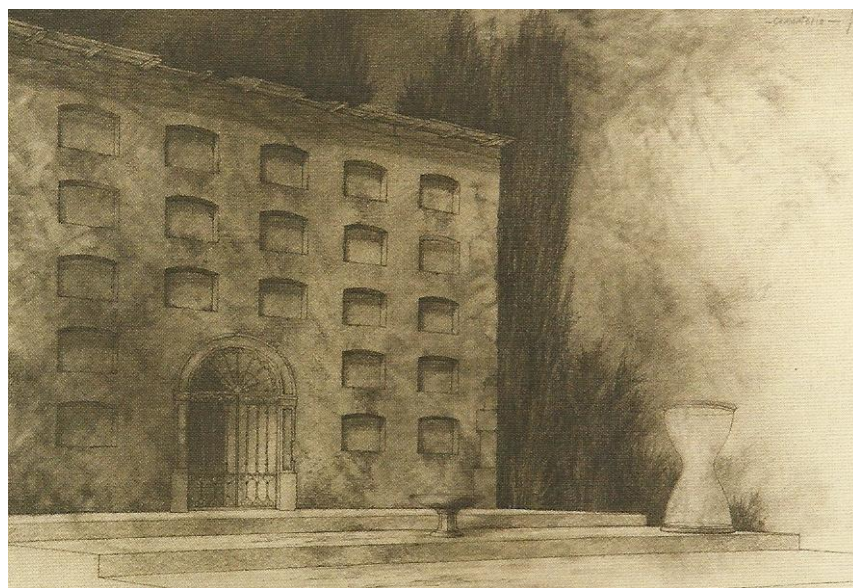
El Comendador hace acto de presencia en la segunda escena con una estructura de tres cuerpos a sus espaldas. Se trata de una construcción arquitectónica de piedra, que tiene tres niveles contruidos a partir de nichos; los dos niveles superiores están cerrados por una cubierta a dos aguas, mientras que el tercer nivel (a ras de suelo) presenta nichos que culminan en arcos de medio punto. Por algunos de ellos asoman figuras humanas vestidas de blanco que representan las ánimas de los caídos a manos de don Juan, sus fantasmas; ha llegado el momento impartir justicia divina. Mientras el Comendador habla, don Juan le escucha sentado en las escaleras que hay al borde del escenario, con un cuadrado de luz roja proyectado en el suelo que queda a sus espaldas y que parece ser la boca del Infierno. Uno de los bocetos de Hernández contaba con un inmenso reloj de arena, el que mide el tiempo que le queda a don Juan antes de que el Comendador le arrastre al submundo, pero finalmente no se incorporó al montaje. Zorrilla propone la siguiente solución: “Don Juan se hinca de rodillas, tendiendo al cielo la mano que le deja libre la estatua. Las sombras, esqueletos, etc., van a abalanzarse sobre él, en cuyo momento se abre la tumba de doña Inés y aparece ésta. Doña Inés toma la mano que don Juan tiende al cielo” (Zorrilla, 1993: 222):



▲ Acto III y planta, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*.



▲ *Acto III*, J. Hernández. Boceto desechado en el montaje final.



▲ *Cementerio*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *Don Juan Tenorio*, no usado en el montaje final.

En el montaje de Vasco, don Juan queda tendido en el suelo mientras un telón con un cielo pintado baja lentamente y ocupa el fondo del escenario, fuertemente iluminado³². Entonces doña Inés recita los últimos versos mientras avanza por el pasillo del patio de butacas hacia don Juan, retirándose los dos por este mismo corredor

³² En *Amar después de la muerte* (2005), que analizaremos a continuación, también aparece un cielo en un telón pintado.

agarrados de la mano. El telón del cielo según su boceto, mide 7,20 x 11,00 metros. Y es así como el recurso más empleado por Hernández en sus colaboraciones teatrales, pone el broche final a *Don Juan Tenorio*:



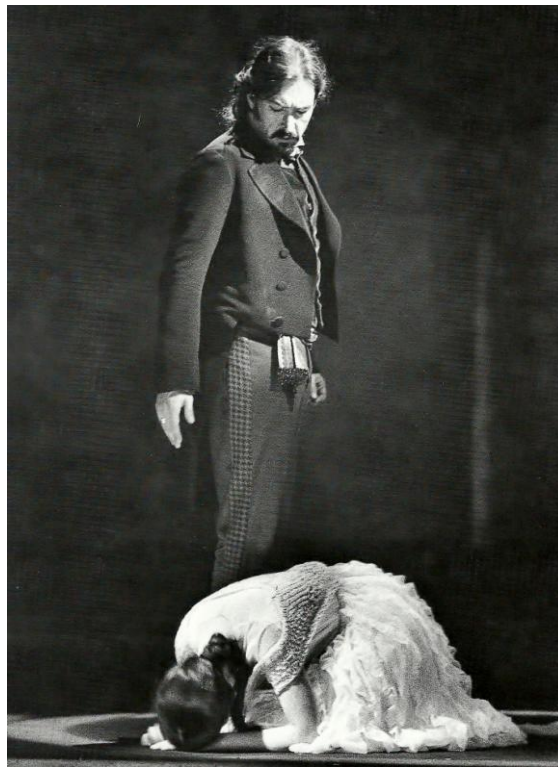
▲ *Telón cielo*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de la escena final de *Don Juan Tenorio*.

El vestuario que ha diseñado Rosa García Andújar³³ para *Don Juan Tenorio* sigue la moda romántica española, que en 1830 encontró su consolidación gracias a las artes decorativas. En la obra de Zorrilla hay seis personajes femeninos, de los cuales tres (doña Inés, la Abadesa y la Tornera) pertenecen a la Orden religiosa de las Calatravas cuyo vestuario ha sido recreado fielmente siguiendo los modelos de mediados de 1800:

³³ Rosa García Andújar colabora en los tres montajes de Eduardo Vasco que se analizan en este estudio. En todos ellos, la figurinista adopta la línea historicista para recrear el vestuario de la época en la que se decide insertar el drama; en el caso de *Don Juan Tenorio* (2000) el vestuario recrea la moda del Romanticismo español, en *Amar después de la muerte* (2005) estamos ante el siglo XVI español, y en *El castigo sin venganza* (2005) asistimos al período del fascismo italiano liderado por Mussolini. Ahora bien, resulta paradójico que se adopten este tipo de enfoques a la hora de realizar un montaje teatral de tipo historicista para traer el teatro de épocas pasadas al espectador actual, cuando el vestuario teatral de la época distaba mucho de ser el que dictaban las modas de entonces.



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. La Abadesa y la Tornera.



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*.

El resto de mujeres (Brígida, doña Ana de Pantoja y Lucía) siguen la moda romántica. El vestuario femenino de este momento busca ceñirse al busto y la manera de conseguir estrechas cinturas es por medio del corsé, que contrasta enormemente con las mangas en forma de jamón, de boina o de orejas de elefante, que ensanchan la parte superior del busto. Las faldas son planas en la parte superior y se van ensanchando culminando en un ribete sobre el que se colocan todo tipo de adornos (guirnaldas o flecos trenzados). La longitud de la falda queda a una mano del tobillo, dejándose ver

medias de colores claros y calzado plano que en ocasiones podía estar sujeto a la pierna con cintas. Para conseguir efectos se acude a materiales como la seda, el tafetán, la cachemira, la gasa, el raso, el tul, o el terciopelo. En este montaje, el vestuario masculino se desarrolla mucho más que el femenino porque hay más de diez actores. El traje masculino estaba muy ligado a los refinamientos de los dandis, adoptando algunas piezas como las camisas anchas, los blusones o trajes de interior de clara influencia oriental³⁴. La capa era el complemento idóneo para salir, siendo la más corriente la que lleva esclavina; sin embargo se usaban otros tipos de mantos que podían ir abiertos a los lados, o cortos, a la española:



▲ *La Mode* (1839), vestidos con volantes, sombrero y capota.

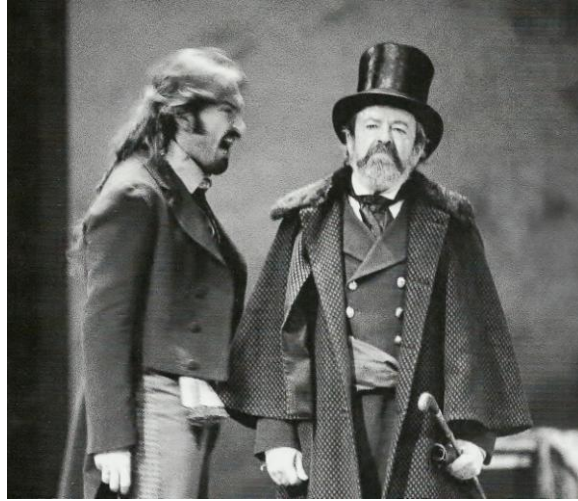


▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Brígida y doña Inés.

A principio de los años veinte aparece el sombrero de copa alta, que podía estar hecho en fieltro, seda, con forma acampanada, etc. François Boucher (2009: 347) añade que “la chaqueta y el redingote se dividen las horas del día, pero su uso difiere, según los años, de acuerdo con el color de la tela, la forma de los faldones o de la falda, el modelo de los botones, el pantalón y el chaleco”³⁵.

³⁴ Gozó de especial relevancia *El arte de ponerse la corbata enseñado en dieciséis lecciones*, publicado en 1827 en París y atribuido a Honoré de Balzac, lo que prueba el exquisito interés que despierta la moda masculina por entonces.

³⁵ ‘Redingote’: “Capote de poco vuelo y con mangas ajustadas”. Entrada consultada en www.rae.es el 01/02/2012.

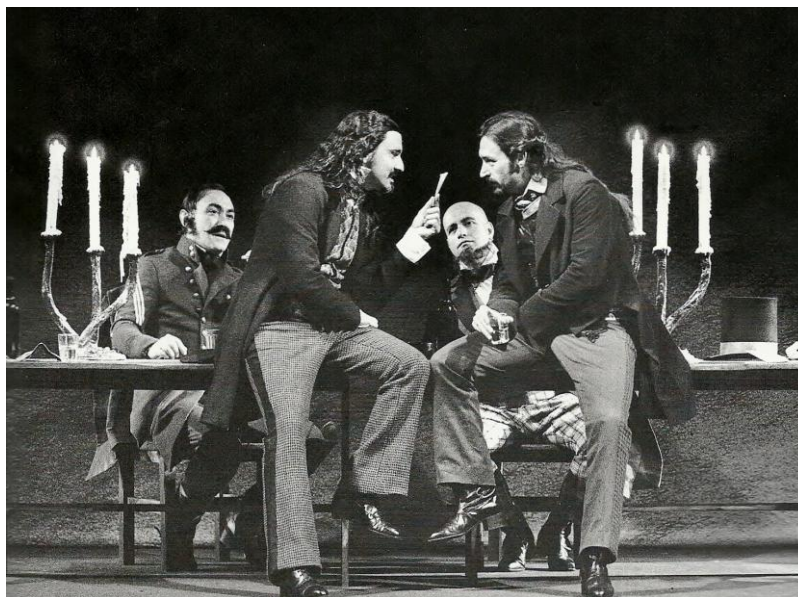


▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*.
Don Juan y el Comendador.

La evolución del traje masculino de la época romántica deriva en una silueta muy arqueada con el talle alto, donde el pantalón suele ser de color claro para contrastar con la casaca o redingote de color oscuro. Es habitual encontrar pantalones ajustados. Los mejores ejemplos en este montaje de moda romántica masculina son don Juan y don Luis:



▲ *Journal des tailleurs*, 1850. Oa 19, Gabinete de Estampas,
Biblioteca Nacional de Francia, París.



▲ Puesta en escena de *Don Juan Tenorio*. Don Luis y don Juan en primer término.

Aunque Eduardo Vasco haya decidido ambientar *Don Juan Tenorio* en el Romanticismo español, en lugar del siglo XVI (como indica Zorrilla), es interesante tener en cuenta cuál es la aproximación que se hace al vestuario de nuestros clásicos desde la óptica actual; para ello, el trabajo de Mercedes de los Reyes Peña (2007) resulta imprescindible. En él, José María Ruano de la Haza (Reyes Peña, 2007: 43-62) explica cómo el espectáculo teatral del teatro clásico español no era un mero reflejo de la vida de entonces, sino un acto festivo que pretendía sorprender al espectador. Entendido el teatro como acto festivo, el vestuario no podía ser sino de la misma condición, muy convencional, con patrones bien conocidos por el público, capaz de identificar rápidamente los distintos estratos sociales de los personajes, así como su procedencia, condición económica o política. Por este motivo, se trataba de un vestuario artificial. Del mismo modo, se introducían muchos anacronismos en el teatro del siglo XVII a través del vestuario, que se sospechan intencionados. Con este apunte puede observarse cómo la visión más purista de nuestro teatro clásico puede ser en sí misma un anacronismo por excesiva historicidad en el criterio de aproximación.

La crítica, en general, alabó la propuesta de Eduardo Vasco coincidiendo todas en la originalidad de un espectáculo atípico en el que para Juan Antonio Vizcaíno (2000) es “como si hubiera germanizado el mito español”. Una de las escenas más comentadas, no por ello rechazada, es la declaración de amor de don Juan a doña Inés (la escena más popular) donde se ha prescindido del diván para resolver el encuentro de

los actores de pie. Por último, considera que hay un cierto abuso de los recursos audiovisuales. Miguel Medina Vicario (2001) considera que “el espacio escénico presume de sobriedad, pulcritud y, en los momentos oportunos, extremada belleza visual. Las filmaciones resuelven situaciones tradicionalmente maniqueas y les concede una mágica dimensión. La luz se convierte en elemento básico, capaz de concretar sensaciones y enriquecer atmósferas”, ofreciendo una valoración positiva de la versión y del trabajo actoral. La escenografía en su mayoría es aplaudida, pero Javier Villán (2000) no aprueba la interpretación del papel de don Luis Mejía, por mostrar una actitud de perdedor desde el principio, así como la versión; tan sólo salva la escenografía. Carmen Becerra (2000), tras hacer un recorrido por las más de seiscientas versiones que se han hecho del mito, pone de relieve en *El Cultural.es* el enfoque que el director ha querido dar a este montaje:

A Vasco le interesa ese Don Juan que “vive al margen de cualquier estructura social, política y religiosa y sólo está dispuesto a entrar en ese cauce cuando alguien le fascina y transforma su manera de ver las cosas. Simplemente se comporta como lo hacen las mencionadas estructuras a lo largo de la Historia: sin escrúpulos, sin contemplaciones, atendiendo únicamente a su beneficio y cumpliendo sus deseos a cualquier precio.

2.2.- *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega

2.2.1.- *La obra*

A finales del siglo XVI siendo Lope de Vega joven escribe *El marqués de Mantua*, una tragedia sobre un padre que da muerte a su hijo por mantener relaciones amorosas deshonestas; unos años más tarde, en 1631, un Lope maduro recupera este tema para componer *El castigo sin venganza*. La censura retrasó su estreno en un año porque se cree que el tema aludía a la unión de Felipe II con Isabel de Valois (cuando le correspondía a su hijo Carlos), o bien por la supuesta referencia a los amoríos de Felipe IV. Escrita en 1631, se publica la obra suelta en la *Parte XXI* de sus comedias y en 1647 aparece la edición que porta el subtítulo *Cuando Lope quiere, quiere*. Esta tragedia narra el amor imposible entre Federico y Casandra, hijo y madrastra, que tendrán que enfrentarse a la reacción de un padre y marido sometido al rígido código del honor, combinándose dos grandes temas del Siglo de Oro (el amor y el honor) en un formato que sigue la fórmula del nuevo teatro y que apunta hacia la tragicomedia. Las fuentes que han inspirado a Lope de Vega son las más de doscientas *Novelle* que Mateo Bandello (1485-1561) publica en Italia, y que llegan a España en la edición de 1589 con el título *Historias trágicas ejemplares*. Bandello conocía la tradición oral que se había construido en torno a unos hechos supuestamente reales que van a servir a Lope de inspiración para elaborar su drama, sirviéndose a su vez de otra fuente, la Biblia (y en especial, del relato del rey David); a pesar de que se trata de una historia italiana, Lope ve temas que encajan perfectamente en el teatro español como son el honor, la envidia y la reputación. Si a eso añadimos el escenario de Roma que lleva a sus espaldas una larga tradición de emperadores, reyes y dictadores, entonces nos encontramos con los componentes idóneos para obtener un drama de gran calidad artística, obviamente elaborado con el ingenio dramático de Lope de Vega. Lo que más atrae a Eduardo Vasco de este drama es la admirable solución que Lope ha sabido dar a un conflicto en el que la venganza sería una respuesta casi obligatoria. Nuestro autor ha ideado un juego entre el castigo y la venganza que le sirve al Duque para tramar una mentira que no perjudica su honor y reputación. Es así como el duque político y el duque real encuentran la conciliación ante un conflicto de estas características. Los amantes, “cegados, crean su Arcadia particular durante los cuatro meses de ausencia del Duque; es el plazo máximo de felicidad plena que la vida les concede” (Vasco (ed.), 2005a: 7).

