UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Una mirada al teatro español desde la luz (siglos XIX-XX): la palabra, el silencio

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Ángel Camacho González

Directores

Fernando Doménech Rico
José Julio Vélez Sainz

Madrid

© Miguel Ángel Camacho González, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Una mirada al teatro español desde la luz (siglos XIX-XX). La palabra. El silencio.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Miguel Ángel Camacho González

DIRECTORES

Fernando Doménech Rico y José Julio Vélez Sainz

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

D9A6 – DOCTORADO EN ESTUDIOS TEATRALES

UNA MIRADA AL TEATRO ESPAÑOL DESDE LA LUZ (SIGLOS XIX-XX). LA PALABRA. EL SILENCIO.

TESIS DOCTORAL

presentada por

MIGUEL ÁNGEL CAMACHO GONZÁLEZ

Dirigida por:

Dr. Fernando Doménech Rico

Dr. José Julio Vélez Sainz

Programa Madrid 2022

AGRADECIMIENTOS

Dentro de la historia del arte dramático, esta tesis tiene sentido gracias a las conversaciones con muchas personas que se dedicaron, y se dedican, a hacer posible que la luz sea arte; y sin sus palabras no hubiese sido posible convertir en realidad el estudio de la luminoplastia.

En primer lugar, quiero destacar la labor de mis directores de tesis. Mi profunda gratitud a Fernando Doménech, por su paciencia, su humildad y por creer que la luz teatral se ha convertido en dramaturgia lumínica; y a Julio Vélez, por sus acertados comentarios, que me permitieron seguir investigando. Así mismo, a mi escuela, la RESAD y, en concreto, a su biblioteca por facilitarme el material bibliográfico imprescindible para realizar este estudio. Mi gratitud a las bibliotecarias, por su paciencia en la búsqueda de ese material. Agradezco a Fernanda Andura sus referencias bibliográficas sobre Rafael Martínez Romarate, que me hicieron cambiar toda la estructura de esta tesis. Mil gracias, Carlos San José, por tus notas sobre la CNTC. A Soledad Pardo, por tu infinita paciencia al leer mis escritos y ser de tan valiosa ayuda práctica, mil gracias. A Marta Schinka, mi humilde agradecimiento por tus referencias escénicas del montaje de *Sócrates.*

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Alicia Viladomat Romarate por abrirme las puertas de su casa y dejarme acceder al archivo familiar de sus abuelos, Rafael Martínez Romarate y Pilar de Valderrama, donde encontré valiosos manuscritos de brillante calidad investigadora sobre técnica y diseño, que cambiaron

la visión de la luz teatral de su momento, obras de teatro e iluminación de una época difícil y falta de referencias en el teatro español.

Quiero agradecer al Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música su ayuda para el visionado de obras de teatro y su acceso al archivo fotográfico. A José Ramón Fernández, por la ayuda para encontrar documentos sobre la historia del teatro español. Gracias a los directores de escena que a lo largo de mi carrera profesional me han permitido trabajar la luz desde la óptica de arte. A Eduardo Vasco, por sus libros. A Aida y Elena, de La Pleca, por intentar entender la luz teatral a través de la lectura de esta investigación y sus comentarios. A José Antonio Campos, Guillermo Heras, José Luis Tamayo, Fede y Rafael Pérez Sierra, por vuestras entrevistas. A Paco Leal, por su material escénico y lumínico. Chicho, tus fotografías son la voz de la imagen. A mis alumnos, gracias por prestarse a experimentar metodologías lumínicas durante tantos cursos.

A mi hermano y a su familia, por estar ahí. A Miguel González, porque la luz se convirtió en verde cuando te fuiste. Y a los que no nombro porque volverían larguísimos estos agradecimientos, pero que apoyaron esta investigación, muchas gracias.

Por último, a nivel personal, a la mujer que amo y con la que comparto vida y profesión, que durante estos últimos años ha aguantado mi aislamiento y mis soliloquios sobre iluminación teatral. Emilia Yagüe, gracias por tu discreción, mi más profundo reconocimiento, a ti va dedicada esta tesis, y a Ariel, mi perro, por sus paseos relajantes para poder seguir escribiendo.

A mi madre, por su amor al cine,

por compararme con Errol Flynn

y por enseñarme a mirar.

Ya es casi de noche por la calle, pero este amigo aun podrá robar una imagen al abrigo del crepúsculo. Porque él —el mismo de esta lejana mañana invernal en el paseo de Gracia— es también el que seguía con la cámara al señor Kramer. Mi amigo —Néstor Almendros— sabe que, como el poema, la imagen es un arte de inmovilizar el instante.

Pere Gimferrer, *Noche en el Ritz*

ÍNDICE

ABSTRACT **11**

RESUMEN **13**

A MODO DE INTRODUCCIÓN. LA LUZ EN EL LENGUAJE VISUAL **17**

1. OBJETOS Y MÉTODOS EN EL TEATRO DEL SIGLO XVIII **33**

2. INFLUENCIA DE LAS TEORÍAS LUMÍNICAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX **71**

2.1. Cambio social, evolución y conocimiento 73

2.2. La luz escénica en el edificio teatral. José de Manjarrés 83

2.3. Preámbulos a un lenguaje tradicional en la luz 109

2.4. La práctica escénica y su desarrollo en el espacio teatral. Rogelio de Egusquiza . 115

2.4.1. El París de Egusquiza *129*

2.5. La iluminación en el drama wagneriano 133

2.6. Cambios en la estructura escénica y su influencia en lo artístico 141

3. TENDENCIA HISTORICISTA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX **157**

3.1. La candileja: problema o solución 159

3.2. Reflexiones sobre la luz teatral. La tradición y su posterior ruptura 185

3.3. El dramaturgo: acotación y técnica lumínica 201

3.4. La influencia de la luz teatral en el cine, y del cine al teatro 213

3.5. El director como precursor del cambio artístico 235

3.6. El método de luz en las escuelas americanas y europeas 297

3.7. Herencia cromática en los códigos de luz 377

3.8. De lo cálido a lo frío 397

4. EL PRIMER ILUMINADOR DEL TEATRO ESPAÑOL: RAFAEL M. ROMARATE 409

4.1. EL CAMBIO EN EL CONCEPTO DRAMATÚRGICO 533

4.2. LA PARTITURA LUMÍNICA: UN CONCEPTO REALISTA DE LO EFÍMERO 593

4.3. EL COLOR Y LA IMAGEN DRAMATÚRGICA..... 601

5. LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN LUMÍNICA. LA LUCHA ENTRE LA SOMBRA Y LA LUZ 615

6. CONCLUSIONES 665

BIBLIOGRAFÍA 701

TABLA DE CUADROS..... 719

TABLA DE FIGURAS..... 721

ABSTRACT

The concept of lighting design in theatrical staging, as we understand it today, results from an evolution throughout the history of Spanish theater- which was a long, slow process determined by the complex history of the country. For this reason, the figure of the theatrical illuminator and his development is the result of the modernization effort, initiative and artistic passion of many professionals, among which the capital figure of Rafael Martínez Romarate stands out.

It started from a precarious origin due to the poor assimilation of new scenic trends by the theatrical profession, and the enormous delay with which new technologies applied to light were implemented in theaters. These two factors delayed the understanding that *light* was an essential tool in the expression of a contemporary stage discourse. I will study from the first initiatives in the eighteenth and nineteenth centuries, where they began to talk about theatrical lighting, until the period of the Second Republic.

Through the work of directors such as Gual or Rivas Cherif, their productions and their connection with the currents of European theatrical thought, I will also analyze the way of creating *luminoplasty*, and its connection with the currents of European theatrical thought. Then, I will continue with the postwar period and the work of Escobar, Luca de Tena and Tamayo. And with the next generation of directors, such as Alonso or Narros, who introduced methodologies adapted to light that fixed the playwright's descriptions in the form of annotations: Turning them into light images that describe the action. The interaction of learning and practice gave light codes to the productions. But all of the above is based on the figure of Rafael Martínez

Romarate, the first illuminator of Spanish theater who in the 1940s combined technical and artistic knowledge.

This thesis wants to demonstrate the importance of his work and his technical inventions - he was an industrial engineer - applied to light. Through his creations at the María Guerrero Theater and his style, based on the projected image and chiaroscuro, I will demonstrate the importance of his cultural background and the application of other artistic currents that he cultivated such as painting, writing — in poetic and theatrical texts, like The Red Belt (1930) -, or the cinema that was very important in his projects. As well as the productions made with his wife, Pilar de Valderrama, in the Fantasio Theater project.

