Arquitectura y escenografía: estética del espacio escénico

Architecture and set design: aesthetics of the scenic space

Aarón Jara Calabuig

Recibido: 2022.09.30
Aceptado: 2022.11.20

Aarón Jara Calabuig

Universitat Politècnica de València
aajaca@doctor.upv.es
Arquitecto. Departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de València. En la actualidad es doctorando, y ha realizado escenografías para teatro, así como investigaciones sobre los montajes escénicos en la obra de Federico García Lorca.

Resumen

La escenografía, cuyo fin es generar espacios para la representación teatral, es una disciplina vinculada a la arquitectura. Aunque diferentes autores han desarrollado proyectos en este campo a lo largo de la historia, lo cierto es que los arquitectos de hoy se mantienen, por lo general, alejados de él. Por ello, este artículo se detiene en el estudio de los principales conceptos alrededor de la plástica teatral, prestando especial atención a la estética en relación con el espacio escénico.

Se plantea el análisis crítico de cuatro casos con el fin de examinar de manera transversal el perfil del arquitecto-escenógrafo y de evaluar la estrategia estética estilística de cada una de las propuestas. En concreto, se estudian escenificaciones diseñadas por Gae Aulenti, João Mendes Ribeiro, Concha Fernández Montesinos y Juan Ruesga, cuyos trabajos se enmarcan en el panorama teatral del último siglo. La investigación permitirá conocer con mayor profundidad cuál es el valor de la estética en el diseño escenográfico y cómo influye en la comunicación entre el equipo creativo y el público.

Palabras clave: *espacio escénico; Gae Aulenti; João Mendes Ribeiro; Concha Fernández Montesinos; Juan Ruesga.*

Abstract

Set design, which purpose is to generate spaces for theatrical performances, is a discipline linked to architecture. Although different authors have developed projects in this field throughout history, the truth is that today's architects are generally far removed from it. For this reason, this paper examines theatrical plastic art's central concepts, paying particular attention to aesthetics concerning the scenic space.

Four cases are critically analysed to transversally examine the profile of the architect-scenographer and evaluate the stylistic aesthetic strategy of each of the proposals. Specifically, we study stagings designed by Gae Aulenti, João Mendes Ribeiro, Concha Fernández Montesinos and Juan Ruesga, whose works are part of the theatrical panorama of the last century. The research will provide a deeper understanding of the value of aesthetics in stage design and how it influences communication between the creative team and the audience.

Key words: *Scenic space; Gae Aulenti; João Mendes Ribeiro; Concha Fernández Montesinos; Juan Ruesga.*

Introducción

Las definiciones en torno a los conceptos escenografía y espacio escénico son amplias y, en ocasiones, ambiguas, encontrando muchas veces matices y discrepancias entre ellas. Para empezar, y en términos generales, puede decirse que la escenografía es el arte y la técnica de construir montajes escénicos.[1] Sin embargo, esta acepción no es demasiado precisa y requiere de una reflexión algo más profunda. Tal y como apunta Jara Martínez Valderas, apoyándose en las palabras del actor y director de teatro Giorgio Strehler, la escenografía es el cuerpo visible del espacio escénico, la plasmación plástica del conjunto de la dramaturgia.[2] Esto es, la composición y materialización de los paisajes recogidos en el texto, del espacio escrito o imaginado. Se trata de una definición que atribuye a esta disciplina un carácter práctico, transformador, cuyo fin es reproducir ambientes o generar atmósferas. En este sentido, incluso podría ser considerada como el punto de unión entre arquitectura y literatura.

No obstante, existen otras interpretaciones del término. Hugues Thouand, profesor y estudioso de teatro, entiende la escenografía como el estudio descriptivo de la escena teatral y del material escénico necesario para el espectáculo, así como de los principios de utilización racional que se derivan de él para la realización de decorados, atendiendo a las leyes de la falsa perspectiva.[3] En este caso, aunque se reconoce como parte de la praxis escénica, también se identifica la escenografía como un ejercicio teórico, intelectual. En su explicación, Thouand va más allá y añade que un escenógrafo no es un decorador, sino un arquitecto del escenario.[4] Y, en efecto, así es. Porque, como en cualquier otro proyecto arquitectónico, aquí también se deben concebir y materializar espacios atendiendo a una serie de criterios formales, métricos y constructivos; eso sí, con una breve vida útil.