Eduardo Vasco confiesa que *El castigo sin venganza* “no sólo está considerado como uno de los mejores títulos de Lope, también es uno de los mejores del Barroco español, y desde luego es un título idóneo para ser pieza de repertorio de una compañía como la nuestra” (Torres, 2005). Lo que animó a Vasco a elegir esta obra es que Lope de Vega no es un desconocido para él; ha montado varios de sus textos y esto le confiere confianza. Igualmente, Lope de Vega es conocido por el género de la comedia y en esta ocasión se trata de una tragedia compuesta en su etapa de madurez, un texto brillante con el que quiso desplegar todo su talento a pesar de haber sido desplazado por un enérgico Calderón. Es un género en el que Lope ha introducido recursos que no estamos acostumbrados a ver en sus comedias, como son los soliloquios. En *El castigo sin venganza* busca ahondar en unos personajes que ya no se limitan a contar una historia; la introspección es ahora la marcha de cambio.

A lo largo de los siglos, esta obra ha caído en manos de todo tipo de compañías y dramaturgos³⁶. Manuel Vallejo se ocupó del primer montaje que tuvo lugar en Madrid en 1632, con un reparto formado por Damián Arias en el papel de Federico, María Riquelme interpretando a Casandra y Salinas haciendo de gracioso, todos ellos avituallados con un rico vestuario. Desde entonces no se sabe de nuevos montajes hasta 1877, año en que Luis Muriel realizó la escenografía para dicha obra. María Guerrero también se mostró interesada en esta tragedia pero no pudo verla representada porque de nuevo la censura intervino en nombre de la casa de Ferrara. Romera Castillo (2011b: 180-181) atiende a las puestas en escena de esta tragedia en cuatro ciudades españolas a principios del siglo XX: Albacete, Alicante, Segovia y Logroño. Albacete, entre 1901 y 1923, sólo conoció el montaje realizado en 1921 por la compañía de Jacinto Benavente y Ricardo Calvo (con adaptación de Carlos Moor) y la puesta en escena de 1929 por la Compañía Dramática de Ricardo Calvo (de nuevo con adaptación de Moor). En el caso de Alicante, *El castigo sin venganza* también se escenificó en un par de ocasiones en noviembre de 1906, a cargo de la Compañía Cómico-dramática dirigida por Manuel Salvat. Segovia, al igual que las ciudades anteriores, también subió dos veces a las tablas este drama, concretamente en febrero de 1929, gracias a la compañía de Ricardo Calvo (refundida por Carlos Moor). Por último, Logroño ofreció una única

³⁶ Al consultar el estudio de Dolores Romero López (2005), puede comprobarse cómo *El castigo sin venganza* no fue una obra muy escenificada; sólo contó con dieciocho representaciones a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, representándose dos veces en Badajoz, y dieciséis en Toledo.

representación en 1921 a manos de la Compañía del Teatro Español de Madrid dirigida por Jacinto Benavente y Ricardo Calvo. Otra puesta en escena a tener en cuenta tuvo lugar en 1901, cuando Emilio Álvarez llevó su particular adaptación a escena con la colaboración de Elisa Boldún en el papel de Casandra (excesivamente mayor para interpretar este personaje), Donato Jiménez haciendo del Duque de Ferrara, Rafael Calvo como Federico y Ricardo Calvo como marqués de Gonzaga. Este último participa como Duque en la versión de Benavente que se llevó al Teatro Español de Madrid en 1919, con escenografía de Amorós y Blancas. En 1943 cae en manos de Cayetano Luca de Tena, y en 1968 José Luis Alonso de Santos hace un montaje de la mano de la Compañía del Teatro Moratín (compuesta por Gemma Cuervo, Fernando Guillén y Luis Prendes entre otros) con una espectacular escenografía de Gustavo Torner. Casi veinte años más tarde, en la temporada 1985-86, Miguel Narros vuelve a subir a las tablas del Teatro Español esta tragedia de Lope de Vega de la que luego haremos una breve reseña. Más reciente es el estreno de Adrián Daumas para el festival de Almagro de 2003, siguiendo la versión de Rafael Pérez Sierra.

Por poner un ejemplo, veamos cómo abordó Miguel Narros su montaje teatral para el Teatro español. Lo primero que Miguel Narros pone de relieve al hablar de esta obra es la modificación que Lope de Vega decidió aplicar a la novela XLIV de Bandello que le había servido de inspiración. Ésta narra la reacción del marqués Niccoló III de Este cuando descubre el adulterio de su hijo con su madrastra, cuya consecuencia fue la decapitación de ambos en Ferrara. Precisamente en la contundencia de esta venganza es en la que recae Lope de Vega para elaborar una pieza que presenta el castigo por el acto cometido pero sin venganza alguna. En *sus Notas de dirección*, Narros explica lo siguiente:

En el montaje se ha llevado hasta el final la intuición cinematográfica de Lope (señalada por directores teatrales, como Meyerhold, y cinematográficos, como Eisenstein). Durante todos los actos se juega con diversos planos de acción, que adquieren importancia en orden a su significado dramático. Igualmente se ha trasladado teatralmente la técnica del fundido cinematográfico: en nuestro montaje las acciones de los distintos cuadros se inician sobre la acción anterior en las ocasiones en las que hay una mutua referencia, dándoles un sentido de signos expresionistas, presentando los elementos que perturban las conciencias de los personajes (VV.AA., 1985: 58).

Andrea D'Odorico se ocupó de la escenografía, resuelta con un palacio de altas paredes con escaleras y puertas laterales. Sobre el suelo del escenario se colocó una cuadrícula compuesta de un material brillante con el que crear juegos de luz en función de los personajes que estaban en escena. Por último, se colocó una puerta central con dos puertas correderas a ambos lados, que se abrían y cerraban en función de las escenas.

Todos los directores que han querido montar esta pieza se han encontrado con una obra madura que se gesta en un momento en que Calderón se encuentra en lo más alto de su carrera teatral.

2.2.2.- La escenografía de José Hernández en este espectáculo.

Pasemos a analizar detalladamente el montaje de Eduardo Vasco, y conocer así la escenografía que ha acompañado a esta representación de dos horas y media de duración³⁷.

FICHA TÉCNICA

Iluminación: Miguel Ángel Camacho (A.A.I.)

Vestuario: Rosa García Andújar

Escenografía: José Hernández

Versión y dirección: Eduardo Vasco

Reparto por orden de intervención (según el estreno en el Teatro Pavón de Madrid por la CNTC en abril de 2005):

-Ricardo: Jesús Fuente

-Febo: Fernando Sendino

-Duque de Ferrara: Arturo Querejeta

-Cintia: Eva Trancón

-Andrelina: Savitri Ceballos

³⁷ El análisis de este montaje teatral se apoya en la versión del texto realizada por Eduardo Vasco (Vega, 2005), y en la grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo el 17/5/2005, disponible en el Centro de Documentación Teatral. Igualmente, se acudirá de forma puntual a la edición de Antonio Carreño (Vega, 2010), para contrastar la versión del director con el texto original.

- Batín: Francisco Merino
- Conde Federico: Marcial Álvarez
- Floro: Ángel Ramón Jiménez
- Lucindo: José Ramón Iglesias
- Casandra: Clara Sanchis
- Lucrecia. María Álvarez
- Rutilio: José Vicente Ramos
- Marqués de Gonzaga: Daniel Albaladejo
- Aurora: Nuria Mencía
- Pianista: Ángel Galán

Acto primero: versos 1- 859 (Vega, 2005)³⁸

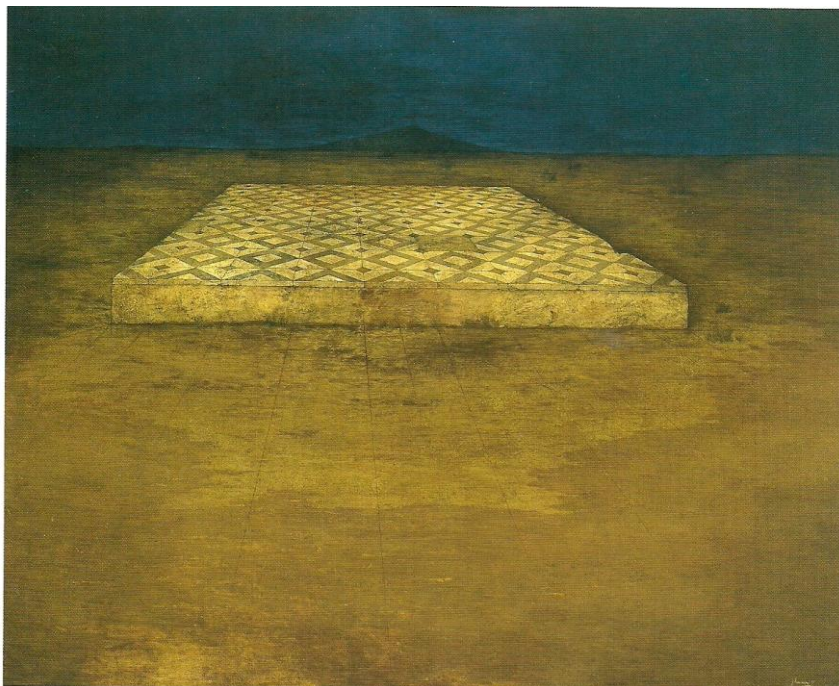
En el primer acto el Duque de Ferrara va a casarse con Casandra por intereses político-territoriales. Lleva una vida desordenada y trasnochada que pretende serenar en el momento en que sea hombre casado. Su hijo bastardo, el Conde Federico, acude a recibir a su madrastra acompañado de su criado Batín, y casualmente presencia un accidente en el que interviene para salvar la vida a una dama, que resulta ser su madrastra Casandra. Aquí surge un sentimiento entre ambos que será el eje central de la tragedia. Por otro lado, Aurora reconoce estar enamorada de su primo Federico y confiesa a su tío (el Duque) su intención de casarse con él a lo que el Duque accede orgulloso. El primer acto comienza con una luz azulada que cae sobre la mitad frontal del escenario. La noche acompaña a tres enmascarados (el Duque de Ferrara, Febo y Ricardo) que salen a escena mientras suenan unos cantos de tipo militar. Sobre un suelo de grava hay una superficie de poca altura, centrada, en medio de un espacio totalmente diáfano; es una tarima con unas baldosas pintadas, ricamente decoradas, que sigue la misma estrategia de ilusión teatral que en *Don Juan Tenorio* y *Amar después de la muerte*, pero esta vez aplicada a una estructura sobre el suelo:

³⁸ De ahora en adelante, todos los versos a los que se hace referencia en el análisis de *El castigo sin venganza* pertenecen a la versión realizada por Eduardo Vasco (Vega, 2005). Puntualmente se contrastará con el texto original (Vega, 2010), para advertir las decisiones que ha tomado el director a la hora de realizar la puesta en escena.



▲ *Escenario*, J. Hernández. (Fragmento). Boceto para la escenografía de *El castigo sin venganza*.

Al igual que la casa de doña Ana de Pantoja era una superficie plana donde la pintura había conseguido hacerla tridimensional, o la estructura empleada en *Amar después de la muerte* simulaba una textura marmórea con las vetas pintadas (como veremos), aquí estamos ante un suelo (también pintado) que parece estar hecho de un valioso material que remite a los restos de un palacio o una construcción cortesana, eso sí, un tanto envejecido, y que permanecerá a lo largo de toda la representación. En este sentido, es frecuente encontrar cuadros y grabados de Hernández donde hay restos de arquitecturas (ruinas) o restos orgánicos (huesos o cuerpos en descomposición) en medio de un espacio desértico que recuerda a la pintura metafísica italiana. El cuadro *Paisaje I*, pintado en 1987, es sin duda el germen de esta escenografía que nos trae a la memoria otras composiciones donde hay suelos de mármol ajedrezados o con motivos geométricos:



▲ Paisaje I (1987), J. Hernández.

José Hernández explica cómo ha creado el espacio escénico de *El castigo sin venganza*:

Por lo que respecta a las referencias plásticas que he utilizado en El castigo, la idea que yo he procurado interpretar es que estamos en un lugar indeterminado, que da un poco la sensación de un desierto; no es reconocible, y forma parte de un proceso de abstracción, aunque la obra transcurre en Italia. Sobre ese desierto queda una especie de vestigio mínimo, de resto de una construcción de otro tiempo, en forma de gran suelo de lo que posiblemente fue un edificio noble; la sensación es de islote... Esa es la visualización más directa y más simple. Dentro de esta perspectiva, los elementos son mínimos, es todo muy sobrio y muy estilizado, de ahí que bajo el punto de vista escenográfico estemos obligados a que esos pocos elementos sean muy calculados, muy estudiados, para que tengan una calidad pictórica importante y sean atractivos y que aquello no sea simplemente una especie de suelo en medio del escenario (Zubieta, 2005a: 41).

Cuando el Duque de Ferrara decide entregarse a los placeres de la noche a los que está acostumbrado y va a ver a la prostituta Cintia, desaparece la luz azulada y una luz intensa ilumina el fondo derecho del escenario, donde hay un piano de media cola sobre el que está sentada, fumando³⁹. Enunciados sus versos (83-120), se deja esta parte

³⁹ El cambio de iluminación tiene lugar en el minuto 06:15. La luz directa que cae sobre Cintia adquiere una tonalidad rosada al reflejar el color de su piel que, junto al humo que desprende su cigarro, tiene por

del escenario en penumbra y se recupera la iluminación azulada inicial. El Duque de Ferrara reflexiona acerca de la que será su nueva vida de casado y escucha a Andrelina recitar unos versos que hablan de los buenos tiempos pasados. Es aquí la primera vez que se escucha el piano (a lo largo de los versos 159-217) y que aparecerá puntualmente⁴⁰. En opinión de Eduardo Vasco, la presencia de la actriz Andrelina tendría la siguiente explicación:

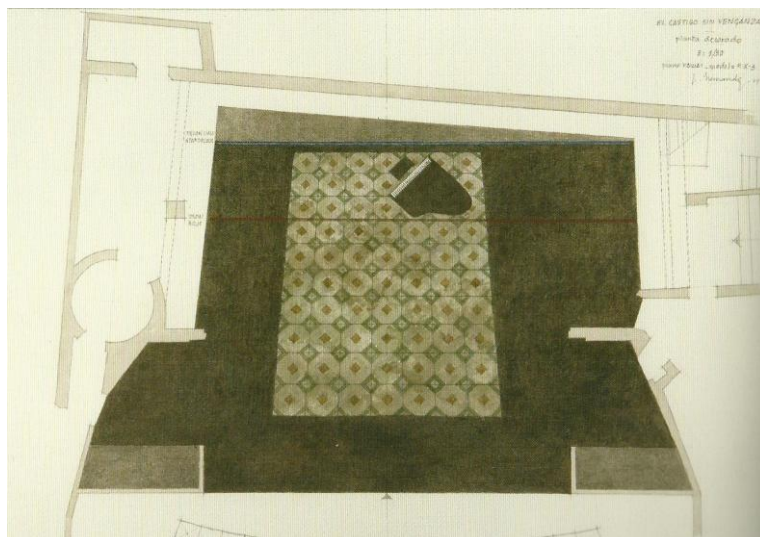
Analizando el texto he llegado a la conclusión de que no hay más que una razón por la que Lope metería una actriz en la primera parte del primer acto, hablando de cómo le duele a uno recordar los buenos tiempos cuando está sufriendo. Es casi un vaticinio, y extrapolando la situación un poco, he desarrollado este personaje hacia lo onírico; conduce todo el elemento trágico y aparece cuando realmente se intuye la tragedia, ayudando a que englobe a todos y no a un solo personaje (Zubieta, 2005a: 35).