His figure is key to the consolidation of the lighting design concept on the Spanish scene and to the emergence of a new professional role that made it possible: the lighting designer.

Through the study and analysis of the various initiatives that preceded Rafael Martínez Romarate, his own that he developed and those that appeared later due to his evident influence - through stage directors - I will try to verify that it is only due to the effort and creativity of this great master that lighting becomes an indispensable source of artistic creation in the development of theatrical staging and a concept fully assimilated in Spanish theater.

RESUMEN

El concepto de diseño de iluminación en la puesta en escena teatral, tal y como lo entendemos hoy en día, es el resultado de una evolución a lo largo de la historia del teatro español. Fue un proceso largo, lento y determinado por la compleja historia del país.

Por ello, la figura del iluminador teatral y su desarrollo fue fruto del esfuerzo de modernización, iniciativa y pasión artística de muchos profesionales, entre los que destaca la figura capital de Rafael Martínez Romarate.

Se partió de un origen precario debido a la pobre asimilación de las nuevas tendencias escénicas por parte de la profesión teatral y al enorme retraso con el que se implantaron en los teatros las nuevas tecnologías aplicadas a la luz. Estos dos factores dilataron en el tiempo la comprensión de que la luz era una herramienta esencial en la expresión de un discurso escénico contemporáneo.

En esta investigación analizaré, desde las primeras iniciativas de los siglos XVIII y XIX, cuando se comenzó a hablar de la iluminación teatral, hasta el período de la Segunda República.

A través del trabajo de directores como Gual o Rivas Cherif, de sus montajes y su conexión con las corrientes de pensamiento teatral europeo, analizaré la forma de crear la luminoplastia y su conexión con las corrientes del pensamiento teatral europeo. Luego, continuaré con el periodo de la posguerra y la labor de Escobar, Luca de Tena y Tamayo.

Y con la siguiente generación de directores, como Alonso o Narros, que introdujeron metodologías adaptadas a la luz que fijaron las descripciones del

dramaturgo en forma de acotaciones, convirtiéndolas en imágenes lumínicas que describen la acción. La interacción del aprendizaje y la práctica dotaron de códigos lumínicos a las puestas en escena. Pero todo lo anterior se cimienta en la figura de Rafael Martínez Romarate, el primer iluminador del teatro español, que en la década de los cuarenta aunó el conocimiento técnico y el artístico.

Esta tesis quiere demostrar la importancia de su obra y sus inventos técnicos —era ingeniero industrial— aplicados a la luz. Mediante sus creaciones en el Teatro María Guerrero y su estilo, basado en la imagen proyectada y en el claroscuro, demostraré la importancia de su bagaje cultural y la aplicación de otras corrientes artísticas que cultivaba, como la pintura, la escritura —en textos poéticos y teatrales como *El cinto rojo* (1930)— o el cine, que tuvo mucha importancia en sus proyectos. Así como los montajes realizados junto a su mujer, Pilar de Valderrama, en el proyecto Teatro Fantasio.

Su figura es clave para la consolidación del concepto de diseño de iluminación en la escena española y para la aparición de un nuevo rol profesional que lo hace posible: el diseñador de iluminación.

Mediante el estudio y el análisis de las diversas iniciativas que precedieron a Rafael Martínez Romarate, las propias que él mismo desarrolló y las que aparecieron posteriormente marcadas por su evidente influencia —a través de los directores de escena—, intentaré justificar que es solo a través del esfuerzo y la creatividad de este maestro: Rafael Martínez Romarate, que la iluminación llega a ser una fuente indispensable de creación artística en el desarrollo de la escenificación teatral y un concepto plenamente asimilado en el teatro español.

PALABRAS CLAVE: reverbero, candileja, artefacto, incandescencia, haz de luz, luz batería, luminotécnica escénica, propiedades lumínicas, luz directa, luz indirecta, luminoplastia, Romarate, acotación lumínica, plasticidad teatral, visibilidad, atmósfera, composición, metodología lumínica, zona iluminada, armonía cromática, luz coloreada

A MODO DE INTRODUCCIÓN.

LA LUZ EN EL LENGUAJE VISUAL

Su oscuridad, su luz son bellezas iguales.

Luis Cernuda

There is a light that never goes out.

The Smiths

La luz valleinclanesca de los pasos perdidos.

P. Gimferrer

La Historia, según E. H. Carr (1976)[1], aparece cuando el ser humano experimenta el tiempo como un movimiento gradual y continuo que va actuando lentamente sobre la evolución de la estructura mental del individuo y la sociedad en la que está inmersa, e influye en su razón y en la forma de conocimiento. En la historia de la luz escénica, el tiempo cronológico fue marcando la transformación del texto teatral y su representación: amanecer, atardecer, noche; descripciones para que el espectador entienda dónde está la acción, la realidad. Durante siglos esto fue el espacio/tiempo/movimiento narrado por el poeta. Pero cuando este interioriza el tiempo en el pensamiento del personaje y progresa en la acción teatral, el cambio es revolucionario ya que en ese momento el tiempo pasa a ser un tiempo psicológico y cambia toda la obra teatral y su puesta en escena. Todo ello va unido a una evolución

[1] Su libro *¿Qué es la historia?* es una recopilación de conferencias que versan sobre el objeto, la finalidad y el método de la historia. Y, según su tesis, no puede haber una historia objetiva ya que esta es siempre una interpretación y, por lo tanto, constituye, en sí misma, el dato histórico. Extrapolándolo a la luz escénica, su aparición y evolución en la puesta en escena es totalmente subjetiva y evolucionará en función del análisis que se haga en su presente. Toda luz, en un tiempo histórico, es luz contemporánea.

social, económica, científica y, como consecuencia, a un cambio en el uso de la iluminación escénica; pero para llegar a ese punto, durante los siglos anteriores se fueron produciendo rupturas en la continuidad de la sociedad jerarquizada, dando lugar a lo que se conoce como la evolución del fundamento del conocimiento. De nuevo apoyándome en Carr, quiero destacar las alteraciones que se produjeron en las sociedades de los siglos XV y XVI debido al paso de una clase social aristocrática a otra basada en las finanzas, el comercio y la industria. El posterior acceso al poder de esta nueva clase produjo un cambio en la forma de utilización de los descubrimientos científicos, y en siglos posteriores este conocimiento dio paso, lentamente, al progreso de la técnica aplicado a la materialización de la iluminación escénica y, por consiguiente, a la búsqueda de su dramaturgia a partir de una demanda nueva en el consumo de la obra teatral.

La búsqueda del control de la luz, la primera teoría sobre la reflexión de la luz (Athanasius Kircher) y su aplicación a la candileja, los tratados sobre la luz y la sombra, y su principio como verdad absoluta en la progresión de la luz escénica, dieron paso a la historia de la puesta en escena y, a la vez, al comienzo de la búsqueda de una luz pensada para la acción dramática.

La luz es un desarrollo evolutivo del conocimiento racional y metodológico del teatro, y en un proceso de investigación de la puesta en escena siempre se unirá y sintetizará lo parcial con el todo. Por ejemplo, un monólogo lo reducimos a una situación espacial cerrada donde la luz acota parcialmente la singularidad del personaje, y la ruptura puede venir, entre otras opciones, por la introducción de un segundo personaje, originándose un diálogo y, como consecuencia, una abertura

totalizadora de la escena. (Lo anteriormente expuesto se puede calificar de luz metodológica).

La naturaleza nos ofrece una imagen total de lo que nos rodea: la luz, que es lo que vemos, y con ella los objetos: árboles, edificios, seres humanos, puesta de sol… Vagamos por ella para encontrar un significado y descubrimos pasión, belleza, misterio, palabras infinitas que recreamos en nuestro pensamiento para buscar, desde ella, un porqué que afiance nuestra idea de la naturaleza en el significado de la luz teatral. A veces está en el poeta, otras en el narrador, en la tradición oral o en la sociedad; es nuestra forma de hacer teatro, desde el poeta/dramaturgo hasta el iluminador. Nosotros, como seres con capacidad de análisis y razonamiento (el ser humano como materia perecedera), observamos el paisaje, la naturaleza y, con nuestros ojos, copiamos en la mente la luz para poder analizar sus porqués, sus angustias, sus equivocaciones, su honor, su amor por lo cercano. Esto surge desde que el ser humano adopta la más bella característica definitoria: la posición erecta, y puede trasladarse de un lugar a otro, observar y aprender. Cada paso es una experiencia. Decía Carl Seelig (2000: 23) sobre el regalo de la naturaleza: «¡No somos más que una chapuza comparados con la naturaleza!» (citado en Iriondo, 2010), pero la naturaleza nos vuelve sus esclavos ya que nos mueve entre tres pasiones: la oscuridad, la sombra y la luz.