A lo largo de la historia, son muchos los arquitectos que han dedicado su labor, o parte de ella, al diseño escenográfico. Ya en el siglo I a. C., Vitruvio se refiere a la escenografía como una ingeniosa invención griega y la describe como un decorado pintado que puede incluir elementos arquitectónicos.[5] Con el paso del tiempo, esta definición se va ampliando gracias a las aportaciones de numerosas figuras de la arquitectura y las artes escénicas, entre las que destacan Bramante y Peruzzi. Al primero se le atribuye la invención del teatro de perspectiva; y, al segundo, el diseño del primer decorado de este estilo durante el Renacimiento. Cabe mencionar también a Piranesi y Schinkel (siglos XVIII y XIX), cuyos proyectos constituyen todo un ejemplo en la representación del paisaje sobre lienzos y telones pintados. Menos conocido es su coetáneo, Kiril Federovich Kassimirov, a quien el ministro Potemkin ordenó construir diferentes escenarios en medio de las estepas rusas, simulando nuevas ciudades que, ante los ojos de la emperatriz Catalina II, aparentarían ser reales.[6]

El espacio escénico es, por tanto, uno de los campos de actuación de arquitectas y arquitectos. Este es, como lugar de representación, aquel donde se produce la emisión del mensaje; el sitio donde la acción se desarrolla y se sitúan los intérpretes, siendo vistos y escuchados por el espectador.[7] O lo que es lo mismo, el contenedor o marco arquitectónico en el que se integra la escenografía y tiene lugar la puesta en escena.

1 José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura* (Madrid: Cátedra, 1982), 148.

2 Jara Martínez Valderas, *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo* (Granada: Tragacanto, 2017), 23.

3 Étienne Souriau, *Diccionario Akal de estética* (Madrid: Akal, 1998), 517-518.

4 Ibídem, 518.

5 Para ampliar información sobre el origen del concepto escenografía en relación con lo arquitectónico, véase: Pedro Azara y Carles Guri, *Arquitectos a escena. Escenografías y montajes de exposición en los 90* (Barcelona: Gustavo Gili, 2000), 6-28.

6 Así se detalla en: Juan Calduch, *99 ADIS: diccionario de arquitectos desconocidos, ignorados y silenciados* (Valencia: COACV, 2004), 43-44.

7 Jara Martínez Valderas, *Manual de espacio escénico* (Granada: Tragacanto, 2017), 25.

Un concepto que, como señala Manuel Gómez García y recoge Martínez Valderas, guarda vinculación con el nacimiento de las corrientes estéticas de vanguardia de la primera parte del siglo XX.

> *«Espacio escénico». El perceptible, visualmente, sobre la escena. La expresión es sinónimo de área de juego o de actuación, zona de actuación, etc. El concepto de espacio escénico surgió en el primer tercio del siglo XX, al tiempo que aparecían distintas corrientes estéticas (junto a los preexistentes realismo y naturalismo, el simbolismo, el expresionismo y el surrealismo), y cobraba importancia la figura del director. En este periodo, determinados nombres (Meyerhold, Gordon Craig, Brecht, Max Reinhardt, Copeau, Piscator…) simultanearon la faceta propiamente directiva con la creación del espacio escénico.*[8]

8 Manuel Gómez García, *Diccionario Akal del teatro* (Madrid: Akal, 1997), 290.

Pues bien, en el teatro contemporáneo, ese espacio escénico es el lugar de confluencia entre los diferentes elementos que componen la escenografía: desde los principios teóricos y estéticos que regirán su diseño hasta la construcción, contemplando aspectos como la materialidad, la iluminación, el color y los movimientos del elenco y su vestuario. Todo ello refuerza la idea de que la escenografía es, en su conjunto, el resultado plástico o material del espacio escénico. Y que este es, a su vez, el recinto donde se desarrolla la acción, pero también la incubadora en la que se fragua el proceso creativo y desde el que se generarán las atmósferas de las que participará el público.

El diseño escenográfico tiene una función estética y comunicativa, de él depende en buena parte el éxito de la escenificación. Precisamente, la estética teatral comprende todas aquellas decisiones relacionadas con lo sensorial, con lo que el receptor percibe a través de los sentidos. Ya sea a partir de lo que se ve (forma, color, dimensión, movimiento); de lo que se escucha (ritmo, música, voces, tonos); o incluso de lo que pueda olerse. Los criterios estéticos adoptados por el director, el escenógrafo y el resto del equipo creativo son la base sobre la que se configura la propuesta y, para hacer de esta una realidad, hay que acogerse a una serie de decisiones o estrategias que perfilan la estilística. En síntesis:

> *«Estrategia estética estilística del espacio escénico» son las intenciones comunicativas de los artistas —director/a y escenógrafo/a— con respecto al público potencial que genera la forma escénica. Las distintas decisiones creativas les llevarán por un camino concreto en la plástica de una puesta en escena y generará un determinado tipo de experiencia en el espectador. Es el origen —el pensamiento— y el final —la materia— del proceso de la comunicación escenográfica.*[9]

9 Jara Martínez Valderas, *Manual de espacio escénico* (Granada: Tragacanto, 2017), 59.

Así, tras este breve recorrido por los principales conceptos alrededor de la escenografía y el espacio en la escena teatral, se plantea el análisis crítico de cuatro casos concretos, centrándose en su estética. La selección recoge, por una parte, obras de dos figuras internacionales como son Gae Aulenti y João Mendes Ribeiro. Ambos han compaginado el desarrollo de proyectos de edificación con el diseño escenográfico, cosechando éxitos en cada campo. Es más, sus trabajos constituyen una importante aportación al panorama teatral europeo del último siglo.