El director se refiere al momento amargo que estaba atravesando un Lope ya viejo apartado de los círculos cortesanos y a la sombra de las nuevas generaciones de dramaturgos, entre los que brillaba Calderón. Andrelina está inspirado en un personaje que existió realmente, Isabel Andreini, una actriz de la época conocida por Lope que Vasco asocia al *fatum* de la tragedia en su montaje teatral⁴¹. Tras su aparición, un oscuro marca el cambio de espacio (y con ello de escenografía) que ahora ocupan Federico y Batín. Un boceto de José Hernández sobre la planta del escenario, nos permite hacernos a la idea de cuál es la disposición de la escenografía:

resultado una sutil ambientación de burdel. El texto de Lope (Vega, 2010) tiene una acotación al comenzar esta escena que dice “Cintia en alto” (verso 82), algo que ha respetado el director, colocando a la actriz sobre un piano.

⁴⁰ El pianista Ángel Galán toca piezas de Gabriel Fauré en determinados momentos de la representación, por ejemplo, cuando el Duque descubre el incesto; pero también participa activamente en alguna ocasión cuando alguno de los intérpretes le manda callar, le ordena abandonar la escena o le susurra al oído, supuestamente, alguna pieza en particular (todo ello con gestos, nunca hablando a oídos del espectador).

⁴¹ Lope (Vega, 2010) ofrece una acotación interesante cuando Andrelina se dispone a hablar (versos 181-188), y que dice “Dentro”, para que conste que ella se encuentra en el interior de una habitación o una casa. Eduardo Vasco introduce a Andrelina físicamente en el escenario, eso sí, vestida de un modo totalmente ajeno al drama porque es más un símbolo que un personaje; con esta solución, ella está presente (físicamente) y ausente (ajena al drama) a un mismo tiempo.



▲ *Planta decorado*, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de *El castigo sin venganza*.

Retomando la representación, estamos en el momento en que Federico y Batín van a buscar a Casandra al camino de Mantua. Para ilustrar esta escena se ha colocado un telón de gasa verde en el fondo del escenario simulando las tonalidades de los árboles (la escena ocurre en un bosque) con algunos de los pliegues abiertos para que entren y salgan los actores y para acentuar, así, la verticalidad de los troncos de los árboles de una manera abstracta. La textura rugosa de la gasa se asemeja en alguna manera a la de la corteza de los árboles, todo ello de una forma muy sutil, pues no deja de ser un telón pintado que busca recrear este espacio onírico que tanto persigue Vasco en su montaje teatral. Federico rescata a Casandra y entra en escena con ella en brazos, a la par que suena el piano ilustrando un momento sensual, lo que nos deja ver cómo este instrumento marca las escenas más emotivas, pero también las más dramáticas:



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*.
Federico y Casandra en el primer acto.

Una vez se identifican como Casandra y Federico respectivamente, entra el Marqués Gonzaga en escena. Es interesante ver cómo se juega con los dobles espacios a través de los pliegues abiertos del telón; algunas veces los actores separan los pliegues del telón verde dejando ver el escenario que se esconde detrás con el piano, mientras que otras veces permanece completamente oscuro:



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*. Al fondo, el telón verde diseñado por Hernández.



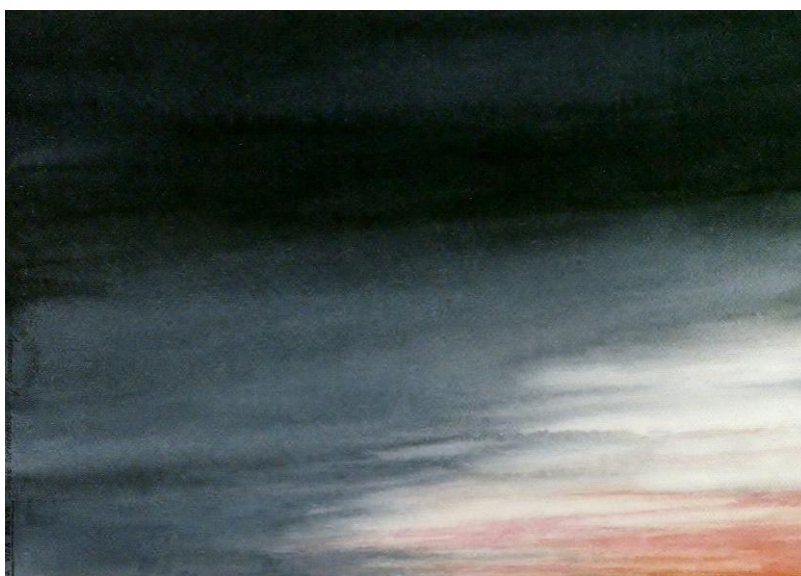
▲ *Telón gasa*, J. Hernández. Boceto del telón empleado en el primer acto.



▲ *Bosque*, J. Hernández. Boceto para la escenografía del primer acto.

Retirados Casandra y Federico de escena, queda el pianista tocando bajo un foco de luz en medio de la oscuridad para dar paso a una nueva escena (que arranca en el verso 567) y con ella una nueva escenografía. Estamos con Aurora (prima de Federico) y con el Duque. Ella confesará a su tío que es tal el amor que siente por el Conde que quiere contraer matrimonio con él, ayudando así a consolarle ante la difícil situación que se le presenta como hijo bastardo que va a perder su condición de heredero ante la boda inminente de su padre y Casandra. En esta ocasión aparece un telón pintado de

fondo que muestra un ocaso, representado con una tonalidad rojiza en el lateral derecho, que permanecerá visible hasta el final del segundo acto⁴². Su aparición se produce en la escena en la que Aurora confiesa al Duque que está enamorada de su hijo Federico. Este telón fue diseñado por Hernández para el montaje de *La vida breve* (con música de Manuel de Falla, libreto de Carlos Fernández Shaw, dirección musical de Luis Antonio García Navarro y dirección escénica de Francisco Nieva) que tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid en 1997, del que se ha hecho una variante para *El castigo sin venganza*:



▲ *Cielo tormentoso*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *La vida breve*.

⁴² Este telón pintado aparece en el minuto 27:00 de la grabación, que es cuando comienza la escena protagonizada por Aurora y el Duque, y permanece hasta el minuto 39:50, momento en que termina el primer acto.



▲ *Vista general decorado I*, J. Hernández. Boceto para la escenografía de *El castigo sin venganza*.

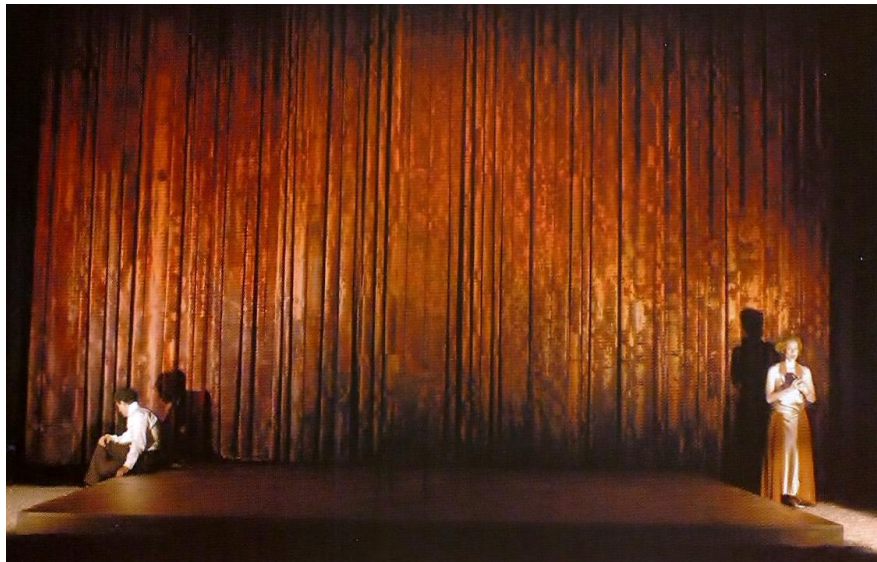
A esta escena protagonizada por el Duque y Aurora le siguen las escenas de presentación formal de Casandra a la familia del Duque y aquella en que Federico habla con Batín de sus verdaderos sentimientos. La escenografía mantiene aquí la sobriedad de escenas anteriores: suelo pintado, piano, y un fondo oscuro con un rojo anaranjado en la parte inferior derecha (ver *Vista general decorado I*) que se mantiene durante los versos 567-859, cuando acaba el primer acto con Andreлина presenciando la escena desde el piano.

Acto segundo (versos 860-1748)⁴³

En el segundo acto asistimos a los siguientes acontecimientos: ha transcurrido un mes y Casandra siente que el Duque no le presta la atención suficiente porque prefiere deleitarse con las juergas nocturnas. Por otro lado, el Duque comunica a Federico el plan de boda de su prima Aurora, a lo que él accede para no levantar sospecha, no sin buscar excusas con las que retrasar este evento lo más posible; igualmente intentará

⁴³ Este acto segundo es el que ofrece Lope de Vega en su texto. En su montaje teatral, Eduardo Vasco ha reducido los tres actos a dos, y el espectador sólo encontrará una verdadera división del drama en el momento en que Casandra y Federico se declaran el amor a la vista del Duque, comenzando la verdadera tragedia. El personaje de Andreлина aparecerá alzando una espada, rodeada de hombres con uniformes militares fascistas mientras suena la *Giovinazza*, señalando el giro dramático que acaba de producirse, y con ello el inicio de la segunda parte de la representación (que comienza en el minuto 1:25:00). Es decir, el primer y segundo acto del texto quedan recogidos en una primera parte de la representación, y el tercer acto ocupa la segunda parte del montaje.

confesar su amor a Casandra de manera indirecta, y ella sabrá apreciar el verdadero sentido de sus palabras. Al final de este acto, el Duque es solicitado por el Papa para participar en una campaña militar que le ausentará unos meses. Es entonces cuando Federico y Casandra confiesan su verdadero amor. La escenografía de este acto está compuesta por un fondo negro azulado, el suelo pintado, el piano de fondo (sin pianista) y una silla tapizada, todo bajo una luz concentrada en la parte frontal izquierda (durante los versos 860-929), que se abre a todo el escenario cuando entran el Duque, Federico y Batín a escena (a partir del verso 930) y se mantiene hasta el final del acto. Dos copas de cristal quedarán apoyadas sobre el piano a lo largo de todas estas escenas y el pianista retomará su asiento cuando el Duque se disponga a partir ante la llamada del Papa. Ausente ya el Duque, Federico confiesa su amor a Casandra (versos 1530-1748) en un escenario con luz tenue que resalta el efecto pictórico de la tarima, y donde se oye la música del piano que acompaña esta escena final. Dos focos de luz iluminan frontalmente a Federico y Casandra, situados a ambos lados del suelo, cuyas sombras se proyectan en el fondo oscuro del escenario⁴⁴. Aproximándose el final, baja lentamente un telón rojo de terciopelo y se enuncian los últimos versos:



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*.
Telón rojo de terciopelo. Final del segundo acto.

⁴⁴ El momento en que aparecen los dos focos de luz a ambos lados de la tarima es en el minuto 1:12:32, comenzando a hablar Federico, para unirse a continuación Casandra. El telón rojo no aparece cuando comienza la siguiente escena.



▲ *Vista general decorado II, J. Hernández.*

Acto tercero (versos 1749-2550)

El tercer acto condensa todos los conflictos llevándolos a la catarsis. Aurora conoce el sentimiento que hay entre Federico y Casandra y se siente muy celosa, acudiendo al Marqués para tratar de llamar la atención de Federico. El Duque regresa de su campaña militar y esta vez parece decidido a llevar la vida propia de un hombre casado, pero es entonces cuando descubre la verdadera relación de su hijo con su esposa a través de una nota anónima que le informa del incesto. Comienza a tramar la manera de castigarlos sin dañar su honor, pues recordemos que es una figura relevante en política y esto dañaría su imagen. Cuando presencia la declaración de amor que se hacen Federico y Casandra, sale de dudas y aplica su estrategia de condena: ata a Casandra y la oculta bajo una tela para hacer creer a Federico que es un noble que ha tratado de atentar contra él, y al que debe dar muerte. Así, Federico mata a Casandra sin saberlo. A oídos de su séquito, el Duque acusa a su hijo bastardo de haber asesinado a su esposa porque esperaba un hijo que se convertiría en el legítimo heredero, lo que justifica la ejecución inmediata de Federico.

La puesta en escena se ha resuelto de la siguiente manera. Entre el segundo y el tercer acto, se ve al fondo del escenario a Andrelina alzando la espada rodeada de varios personajes masculinos, como si se tratara de un estandarte, mientras lo que parece un

himno militar, tal vez del fascismo italiano, suena de fondo. El telón de terciopelo ha sido recogido. El tercer acto propiamente dicho se abre con una luz fría que ilumina el suelo de baldosas sobre el que Aurora y el Marqués aparecen vestidos de riguroso negro con una marcada estética militar; Rosa García ha querido reflejar la creciente tragedia con un vestuario oscuro y apagado, potenciando así lo dramático de la acción, a diferencia de los actos anteriores en los que el vestuario ofrece un mayor colorido. La escenografía es la misma que en el segundo acto (el piano, el suelo pintado, una silla tapizada y un fondo oscuro) pero la iluminación y el vestuario nos permiten intuir la tragedia. A la llegada del Duque, todos los personajes ocupan el escenario, la mayoría de ellos con uniformes militares y luciendo sus condecoraciones. La imagen del Duque, entre Federico y Casandra, portando una gran cruz latina en su pecho, anuncia la resolución de un conflicto en el que él será quien separe eternamente a la pareja de protagonistas. El momento en el que culmina el drama de Lope de Vega es cuando el Duque ha presenciado el amor que se profesan Casandra y Federico, recitando los versos 2340 a 2343: “No es menester más testigo; / confesaron de una vez; / prevenid, pues sois juez, / honra, sentencia y castigo” cuya puesta en escena queda recogida en esta imagen:



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*.

Descubierta Casandra, baja un telón de terciopelo morado acompañado de la música de un piano en su grado más patético⁴⁵; ambos, de la mano, se ocultan tras el telón. El espectador entiende que Casandra acepta su castigo⁴⁶. Así pues, Eduardo Vasco ha decidido resolver el secuestro de Casandra de una forma no explícita. El Duque, dispuesto a ejecutar su plan, recibe de las manos de Andrelina una espada, el impulso definitivo para llevar a cabo el castigo⁴⁷. Este mismo personaje, Andrelina, entrega la espada a Batín que anuncia el final del drama mientras el telón sube y descubre a todos los protagonistas de esta historia.

La escenografía, como se ha podido comprobar, es austera para no entorpecer la dramatización; se busca que el texto y el vestuario sean los verdaderos protagonistas. En esta línea de austeridad también entra el piano, cuya participación está comedia pero muy estudiada. Merece especial atención el vestuario de Rosa García Andújar, que ha seguido la moda italiana de los años treinta. Esta época concedía un sensualismo y libertad al vestuario femenino, y en eso se ha apoyado a la hora de realizar su trabajo. Para ello ha usado tejido suaves que marcan las formas naturales del cuerpo, muy lejos ya de la rigidez del corsé, lo que hace de la mujer una figura atractiva en los calurosos días de verano.⁴⁸ Aurora y Casandra son los dos personajes que llevan un vestuario más parecido porque pertenecen a la misma clase social, empleándose materiales como las gasas y satén de seda, con caída y movimiento muy marcados. Puesto que la primera parte de la tragedia transcurre en verano, los trajes son en color pastel, mientras que los oscuros han ido a ambientar la segunda parte del drama que acontece en invierno. De esta manera la vitalidad del verano va disminuyendo a medida que llega la estación más dura del año, una lectura climatológica que tiene su paralelo en una tragedia que también ahoga las esperanzas de los protagonistas a medida que avanza el drama:

⁴⁵ A partir del minuto 1:56:30 de la grabación es cuando comienza a bajar el telón. Se trata del mismo telón de terciopelo rojo empleado al final del segundo acto, que ahora, con la iluminación, adopta una tonalidad más cercana al morado. Permanece hasta el final de la representación.