Dentro de la historia del teatro, el poeta pasea y narra las pasiones de los personajes, y los enmarca en un espacio temporal donde la luz acompaña los miedos, las infidelidades, las venganzas de todos ellos. Desde los tiempos de Homero, toda obra teatral tiene una narración lumínica. Además, si pensamos en el color, el ámbar (el color de la resina fosilizada) es el narrador fetiche de toda obra teatral. Lo tenemos

en la naturaleza, lo imitamos y lo fabricamos con la luz artificial. Si buscamos en los tratados antiguos sobre la luz, la llama, color ámbar, siempre ha ido asociada a los dioses, y el ser humano la fue incorporando, en la ceremonia dionisiaca, para representar motivos humanos: el teatro. Por lo tanto, la llama ha estado asociada al hecho teatral, tanto en las representaciones al aire libre como en los espacios cerrados. Cuando el ser humano se refugia en la cueva alrededor del fuego formando un círculo, narra sus hechos, sus batallas, describe el vagabundear del cazador y el guerrero, sus noches de observación de las estrellas, las puestas de sol, los cantos y ruidos de la naturaleza, la muerte como un fin en sí misma. En ese momento, perfila la base del comienzo de la tradición oral y asienta tres ideas en el teatro primitivo que son importantes regalos para el desarrollo de la escenificación: la luz artificial, el fuego y su sombra, el color y su significado (cálido), y el lenguaje como símbolo del pensamiento.

Por sí mismo, un hecho histórico no es tan importante, pero sí lo es cuando el historiador recurre a él y le da importancia. En la tradición teatral pasa lo mismo, un personaje nos interesa desde el momento en que lo llenamos de ideas y lo colocamos en un espacio escénico. Imaginemos a Agamenón de vuelta en Argos después de la victoria de Troya; entra montado en su carro y se sitúa en el centro de la orquesta, donde los rayos del sol al atardecer inciden en su armadura haciéndole desprender haces de luz de su pecho. Dirigiéndose al pueblo, Agamenón afirma: «Justo es que ante todo te salude, ciudad de Argos; y a vosotros, dioses de mi patria, que me habéis ayudado en mi vuelta […]» (Esquilo, 1968: 171), para, a continuación, relatar su victoria en forma de monólogo: «El monstruo argivo salió del vientre de un caballo […]» (Esquilo, 1968: 171). Es el comienzo de la búsqueda de una imagen, desde la

luz, para justificar una dramaturgia y potenciar al héroe ateniense ante el pueblo griego. Además, el fuego y su color es la señal que utilizan para avisar de la llegada del héroe/rey. El mensajero, la atalaya y el fuego en diferentes zonas de Grecia (descritas en *La Orestiada*) avisan del comienzo del recorrido de vuelta a su ciudad, narrado por Clitemnestra. El poeta/dramaturgo cuenta con unas herramientas fantásticas para hacer que la luz relate estados emocionales, situaciones espaciales, el transcurrir del tiempo, la palabra; ellos fueron los primeros que crearon la narración lumínica en un texto teatral.

Y en el teatro al aire libre, ¿cómo se escenifica con la luz una escena nocturna o de interior cuando la escenografía es la propia arquitectura del teatro? Si el personaje aparece con una palmatoria, la relación entre tiempo escénico y tiempo dramatúrgico se unifica: noche/interior, proporcionando una imagen realista y comprensible para la evolución de la luz en la obra teatral; y en el momento en que se apaga, la imagen se trasforma en día/exterior.

La iluminación de la obra teatral también da lugar a otros planos en la puesta en escena. La colocación de la candileja define y articula un espacio escénico que separa al actor del público e ilumina la escena, lo cual abre la posibilidad al teatro cerrado. ¿Pudo ser que la empezaran a usar los juglares en la Edad Media para definir su espacio y la luz del mismo? No hay fuentes que lo avalen, pero si nos fijamos en su diseño se trató de una evolución a partir de la idea de la reflexión de la luz y la posibilidad de aprovechar, en mayor porcentaje, la luz y su direccionamiento. Las posibilidades de uso de la luz en la transformación escénica fueron muy deficientes ya que fue condenada durante siglos a una colocación fija y atemporal, sin permitir un desarrollo dramatúrgico de la escena. Una luz para alumbrar, no para narrar.

En el último tercio del siglo XIX surgen compañías de teatro que cuestionan la estructura dramática de la época, y también personajes como Georges Meiningen[2] y su ayudante Ludwig Chronegk. La ruptura realmente se empezó a producir a finales del siglo XVIII, basada en una proyección de cambio revolucionario dentro de una sociedad construida sobre la jerarquización natural, lo cual era común en las sociedades europeas. En cambio, la sociedad española «era al propio tiempo igualitaria y democrática más que ninguna otra de Europa» (Domínguez Ortiz, 1980: 269); esto propició que el teatro escrito se abriera a nuevas corrientes, situaciones y recorridos, desde la sociedad a la puesta en escena. Un ejemplo es Moratín, cuyas obras no tienen un componente político, pero sí, en cambio, el social, que está presente en todas ellas. Este paradigma de evolución social en el que la crítica jugó un papel de atracción de masas al teatro, con un cambio en la puesta en escena y la consolidación del dramaturgo como artífice de la acción teatral, permitió que, desde la tradición, se generase una línea argumental de reformas de la imagen escénica, un estímulo de la creatividad y —tanto en la luz artificial como en la pictórica— una forma de compromiso que permitía la evolución en el arte de hacer teatro y, en concreto, en la iluminación teatral. «Toda nueva creación puede alterar la tradición o puede, en cambio, preservarla» (Aparicio Maydeu, 2013: 24). En este caso, altera la tradición permitiendo, en el siglo XIX, una continuidad que va modificando la parte artística y da lugar a diferentes tipos de ruptura, desde el texto y la escena hasta la introducción

[2] La clave de su revolución radica en el cambio del espacio escénico por otro más habitable y que haga que el actor/personaje sea más verosímil. Su planteamiento era acercar la realidad teatral a la realidad viva. Eliminan el plano escénico debido a la incorporación de bastidores armados, escalones y practicables.

de la tecnología como herramienta para lograr esa transformación. He aquí la gran metamorfosis: en el último tercio del siglo XIX, con Appia o Craig, aparecen las primeras teorías sobre la ruptura de lo tradicional en la escena, produciéndose una evolución hasta entonces desconocida. La luz escénica adquirió una gran importancia y ayudó a ese cambio evolutivo que el teatro necesitaba. Si el dramaturgo potenció el cambio en la escenificación de la obra teatral, el director fue el que revolucionó la manera de sentir, plasmar y buscar herramientas que hiciesen posible esa revolución. Las claves fueron el invento de la luz eléctrica y la aparición del mencionado director de escena. El siglo XX supuso la aceleración de la iluminación escénica dentro de las artes teatrales, y su transformación ocurrió aún más rápido, en parte debido a las nuevas tecnologías. Si controlo la intensidad de la luz, controlo el tiempo de la escena. Justo lo que los poetas/dramaturgos griegos dejaron escrito en sus textos (Héctor muere de día, Príamo recoge el cadáver de su hijo de noche), y que gracias a las tecnologías se pudo llevar a cabo.

La luz es una unión de elementos técnicos que determinan la imagen teatral, múltiple en sus mezclas y visual en su análisis, relacionada con la idea de la puesta en escena. Hay que buscar en las fuentes escritas para desarrollar un método de comprensión de las fuentes visuales, y desde ahí elaborar una metodología para analizar la luz escénica. ¿Cómo discernir esa metodología para comprender el fundamento de la luz? El diseño de iluminación necesita una perspectiva histórica y, como tal, un contenido, es decir, hay que llenarla de hechos anteriores; «era un personaje de Pirandello que decía que un hecho es como un saco: no se tiene de pie más que si metemos algo dentro» (Hallet, 1976: 15). La razón última de esta búsqueda es descubrir, a través de la imagen, contenidos para que la iluminación tenga algo que

decir. La luz no se descubre, se redescubre, se escenifica, y en ese acto radica su grandiosidad. Se trata de un método perceptivo estético en el que el valor principal es la belleza histórica, ya que esta evolucionó junto con el ser humano, nunca de forma lineal, ya que puede ir tanto hacia atrás como hacia adelante. En este contexto, la pintura siempre ha funcionado para el teatro como una biblioteca de luz.