Igualmente, son objeto de estudio una arquitecta y un arquitecto españoles: Concha Fernández Montesinos, cuyas incursiones en teatro son una muestra de calidad y rigor pese a su poca visibilidad; y Juan Ruesga, uno de los escenógrafos más relevantes del país. Esta breve pero variada relación de autores permite analizar de manera transversal el perfil del arquitecto-escenógrafo y evaluar la estrategia estética estilística de cada uno de los espacios escénicos investigados.

Dos figuras europeas

Gae Aulenti

Gaetana Aulenti (1927-2012) fue una arquitecta italiana formada en el Politécnico de Milán. Su andadura profesional empezó en los años cincuenta realizando tiendas para la firma Olivetti, rehabilitaciones de viviendas y proyectos residenciales para algunas familias acomodadas. No obstante, su carrera exploró otros caminos más allá de la construcción. Suyos son los diseños de muebles como la silla April (1964) y las lámparas Giova y Pipistrello (1964-1965), entre muchos otros. Desde la década de los setenta, centró parte de su actividad en el teatro, exhibiendo escenografías para la ópera.[10]

Su colaboración con el director Luca Ronconi fue decisiva para alcanzar el éxito en la escena milanesa. Junto a él, se embarcó en diferentes producciones que, en la mayoría de casos, se representaron en el conocido Teatro de la Scala.

En ese mismo escenario, se llevó a cabo el montaje de *Elektra*, ópera de Richard Strauss, en mayo de 1994. Bajo la dirección de Ronconi, la italiana elaboró una propuesta rompedora, en la que el primer plano de la escena se superponía a un fondo dinámico. De este modo, mientras en el proscenio tenía lugar una parte de la representación, en la zona más profunda del escenario se sucedían acciones paralelas. El patio interior del palacio real de Micenas, donde originalmente se sitúan los hechos, se presentó ante el público como un espacio reinterpretado, de trazas lineales y con elementos propios de la época contemporánea. Así, uno de los atractivos de la producción fue la recreación de una carnicería en el fondo de la escena.[11] (Fig.1)

10 Stefania Suma, *Gae Aulenti* (Arles: Actes sud, 2008), 10-24.

11 Existe una crítica de este espectáculo en la que se reflexiona sobre el papel de arquitectas y arquitectos en el diseño de escenografías, a raíz del éxito de Aulenti en Italia: Oriol Bohigas, "Una ópera distinta," *El País*, 16 de junio de 1994.

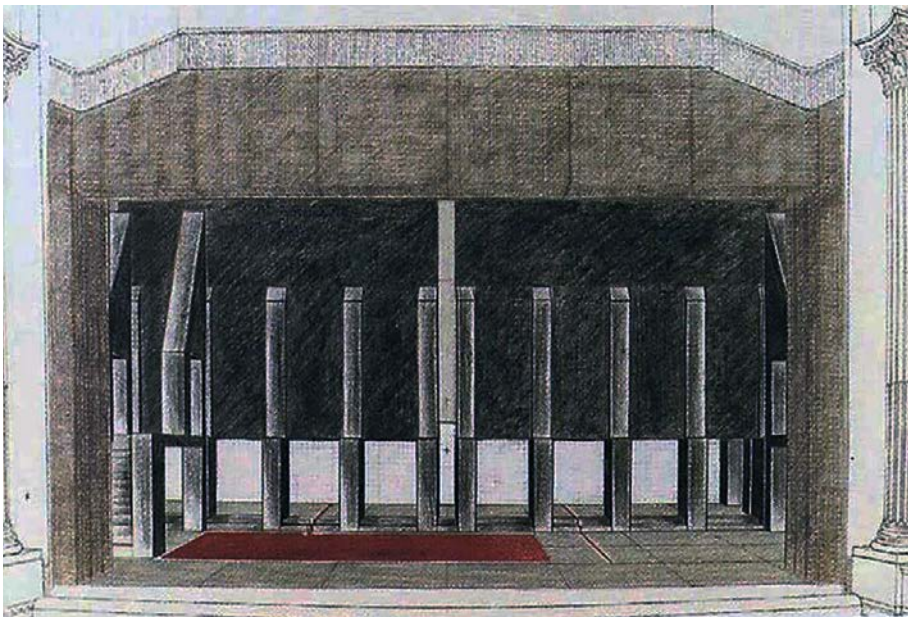

Figura 1. Diseño para la primera escena de *Elektra*. Gae Aulenti (1994). Fuente: *Archivo Gae Aulenti*. Disponible en https://bit.ly/36ZwoPQ (Última consulta abril de 2022).

Y es que, a medida que avanzaba la actuación, se exhibían piezas de carne colgadas en medio de un ambiente sangrante, en el que predominaba el color rojo. Pero no solo eso, porque también se mostraban otras etapas del proceso de producción cárnica, como la crianza y la alimentación de las reses. En un drama como *Elektra*, basado en la tragedia griega de Sófocles, todos estos símbolos expresaban bien la crudeza de la muerte y la venganza que envuelven la obra. (Fig.2).