⁴⁶ Los dos colores del telón de terciopelo, rojo y morado, aparecen en momentos muy significativos; el telón rojo aparece en escena cuando Federico y Casandra confiesan su amor al final del segundo acto, una asociación (amor y color rojo) conocida tradicionalmente, mientras que el morado, asociado en la iconografía cristiana a la pasión de Cristo, encaja perfectamente con la escena en que Casandra es descubierta por el Duque, intuyéndose las consecuencias terribles de esta revelación.

⁴⁷ Este gesto se escenifica colocando al Duque a la izquierda del escenario, y a Andrelina a la derecha, ambos en dos cuadrados de luz que contrastan con la total oscuridad del escenario.

⁴⁸ Recordemos que la obra comienza en verano y acaba en invierno, por lo que estamos ante una historia que transcurre a lo largo de cinco meses aproximadamente. El vestuario refleja estas estaciones, que no han sido elegidas de forma casual pues la crudeza del invierno es el escenario idóneo para que culmine una tragedia de estas características.



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*. A la izquierda, el Marqués Gonzaga y Aurora en el segundo acto. A la derecha, el Duque de Ferrara y Andreлина en el primer acto.

El vestuario de Andreлина queda al margen de este contexto porque es prácticamente un símbolo mientras que Lucrecia aparece con un vestuario más conservador que Casandra o Aurora porque es una criada de la alta aristocracia:



▲ Casandra, Rosa García Andújar.

El vestuario masculino sigue una estética fascista muy marcada. Se distinguen dos tipos de vestuario en los personajes masculinos. Por un lado están los que Rosa García llama “rebeldes” (no militares) que son el Conde Federico, Floro, Lucindo y Batín. Y por otro lado están los militares fascistas que son el Duque de Ferrara, Ricardo, Febo y el Marqués, la mayoría de ellos con camisa negra y pantalón gris verdoso. El Duque de Ferrara no es realmente militar, aunque sea solicitado por el Papa para participar en una campaña. Se le considera una figura política más que militar, y por eso aparece con esmoquin en el segundo acto o levita para recibir a Casandra. Rosa García ha distinguido entre los soldados de Mantua (de aspecto más rígido) y los de Ferrara (cuya uniformidad no se implanta de forma rigurosa hasta los años treinta y cuarenta), y al igual que hizo con el vestuario femenino, los hombres portan colores cálidos en la primera parte de la obra (menos trágica) mientras que el tercer acto podría reducirse a blanco, gris y negro:



▲ *Duque de Ferrara*, Rosa García Andújar.

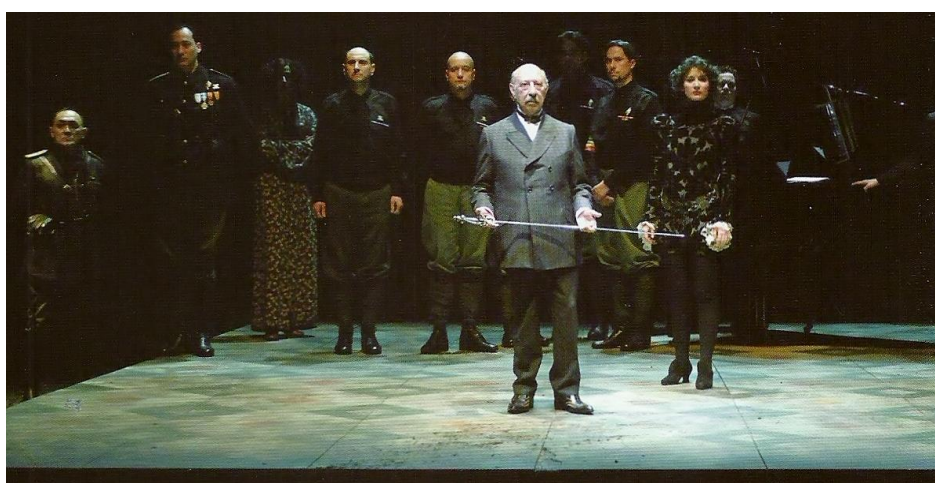
La ambientación en la Italia fascista no sólo se limita al vestuario, puesto que aparecen en escena cigarrillos, maletas de cuero, copas de cristal de tipo modernista, un piano de media cola, botellas de vino etiquetadas, el sonido del motor de un coche y de la bocina de éste, y fragmentos de himnos militares fascistas (*Giovinezza*):



▲ Uniforme fascista militar (“Camisas negras”)



▲ Soldado, Rosa García Andújar



▲ Puesta en escena de *El castigo sin venganza*. Escena final.
Al fondo, el vestuario masculino de marcada estética fascista.

El vestuario encuentra en la escenografía su mayor cómplice estético, con una sobriedad que encaja en la línea de los uniformes militares fascistas, y con una gama de tonalidades apagadas que ambos comparten; el color verde, marrón y ocre de la tarima se complementa con el del vestuario masculino, siendo las mujeres las que ofrecen las notas de color durante la primera mitad de la representación. El piano contribuye a ensalzar la categoría social a la que pertenece el Duque y su séquito, dotando de cierta elegancia a la escena con el negro brillante de su caja, a la que también contribuye el terciopelo rojo del telón. El resultado es una puesta en escena cuidada, definida y refinada. Lo mismo puede decirse de la iluminación, que ha corrido a cargo de Miguel Ángel Camacho, con la que se ha mantenido la sobriedad a lo largo de todo el montaje, acompañando al texto y al vestuario. El primer acto, como sabemos, transcurre en verano y como es propio de esa estación se han usado colores cálidos en armonía con el vestuario, apoyados por los verdes y azules de los telones; para cambiar la temperatura

del color se han usado gelatinas. En el segundo acto la tragedia empieza a cobrar tintes dramáticos porque se descubre la relación de Casandra y Federico. He aquí una primera premonición que ha ido acompañada de una luz fría con un fondo cálido, que se volverá gélida con la llegada del invierno. La luz azul conseguirá una atmósfera llena de tensiones, junto al vestuario negro de todos los personajes.

La crítica, en general, calificó el estreno de Eduardo Vasco de irregular. Eduardo Haro Tecglen (2005) reconoce la sorpresa que supone ver a Mussolini en lugar del Duque de Ferrara, una decisión “fácil” si se pretende aproximar el teatro del Siglo de Oro a nuestros días; no por ello desprecia el trabajo de los protagonistas que saben defender bien un texto brillante. Su crítica termina cuestionándose por qué hay tanto pudor entre directores a la hora de mostrar los emblemas de movimientos políticos totalitarios. Jesús Sánchez-Ferragut (2005) coincide con Haro Tecglen en que no es nuevo ambientar una obra del Siglo de Oro en el siglo XX, y considera un error haber reducido la obra original de tres actos a dos, porque el primer acto alcanza la hora y media y resulta algo pesado al espectador; pero aplaude la iluminación, la escenografía y la interpretación. Sergi Doria (2005) ofrece en *ABC* la crítica de este montaje que considera lleno de altibajos, con una sobreactuación por parte de los amantes en la primera parte; a pesar de la cuidada estética de la puesta en escena, las irregularidades del ritmo narrativo y del trabajo de los intérpretes no termina de ganarse el favor del público. Por último, Joan-Anton Benach (2005) también encuentra algo rígida la actuación de los protagonistas, en concreto la del Conde Federico interpretado por Marcial Álvarez que en un momento dado llega a calificar de “desganado guaperas de discoteca”, del mismo modo que encuentra “demasiado penitencial” la interpretación de Nuria Mencía en el papel de Aurora. Con estos ejemplos nos podemos hacer a la idea de cómo fue acogido *El castigo sin venganza* dirigido por Eduardo Vasco.

2.3.- *Amar después de la muerte*, de Pedro Calderón de la Barca

2.3.1.- *La obra*

Antes de adentrarnos en el montaje propiamente dicho, veamos algunos datos relevantes sobre el texto. Calderón aborda el tema de la cultura musulmana en varias obras, siendo *Amar después de la muerte* la primera de ellas seguida de *La niña de Gómez Arias*, *El príncipe constante*, *El jardín de Falerina* y *El gran príncipe de Fez*. En 1677 se publica esta obra bajo el título *El Tuzaní de la Alpujarra*, y no es hasta 1691 cuando se da a conocer como *Amar después de la muerte*. La elaboración de dicho drama se apoya en el hecho histórico acontecido en 1568, la sublevación morisca en las Alpujarras granadinas, así como en tres crónicas históricas: *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (1619), *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada* de Luis Mármol Carvajal (1600), y *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza (1627). Sobre esta base, el dramaturgo diseña una trama de amor y venganza que construye a partir de las civilizaciones cristiana y musulmana. Los personajes de una y otra cultura ayudan a establecer paralelismos de tipo social, moral o sentimental que se van haciendo más complejos a medida que avanza la obra. Los escenarios de estos encuentros y desencuentros entre moros y cristianos son algunos de los pueblos que componen el territorio del reino de Granada (Galera, Berja y Gavia) repartiéndose el tiempo en tres jornadas, de manera que la primera responde a la tarde de un viernes (interrumpida por un año), la segunda retoma el momento anterior reduciéndose a una tarde y noche de un día, para culminar en la tercera jornada, que son el día y la noche siguientes. El resultado es una inteligente combinación de géneros en los que cabe la tragedia histórica, la épica, el drama y el formato de capa y espada como bien explica Yolanda Pallín, responsable de la versión empleada en este montaje⁴⁹:

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

⁴⁹ Ver nota 21.

tanto que comedia histórica, tratará el tema del orden social; en tanto que comedia heroica, el del honor y la obligación (Zubieta, 2005b: 41).

También el director incide en este aspecto:

Vasco señala que la obra no sólo es un drama de honor, “sino que reúne una variedad de géneros tremendos. La primera parte, antes de la batalla, presenta conflictos típicos de las comedias de capa y espada. La segunda, responde a la típica comedia soldadesca, con la aparición, anacrónica desde el punto de vista histórico, del personaje de Juan de Austria y del soldado Garcés. Tiene un gracioso, Alcuzcuz. El lamento final del Tuzaní recuerda a La vida es sueño. Y también incluye una historia romántica (Perales, 2005).

En relación con el lenguaje, se emplea un tipo de estrofa en función de las circunstancias de manera que los romances sirven a la narración, las redondillas y décimas describen los encuentros amorosos, y las silvas de heptasílabos y endecasílabos se ocupan de ilustrar los momentos ceremoniales. Todos estos elementos quedan recogidos en el siguiente argumento. La obra se inicia en Granada, el viernes en que los musulmanes celebran su festividad religiosa. En plena celebración, aparece don Juan Malec que viene a informar a su pueblo de las duras medidas tomadas por Felipe II (la Pragmática de 1567). Malec trató de conseguir menor rigidez en estas medidas pero al ser ignorado, y con ello ofendido, los musulmanes se alzan en armas contra el rey. Mientras se produce la sublevación de la Alpujarra, Clara, la hija de Malec, decide casarse con su enamorado don Álvaro Tuzaní para que éste trate de vengar a su ofendido suegro. En un ambiente de tensión y detenciones, se plantea como posible solución juntar en matrimonio a un miembro de cada cultura para salvar las diferencias, proponiéndose a doña Clara y don Juan de Mendoza como candidatos. Cuando don Álvaro conoce la noticia, planea atentar contra Mendoza y resolver así todos los conflictos, el político y el sentimental. Sin embargo, Mendoza rechaza esta propuesta conyugal y se entiende como una nueva ofensa al pueblo musulmán. Concluida la primera jornada, y tras algo más de un año, don Juan de Austria quiere ir a la Alpujarra para acallar la sublevación (Calderón introduce conscientemente un anacronismo, pues don Juan de Austria viene de vencer en Lepanto, algo que sucedió en 1571 cuando nuestra acción se sitúa en 1568). Los musulmanes cuentan con un líder, *Abenhumeya* (don Fernando de Válor), que ha impuesto algunas medidas que atentan contra el pueblo cristiano como es hablar exclusivamente en árabe o no celebrar ninguna ceremonia

suya, con la posibilidad de recibir ayuda del norte de África. En un momento dado Alcuycuz advierte a su pueblo de la llegada inminente de don Juan de Austria y su ejército. Termina la segunda jornada cuando, a la caída del sol, se produce el enfrentamiento entre ejércitos. La tercera jornada recoge el encuentro de ambos bandos y la muerte de Clara a manos de un cristiano, provocando en el Tuzaní un fuerte deseo de venganza que se ve satisfecho al final de la jornada. Su hermana Lidora consigue el perdón de don Juan de Austria, y el Tuzaní es indultado.

Tras esta breve aproximación al drama de Calderón, veamos cómo se ha gestado el montaje de la CNTC.

2.3.2.- La escenografía de José Hernández en este montaje teatral

Estrenada por la CNTC el 26 de octubre de 2005 en el Teatro Pavón de Madrid⁵⁰.

FICHA TÉCNICA:

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 (según el estreno en el Teatro Pavón de Madrid en octubre de 2005):

-Cadí: Emilio Buale

-Alcuycuz: Toni Misó

-Don Juan Malec: Jordi Dauder

-Doña Clara Malec: Pepa Pedroche

-Don Álvaro Tuzaní: Joaquín Notario

⁵⁰ El análisis de este montaje se apoya en la versión del texto realizada por Yolanda Pallín (Calderón de la Barca, 2005), cuyos versos se toman de referencia en nuestro estudio, y en la grabación audiovisual realizada el 24/11/2004 por el Centro de Documentación Teatral. A lo largo del análisis de este montaje teatral, se acudirá al texto original (Calderón de la Barca, 2010) cuando se considere necesario, para comparar las indicaciones del autor con la puesta en escena llevada a cabo por Eduardo Vasco.

- Beatriz: Ione Irazábal
- Don Alonso de Zúñiga: Paco Paredes
- Don Fernando de Valor: César Sánchez
- Don Juan de Mendoza: José Luis Santos
- Garcés: Miguel Cubero.
- Doña Isabel Tuzaní: Montse Díez
- Don Juan de Austria: Juan Meseguer
- Don Lope de Figueroa: Rodrigo Arribas
- Soldado 1º: Jorge Gurpegui
- Soldado 2º: Javier Mejía
- Soldado 3º: Xavi Montesinos

Eduardo Vasco, el director de *Amar después de la muerte*, explica qué le ha llevado a representar esta obra:

Es un texto de gran belleza formal y por otro lado su contenido es de una gran vigencia en el mundo de hoy: la sublevación de los moriscos en las Alpujarras (Granada) en 1568, que Calderón la interpreta como un drama de venganza. No es simplemente un drama histórico, sino que junto a la historia que se nos cuenta, se ahonda en el fracaso de la convivencia entre dos comunidades. La España multicultural que queda tras el final de la Edad Media aparece como imposible para un Estado que pretende una integración forzosa y consigue una discriminación oficial, que culmina en 1609 con la expulsión de los moriscos y da fin a la Reconquista (Díaz Sande, 2005).

En este ambiente de conflictos político-religiosos se idea un montaje muy sobrio en su discurso, con una escenografía que ayuda a contrastar esta austeridad con la gravedad del conflicto entre cristianos y musulmanes, de manera que el protagonismo se lo lleva principalmente el texto, el vestuario y los intérpretes. Precisamente la sobriedad de la puesta en escena es lo más señalado en la crítica, como veremos más adelante.

En el texto de Calderón hay muchas situaciones que transcurren en territorio de cristianos y musulmanes y sería complicado idear una escenografía que retratase cada una de las culturas en un constante cambio de espacio. En este sentido, Eduardo Vasco comenta lo siguiente:

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, 2005b: 36).



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.