Fig. 1. *Magdalena penitente* de George de La Tour, 1640

Un ejemplo es la propia candileja, que ilumina desde abajo y desmaterializa al personaje. Georges de La Tour fue un pintor del barroco francés cuyas representaciones se basaban en personas humildes. En su cuadro, *Magdalena penitente,* la luz directa de la palmatoria refleja el presente del personaje; y la luz reflejada desde el espejo, su pasado. Dos formas de luz: una, la vela: luz artificial, el color cálido del ámbar; y otra, el espejo, el medio reflectante de la luz hacia el objeto. Sombra y luz. Se parte de las referencias de la luz en la pintura dentro de la luz teatral, en todos los estilos, a lo largo de la historia del teatro. Los periodos más lentos en la

evolución del teatro español se dan en las épocas más conservadoras, no solo políticas sino también teatrales. «[…] la tradición que en el siglo XIX fue cortada se convirtió en el XX en desafío; la creatividad atrapada en la jaula de la tradición no puede alcanzar la originalidad» (Aparicio Maydeu, 2013: 17).

La iluminación teatral se empezó a utilizar en Europa, a partir de experiencias previas en las artes escénicas, a principios del siglo XIX. En cambio, en España, debido a un atraso tecnológico, se ralentizaron las posibles reformas, tanto mecánicas como lumínicas, en las estructuras teatrales. El teatro que se hacía en España era un teatro conservador/burgués dirigido a un público también conservador y apoyado por unas instituciones estatales conservadoras y faltas de ideas nuevas sobre la puesta en escena. La línea de la investigación es quebrada y asimétrica ya que consta de diferentes ramas que, sin ser paralelas, se alejan de la capacidad del teatro español para definir una propuesta pionera o, por lo menos, en igualdad de condiciones con las de la Europa del siglo XIX. Ahí radicó el problema de la modernización, tanto de la puesta en escena como de la iluminación, en el teatro español. Lo más crucial fue la tardía aparición del director de escena contemporáneo, sesenta años después de la llegada de la electricidad, y, al mismo tiempo, la necesidad de estudios teóricos sobre la escenificación que sirviesen de revulsivo al primitivo teatro español de la época. Eso sí, sin olvidar la creación literaria en el ámbito teatral, tan importante para la cultura española y que abarcó desde finales del siglo XIX hasta el año 1936. Manuel Tuñón de Lara denominó este periodo como el «medio siglo de cultura española» (Tuñón de Lara, 1977: 9), también llamado la *edad de plata*. En esa época de resurgimiento de la cultura no se realizó ningún estudio sobre la renovación del teatro, ni se produjo una comprensión de la luz como una parte importante de la puesta en escena. Esta corriente

debería haber ido acompañada de la necesidad de un cambio y una transformación en la escenificación de la obra teatral de la época, y, como consecuencia, de una ruptura del espacio escénico con un elemento nuevo: la luz eléctrica y, con ella, todas sus posibilidades. Hasta los años veinte del siglo XX, directores como Rivas Cherif o Adrià Gual fueron los que empezaron a vislumbrar las posibilidades de ese cambio tecnológico en el control de la intensidad de la luz y su posicionamiento en la escena.

¿Qué faltó para que se produjera la transformación de la luz en el teatro español? O, matizando, ¿por qué la luz escénica tardó en considerarse una parte esencial de la creación teatral, cuando en el texto teatral ya era explícita y se encontraba desarrollada en el tiempo escénico? La clave fue la necesidad de comunicación de un contenido dramatúrgico adherido a los personajes para situarlos en un tiempo concreto, ya que la posibilidad de crear la imagen por medio de la luz era, en ese momento, imposible. Hay varias líneas de investigación que ayudan a la comprensión de la evolución de la luz escénica en nuestro teatro, y estas son:

- Cambios estructurales en la acción teatral que conducen a planteamientos transformadores de la escena.
- Nuevos lenguajes en la producción escénica, y su posterior desarrollo.
- Innovación en la estructura escénica.
- Aparición de la clase media como demandante de un consumo teatral diferente.
- Repertorio de calidad en un teatro profesional.

Estas líneas de comprensión necesitaron un tiempo para llegar a implantarse, no desde una idea historicista, sino desde la investigación más básica: la práctica como

medio pedagógico. Volviendo ahora a lo que Tuñón de Lara denominó la *edad de plata,* surge la pregunta de que, habiendo generaciones de escritores y pensadores teatrales tan importantes, ¿cómo no se produjo una ruptura en la puesta en escena y una evolución hacia un proyecto revolucionario en la manera de hacer teatro en todas sus formas? ¿Por qué hasta los años treinta del siglo pasado no empezó esta ruptura? Estas son las claves: en ese periodo apareció la figura del director artístico y, con él, el origen de la transformación de la luz teatral en un proyecto global. Además, la renovación chocó con una sociedad conservadora, mutiladora de la dramaturgia de influencia europea, junto con una dictadura militar que destruyó la evolución vanguardista de nuestro teatro.

La luz teatral es una entidad viable para comunicar sensaciones, pero en el momento en que la hacemos partícipe de nuestro lenguaje aparece una comunicación que se da a través de su entidad lingüística, y la infinidad de imágenes que reflejan los objetos teatrales elevan el poder de la obra teatral, de la acción y de la palabra. ¿Cuándo se volvió viable esta idea, a la que se puede denominar de espiritual-dramatúrgica? Cuando el camino al diseño de iluminación reside en la metafísica del lenguaje y, por lo tanto, en la obra de arte lumínica. Esto es algo que se empezó a mencionar en el teatro español de entreguerras con Adrià Gual y Rivas Cherif, y que se materializó en la década de los ochenta del siglo pasado. Esa década configura la luz como la única manifestación que llena el silencio actoral. En esta investigación se reflexionará sobre la relación entre el texto y la imagen creada por la luz, y dónde se da esta; y se planteará la cuestión: ¿La luz surge del texto o el texto conduce a la creación de la luz? El reto está en la idea, en la metafísica del lenguaje y en la simbología entre signo e imagen, y esta ya se halla en la obra teatral.

Dice Walter Benjamin (2018: 39) que «existe un lenguaje de la escultura, de la pintura, de la poesía. […] resulta fácil de imaginar que el lenguaje de la escultura o de la pintura se funde con ciertas formas de las cosas […]». El lenguaje de la luz teatral es una proyección muda de nuestra entidad espiritual, se funde entre la imagen hablada de la escena y la existencia imaginativa del personaje.

En la evolución del teatro europeo, la luz y su lenguaje representan el lento recorrido del ser humano por la naturaleza, plasmado en la escritura del dramaturgo. Un ejemplo de ello se puede ver en *El paseo* de Walser, que va narrando en imágenes, con una escritura de caracteres mínimos, lo que ve, su experiencia/aprendizaje de supervivencia de los personajes a través del paseo humano/teatral de la sociedad en la que vive. «Un texto no se descubre. Al contrario, somos por él descubiertos» (Marín Gelabert, 2012: 7). La iluminación escénica nos lleva a este principio: a descubrirse, desde el texto, para describir un mundo de imágenes con contenidos narrativos y conciencia en el sujeto interpretativo. En definitiva, la luz es un proceso histórico-evolutivo que parte de la tradición oral, pasando por la escritura del poeta, hasta la llegada del director de escena. Es un volver a la metáfora de Walser; al pasear descubres paisajes que te abrazan y te enseñan a entender su significado. La luz en el teatro español fue un pasear difícil, oscuro, sin posibilidades, al principio, de hallar aunque fuera un porqué y después de mucho investigar se encontró con códigos de escenificación nuevos y creíbles, basados en un progreso continuo de indagación de nuevos lenguajes, en la imitación de lo europeo y/o en el cambio de la técnica. La técnica de la luz se humanizó con el lenguaje de la puesta en escena de la obra teatral. Esto se puede ver, sobre todo, en la forma de teorizar, desde el desarrollo de los progresos técnicos hasta su transformación; para lograr, en la escena, una producción

funcional de la obra dramática. La relación del texto con la imagen creada por la luz nos lleva a compartir una visión escénica, pero la reflexión surge de preguntas como ¿dónde se da? o ¿la luz surge de la totalidad del texto o el texto es una parte de toda innovación de la luz? Esta es la gran incógnita, que se resuelve con la investigación de la historiografía en la puesta en escena «[…] cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente […]» (Benjamin, 2018: 315). La imagen-palabra-pensamiento es el símbolo de la evolución del diseño de iluminación en el teatro contemporáneo.