Figura 2. Representación de *Elektra*, escena primera. Lelli e Masotti. Fuente: *Luca Ronconi*, Disponible en https://bit.ly/39lge45 (Última consulta abril de 2022).

Es evidente que Aulenti no se acogió a las líneas de representación clásicas con las que se habían diseñado anteriores montajes de esta ópera. Ahora no se presentaba una imagen realista de los interiores ni del paisaje recogidos en el libreto. Se apostaba por una estética más abstracta, innovadora, que generaba con acierto una atmósfera de horror muy acorde con el contenido de la tragedia musical. La rotundidad de la geometría, la oscuridad y la paleta de colores rojos y azules configuraban una serie de espacios inhóspitos, por donde discurrían los personajes, pero también el falso ganado y los productos de la matanza en segundo plano. (Fig.3)



Figura 3. Representación de *Elektra*, escena cuarta. Lelli e Masotti. Disponible en https://bit.ly/39lge45 (Última consulta abril de 2022)

Sin duda, la introducción de los animales y la carne producía un fuerte contraste visual respecto a la pureza de las formas que componían el espacio.

Tanto la escalera situada en el extremo izquierdo como el artesonado y el resto de volúmenes eran elementos sencillos, sin irregularidades ni estridencias. Así, la irrupción de las reses en medio de un entorno tan aséptico generaría una sensación de desconcierto y aprensión entre el público. La estrategia estética estilística adoptada por el director y la arquitecta suscitaba entre los espectadores una experiencia más bien sobrecogedora, con una escenografía que pretendía impresionar e incidir en esa imagen desapacible junto con los demás agentes de la representación (vestuario, música, sonido, movimiento, etc.).

La actualización estética de la obra de Strauss y Hofmannsthal es uno de los trabajos que sitúan a Gae Aulenti a la vanguardia de la plástica teatral. Su labor sobre los escenarios es una prueba de que el diseño escenográfico, pese a permanecer muchas veces olvidado, es un ejercicio verdaderamente arquitectónico. De hecho, existe una relación entre los proyectos que firmó para teatro y los que desarrolló en los demás ámbitos. Un claro ejemplo es la remodelación del Museo de Orsay (París, 1980-1986),[12] donde creó nuevos interiores en un edificio ya existente. Del mismo modo que en la ópera, aquí también daba otra vuelta de tuerca, transformando el recorrido expositivo en un itinerario marcado por volúmenes y colores poco convencionales que no eludirían la polémica.

12 Para conocer más detalles sobre este proyecto, se recomienda acudir a: Gae Aulenti, *Museum Architecture* (Milán: Edizioni Tecno, 1999), 5-24.

João Mendes Ribeiro

João Mendes Ribeiro nació en la ciudad portuguesa de Coímbra en 1960. Formado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, donde obtuvo el título en 1986, ha compaginado durante muchos años los proyectos de edificación con los de escenografía. Entre sus obras más destacadas, se encuentran el Centro de Artes Visuales de Coímbra (2003), la Casa da Escrita (2010) y la intervención en el Claustro del Silencio del Monasterio de Lorvão (2013).

Su trayectoria sobre los escenarios es también extensa: ha participado en un gran número de montajes, por los que ha recibido galardones como la Medalla de Oro a la Mejor Escenografía en la 11ª Exposición Internacional de Escenografía y Arquitectura Teatral (Cuadrienal de Praga, 2007). Buena parte de sus diseños han configurado el espacio escénico de las producciones más vanguardistas de Portugal. Una de ellas es *Rojo, negro e ignorante*, de Edward Bond, que se analiza a continuación.

Dicha producción se estrenó en el Teatro Nacional São João de Oporto en 1998, con un decorado de grandes dimensiones. Este reproducía un espacio rotundo, flanqueado por altas paredes grises y con un pavimento de lajas de piedra. El encuentro de los paramentos verticales dibujaba aristas muy marcadas, incluso afiladas. En uno de los paños, se colocó algo así como una escalera marina, formada por peldaños metálicos consecutivos sujetos al muro. Llegado el momento, por ella se subía una actriz, dejando al resto del elenco sobre las tablas.

La imagen que esta escena generaba resultaba muy atractiva. De hecho, la desproporción intencionada del conjunto hacía que los y las intérpretes parecieran más pequeños de lo que en realidad eran. Así, se distorsionaba la perspectiva con el fin de estremecer al público. Sin duda, la colaboración de Mendes Ribeiro con Catarina Fortuna derivó en una composición espacial tan limpia como atrevida, muy acorde al argumento de la obra. (Fig.4)



Figura 4. Representación de *Rojo, negro e ignorante*, dirigida por Cátia Esteves y con escenografía de Mendes Ribeiro y Fortuna (1998). Fuente: João Mendes Ribeiro, "Cuatro escenografías," *2G: revista internacional de arquitectura*, no. 20 (2001), 86.