José Hernández se ha servido de varios recursos en una escenografía que puede reducirse, a grandes rasgos, a dos elementos: los módulos de mármol o piedra y el telón pintado del fondo. La jornada primera, comprendida entre los versos 1 y 690, comienza en Granada con la celebración de la festividad religiosa de los musulmanes. Casi a oscuras, se advierten cinco lámparas circulares con velas que cuelgan del techo y que han sido diseñadas por Hernández. Sus anotaciones en los bocetos nos informan de

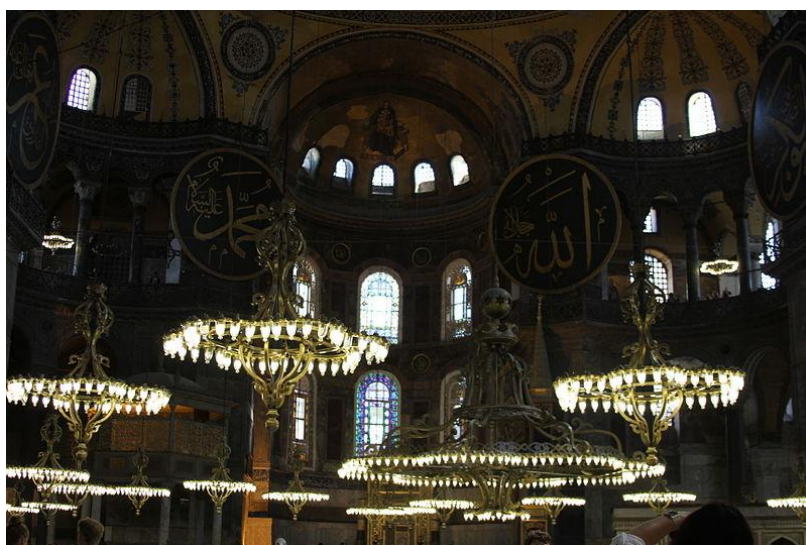
medidas y materiales: “Lámpara-5 unidades. Calidad de bronce algo oxidado con piedras / cristales de color rojo y verde. 60 centímetros de diámetro por 25 de alto.” (Nieva, 2008: 208). La combinación de estas lámparas con el jaspe, las alfombras y el vestuario de los musulmanes que en ese momento celebran un acto religioso tiene como resultado una estampa plenamente oriental que recuerda a los interiores de las mezquitas árabes:



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Primera jornada.

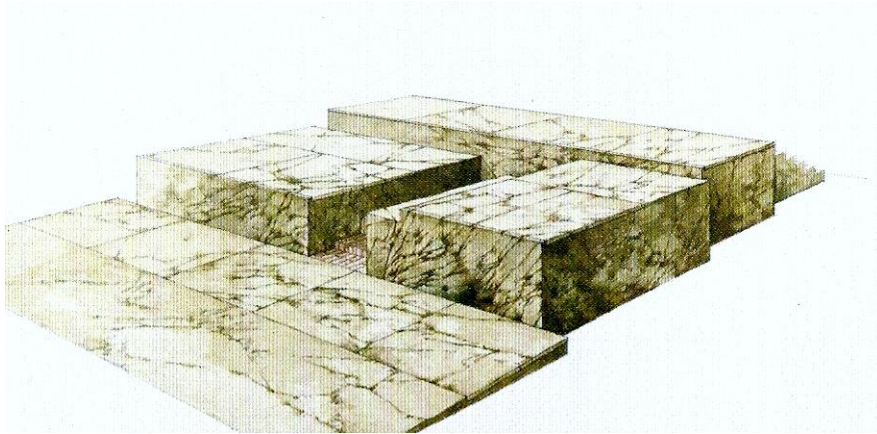


▲ Lámpara, J. Hernández.



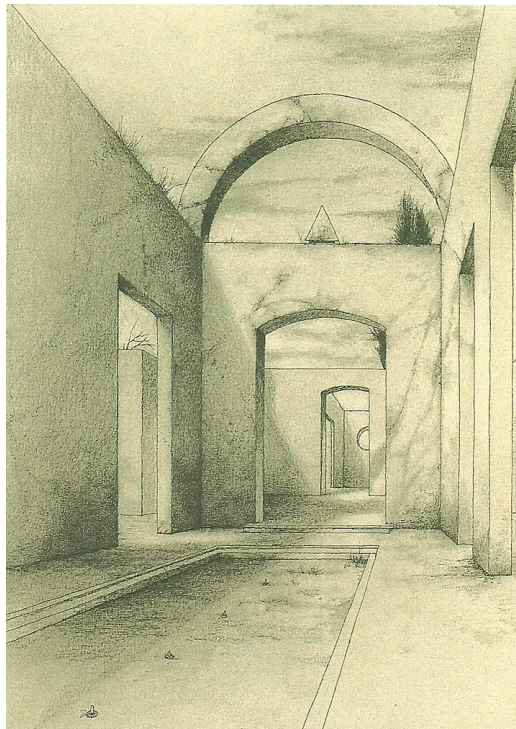
▲ Interior de la actual mezquita de Santa Sofía en Estambul.

Los musulmanes que protagonizan esta festividad están colocados en una estructura que sirve para organizar la escena en varios niveles escalonados. El uso de estos módulos que simulan ser de mármol 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. Este canónigo elaboró este librito para los profesionales de la arquitectura. Su aparición no es casual, sino el resultado de una serie de acontecimientos. A partir de 1720 se publican algunos de los libros que sentarán las bases de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII como *Compendio Matemático* (1727) de Tomás Vicente Tosca o *Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma...* (1757) de Domingo Lois Monteagudo. Así mismo por estos años se funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744) y poco después las medidas políticas aprobadas por el Conde de Floridablanca directamente relacionadas con las Bellas Artes, entre ellas la prohibición de los retablos de madera en 1777. Por lo tanto, este tratado nace como consecuencia de una notable preocupación por las distintas disciplinas artísticas; prueba de ello es su contenido, organizado en capítulos. El primero de ellos repasa las cualidades del estuco con la intención de mostrar un sinfín de ventajas frente al jaspe. Entre las virtudes del estuco está la posibilidad de superar en belleza al jaspe, la facilidad de reparar cualquier desperfecto así como limpiarlo y manipularlo sin problemas (el jaspe es más frágil y duro que el estuco); igualmente es un material que resulta muy económico, capaz de conseguir idénticos efectos que el jaspe y suplir los retablos de madera que tantos incendios ocasionaban en los lugares de culto. Los materiales que componen el estuco son baratos y accesibles; el yeso blanco o espejuelo es el básico y a él se añaden colores como carmín, añil, albín, etc. Una vez se cubre el armazón con estuco, se pasa a desbastar la pieza que tras una serie de operaciones, alcanza la textura del mármol pulido. Esta simulación de texturas o materiales encaja con la escenografía de José Hernández, en cuyos trabajos siempre persigue el efecto de la ilusión; lo vimos en la escenografía de *Don Juan Tenorio*, donde la casa de doña Ana de Pantoja simulaba ser una pared de piedra en esquina, tridimensional, cuando realmente era una superficie plana pintada; lo mismo ocurre con la plataforma pintada sobre la que actúan los intérpretes de *El castigo sin venganza* que aparenta ser un suelo de baldosas:



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

En su obra gráfica y pictórica también hay texturas en suelos, ruinas y arquitecturas que simulan piedra, granito, o mármol como en *El Aleph VII* (1993), lo que demuestra una vez más que Hernández aplica el mismo criterio pictórico al grabado, la pintura y el teatro:



▲ *El Aleph VII*, J. Hernández (1993).

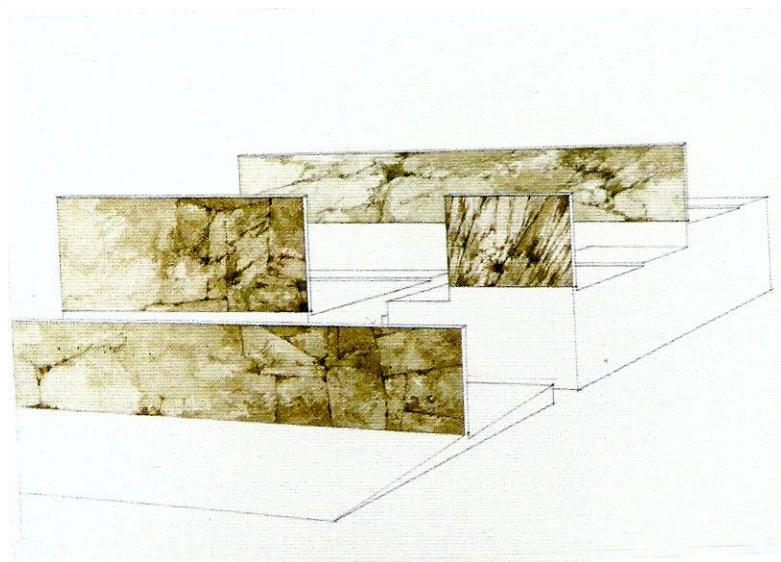
Uno de los aspectos más interesantes de la escenografía de *Amar después de la muerte* es que esta estructura de falso mármol tiene pestañas móviles ocultas, unidas a la estructura fija con bisagras, que en la segunda jornada son desplegadas por los propios actores para obtener una estructura más alta. Esta transformación del escenario ocurre en tres pasos (con cada cambio de escena). El primer momento se da cuando Alcuzcuz se dispone a enseñar a Garcés el camino que conduce a la Alpujarra, saliendo ambos de escena y apagándose la luz; en ese momento comienza una nueva escena (verso 932) en la que aparecen varios moriscos que despliegan las pestañas del fondo, las más cercanas al telón del cielo⁵¹. La segunda ocasión en que se vuelve a transformar la escenografía tiene lugar antes de comenzar la escena en la que Mendoza divisa Gavia, Galera y Berja (a partir del verso 1232). En esta ocasión son los soldados cristianos los que levantan las pestañas intermedias⁵². Esta escena, según Jorge Checa, requiere especial atención:

La posibilidad de que la vista abarque tres poblaciones en realidad muy alejadas entre sí constituye una licencia dramática que se anticipa cuando Álvaro dice que Gavia y Galera están a dos leguas de distancia (v. 1577). Por otra parte, con su sugerencia casi cartográfica de amplitud espacial, el pasaje recuerda algunas manifestaciones del género pictórico de batallas durante el siglo XVII (Calderón de la Barca, 2010: 199).

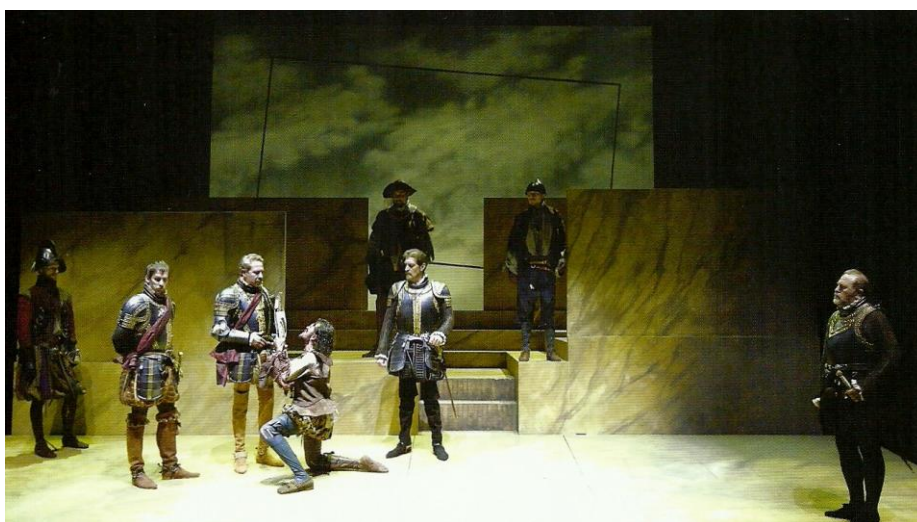
Tal vez, la amplificación de la estructura de mármol o piedra en esta segunda ocasión responda a la intención del escenógrafo de buscar ese paralelismo entre texto y representación, porque para poder divisar tres pueblos de Granada muy alejados entre sí (realmente imposible) sería necesario estar en una zona exterior muy elevada, y la escenografía cobra una altura notable cuando se despliegan esas piezas. Además, la acción transcurre ahora en la montaña, lugar de encuentros entre uno y otro bando y donde se colocarán los explosivos para acallar la sublevación morisca. Este espacio natural quedaría sugerido con una mayor presencia de la piedra en escena, conseguida con el despliegue de estas pestañas:

⁵¹ Esta primera ampliación de la estructura se produce en el minuto 41:40 de la grabación.

⁵² La segunda ocasión en que se despliegan las pestañas tiene lugar en el minuto 56:40, cuando entran cuatro soldados y se colocan en el segundo nivel, agachándose para subir las pestañas mientras suenan redobles de tambores militares.



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



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

Se amplía la estructura por tercera vez desplegando las piezas delanteras, justo antes de comenzar la escena en la que Álvaro y Alcuizcuz van por la noche a ver a Clara a la frontera (verso 1322)⁵³. Es entonces cuando contemplamos una estructura de grandes dimensiones desplegada en su totalidad, habiendo seguido los tres pasos señalados: primero las piezas traseras, en segundo lugar las intermedias y finalmente las

⁵³ La tercera y última ampliación de la escenografía central tiene lugar después de que don Juan de Austria, don Lope de Figueroa, don Juan de Mendoza, don Alonso de Zúñiga y unos soldados escuchen el relato de Garcés (que acaba de descubrir el modo de atentar contra los moriscos). Es entonces cuando salen todos de escena (en el minuto 59:39) y se suben las últimas pestañas, las más cercanas al espectador.

delanteras. La obra transcurre con esta estructura desplegada por completo hasta que los soldados de don Juan de Austria prenden fuego al explosivo que han colocado en una mina natural de la montaña (tercera jornada); es entonces cuando Garcés describe este hecho (versos 1505-1520):

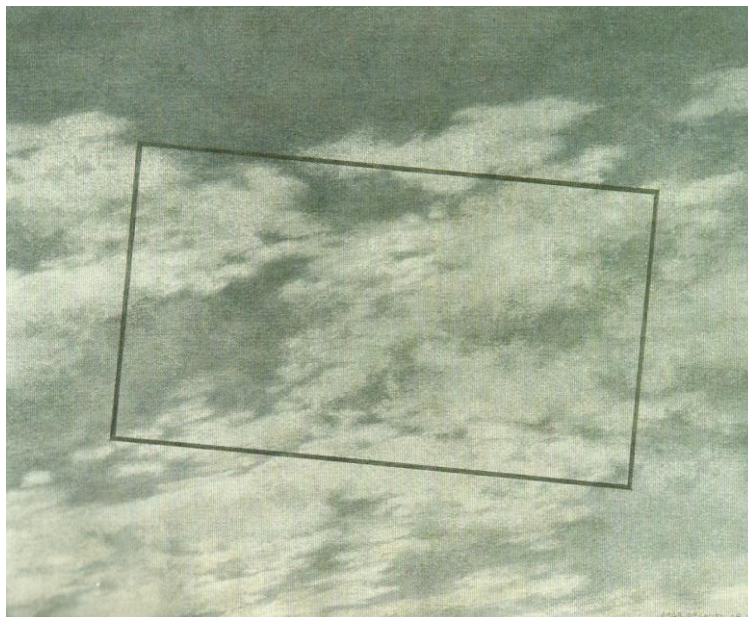
*Ésta de la mina es
la boca que al muro sale;
llegad, llegad con silencio,
pues no nos ha visto nadie.
Ya está dada fuego, y ya
esperamos por instantes
que reviente el monte, dando
nubes de pólvora al aire.
En volándose la mina,
ninguno un minuto aguarde,
sino ir a ocupar el puesto
que ella nos desocupare,
procurando mantenerle
hasta llegar lo restante
de la gente, que emboscada
en esa espesura yace.*



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Momento en que se va a producir la explosión. Los soldados se disponen a plegar las pestañas que sostienen con las manos.