1.

OBJETOS Y MÉTODOS EN EL TEATRO

DEL SIGLO XVIII

Y, si me desvanezco, me borraré al trasluz.

P. Gimferrer

El momento histórico que representó en nuestro país la Ilustración es importante configurarlo dentro del análisis de la iluminación teatral que se está llevando a cabo en esta tesis. Las propuestas de reforma de la escena y de la interpretación, es decir, todo lo que aglutina el hecho teatral en el plano artístico, y su influencia en la infraestructura técnica, evidencia una configuración de un nuevo lenguaje ante la introducción de distintas formas de iluminar, tanto en el plano teórico como en el experimental. En los inicios del siglo XVIII, «[podría consolidarse si los poetas que abastecían a los coliseos acertaban a combinar, con sabia prudencia, tradición y novedad […]» (Palacios Fernández, 2003: 1554). Los dos conceptos, tradición y novedad —podríamos definirlos como ruptura— son dos realidades necesarias para conseguir la creatividad —llamémosla originalidad— en el teatro del siglo XVIII. La alternancia de estos dos periodos —teatro tradicionalista, teatro reformista— supone un valor en la reconstrucción de la escena, dándole veracidad al objeto (actor) y definiendo métodos de interpretación que fueron convirtiéndose en necesidad a través de reglamentos, leyes que morían casi a la vez que nacían. Unas veces por lucha de poder —políticos contra dramaturgos— u otras —que se fueron incorporando a esa lucha— por un tipo de concepción del teatro ante una posible reforma; más avanzada —Rodríguez de Ledesma—, o más conservadora —Santos Díaz— (Doménech, Soria, Conte, 2011). La evolución tardía en la creación de una dramaturgia dirigida a la realización de la puesta en escena llevo a un «[…] esfuerzo de renovación y modernización que hicieron los ilustrados en el contexto de su empresa reformadora […]» (Palacios Fernández, 2003: 1557). El fin era escenificar la

función teatral cuando la unidad de representación, los elementos escénicos y los intérpretes reclamaban un compromiso unitario: la ilusión escénica, y en consecuencia lograr que el espectador se crea la acción representada (Álvarez Barrientos, 2003), fórmula intencionada para educar a través del teatro (retratar la actualidad con sus problemas, y buscar soluciones al espectador). Para conseguir ese objetivo hubiese sido necesario configurar la figura del director de escena tal y como se entiende en el teatro actual. Pero tenemos el caso de Moratín «[…] como autentico director de escena, pionero en la creación de esa figura, fundamental en el teatro moderno, […]» (Calderone y Doménech, 2003: 1613). Además, si anotamos lo que afirma en su *Ensayo* Rodrigo de Ledesma sobre la característica de una producción teatral:

> […] la invención y arreglo de las decoraciones, y de las escenas movibles, no es el resorte de la memoria. No depende todo solamente del pintor: el Director del Teatro puede por sí solo dirigirlo con arreglo a su plan. (Doménech, Soria y Conte, 2011: 71)

Ese cambio, hacia una estética más evolucionada, se empezó a dar en las últimas décadas del siglo XVIII, y si hacemos un símil con la iluminación, la innovación no aparece solamente por colocar la fuente de luz en un lugar distinto del espacio escénico y alumbrar con ella, sino por una lenta tarea de estudio del tipo de diseño de parábola que incorpora y si esta es la adecuada para concentrar el haz de luz por reflexión, el análisis de las distintas ópticas, el uso del color y, la base primordial, una investigación que defina una dramaturgia lumínica sujeta a un espacio, a un texto y al cambio en la puesta en escena.

El análisis del siglo XVIII español, y su similitud con el europeo en la vertiente teatral, concentrándolo en la introducción de nuevos conceptos transformadores de materiales técnicos, sean de origen italiano, a partir de la mitad del siglo XVIII; o franceses, en las últimas décadas de dicho siglo, tuvo como objetivo mejorar las condiciones de los teatros. Pero en lo esencial, el siglo XVIII español no se diferencia mucho del europeo, en cuanto a caracteres análogos —unas veces de avance, otras de retroceso—, aunque con algunas debilidades propias producidas por fracturas en distintas etapas dramáticas de la historia de este país (Domínguez Ortiz, 1976). La sociedad española, junto con su teatro, arrastraba un retraso de varios decenios,

> […] puesto que el ambiente espiritual hispano de la época de Felipe V versaba sobre temas que eran propios de fines del siglo anterior, y el de Carlos III no era más avanzado que el de Locke o Montesquieu. La recepción de las nuevas ideas era lenta y su difusión difícil. (Domínguez Ortiz, 1976: 476)

La falta de publicación de libros impresos no solo se dio por obstáculos legales (se debe tener en cuenta que las obras de Newton circulaban sin ningún tipo de censura); el problema era que el público, en su mayoría, leía muy poco o no leía, y que había un índice de analfabetismo altísimo, por lo cual no había demanda. Esto, junto con el retraso científico en las universidades, influía en los niveles de conocimiento que tenía el grueso de la población de aquella época y, por lo tanto, la difusión de libros fue minoritaria y difícil de proyectar con la rapidez que se necesitaba (Domínguez Ortiz, 1976). La Ilustración no puede ser interpretada y analizada como una línea recta, fijándose solamente en su importancia como movimiento reformador y progresivo, aunque a la vez retrógrado en distintos periodos, sino más bien como la

consecuencia de diferentes líneas evolutivas que se convierten en una variedad de puntos esbozados, líneas de investigación y luchas contracorriente, superstición y prejuicios, críticas contra las creencias estructurales básicas y reformas económicas que repercuten en lo social (Domínguez Ortiz, 1976). El resumen se puede sintetizar en la máxima articulada en esta definición: «la Ilustración puede definirse como un humanismo intelectualista completamente secularizado, que pone al servicio de su afán renovador una intensa preocupación pedagógica y política» (Mercader y Domínguez Ortiz, 1974: 204).

Los ilustrados creían en las leyes escritas para llevar a cabo sus reformas, fueran estas de tipo político, económico o social. Tenían la idea de que para luchar contra la ignorancia de las clases populares se necesitaba la instrucción pública y la incorporación de estas reformas, y que ello permitiría reducir el analfabetismo. El problema es que no se logró. Como dice Domínguez Ortiz (1976), las novedades ideológicas solo fueron incorporadas a una pequeña minoría ilustrada que provenía de una clase media alta urbana y definía los cambios desde la tradición, es decir, evolucionar sin molestar, conservando el poder monárquico como forma de Estado frente al uso de la revolución como proceso de aceleración del cambio. Se pueden apuntar dos características que definen al siglo XVIII y su pensamiento: «el sentido minoritario y antidemócrata de la Ilustración y el sentido reformador, como opuesto al revolucionario» (Sánchez Agesta, 1979: 209).

Estas reformas influyeron en la visión que se tenía del teatro, y que venía del siglo XVII, que pasó de ser el arte de la diversión para un vulgo iletrado a una ordenación sistemática de un proyecto, con más medios técnicos, encuadrado en la eficacia de la instrucción y al que se le dio un uso más en la línea de la educación de

masas que el desprecio anteriormente sufrido por parte del estamento religioso, que denominaba a cualquier tipo de representación teatral que no partiera de sus dogmas, de abominación de la moral. Reconocer y apoyar el retroceso por lo cual el teatro fue considerado un medio que censurar y prohibir fue el gran error de la Iglesia en aquel momento, en vez de ayudar a que el teatro fuese un servicio educativo como sí hizo la Iglesia en la Edad Media y los jesuitas a través de sus colegios (Domínguez Ortiz, 1976).