El entorno frío y devastado en el que transcurre la historia se presentaba a través de un espacio de planta triangular, al que se adosaba un pequeño recinto poligonal. En alzado, este último se veía como una abertura rectangular excavada en la pared, en cuyo interior se podían ver partes de la representación desde diferentes perspectivas. Cerca de él, una larga y pronunciada rampa atravesaba el muro y se abría camino sobre el suelo de piedra.

Esta composición espacial recuerda a las creaciones del suprematismo desarrolladas por artistas como El Lissitzky y Malévich, en las que predominaban las formas geométricas básicas. Pero no solo eso, porque la puesta en escena, con un asiento suspendido a unos cuatro metros de altura en mitad de un ambiente desolado, también tenía tintes surrealistas. La verdad es que esta estética se avenía a la hecatombe que, según el texto, había vivido la humanidad. Ante los ojos del público, se exhibía la escenografía de un desastre: un espacio extraño, indefinido, en el que la alternativa a la penumbra era una iluminación fría y donde las lajas de piedra resonaban bajo los pasos del elenco. (Fig.5)

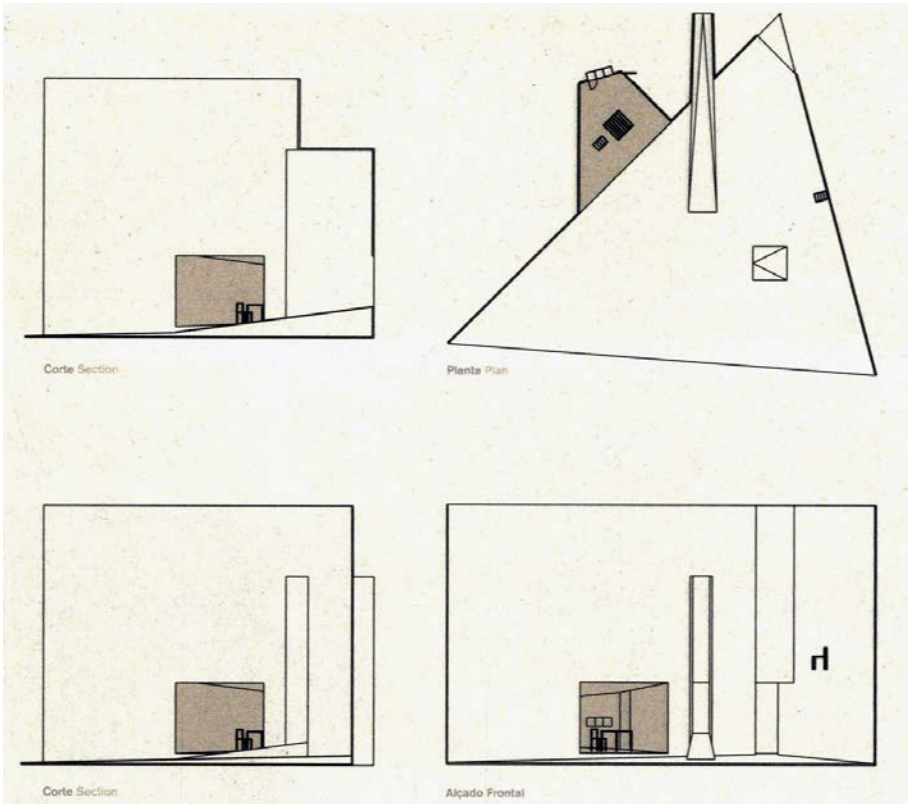

Figura 5. Diseño de la escenografía para *Rojo, negro e ignorante*. Mendes Ribeiro y Fortuna (1998). Fuente: João Mendes Ribeiro, *MR 92.02: arquitectura e cenografia* (Coimbra: XM, 2003), 142.

Aunque forma y función no tienen por qué ir siempre ligadas en este tipo de proyectos, lo cierto es que en la propuesta de Mendes Ribeiro sí se percibe el reconocido planteamiento vitruviano, en el que además se añade la solidez. Así, su escenografía para *Rojo, negro e ignorante* no solo constituía un escaparate desde el que exhibir la actuación, sino que se concebía como un auténtico espacio arquitectónico. Los entrantes y salientes, por ejemplo, eran algo más que meros elementos compositivos, pues permitían el tránsito, la aparición y la evacuación de los personajes de acuerdo con las exigencias del guion. Cabe considerar también los condicionantes técnicos propios de un montaje de esta magnitud, en el que la altura de los falsos muros de hormigón alcanzaría aproximadamente los siete u ocho metros, según se observa en las fotografías. La configuración del espacio estaba supeditada a distintas cuestiones de naturaleza formal, funcional y constructiva, de modo que las decisiones estéticas debían responder a las necesidades de la representación e ir más allá de la experiencia sensorial del espectador. Y es que, para asegurar la buena marcha del espectáculo, los trabajos de carácter técnico y creativo deben coordinarse minuciosamente.