Cuando el actor Miguel Cubero (Garcés) termina de recitar estos versos, todos los soldados allí presentes pliegan las pestañas de los tres niveles a la vez, simulando la explosión y dejando la estructura igual que al inicio de la representación⁵⁴. En la escena que sigue (versos 1521-1549) se oyen las voces de Garcés, Lope, Mendoza, los soldados y Clara que relatan el saqueo y la barbarie de la batalla en la que muere Malec a manos de Lope. Durante estos versos el escenario está a oscuras, iluminado sólo por un cielo descolgado (el interior del marco dibujado en el telón) que permanecerá hasta que Álvaro jure venganza por la muerte de Clara (el verso 1701). Precisamente el telón pintado que ocupa el fondo del escenario durante toda la representación es el otro recurso que junto a la estructura de mármol define la puesta en escena. Su carácter multifuncional permite ambientar las distintas escenas gracias a la iluminación completa o parcial de la tela que simula un cielo repleto de nubes con un marco inclinado en su interior. La iluminación de la totalidad, o tan sólo del cielo contenido en el marco, permite conseguir distintas atmósferas (recordemos que en esta obra hay escenas que transcurren durante el día y la noche, así como en interior y exterior). Por ejemplo, cuando don Juan de Austria aparece por primera vez en escena al comienzo de la segunda jornada (verso 691) con la intención de conocer los motivos de la sublevación morisca, el cielo aparece totalmente iluminado a sus espaldas y una luz plateada invade el escenario; junto a la lustrosa armadura que porta se consigue una atmósfera que incita a la veneración, similar a la que se da en los lugares de culto, casi como si se tratara de una figura digna de adoración. Y es que la iluminación varía según protagonicen la escena cristianos o musulmanes. Por ejemplo, la iluminación se decanta por los colores dorados cuando la escena es protagonizada en territorio musulmán, acorde a los colores de sus ropas (marrones, granates, dorados, verdes) de ricos estampados. Cuando se trata del séquito de don Juan de Austria es la luz blanca la que se impone, reforzada por la luz del cielo:

⁵⁴ Esto ocurre en el minuto 1:10:41 de la grabación, cuando los soldados pliegan las pestañas de los tres niveles a la vez, desenvainando sus espadas a continuación y haciéndose un oscuro. Las acotaciones de Calderón de la Barca que acompañan esta escena han sido escenificadas de una forma abstracta por Eduardo Vasco. Ante la acotación del verso 1520 que dice “Vanse. Explosión de una mina” (Calderón de la Barca, 2010), 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.



▲ *Amar después de la muerte (cielo)*, J. Hernández.
Boceto para la escenografía de *Amar después de la muerte*.



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*.
Interior del cielo iluminado.

Sobre este telón se proyectará una inmensa luna llena en las escenas que transcurren de noche, e irá avanzando hasta llegar a cuarto menguante al final de la representación.

Además de la estructura de mármol y el telón pintado del fondo, principales apoyos escenográficos en este montaje, hay otros recursos complementarios que van apareciendo a medida que se desarrolla el drama. A partir del verso 175 doña Clara, junto a su criada Beatriz, protagoniza la escena en que confiesa sentirse culpable al ser incapaz de recuperar el honor de su padre por su condición de mujer, y anhela el día en que pueda llevar a cabo su venganza. También llora por el probable rechazo que recibirá de su amante don Álvaro Tuzaní, dadas las circunstancias. A este llanto responde el propio don Álvaro que aparece repentinamente pidiéndole matrimonio para así poder vengar a su padre. Esta escena transcurre con una nueva y escueta escenografía; se trata de un tapiz árabe pintado que ocupa el lateral izquierdo de la escena. De color verde, este tapiz no tiene la mínima intención de crear un trampantojo, es decir, que los motivos decorativos del tapiz (motivos florales, geométricos y caligráficos) han sido diseñados con un fuerte carácter pictórico, como es habitual en los trabajos de José Hernández:



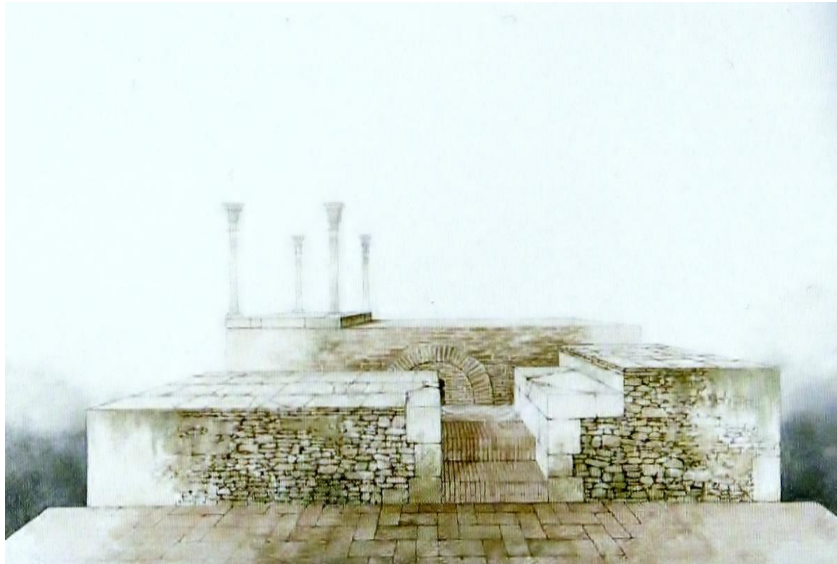
▲ *Tapiz árabe*, J. Hernández. Boceto.



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. Tapiz árabe de fondo.

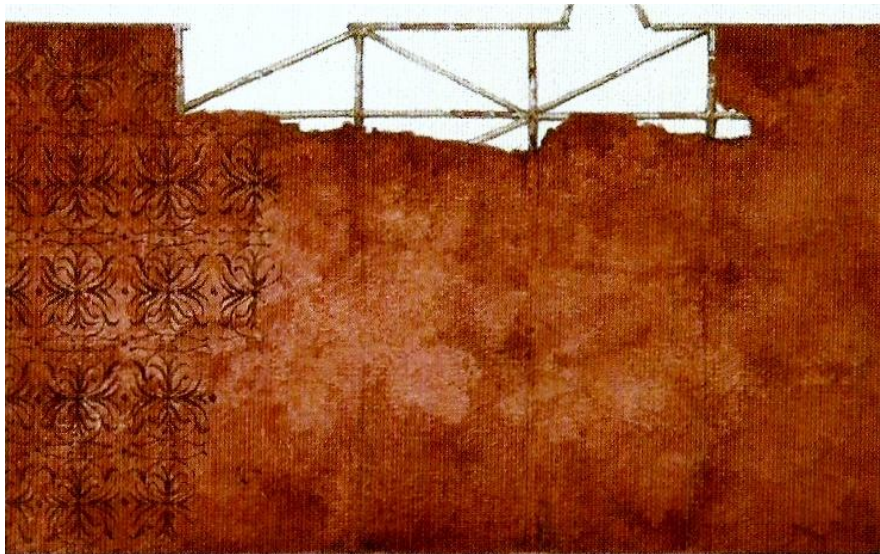
La escena culmina con el matrimonio apalabrado entre doña Clara y don Juan de Mendoza, porque la unión de ambos podría poner fin a los conflictos político-religiosos entre ambas culturas. La recuperación del honor de su padre es lo que ha empujado a Clara a aceptar el matrimonio, desatándose la ira de su amado don Álvaro que decide ir a ver a Mendoza a prisión. Se inicia una nueva escena en la prisión en la que Mendoza está retenido (a partir del verso 447), y con ella una nueva escenografía, que Hernández describe en las anotaciones de su boceto y que 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). Este tapiz ha sido diseñado sobre un telón pintado donde el armazón que queda al descubierto también forma parte de la ilusión pictórica. En sus cuadros y grabados también recurre a arquitecturas en mal estado que dejan entrever los cimientos; son los efectos del tiempo que afectan por igual a la carne de seres deformes, descomponiéndose y descubriendo la estructura ósea que hay en su interior. Muy próximo a la escenografía de *Amar después de la muerte* es *Testamento inútil* (1974) donde un telón rojo de fondo presenta el mismo estampado que el de la escenografía y también deja a la vista los bastidores que sostienen la tela. En *Pensador amenazado* (1975) un hombre decrepito mira al espectador en lo que parece un patio de suelo

ajedrezado, con un telón de fondo que oculta una arquitectura de tintes clasicistas. Todo está muy degradado, y por este motivo se aprecian las cuerdas o varillas que forman el armazón del telón. Es interesante que el telón rojo ilustre la escena más violenta del drama: cuando Álvaro da muerte a Garcés, el asesino de Clara; la combinación de la muerte y el color rojo del telón hacen que la escena cobre especial dramatismo:



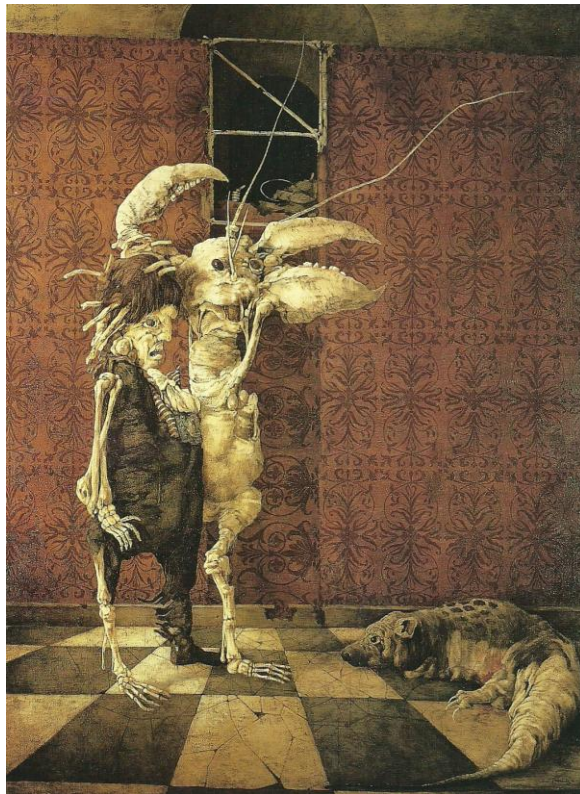
▲ *Amar después de la muerte I*, J. Hernández.

Boceto para la escenografía de *Amar después de la muerte*, finalmente no incluido.

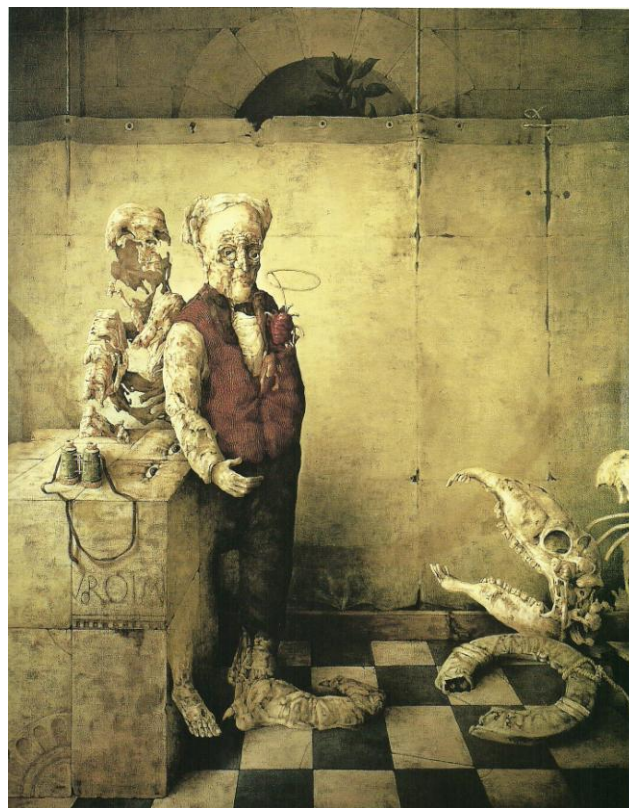


▲ *Telón corto*, J. Hernández.

Boceto para la escenografía de *Amar después de la muerte*.



▲ *Testamento inútil*, J. Hernández (1974).



▲ *Pensador amenazado*, J. Hernández (1975).

A la sobriedad de la escenografía se contraponen un vestuario histórico del que se ha ocupado Rosa García Andújar. Ella misma explica cómo surgió el proyecto:

Como en otras ocasiones, Eduardo 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, 2005b: 44).

El vestuario de *Amar después de la muerte* sigue la moda del siglo XVI español. Para entender algunos de los gustos propios de esta época, hay que remontarse a la segunda mitad del siglo XV. François Boucher (2009) explica cómo en esta época se solucionan algunos de los conflictos más graves de Europa, como la guerra de los Cien Años, y es entonces cuando a finales del siglo XV y principios del siglo XVI se crean estados propiamente dichos que giran en torno a una monarquía central. La figura más poderosa del momento es Carlos I de España que en 1519 pasa a ser el emperador Carlos V de Alemania, con un amplio número de reinos bajo su poder: Nápoles, Castilla, Aragón, Borgoña, los Países Bajos, Italia del Norte, algunas posesiones americanas y la mayoría de los Estados alemanes, excepto Venecia, Provenza, la Confederación Helvética y el Delfinado. A su muerte en 1558 su imperio es repartido entre su hermano Fernando (que recibe los dominios alemanes) y su hijo Felipe (que hereda España, los Países Bajos, el reino de Nápoles, Sicilia y las Indias). Con Felipe II España conocerá una de las épocas de mayor consolidación político-religiosa, endureciendo la estructura social (telón de fondo del drama de Calderón).

Por otro lado, hay que recordar que el descubrimiento de América por Cristóbal Colón en 1492 trajo a Europa un notable enriquecimiento y la llegada de nuevos materiales que activan la comercialización textil, llegando a ser la industria más importante del siglo, con una amplia gama de productos. Las tres materias principales eran el lino, la seda y la lana; el algodón era un material secundario empleado para combinar con el resto. Con todos estos factores (transformación política, desarrollo de la industria textil, introducción de nuevos materiales americanos, crecimiento de las ciudades, etc.) el refinamiento de la moda española se lleva al extremo siendo las clases altas las que gozan de una mayor elegancia.

Antes de continuar, veamos algunas imágenes del vestuario diseñado por Rosa García Andújar para *Amar después de la muerte*:



▲ Puesta en escena de *Amar después de la muerte*. A la izquierda César Sánchez como don Fernando de Valor. A la derecha José Luis Santos en el papel de don Juan de Mendoza.



▲ Juan Meseguer en el papel de don Juan de Austria.

La expulsión de los musulmanes de Andalucía trajo consecuencias que se vieron reflejadas en el vestuario español; el prestigio político que recuperó España con este acontecimiento se consolidó con la derrota de Francisco I en Pavía y con la omnipresencia de Carlos V a nivel europeo. El resultado es un traje sobrio y elegante en el que hay predilección por los colores oscuros.

Una de las primeras prendas a destacar es el jubón. Carmen Argente del Castillo (Reyes Peña, 2007: 11-41) se detiene en todas las prendas del vestuario masculino del siglo XVI: ropa interior, trajes, capas, vestuario propio de ocasiones especiales e informales, complementos, etc.⁵⁵; y en relación con el jubón, explica que es una prenda que se remonta a la época medieval, y que fue usada únicamente por hombres hasta mediados del siglo XVI; su forma definía la silueta de moda, empleándose diversos tejidos para su elaboración, que con el tiempo pasaron a ser más ligeros. En relación con esta prenda, señala Boucher (2009: 188): “El jubón ensancha el busto y lo pronuncia como si se tratara de una coraza. La parte delantera es curva, dando un aspecto abombado al pecho, y se le da volumen con un almohadillado de lana o algodón.”. El cuello se va cerrando progresivamente hasta ser totalmente hermético, convirtiéndose en una seña de identidad de la moda española. Es frecuente la combinación de jubón de cuello alto con calzas ahuecadas, realizadas con tiras de tejido rígidas y superpuestas a un forro de seda (vestuario de El Tuzaní). Como complementos destacan los mantos con aberturas para los brazos, las botas altas, los sombreros planos (hasta 1580) que se van adaptando a las modas italianas aumentando su altura, los sombreros blandos (impuestos en Europa en el primer cuarto del siglo XVII), collares, etc. Las mujeres buscan estilizar su figura y lo hacen a partir de dos prendas: el *cuerpo*, que es un corsé rígido, en punta, que se coloca encima de la falda para alargar el talle y conseguir una forma geométrica en la que el pecho apenas se aprecia) y el *verdugado* (una falda rígida con forma de campana que lleva por armazón aros de madera cosidos). La *saya*, dotada de mangas redondas y amplias, se ponía por encima pasando en la segunda mitad del siglo XVI a una pieza en dos partes: cuerpo rígido y falda con cola. El cuello rizado aparece a mediados del siglo XVI, y con el tiempo se estrecha y estiliza hasta cubrir la nuca, gracias a una estructura de alambre. Las mujeres para salir se ocultaban bajo

⁵⁵ En sus páginas, Carmen Argente del Castillo (Reyes Peña, 2007: 11-41) ofrece al lector patrones de calzones, jubones y trajes, entre otras cosas, por los que se regían los sastres de la época para confeccionar el vestuario de hombres y mujeres, lo que permite hacernos una idea más completa de cómo era la moda del Siglo de Oro.

mantos. Rosa García reconoce haber unificado el vestuario de moros y cristianos en el montaje de *Amar después de la muerte*:

Con respecto a Álvaro e Isabel Tuzaní he hecho una traslación; he pensado que ya son la tercera o cuarta generación árabe nacida después de la Reconquista, y que tienen que estar bastante metidos en la cultura cristiana. De hecho, Isabel Tuzaní es cristiana, y cristiana de corazón, que siente su cultura árabe como una imposición. También los mayores, Malec, Válor, están dentro de la moda cristiana. Lo que he hecho en general es marcarles, o bien con prendas árabes un poco cristianizadas por los colores, o bien con ropas que luego se incorporaron a la indumentaria cristiana, cuya referencia era árabe o turca, como la loba, emblema de letrados y doctores, caracterizándoles como moriscos nobles pertenecientes a la sociedad culta e influyente de su entorno (Zubieta, 2005b: 45-46).