En aquel momento, el retraso científico en la universidad era alarmante, en cambio, el impulso de renovación de la investigación por parte de una minoría ilustrada no solo surgió en este siglo, sino que venía de un proceso, aún más minoritario, que se empezó a gestar a mediados del siglo anterior (Anes, 1975). Con ello se desecha la idea de que no fue un cambio de dinastía, de Austrias a Borbones, el que permitió introducir la investigación en el estudio de las ciencias, que sin duda fue importante para el desarrollo de la renovación científica y de equipos que se dio durante el siglo XVIII y cuyo punto álgido de conocimiento se produjo durante el reinado de Carlos III.

Los ilustrados eran partidarios de la enseñanza de las ciencias más útiles; un ejemplo fue la aplicación del carbón para su uso y posterior comercio, o la reforma de los métodos de planificación de los recorridos de la física, la medicina o las matemáticas, potenciando y protegiendo el interés individual, lo cual significaba riqueza particular y, cuyo fin último era, a través de impuestos e inversiones, la riqueza pública (Jovellanos, 1789). En el plano educativo, los mejores y más exitosos hasta mediados del siglo eran los colegios de los jesuitas. En cambio, el resto de enseñanzas tenía más problemas. La primaria era deficiente por la mala formación de los maestros,

y la universidad seguía con un sistema de privilegios fuera del control estatal y sus métodos pedagógicos estaban impregnados de la escolástica (Anes, 1975), que transmitía el desprecio a acciones como observar y experimentar, dos verbos que se incorporaron lentamente, a partir de la introducción de la luz eléctrica (siglos XIX y XX), en la nueva forma de crear teatro, y que dieron lugar a un campo nuevo: el arte de la iluminación en el desarrollo del tiempo secuencial incorporado a la dramaturgia.

En 1769 se reformó la Universidad en Sevilla; el proyecto surgió del programa de Olavide[3] y de su idea de que la enseñanza superior debía ser un servicio público destinado a servir al Estado (Anes, 1975: 454), y cuyo fin era secularizar la enseñanza para convertirla en un bien necesario para la población. Los métodos de estudio y los programas diseñados, recogidos en la reforma de Olavide, resultaron ser revolucionarios para la época. En lo que concierne más concretamente a esta investigación, Olavide defendía que el actor tenía la exigencia de formarse, y para ello fundó, en 1769, en Sevilla, la primera escuela de declamación que hubo en España (Doménech, 2011), y que estuvo en funcionamiento hasta 1777. A partir de 1770 se procedió a la reforma de las universidades a través del Consejo de Castilla, y su posterior fracaso se debió a que no se llegó a suprimir el sistema anterior: el poder de la Iglesia, sino que se intentó producir el cambio de estructura desde la tradición,

[3] (1728-1803) Nació en Lima. Estudio con los jesuitas. Se graduó en Teología por la Universidad de San Marcos, doctorándose, a su vez, en dicha universidad. Fue catedrático por oposición en la Facultad de Teología. En 1750 embarcó con destino a España. Desembarcó en Cádiz en junio de 1752 y se trasladó a Madrid en septiembre del mismo año. «Obtuvo el hábito de Santiago, hizo largas estancias en Francia, donde empezó a reunir una inmensa biblioteca, que expidió a Sevilla, […] De regreso a España, su amistad con Aranda y Campomanes lo convirtió de golpe en uno de los hombres más poderosos e influyentes gracias a tres cargos de gran responsabilidad: la dirección de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, la intendencia y el cargo de asistente de Sevilla. Su labor en la reforma universitaria y en los proyectos de reforma agraria […]» (Domínguez, 1976: 366). Fue denunciado a la Inquisición (1776) por sus enemigos, y pasó dos años en cárceles secretas.

llevando a cabo un proyecto de renovación; primero en las direcciones de las universidades, posteriormente en la inversión y, a continuación, en la investigación, instaurando nuevos métodos de enseñanza (Anes, 1975). Esto propició la aparición de una oposición reaccionaria al cambio dentro del mismo poder de las direcciones de las universidades y, sobre todo, de algunas órdenes religiosas, que vieron que los planteamientos de los ilustrados no coincidían con sus intereses económicos y de poder. Al final, el gobierno (1786) se desentendió, dejando a las universidades la libertad de desarrollar sus propios programas, lo que produjo una caída en la inversión por parte del Estado que, inevitablemente, repercutió en los planes de estudios. A todo esto, se añadió la elevación de las exigencias científicas, lo cual repercutió en un menor número de alumnos matriculados, con el coste económico que esto conllevó a la universidad.

El fracaso en la reforma de los planes de estudios universitarios afectó, a largo plazo, a la investigación científica, postergando el conocimiento de nuevas técnicas en el sector industrial y, si tenemos en cuenta la aparición de las primeras revoluciones industriales en Europa (máquina de vapor), a la incorporación de un modelo análogo en España, lo cual dejó a la sociedad sin la base para pasar de un sector terciario anticuado[4], con posibilidades de reforma —*Informe sobre la ley agraria* (Jovellanos, 1795)—, a una industrialización de dicho sector. Este hecho determinó el progreso

[4] En 1787, Luis Gabaldón y López expone las que él considera las causas de la decadencia de la agricultura, que son: la falta de una industria fuerte, una distribución de tierras vinculada a mayorazgos, tributos excesivos y variados, falta de libertad para decidir el tipo de plantaciones, necesidad de población en pueblos rústicos, fallos en la planificación de canales de riego…, y afirma que el problema será la falta de educación en España.

evolutivo de la sociedad de su época, repercutiendo en la evolución de los demás sectores económicos: industria, comercio y servicios.

En cuanto al teatro nacional, su lenta incorporación a las nuevas infraestructuras técnicas de iluminación con respecto al teatro europeo, la pila eléctrica (1800), origen de la luz eléctrica (arco voltaico), o la incorporación de la luz basada en el gas (1803) fueron condicionando las nuevas formas de innovación teatral en su conjunto; junto con la disputa entre los que creían en el teatro europeo y los que, apoyándose en la tradición, revindicaban la permanencia del teatro del siglo XVII. Este conflicto repercutió en los dramaturgos, los decorados y los tratados sobre metodología actoral. Los ilustrados necesitaban reformar el espectáculo teatral, incorporar las influencias europeas en la composición del personaje y construir metodologías de enseñanza de la declamación, insistiendo en el actor educado y que fundamente su expresividad en la emoción (Álvarez, 2019: 81). Las reformas repercutieron en sectores como el decorado y la iluminación, sobre todo en esta última, por la incorporación de nuevas técnicas de luz cuyo uso permitió definir el volumen del actor en las nuevas formas de interpretar en el escenario. La incorporación de nuevas formas de escenificación que partían de textos clásicos adaptados a valores de la sociedad de finales del XVIII se dirigía a un público burgués necesitado de compartir su vida con el espectáculo teatral, un teatro que le mostrase su vida diaria, emociones, experiencias…; al principio, a minorías y después, a mayorías, en textos que, aunque fueran antiguos, innovaran en la plástica escénica. Un teatro actualizado que sirvió como detonante para una «renovación y modernización que hicieron los ilustrados en el contexto de su empresa reformadora» (Palacios Fernández, 2003: 1557). El

espectador, ante este cambio lento y constante que se prolongó durante décadas, al principio sintió admiración y, posteriormente, su repuesta fue que:

> antes estas novedades fue el silencio, la contemplación; un silencio que […] ha de ponerse en relación con el arte del silencio introducido en la interpretación, que daba valor a la expresión no hablada, a las pausas que creaba tensión, […]. (Álvarez, 2019: 82)

El silencio introdujo la luz, por colocación, como un recurso diferente de lenguaje lumínico. Los cambios de mentalidad que se dieron entre el público, sobre todo en las últimas décadas del siglo, favorecieron, tímidamente, la incorporación, de estos recursos como consecuencia de la petición de unas exigencias literarias por parte de un espectador más culto (Palacios Fernández, 2003).

Los intentos, bajo el reinado de Carlos III, que potenciaban «algo la música y mucho la decoración, rayando más de una vez la esperanza de que se reformasen las demás partes de este espectáculo» (Jovellanos, 1971: 141), se difuminaron en los siguientes años debido a la censura y a los intentos de seguir ofreciendo un teatro de esplendor, así que las reformas se paralizaron, tal como cuenta Jovellanos[5] (1786) en su informe, por:

[5] *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España.* Informe que le había solicitado la Real Academia de la Historia (1786) y que envía el 29 de diciembre de 1790, leyéndola ante la junta pública de la Academia el 11 de julio de 1796.