Dos figuras españolas

Concha Fernández Montesinos

Poco hay escrito sobre una mujer con tanto bagaje a sus espaldas. Concha Fernández Montesinos, sobrina de Federico García Lorca, nació en 1936, poco tiempo después de los asesinatos de su tío y su padre (Manuel Fernández Montesinos, el último alcalde republicano de Granada). Con el fin de la Guerra Civil, su familia se trasladó a Estados Unidos, donde permanecería hasta la década de 1950. En esa fecha, la entonces joven de 17 años regresó a España para estudiar Arquitectura.[13] No se dispone de mucha información acerca de su carrera, salvo que diseñó algunas escenografías para teatro. Una de las producciones en cuya ficha artística figura su nombre es *La zapatera prodigiosa,* obra del mismo Lorca.

13 Uno de los pocos testimonios conocidos de Concha Fernández Montesinos se encuentra en: "Concha cita a su tío Federico: «No me encontraron», *Manco de Lepanto*, 11 de abril de 2010. Disponible en http://mancodelepanto.blogspot.com/2010/04/concha-lee-su-tio-no-me-encontraron.html (Última consulta abril de 2022)

Para esta reposición de 1965 presentada en el Teatro Marquina de Madrid, tuvo que proyectar un decorado estático, que experimentaría pocas variaciones durante el desarrollo de la función.

La acción se sitúa en casa de la protagonista, una vivienda humilde con un taller de calzado. Por este motivo, la arquitecta proyectó un espacio que representaba su interior, delimitado por una pared paralela al plano de embocadura y otras dos oblicuas, que enfatizaban la perspectiva del conjunto. En los paramentos se abrían diferentes huecos por los que pasaba el elenco: una puerta de madera y una ventana en el paño frontal y otra puerta en cada lateral. Al fondo, una silueta simulaba el contorno de los edificios más cercanos. (Fig.6)



Figura 6. Representación de *La zapatera prodigiosa*, dirigida por Alfredo Mañas y con escenografía de Concha Fernández Montesinos (1965). Fotografía: Juan Gyenes. Fuente: *Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música*, Disponible en https://bit.ly/3koEx3x (Última consulta abril de 2022)

En realidad, su propuesta partía de la reinterpretación de la arquitectura rural utilizando un lenguaje moderno, basado en la superposición de planos con geometrías sencillas. El blanco era el color predominante en la composición, una clara referencia a los encalados de las construcciones del campo. Sobre él, destacaban los muebles y la utilería, así como el vivaz vestuario de los personajes, también diseño suyo.

El propósito de la realización de la obra era generar la simpatía del público, su diversión, al tiempo que se reflexionaba sobre la lucha de la mujer por liberarse de las cadenas de una realidad impuesta. Si la estética, como se apuntaba al principio, marca el objetivo de la escenificación, aquí la misión sería ofrecer un entretenimiento de calidad, con espíritu crítico, en un contexto sociopolítico gris y represivo. Para ello, había que hacer que el espectador se reconociera en lo que veía, por lo que la construcción de un interior doméstico tradicional, con piezas de mobiliario popular y claras referencias a las costumbres españolas, era un recurso muy apropiado. Bajo la dirección de Alfredo Mañas y con las coreografías de Pilar López, la puesta en escena recibió comentarios favorables por parte de la crítica. En el periódico *ABC*, Enrique Llovet calificaba de esta manera el trabajo de Fernández Montesinos y, en general, el montaje:

> *No hay un solo actor andaluz pero todos han suplido este déficit con las intenciones y el talento. Los figurines y el decorado —de Concha F. Montesinos— respiraban ingenio y restallaban bajo las luces. Este es un espectáculo que hay que ver. Véanlo. No lo olvidarán fácilmente. Es Teatro. Es un encanto.*[14]

14 Enrique Llovet, "La zapatera prodigiosa, de García Lorca, en el Marquina," *ABC*, 26 de diciembre, 1965.

Juan Ruesga

En contraposición a la autora anterior, Juan Ruesga Navarro (1947) es uno de los arquitectos españoles más conocidos en el mundo de las artes escénicas. Se formó en Sevilla, su ciudad natal, y siempre ha compaginado el ejercicio de la profesión con el diseño escenográfico. En el ámbito académico, cabe destacar su labor teórica y docente en el campo del análisis urbano y la arquitectura teatral. Su porfolio aglutina más de sesenta escenografías y medio centenar de instalaciones para teatro. Por su trabajo ha recibido numerosas distinciones, entre las que destacan el Premio Max al Mejor Espectáculo de Danza (2011), el Premio Manuel de Falla (2008) y el Josep Caudí de Escenografía de la ADE (2008). En cuanto a sus obras de edificación más relevantes, se encuentran el Pabellón de Andalucía en la Expo 92 (1989-1992), la rehabilitación del Teatro Isabel la Católica de Granada (1993) y el Museo de Carruajes de Sevilla (1998-1999).