La crítica ha vertido todo tipo de opiniones sobre este montaje de Eduardo Vasco. Rosana Torres, con motivo del estreno de *Amar después de la muerte*, escribe una reseña en *El País* donde valora positivamente la representación. Ofrecemos un extracto:

El espectáculo es conservador y respetuoso con el texto, como quería Yolanda Pallín, responsable de la versión. Abierto y moderno en el espacio escénico planteado por el pintor y académico José Hernández, quien ha realizado un trabajo de una sobriedad y efectismo que recuerda las escenografías de Adolfo Appia. Riguroso en la dirección, con actores conocedores de los clásicos, como Joaquín Notario, Pepa Pedroche y Jordi Dauder. Con un vestuario histórico, de Rosa García Andújar, que reproduce el de la época de Felipe IV en la que se sitúa esta historia de enfrentamientos entre moriscos y cristianos. "Y donde se muestra hacia dónde vamos con este juego de fronteras que hoy nos traemos entre manos", dice Vasco (Torres, 2005).

Del mismo modo, la crítica ha resaltado la sobriedad de la escenografía de Hernández:

La escenificación ha optado por un tratamiento lineal, impoluto, e incluso en ocasiones estático, de la acción dramática, muy alejado de la previsible agitación atropellada de operaciones de guerra, de cánticos y de gritos, de marchas y de persecuciones. La escenografía se compone de paneles rectangulares que contribuyen a abstraer una acción que resulta finalmente más próxima a una iconografía cartesiana que granadina y que enmarcan un espectáculo drásticamente despojado de elementos accesorios. El director de escena se sirve frecuentemente de la mera sugerencia o hasta la elipsis para las transiciones o para las maniobras bélicas, lo que quizá produce una sensación de frialdad, pero impide que el

espectador fije su atención en lo anecdótico, y lo obliga a una actitud más reflexiva y lo empuja hacia una comprensión del problema más intelectual y también más próxima (Pérez Rasilla, s.f.).

Sin embargo, Javier Villán 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 (Villán, 2005).

3.- Conclusiones

Del estudio realizado sobre las puestas en escena de José Hernández para la CNTC, he llegado a las siguientes conclusiones:

Después de realizar un sintético estado de la cuestión se aprecia un ligero aumento en los últimos años del interés de los investigadores por la escenografía teatral, así como por el teatro y la puesta en escena; prueba de ello son las numerosas publicaciones que hay al respecto, entre las que se advierte una especial dedicación por parte de las revistas, en concreto la *Revista ADE-Teatro* y *Las Puertas del Drama*, que cada vez incorporan más entrevistas a escenógrafos y artículos que narran en primera persona los entresijos de una puesta en escena. Del mismo modo son reseñables las tesis doctorales centradas en esta materia: *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann* (Beckers, 1993), *La influencia del expresionismo y del surrealismo en la escenografía del teatro de García Lorca* (Ahmed Allam, 1995), *El teatro y las artes plásticas. Escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)* (Plaza Chillón, 1996), *La escenografía teatral en Valencia durante el segundo tercio del siglo XIX* (Pinedo Herrero, 1999), *Estudio del proceso de creación de la obra de Robert Wilson* (Valiente Martínez, 2003), *Emilio Burgos. La escenografía teatral madrileña de posguerra* (Martínez Roger, 2003), *Realidad virtual, escenografía y transformación. Nuevas concepciones del espacio escénico en el teatro actual* (Suárez Álvarez, 2006) e *Ilusiones ópticas. Creación de espacios escénicos y alternativos con espejos* (Rabía León, 2008). Junto a ellas, cabe añadir las numerosas exposiciones dedicadas a la escenografía a lo largo del presente siglo. En este contexto uno de los principales referentes en la investigación teatral es el SELITEN@T cuyos congresos internacionales anuales confieren una constante actualización de la cuestión así como la apertura de nuevos horizontes en los que no se descuidan las tendencias teatrales vigentes, así como la colaboración del teatro con las nuevas tecnologías.

En este panorama falta aún un estudio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y análisis pormenorizados de la obra de José Hernández como escenógrafo, puesto que es reconocido, principalmente, en su faceta de pintor y grabador, lo que exige una atención detallada y crítica a su obra relacionada con el teatro. La mayor parte de las publicaciones que hay sobre su obra se dirigen a su pintura y obra gráfica,

dejando como algo accesorio y circunstancial sus escenografías. El catálogo publicado a raíz de la exposición *José Hernández y el teatro (1973-2007)* (NIEVA, 2008) es el único referente bibliográfico al respecto, lo que denota una gran vacío en este sentido que requiere de una inmediata atención.

Los montajes de José Hernández para la CNTC son fruto del trabajo de un equipo artístico integrado, en su mayor parte, por los mismos colaboradores en las tres puestas en escena. El escenógrafo José Hernández, la figurinista Rosa García Andújar, la autora de las versiones de *Don Juan Tenorio* y *Amar después de la muerte*, Yolanda Pallín, y el responsable en iluminación Miguel Ángel Camacho, han trabajado a las órdenes de su director Eduardo Vasco, consiguiendo una armonía entre todas las partes que se aprecia en el resultado final. A la sobriedad de la escenografía de Hernández se suma un vestuario que, dentro de un enfoque historicista, persigue la misma línea con diseños acordes a las tonalidades de telones y decorados. La iluminación también muy comedida en los tres montajes, se muestra más teatral en *Don Juan Tenorio* por transcurrir este drama durante la noche, pero perfectamente integrada en el espectáculo. Las versiones de Yolanda Pallín siempre han buscado la menor manipulación del texto original. Es por ello que se desprende una homogeneidad en todas las puestas en escena, a pesar de que *El castigo sin venganza*, a juicio de la crítica, sea la menos conseguida en este sentido. Del mismo modo encontramos intérpretes que colaboran más de una vez en estos montajes de Eduardo Vasco. Se trata de Jesús Fuente, Eva Trancón, José Vicente Ramos, Daniel Albaladejo y Arturo Querejeta que participan en *Don Juan Tenorio* y *El castigo sin venganza*⁵⁶.

Otro aspecto que se destaca del estudio de los tres montajes es la ambientación. Tan sólo *Amar después de la muerte* ha respetado la localización temporal propuesta por su autor. *Don Juan Tenorio* ha sido ambientado en el Romanticismo español cuando Zorrilla sugiere la Sevilla de 1545, y *El castigo sin venganza* ha optado por la Italia de Mussolini cuando se trataba del siglo XVII español. De esta manera, se ha recurrido a tres tipos de localizaciones: la propuesta por el propio autor del drama (como ocurre en *Amar después de la muerte* de Calderón), la localización que le corresponde al propio dramaturgo (en el caso de Zorrilla, que perteneció al Romanticismo español), y la

⁵⁶ Muchos de los intérpretes que aparecen en las tres fichas técnicas han colaborado con Eduardo Vasco en otros montajes de la CNTC, cuyo análisis no corresponde hacer aquí.

impuesta por el director del montaje teatral (que es la solución adoptada por Vasco en *El castigo sin venganza*). A pesar de estas manipulaciones, las versiones de los textos han sido muy respetuosas.

En los tres montajes de José Hernández destaca, como recurso escenográfico por excelencia, el telón. En *Don Juan Tenorio* se emplea el telón pintado en seis ocasiones: *Telón Hostería del Laurel*, *Telón celda convento*, *Telón quinta de don Juan*, *Forillo quinta de don Juan*, *Telón pintado sobre gasa (estatuas)* y *Telón cielo*. En el montaje de *El castigo sin venganza* encontramos tres telones: el telón de gasa verde, el telón de terciopelo rojo y el telón pintado de fondo en el que aparece el ocaso. Y en *Amar después de la muerte* se hace uso de un telón con un cielo pintado que tiene un marco descolgado en su interior, y un telón rojo que deja entrever el bastidor que lo sustenta. La constante presencia de este recurso escenográfico es una clara reivindicación por parte de José Hernández (y de Francisco Nieva desde sus escritos teóricos) de “lo teatral”, que hoy día parece haberse perdido ante unas sofisticadas propuestas escénicas.

Además del telón, se aprecia otra constante en la escenografía de Hernández como es el fuerte carácter pictórico de sus diseños, aplicado a los decorados pintados que aparecen en estos montajes. En *Don Juan Tenorio* la casa de doña Ana de Pantoja, como dijimos, es una superficie plana pintada que da la sensación de tener volumen gracias a los efectos pictóricos de los que se le ha dotado. Otro ejemplo lo encontramos en la tarima de *El castigo sin venganza*, que simula ser un suelo de un palacio o construcción noble de un tiempo pasado, con baldosas ricamente decoradas. En *Amar después de la muerte* también se hace uso de este recurso a través del tapiz árabe pintado y de la estructura central desplegable de tres niveles, cuyos efectos pictóricos imitan el jaspe, como vimos anteriormente.

Hay que dedicar especial atención al valor semántico que consolida la relación entre texto y representación. El método seguido a lo largo de este trabajo se inserta en el campo de la semiótica teatral, en el que no cabe la idea preconcebida (que hoy goza de relativa aceptación) de que el hecho teatral sólo puede ser texto o espectáculo. Como se ha podido comprobar a lo largo del análisis de las tres propuestas de Eduardo Vasco, la escenografía de José Hernández es un claro ejemplo de la existencia de una sólida unión entre texto y puesta en escena. Su obra pictórica y grabada, tiene un acentuado carácter

figurativo en la que el misterio, así como los espacios y situaciones inquietantes, juegan un marcado protagonismo; su obra, en este sentido, presenta un perfil narrativo y literario que consigue una cabal integración entre texto y representación, así como una original concepción del espacio escénico. Su escenografía no es solamente una ambientación, sino la creación de unos espacios plásticos dotados de una intensa y original tensión que acentúa el valor y efecto dramático de la obra. El ejemplo más claro lo encontramos en *Don Juan Tenorio*, donde las acotaciones de Zorrilla sirvieron a Hernández de inspiración, tanto en las escenografías empleadas en el montaje como en los bocetos finalmente desechados.

Otro aspecto que quisiera destacar es la función que desempeña artística y temáticamente la escenografía. Como se acaba de indicar, la escenografía de un montaje teatral conoce una evolución que corre de forma paralela al texto dramático, adaptándose de una u otra forma a la ambientación, la temática, las pasiones de los personajes, la idea del director de escena, etc., manteniéndose la impronta artística del escenógrafo. Pero además de reforzar o complementar el texto dramático, debe concebirse como una creación artística en sí misma, un aspecto que cobra fuerza en el caso de José Hernández que, al igual que introduce arquitecturas teatrales en sus pinturas y grabados, trata sus escenografías como cuadros tridimensionales donde el carácter pictórico es el *leitmotiv*. Así pues, el teatro es un “todo” en el que conviven distintas disciplinas (interpretación, dirección, iluminación, vestuario, música, escenografía...) pero todas ellas se alzan como expresiones artísticas únicas.

4.- Referencias bibliográficas y direcciones de Internet

4.1.- Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral”. *Las Puertas del Drama*, 30, 17-21.
- 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 Zuñillaga. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid⁵⁷.
- ALONSO, J. L. (1957). “Mi dirección escénica de *El diario de Ana Frank*”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 1, 9-14.
- ALLAM, A. (2008). “La escenografía en el teatro egipcio: masculino versus femenino”. *ADE-Teatro*, 121, 68-73.
- APPIA, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- ARAGÓN GONZÁLEZ, I. (ed.) (2006). *Puestas en escena de nuestro teatro áureo en algunas ciudades españolas durante los siglos XIX y XX*. Madrid: UNED (Signa, nº 15).
- ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.
- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2003). *Espacios del drama romántico español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BECERRA SUÁREZ, C. (1997). *Mito y literatura. Estudio comparado de Don Juan*. Vigo: Servicio de Publicaciones da Universidade de Vigo.
- _____. (2000). “Don Juan o la potencia del sexo”. *El Cultural.es*, 01/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet:
http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/2428/Don_Juan_o_la_potencia_delsexo/. Consultado en febrero de 2012.
- BECKERS, U. (1993). *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann*. Tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós Guardiola. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- BENACH, J. A. (2005). “Lope de Vega y los fascistas”. *La Vanguardia*, 01/10. Artículo disponible en la siguiente dirección de Internet:
<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/bitstream/65324/9127/1/20051001MAE-VAN-I.pdf>. Consultado en febrero de 2012.
- BERENGUER, Á. (2002). “Sobre el texto dramático y su representación escénica”. *Las Puertas del Drama*, 10, 10-19.
- BERLIN, I. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BLAS, A. E. (2010). “El diseño escenográfico como proceso alquímico”. *ADE-Teatro*, 131, 100-106.

⁵⁷ Puede consultarse la referencia de todas las tesis doctorales en las Bases de Datos de Tesis Doctorales del Ministerio de Educación (TESEO) en <https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>.

- BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BROOK, P. (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Nexos.
- BURKE, E. (2001). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- CALDERA, E. (1993). “Las fuentes del *Don Juan Tenorio*”. Conferencia pronunciada el 23/11 dentro del ciclo *Cuatro lecciones sobre Zorrilla* de la Fundación Juan March. Disponible en el archivo de conferencias de la fundación en la dirección <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2163>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2005). *Amar después de la muerte*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, nº 40).
- _____. (2010). *Amar después de la muerte*. Kassel: Edition Reichenberger.
- CALVO SERRALLER, F. (1981). “Los viajeros románticos franceses y el mito de España”. En *Imagen romántica de España*, VV. AA., 19-28. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____. (2005). *José Hernández*. Barcelona: March Editor.
- CANTALAPIEDRA, F. (1994). “Hacia un método de análisis de lo espectacular”. *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 6, 291-310.
- _____. (2004). “Luminotecnia y teatralidad. Samuel Beckett, *Comédie*”. *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 20, 103-170.
- CARDONA, R. (2011). “Valle-Inclán, del texto a la puesta en escena”. *ADE-Teatro*, 137, 261-269.
- CASALI, R. (1967). “El desarrollo de la escenografía en el teatro checo”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 88, 53-72.
- CATALÁN MARÍN, M. S. (2003). *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- COSO MARÍN, M. A. y SANZ BALLESTEROS, J. (2008). *El escenario de la ilusión: sonido e iluminación en el teatro barroco*. Madrid: Antigua Escena S.L. El catálogo completo está disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.consejeriacultural.cl/CHILE/descargas/ESCENARIO_ILUSION.pdf.
- CRUZ HERNÁNDEZ, M. (1953). “Los autos sacramentales, ayer y hoy: en busca de su técnica”. *Teatro*, 5, 45-46.
- CUADROS, C. (1992). “Józef Szajna en Madrid: más espíritu y menos materia”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 243, 108-110.
- DÍAZ SANDE, J. R. (2005). “Amar después de la muerte (*El tuzaní de la Alpujarra*)”. www.madridteatro.eu, 5/11. Disponible en la siguiente dirección: 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.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (ed.) (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 15).
- DORIA, S. (2005). “Un Lope con camisa negra”. *ABC.es*, 01/10. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-01-10-2005/abc/Catalunya/un-lope-con-camisa-negra_611233865844.html. Consultado en enero de 2012.
- ESTÉBANEZ VILLACORTA, C. (2010). *El mito de don Juan en la literatura y en las artes*. Tesis doctoral dirigida por Dámaso López García. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- FREIRE LÓPEZ, A.M. (1995). “El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos”. En *Romanticismo: actas del V congreso (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993): La sonrisa romántica (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, VV.