> Competencias, disgustos, persecuciones, tristes accidentes, que quisieron borrar de nuestra memoria, volvieron a sepultarla en mayor abandono. Sucesivamente se fueron cerrando los teatros de las providencias, y el espectáculo que las había entretenido casi por el espacio de tres siglos vino, al fin, a formar la diversión de tres solas capitales. (Jovellanos, 1971: 142)

Dejar la escena vacía de público fue un empeño constante por parte de determinados estamentos del poder eclesiástico que apoyaban la prohibición. En contra de ese abandono, con el apoyo del gobierno, se quería mejorar el espacio del teatro reformando sus espectáculos.

Como se ve, lo que se produce es una inmensa contradicción entre estas dos formas de articular la escena. El problema venía del silencio y la tolerancia del poder público ante la voz censuradora de la Iglesia, y la solución que encontraron fue restituir el esplendor anterior de la escena y silenciar las ofensas (Jovellanos, 1971). Pero la crítica, ante dicha disyuntiva, se trasladó a un sector de protectores del teatro bien hecho; «es preciso confesar que el atraso de la escena y la retardación de su reforma ha consistido más principalmente en sus defensores y apologistas» (Jovellanos, 1971: 144-145).

En el siglo XVIII, sobre todo a finales, el teatro español rompe las anticuadas formas de expresión que venían del conservadurismo religioso-político de finales del XVII. El teatro de ese momento histórico se caracterizaba por dramaturgos que escribían para el gusto mayoritario del público y obras espectaculares en la puesta en escena y moralizantes en el desarrollo temático. El teatro de finales del siglo XVII no solo seguía representando obras teatrales, sino que también recreaba representaciones de tipo carnavalesco, óperas adaptadas a la escenificación regia o bailes de máscaras.

En el Coliseo del Buen Retiro (1640) el gasto en iluminación era un dispendio tanto en el uso como en el gasto; en los archivos de Palacio[6] se guarda una relación de 1653 que describe el pago por la cera consumida:

> Para dos arañas: 50 libras;
>
> Para las luces del Coliseo: 200 velas;
>
> Para los dos lados del Coliseo por la parte de entrada: doce hachas;
>
> […]
>
> Para la máscara que se dança: 12 hachetas;
>
> Para poner en el Corral del Coliseo: 4 o 6 hachas;
>
> 695 libras que importan 6.255 reales.
>
> […] Y esto se ha de dar cada cuatro días, los tres de fiesta que se hace a Su Mgt. Consejos y Villa, y el otro el ensayo. (Arróniz, 1977: 204)

Los bailes o las comedias que se representaban en palacio se iluminaban, según comenta Arróniz basándose en los escritos del viajero francés Bertaud, «con seis grandes antorchas de cera blanca solamente, que se colocaban en candeleros de plata de un tamaño prodigioso» (1977: 205). Estas estuvieron presentes hasta el reinado de Carlos II y constituían la base de la iluminación; en cambio, en Italia y Francia, afirma Arróniz (1977), hacía bastante tiempo que se había eliminado, por peligroso, el uso de las antorchas de cera, que fueron sustituidas por una gran lámpara sujeta al techo entre el límite de proscenio y la sala, y por lamparillas de aceite que se colocaban dentro de

[6] Archivo de Palacio (Madrid). Leg. 666.

chapas metálicas en el lado del público, que generaban más luz hacia el escenario por un efecto de reflexión, y penumbra al público. El olor del aceite quemado producía un humo ennegrecido que desprendía un olor intenso y desagradable. En 1656, Luis Vaggio (director de escena) probó a mezclar un producto aromático con el aceite para el montaje de *La fiera, el rayo y la piedra,* de Calderón. Barrionuevo lo describe en sus avisos: «El aparato es soberbio. Hasta en las luces hay primor, siendo cada una cazoleta o poma que exhala aromas; gala y costa en vestidos grandes […] cada lámpara un perfumador, y cada ardor una pastilla […]» (Barrionuevo, 1892: 299, 300, 330).

La iluminación teatral en la segunda mitad del siglo XVII evoluciona del corral abierto al teatro cerrado, asentándose «la luz de ambiente general incluyendo las dependencias del teatro lograda con hachones de cera, y luz para el escenario por medio de linternas con lamparillas de aceite» (Arróniz, 1977: 206). A consecuencia de ello, se dotó de principios lumínicos al teatro barroco para encontrar expresividad en la imaginación del dramaturgo: la luz móvil para actores (faroles, quinqués, palmatorias), o este ejemplo de la descripción del sol en la representación teatral de *El imperio de Alcina* de J. Bautista Diamante (1580), por Madame d´Aulnoy: «estaba brillante por medio de una docena de linternas de papel aceitado, en cada una de las cuales había una lámpara» (Arróniz, 1977: 206). A los músicos se les asignaba el proscenio o, en algunos casos, la misma platea. El tipo de infraestructura técnica, por ejemplo, en el Teatro del Príncipe (fig. 2), estaba supeditada al volumen de inversión que se hiciese, tanto en la iluminación del edificio teatral como en el escenario y las

nuevas técnicas en el uso de la tramoya[7] que evolucionan a favor de un cambio en la forma de crear escena y su adaptación al espacio.

> […] un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior (seguramente hundido en el tablado) por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide. Este movimiento, unido a la ocultación producida por la cortina de las apariciones, permitía un escamoteo de los actores y el cambio de estos por otros […]. (Arróniz, 1977: 166)

Para provocar la sorpresa del público, a través de estas transformaciones, el dramaturgo incorpora en sus acotaciones el juego de la tramoya, en el cual los personajes son los ejecutantes de la acción. Veamos el ejemplo de *La casa de los zelos,* de Cervantes, en las acotaciones de la jornada segunda escribe:

> Parece Angélica y va tras ella Roldan, pónese en la tramoya y desaparece y a la vuelta parece la Mala Fama vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en las manos y alas negras, y caballera negra. (2005: 171)

Aquí se aprecia el perfeccionamiento de los distintos elementos que, viniendo del teatro barroco, definían espacios y desapariciones de actores (técnica influida por el teatro italiano), evolucionando al giratorio de un eje concéntrico en siglos

[7] Tramoya, dice el *Diccionario de autoridades* (1735), es la «máchina que usan en las farsas para la representación propria de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio u circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia del papel que representa el que viene en ella. Execútase por lo regular adornada de luces y otras cosas, para la mayor expression, y se gobierna con cuerdas o tornos». (citado en Arróniz, 1977: 167)

posteriores, o a la necesidad de configuración de diferentes alturas (elevación de decorados o descendimiento de actores, de origen medieval): ventanas, muros o torres para la colocación de los personajes, creado perspectivas infinitas en espacios minúsculos de representación. Pero el verdadero intento de gran reforma del teatro ilustrado se da a partir del nombramiento del conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla, ya que impuso la introducción, en todos los teatros de la corte, de la escenografía pictórica; tal como describe Arias de Cossío sobre la orden dictada por el propio Aranda: que «se retiren los paños o cortinas de escena y se sustituyan por decoraciones pintadas, sugiriendo además que se adelante hacia el público la orquesta» (1991: 30). A partir de ese momento, se juntan en el teatro la arquitectónica italianizante con el academicismo, de origen francés, de la pintura escénica. El proscenio fue el espacio teatral más importante de la escenificación; su incorporación surge con el diseño y realización del arco de embocadura de origen italiano (Arregui, 2013), y pasó a ser el lugar de ubicación de elementos de luz, de la aparición de la sombra proyectada, del bastidor descriptivo (origen del teatro barroco) o del telón de embocadura del XVII. Luego pasaría a ser el precursor de las ideas educativas de los ilustrados, como indica Isidre Bravo, a través del recurso de pintarlo con escenas y paisajes de la mitología griega, invitando «a entender el espacio de la representación como una caja de Pandora» (Cossío, 1991: 33). Por último, se buscaban efectos como: muros que se desplomaban, carros con fieras, personajes que volaban…, con la luz aceitosa, olorosa y lúgubre que producían las lámparas de sebo. Dowling y Andioc describen, en la introducción crítica a *La comedia nueva,* y poniendo el ejemplo de *La esclava del Negro Ponto* de Luciano Francisco Comella: «[…] un pórtico y una

muralla con torres y almenas y más allá de la muralla una vista de la ciudad que en el momento oportuno empezará a arder con el mayor realismo» (1987: 46).