Para la compañía Atalaya diseñó, en 1986, el espacio escénico de *Así que pasen cinco años*, de García Lorca. Esta producción puso sobre los escenarios uno de los textos surrealistas que el poeta escribió entre 1929 y 1931. La pieza, enmarcada dentro de lo que se conoce como el "teatro imposible" de Lorca, debía recrear una atmósfera onírica o ilusoria, muy similar a la que transmitían los paisajes del surrealismo. Sin perder esto de vista, Ruesga dispuso bajo la luz de los focos una figura singular, compuesta por varios elementos también peculiares. Un muro rectangular se situaba diagonalmente junto a cinco escalones en forma de grada. Por ellos, se accedía a una escalera más ligera, que conducía hasta un balcón. Y en lo alto, coronando el conjunto, se alzaba algo así como un reloj de luces. (Fig.7)

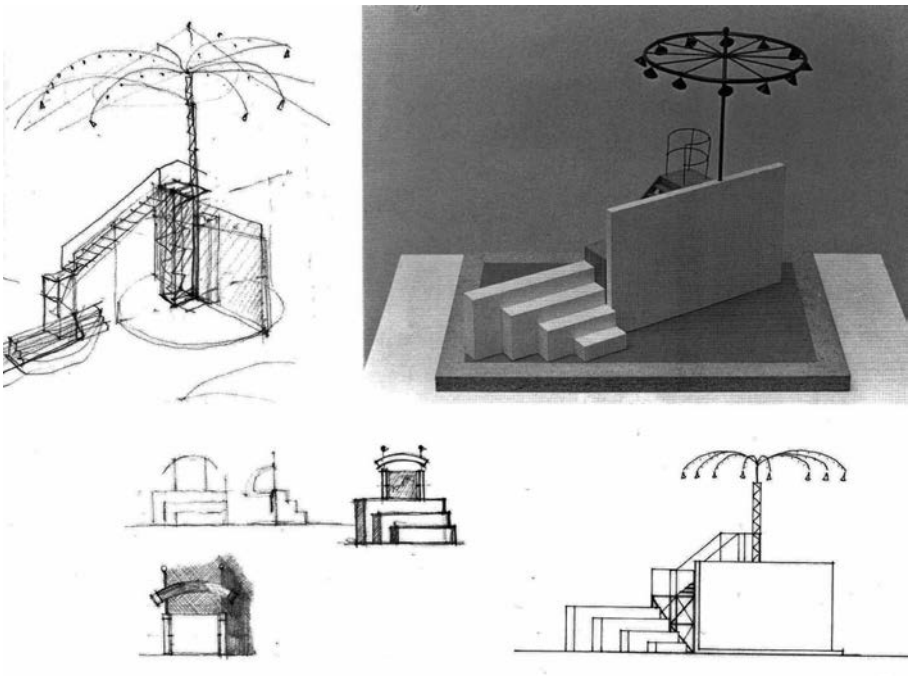

Figura 7. Bocetos y maqueta para la escenografía de *Así que pasen cinco años*, por Juan Ruesga (1986). Fuente: Juan Ruesga Navarro, *Escenografías* (Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2008), 63.

Algunas voces identifican en esta estructura una "máquina del tiempo", que convertía la escena en un lugar entre el cielo y la tierra, entre el sueño y la vigilia o entre la vida y la muerte.[15] De lo que no cabe duda es que el arquitecto logró reproducir un ambiente afín al que se recoge en la obra, con símbolos propios del amor y la muerte, conceptos sobre los que se basa el argumento.

15 Así lo describe Max Bonilla en la monografía: Juan Ruesga Navarro, *Escenografías* (Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2008), 62.

El estreno de este espectáculo, dirigido por Ricardo Iniesta, tuvo lugar en otoño del mismo año en el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La estética surrealista de la escenografía recreaba un clima de confusión y desasosiego en el que brotaban los sentimientos de los personajes. Esta propuesta demuestra la importancia de la fase de documentación dentro del proceso de creación artística. Las decisiones estético-estilísticas obedecían en esta producción a la interpretación del texto por parte del director y el escenógrafo, sumergidos en el hecho teatral. En otras palabras, puede decirse que el resultado plástico era fruto de un profundo análisis de la obra, pues la materialización del espacio encajaba perfectamente con el universo descrito entre sus páginas. Es más, los objetos que ocupaban y daban forma al espacio escénico tenían aquí su propia voz. Reflejaban, tanto en conjunto como por separado, los mensajes y emociones recogidos en la pieza. Este modo de hacer es propio de Ruesga e incluso él mismo lo explica en uno de sus escritos:

> *Cada aspecto del diseño de un espectáculo debe crear una estética con poética propia, pero al mismo tiempo revelar, y por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del creador escénico es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no-percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante.*[16]

16 Juan Ruesga, "Puesta en escena y plástica escénica: una relación creativa," *ADE Teatro* 130 (2010): 173-178.

Conclusiones

Como se ha podido observar, la escenografía es una disciplina estrechamente ligada al diseño arquitectónico. Su fin es materializar el espacio escrito o imaginado; dibujar y construir la palabra. Transformar el espacio físico, el recinto teatral o aquel en el que se instala, para dar vida a otra realidad. Es generadora de estructuras efímeras, de atmósferas que actúan sobre los sentidos y de cuyo resultado siempre es partícipe el público. Es, en definitiva, la solución plástica de la dramaturgia, el nexo entre espacio literario y arquitectónico. Por esta razón, constituye un campo de creación y experimentación para arquitectas y arquitectos. El recorrido a través de la obra de Aulenti, Mendes Ribeiro, Fernández Montesinos y Ruesga da buena prueba de ello, como también lo hace la extensa relación de arquitectos que han desarrollado proyectos escenográficos a lo largo de la historia.[17]

17 Para saber más acerca de la historia de la escenografía y de los arquitectos-escenógrafos que contribuyeron en este campo, se recomienda la consulta de: Francisco Nieva, *Tratado de escenografía* (Madrid: Fundamentos, 2000), 17-115.