- AA., 113-115. Roma: Bulzoni. También disponible en la dirección http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_5/freire.pdf. Consultado en febrero de 2012.
- _____ (2009). *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana.
- 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*, VV. AA., 204-205. Sevilla: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX).
- GARCÍA GARZÓN, J. I. (2000). “Don Juan en los infiernos románticos”. *ABC* (Madrid), 15/11. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2000/11/15/079.html>. Consultado en diciembre de 2011.
- GARCÍA LORENZO, L. (2003). “Texto clásico y compromiso”. *Las Puertas del Drama*, 13, 10-13.
- GARCÍA MAY, I. (2009). “Los mundos de Kipling. Mi puesta en escena de *El hombre que quiso ser rey*”. *ADE-Teatro*, 124, 180-182.
- GORDON CRAIG, E. (1995). *El arte del teatro*. México: Grupo Editorial Gaceta S.A.
- HARO TECGLÉN, E. (2005). “*El castigo sin venganza*. Crítica: ¡El duque es Mussolini!” 24/04. Disponible en <http://www.eduardoharotecglen.net>. Consultado en febrero de 2012.
- HERRERO, F. (2000). “Una versión de cámara”. *El Norte de Castilla* (Valladolid), 3/11.
- HERNÁNDEZ, J. (1989). *Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 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.
- HOWARD, P. (2004). *Escenografía*. Vigo: Editorial Galaxia.
- IGLESIAS, P. (2010). “Experiencias en torno al teatro cuántico desde *El lado oeste del Golden Gate*”. *ADE-Teatro*, 132, 200-214.
- JOVÉ, M. y G. MAURIÑO, J. (2011). “E. G. Craig: *Scene* y *Arena Goldoni*”. *ADE-Teatro*, 134, 176-181.
- KURI NEUMANN, J. (2011). “Iluminar *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 135, 62.
- LUCENA MUÑOZ, E. (2008). “La Cuadrienal de Escenografía de Praga”. *ADE-Teatro*, 119, 143-147.
- LUNA AGUILAR, J. M. (2002). *José Hernández. Obra gráfica*. Málaga: Casa Fuerte Bezmiliana.
- MAHMOUD DELLAGI, M. (1997). “Testimonio. Un seminario de jóvenes escenógrafos mediterráneos en Madrid”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 269, 12-13.
- MARÍ, A. (2009). “El genio romántico”. Conferencia pronunciada el 17/11, dentro del ciclo *Romanticismo* de la Fundación Juan March. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2608>.
- MARTÍNEZ ROGER, A. (1997). “De lo plástico en la escenografía teatral”. *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 269, 18-21.

- _____ (2003). *Emilio Burgos. La escenografía teatral madrileña de posguerra*. Tesis dirigida por Ana María Arias de Cossío. Defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- MEDINA VICARIO, M. (2001). “El reto”. *Reseña*, 324, 7. Disponible en <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro144.htm>. Consultado en febrero de 2001.
- 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.
- MOGLIANI, L. (2002). “Las puestas que estilizan el canon realista. La escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernández”. *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 16, 139-166.
- MORAEACHE 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.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. (2011). *Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923). *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- NAVAJAS SECO, F. (2010). “Unificar criterios. (Escenografía)”. *ADE-Teatro*, 129, 162-166.
- NIEVA, F. (1982). “El drama romántico”. Conferencia pronunciada el 20/05, dentro del ciclo *Romanticismo literario español (1830-1850)* 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=1393>.
- _____ (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>.
- _____ (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.
- _____ (2008). *José Hernández y el teatro. 1973-2007*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Colegio del Rey.
- PALACIO, D. y VALDERAS, J. M. (2011). “La puesta en escena de *Luces de Bohemia* de Helena Pimenta”. *ADE-Teatro*, 137, 292-295.
- PAVIS, P. (2006). “¿Representar la calamidad? Puesta en escena y *performance* en Aviñón 2005”. *Las Puertas del Drama*, 26, 4-18.
- 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.
- 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.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2009). *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del “monstruo de naturaleza”*. Madrid: Edaf.
- PELÁEZ MARTÍN, A. (2000). “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.
- _____ (2008). *José María Avrial y Flores: Los inicios de la escenografía romántica española*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.

- PERALES, L. (2005). "Moros, cristianos y Calderón". *El Cultural.es*, 20/10. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/15720/Moros_cristianos_y_Calderon
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2007). "Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico". *Las Puertas del Drama*, 30, 22-27.
- PÉREZ BUSTAMANTE, A. S. (1998). *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX: literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GIL, L. (2000). "El teatro de la Comedia estrena un *Don Juan* "a la medida los tiempos"". *El País.com* 14/11. Artículo disponible en la dirección http://www.elpais.com/articulo/madrid/teatro/Comedia/estrena/Don/Juan/medida/tiempos/elpepiatmad/20001114elpmad_21/Tes.
- 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>.
- PÉREZ ROYO, V. (2007). "Espacio escénico y tecnologías interactivas". *Las Puertas del Drama*, 30, 11-16.
- PERUARENA ARREGUI, J. (2005). "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas". *Revista Stichomythia*, 3. <http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>.
- _____ (2009). "La realización escénica del espectáculo romántico". *ADE-Teatro*, 127, 188-197.
- PINEDO HERRERO, M. C. (1999). *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).
- 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 dirigida por Ignacio Henares Cuéllar. Defendida en la Universidad de Granada.
- _____ (1998). "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.
- PLAZA VELASCO, M. (2008). "Pequeñas operaciones domésticas". *Stichomythia*, 7, 35-46. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia7/operaciones.pdf>.
- 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.
- RABÓN, X. M. (2008). "Apuntes para una puesta en escena de *Historia del Soldado*". *ADE-Teatro*, 123, 127-129.
- RAMON-GRAELLS, A. (2011). "La escena arquitectónica de E. G. Craig". *ADE-Teatro*, 134, 168-175.
- REYES PEÑA, M. de (2007). *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro* de Madrid: Compañía nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 13 y nº 14).
- ROMERA CASTILLO, J. (2002). "El texto y la representación". *Las Puertas del Drama*, 10, 20-23.
- _____ (2009). "El teatro áureo español y el SELITEN@T". En *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos et alii (eds.), 601-610. Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas.

- _____ (2011a). *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum.
- _____ (2011b). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- ROMERA CASTILLO, J. (ed.) (2000). *Panorama de la semiótica en el ámbito hispánico (III): Argentina y Colombia y Sobre teatro de los años noventa*. Madrid: UNED. (Signa, nº 9).
- _____ (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (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.
- _____ (2005). *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX espacio y tiempo*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2007). *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2009). *El personaje teatral: la mujer en las dramaturgias masculinas en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2010a). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- _____ (2011). *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.) (1999). *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERO LÓPEZ, D. (2005). *Base de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*. Madrid: Liceus. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/basedatosdoloresromero.pdf>.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- RUANO DE LA HAZA, J. M. (ed.) (1995). *La puesta en escena del teatro clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 8).
- RUESGA, J. (2010). "Puesta en escena y plástica del espectáculo: Una relación creativa". *ADE-Teatro*, 130, 173-178.
- RUGGERI, M. (1997). "Texto y representación en dos obras contemporáneas". *Teatro. Revista de estudios escénicos*, 11, 211-217.
- RUIZ RAMÓN, F. (ed.) (1979). *Teatro Clásico Español. Problemas de una lectura actual: actas de las II Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Ministerio de Cultura.
- SÁNCHEZ-FERRAGUT, J. (2005). "Una historia de italianos del siglo XVI, contada por un español en el siglo XVII, para españoles, en la Sevilla del siglo XXI". *Diario Bahía de Cádiz*, 06/12. Disponible en la siguiente dirección de Internet: http://www.diariobahiadecadiz.com/version1_0/noticias/criticaelcastigosinvenzasevilla04122005.htm. Consultada en enero de 2012.
- SECO SERRANO, C. (1982). "Panorama histórico del Romanticismo español". Conferencia pronunciada el 18/05, dentro del ciclo *Romanticismo literario español (1830-1850)* de la Fundación Juan March. Disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1391>.
- SEREY-WELDT, A. (2008). "Sin sangre: una nueva (a)puesta en escena...". *Stichomythia*, 7, 47-55. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia7/serey.pdf>.

- SILVA, A. (2011). “La coreografía como una pieza más del rompecabezas en *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 134, 59.
- SOURIAU, E. (2010). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.
- 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.
- SUÁREZ, J. I. (2010). *Escenografía aumentada: teatro y realidad virtual*. Madrid: Fundamentos.
- 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.
- TAMAYO, J. (1953). “El teatro visto por un director”. *Teatro*, 5, 33-38.
- TORRES, R. (2005). “Eduardo Vasco sitúa *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, en la Italia de Mussolini”. *El País.com* 22/04. Disponible en la dirección http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Eduardo/Vasco/situa/castigo/venganza/Lope/Vega/Italia/Mussolini/elpepiesp/20050422elpepiesp_8/Tes. Consultada en enero de 2012.
- _____. (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/elpepiept/20051101elpepiesp_1/Tes. Consultada en enero de 2012.
- TRECCA, S. (ed.) (2010). *Sobre teatro y medios audiovisuales*. Madrid: UNED (Signa, nº 19).
- URRUTIA, J. (1993). “Zorrilla en el Romanticismo”. Conferencia pronunciada el 16/11, dentro del ciclo *Cuatro lecciones sobre Zorrilla* de la Fundación Juan March. Disponible en la siguiente dirección de Internet: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2161>.
- _____. (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.
- VALENCIA, C. (2011). “La escenografía de *El Trueno Dorado*”. *ADE-Teatro*, 135, 58.
- VALIENTE MARTÍNEZ, P. (2003). *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/>.
- VAREY, J. E. (1988). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- VEGA, L. de (1985). *El castigo sin venganza. Tragedia española de Lope de Vega*. Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura.
- _____. (2003). *El castigo sin venganza*. Barcelona: Mondadori.
- _____. (2005). *El castigo sin venganza*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, nº 39).
- _____. (2010). *El castigo sin venganza*. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- VERA, G. (2011). “Nuestro montaje de *Divinas palabras* (2006)”. *ADE-Teatro*, 137, 296-297.
- VILLALBA, G. (ed.) (1996). *José Hernández. Oeuvre graphique complete (1967-1996)*. París: Michele Broutta O. G. C.
- _____. (2008). *José Hernández y el teatro. 1973-2007*. Madrid:

- VILLÁN, J. (2000). "El rufián romántico". *El Mundo* (Madrid), 19/11.
- _____. (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 2012.
- VIZCAÍNO, J. A. (2000). "Don Juan de las tinieblas". *La Razón* (Madrid), 15/11.
- VV.AA. (1973). "Estudios sobre el espacio escénico". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*, 162, 50-56.
- _____. (1977). *Escenografía teatral española 1940-1977*. Madrid: Equipo Multitud.
- _____. (1981). *Imagen romántica de España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- _____. (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.
- _____. (1997). *Fábulas/José Hernández*. Madrid: Ayuntamiento, Centro Cultural del Conde Duque.
- _____. (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las Vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _____. (2003a). *José Hernández. Dibujos*. Valdepeñas: Fundación Gregorio Prieto.
- _____. (2003b). *José Hernández. Ejercicio de memoria*. Málaga: Junta de Andalucía, Unicaja.
- _____. (2003c). *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, Füssli, Klimt, Moreau, Lautrec, Degas, Vuillard....* París: Flammarion.
- ZORRILLA, J. (1993). *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Crítica.
- _____. (2000). *Don Juan Tenorio*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, nº 27).
- ZUBIETA, M. (2005a). *El castigo sin venganza de Lope de Vega*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuaderno Pedagógico*, nº 16). También disponible en formato pdf en <http://teatroclasico.mcu.es/index.asp?idioma=es>.
- _____. (2005b). *Amar después de la muerte de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuaderno Pedagógico*, nº 18). También disponible en formato pdf en la siguiente dirección de Internet: <http://teatroclasico.mcu.es/descargas/CP18.Amardespuesdelamuerte.pdf>.
- ZUBIETA, M. (ed.) (2001). *Calderón en la CNTC. Año 2000*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 15).
- _____. (2003). *Tirso de Molina en la CNTC. Año 2003*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 18).
- _____. (2004). *Seis caminos hacia el mito de Don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 19).
- _____. (2005). *Cervantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 21).
- _____. (2006). *Clásicos entre siglos*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 22).
- _____. (2008). *Clásicos sin fronteras*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, nº 24 y nº 25).

4.2.- Direcciones de Internet:

- Asociación de Autores de Teatro (AAT): <http://www.aat.es/>
- ABC: <http://www.abc.es/>
- Asociación de Directores de Escena de España (ADE): <http://www.adeteatro.com/>
- Andrea d'Odorico: <http://www.teatro-andreadodorico.com>
- Bases de Datos de Tesis Doctorales del Ministerio de Educación (TESEO):
<https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do>
- Biblioteca Virtual de Museos: <http://bvpb.mcu.es/museos/es/micrositios/inicio.cmd>
- Calixto Bieito: <http://www.calixtobieito.com>
- Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC): <http://teatroclasico.mcu.es/>
- Centro de Documentación Teatral (CDT): <http://teatro.es/inicio>
- El Cultural: <http://www.elcultural.es/>
- Daniel Bianco: <http://danielbianco.blogspot.com/>
- Decorados Odeón: <http://www.odeondecorados.com/>
- Dialnet: <http://dialnet.unirioja.es/>
- Diario Bahía de Cádiz: <http://www.diariobahiadecadiz.com>
- Eduardo Haro Tecglen: <http://www.eduardoharotecglen.net>
- Fundación Juan March: <http://www.march.es/>
- Gabriel Carrascal: <http://www.gabrielcarrascal.com>.
- Google Books: <http://books.google.es/>
- Hemeroteca ABC: <http://hemeroteca.abc.es/>
- Hemeroteca Digital del Institut del Teatre de Catalunya:
<http://hemerotecadigital.institutdelteatre.cat/jspui/index.jsp>
- Hemeroteca La Vanguardia: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/>
- Instituto Almagro de Teatro Clásico: <http://www.uclm.es/centro/ialmagro/index.asp>
- Jesús Campos García: <http://www.jesuscampos.com/>
- Jesús Sánchez-Ferragut: <http://jesusferragut.blogspot.com/>
- Joan J. Guillén: <http://www.escenografia.com/>
- Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería: <http://www.teatrosiglooro.org/>
- Jornadas sobre Teatro Clásico de Olmedo: <http://www.olmedo.es/olmedoclasico/>
- José Hernández: <http://www.jose-hernandez.com/>
- José Manuel Castanheira: <http://jmcastanheira.no.sapo.pt/>
- Museo Nacional del Teatro: <http://museoteatro.mcu.es/>

- Llorenç Corbella: <http://www.llorenscorbella.com/>
- El País: <http://www.elpais.com/>
- Parnaseo: <http://parnaseo.uv.es/Parnaseo.htm>
- Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral. 1957-2003. Números 1-300. Edición facsímil digitalizada. DVD.
- Revista Stichomythia: <http://parnaseo.uv.es/stichomythia.htm>
- Radio Televisión Española (RTVE): <http://www.rtve.es/>
- Signa. Revista de la asociación española de semiótica:
<http://bib.cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/catalogo.shtml>
- Teatr@. Revista de estudios culturales: <http://www.revistateatro.es/>
- Teatro Abadía: <http://www.teatroabadia.com/home/index.php>
- Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/>
- La Vanguardia: <http://www.lavanguardia.com/>