La estética de la representación es un factor determinante en la consecución del éxito del espectáculo.[18] De igual forma que en otras producciones arquitectónicas, se trata de un agente relevante por apelar a las emociones de los usuarios (el público) e influir sobre sus sentidos. Las decisiones estéticas producirán una u otra experiencia sensorial en el espectador, como impresión y desconcierto en la *Elektra* de Aulenti y en el montaje de *Así que pasen cinco años* de Ruesga; o diversión y toma de conciencia en el diseño que Concha Fernández ideó para *La zapatera prodigiosa*.

Cabe señalar, además, que las composiciones estarán condicionadas en muchas ocasiones, no solo por aspectos formales, sino también por cuestiones técnicas y funcionales. Así pues, puede afirmarse que los principios de *firmitas, utilitas* y *venustas* son también válidos en la creación de espacios escénicos, aunque en este ámbito no siempre la forma deba seguir a la función, como predicaban los arquitectos e industriales funcionalistas a principios del siglo XX.

18 Michael Holt, *Stage design and properties* (Oxford: Phaidon, 1988), 106.

Y es que el teatro tiene mucho de apariencia, por lo que no todas las propuestas aúnan la imagen con el uso, a diferencia del diseño de Mendes Ribeiro antes analizado.

La escenografía, como la arquitectura, carece de sentido sin la estética. De ella dependen los objetivos de la escenificación, su finalidad, aquello que se desea transmitir. Es el vehículo que permite la comunicación entre creadores y receptores. El espacio escénico se entiende como un marco arquitectónico hasta que se interviene sobre él. En el momento en el que se adopta una estrategia estética estilística, este se transforma y da lugar a infinitos paisajes, a multitud de atmósferas, a las imágenes que constituyen la escenografía de la obra teatral. La estética del espacio escénico, al fin y al cabo, define el diseño escenográfico y lo dota de significado. Porque, como dijo una vez Federico García Lorca:

> *El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.*
> *Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.*[19]



19 "Entrevista a Federico García Lorca," *La Voz de Madrid*, 7 de abril de 1936.

Figura 8. Representación de Elektra, detalle. Lelli e Masotti. Fuente: *Luca Ronconi*, Disponible en https://bit.ly/39lge45
(Última consulta abril de 2022)

Bibliografía

- Aulenti, Gae. *Museum Architecture*. Milán: Edizioni Tecno, 1999.
- Azara, Pedro, y Carles Guri. *Arquitectos a escena. Escenografías y montajes de exposición en los 90*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- Calduch, Juan. 99 *ADIS: diccionario de arquitectos desconocidos, ignorados y silenciados.* Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2004.
- Gómez García, Manuel. "Espacio escénico." En *Diccionario Akal del teatro,* 290. Madrid: Akal, 1997.
- Holt, Michael. *Stage design and properties.* Oxford: Phaidon, 1988.
- Llovet, Enrique. "La zapatera prodigiosa, de García Lorca, en el Marquina," *ABC*, 26 de diciembre 1965.
- Martínez Valderas, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo.* Granada: Tragacanto, 2017.
- Mendes Ribeiro, João. "Cuatro escenografías." *2G: revista internacional de arquitectura* 20 (2001): 80-87.
- Mendes Ribeiro, João. *MR 92.02: arquitectura e cenografia.* Coimbra: XM, 2003.
- Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía.* Madrid: Fundamentos, 2000.
- Paniagua, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura.* Madrid: Cátedra, 1982.
- Ronconi, Luca. "Elektra", Disponible en https://lucaronconi.it/scheda/opera/elettra (Última consulta abril de 2022)
- Ruesga Navarro, Juan. *Escenografías.* Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2008.
- Ruesga Navarro, Juan. "Puesta en escena y plástica escénica: una relación creativa." *ADE Teatro* 130 (2010): 173-178.
- Souriau, Étienne. "Escenografía." En *Diccionario Akal de Estética*, 517-518. Madrid: Akal, 1998.
- Suma, Stefania. *Gae Aulenti*. Arles: Actes sud, 2008.
- The Lynx files. "Concha cita a su tío Federico: 'No me encontraron'". *Manco de Lepanto*, 11 de abril de 2010, Disponible en http://mancodelepanto.blogspot.com/2010/04/concha-lee-su-tio-no-me-encontraron.html (Última consultado abril de 2022)