Fernando VI fue el único Borbón que se aficionó y apoyó el teatro, no el tradicional, sino el melodrama italiano (Mercader y Domínguez Ortiz, 1974). Durante su reinado se invirtieron grandes sumas en el teatro del Buen Retiro (reformado en 1738 conforme a la más moderna tecnología de la época), destinadas a la construcción de escenografías para las representaciones. La suntuosidad de paisajes arbolados o la incorporación del agua en las representaciones, gracias a una tramoya modernizada de origen italiano, permitían sofisticar la escenotecnia, realizar una recreación realista del mundo natural y plasmar el ilusionismo en la escena. Como dice Luzán en su *Poética,* «la perspectiva, con la viva y natural imitación del sitio o lugar que ha de figurar la escena» (Álvarez, 2019: 266). La incorporación de decorados descriptivos daba una visión realista de la naturaleza y su objetivo era perpetuar una visión recreativa del nuevo diseño de arquitectura urbana que sintetizaba el pensamiento ilustrado del siglo XVIII frente a la influencia del modelo clasicista. Aunque en la creación escenográfica se dio la particularidad de que cuando se cambió la visión frontal clásica, variando el ángulo de la perspectiva por otro en ángulo, se consiguió aumentar la imagen fugada y esto permitió el alejamiento del actor de proscenio (Álvarez, 2019: 268). Esto configuró una luz en profundidad cuya colocación se apoyaba en las laterales, entre cajas.

La técnica teatral durante los siglos XVIII y XIX fue incorporando elementos imitadores de la naturaleza: telones pintados descriptivos de un mundo realista, bastidores con formas pictóricas, rompimientos escénicos basados en figuras escultóricas, árboles en falsa perspectiva, etc. El decorado del siglo XVIII es el del

bastidor pintado, el telón envarillado en forma de panorama, el telón corto y la falsa perspectiva para dar profundidad espacial. Son decorados colocados paralelos a boca o en ángulo, a medio pintar una ventana, un fragmento de roca o un bosque, que dejan que la imaginación del espectador recre el conjunto (Álvarez, 2019). Es la visión imaginaria que se adapta a una dramaturgia de la obra teatral y, a través de ella, recrea amaneceres, mediodías, atardeceres, noches… —muerte, vida, decadencia—, unas veces con la pintura escénica; otras, con el color de la luz difusa de la candileja. Los autores que, en el siglo XVIII, describen cómo debe ser la formación del actor en relación con el uso del lenguaje, y qué aporta a la creación de las emociones, recurren a la metáfora de la palabra y el gesto. J. J. Engel, en su escrito *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, afirma: «Toda pintura incompleta, particularmente de objetos invisibles y de ideas interiores o intelectuales, debe hacerse por imágenes, lo que en efecto sucede así» (Doménech, Soria, y Conte, 2011: 244); es decir, describir la imaginación plástica mediante la utilización del espacio y la luz teatral. El espacio se diseñó partiendo del ángulo visual del espectador: un decorado abierto en altura y en forma de embudo a lo ancho. Se buscaba la grandiosidad, la exuberancia y, sobre todo, que fuera verídico para el espectador. En cambio, el decorado del siglo XIX se vuelve panorámico con el estudio del ciclorama (Manjarrés) o, más tarde, de la cúpula (Fortuny) por influencia de la pintura paisajista. Se mantiene la base del decorado del teatro del siglo anterior, en cuanto a telones pintados, pero se eliminan los bastidores como rompimiento, colocados fugados de mayor a menor para falsear la profundidad del espacio, lo cual se mantuvo durante el XVIII, y dejando tan solo una caja en boca para las entradas de actores. La incorporación del ciclorama produce un cambio muy importante en el uso de la luz en escena, ya que permite la iluminación indirecta por

reflexión. La iluminación artificial es necesaria para definir espacios, entre la luz artificial de la escena y la luz pictórica del telón, convirtiendo en ambientes lo que antes se señalaba únicamente en el telón pictórico. El color asignado a una o varias fuentes de luz permitió crear ficción o realidad y, de este modo, la realidad podía ser transformada en ficción, o a la inversa, convirtiendo la acción de alumbrar en una iluminación artística y ayudando a potenciar las narraciones de historias (Álvarez, 2019), según los distintos géneros teatrales. La luz escénica a principios del siglo XVIII no era una figura de narración poética, sino tan solo un elemento para visibilizar al actor. A lo largo del siglo se fueron incorporado técnicas de luz que esbozaron un intento de aislar zonas espaciales y así encontrar la forma de narrar lo que ya se apuntaba con el texto. La clave está en la incorporación de nuevas fuentes de luz al espacio teatral, hecho que impulsó un debate sobre cómo y dónde colocar esos puntos de luz, definiendo y separando distintas zonas de representación, e incorporando distintos planos de acción en la puesta en escena. La quimera era componer claroscuros que matizaran intensidades con base en diferentes materias primas (aceite, velas, diferentes espesores de mecha) y con un único fin: sintetizar la distribución y esbozar la simetría de base pictórica en el trazo que configura la luz en su proyección hacia el objeto, sea este actor o espacio (Arregui, 2005: 14). La incorporación del reflector elipsoidal de espejo metalizado a la fuente de luz permitió la amplitud de la potencia lumínica, «concentran la luz en una zona determinada evitando la difusión» (Arregui, 2005: 15), y, si observamos la imagen (fig. 2) del reflector de reverbero, su diseño será el origen de los primeros recortes de diseño americanos de la década de los treinta del siglo XX.

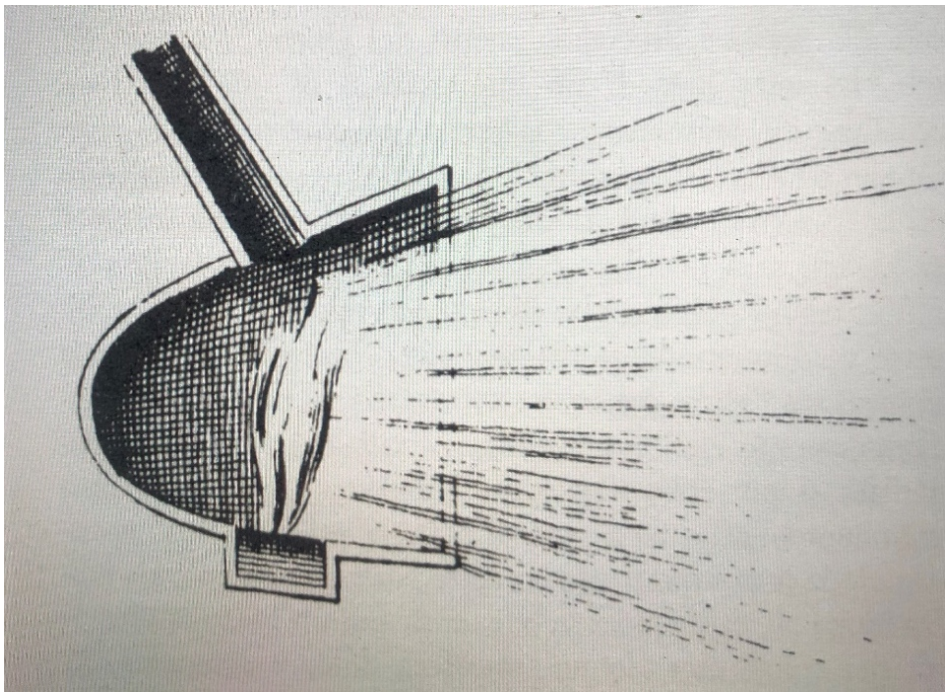


Fig. 2. Reflector de reverbero, siglo XVIII [*Machines…,* 1735] (entes: Arregui, 2005)

Pintar apariencias en superficies de tela escénica llevó a los pintores de escenografías del XVIII a incorporar la luz pictórica a un tiempo detenido por la escena. Con la decoración se buscaba visualizar un realismo escénico, partiendo de la idea más natural de interior y exterior, y que Guillermo Casanova definió como cerradas —templos, salones, habitaciones…—, y abiertas —paisajes, marinas…—. La introducción del bastidor y su incorrecta colocación en el plano paralelo a la sección transversal producía un desajuste entre alturas, en relación con el actor, siendo este más alto, por ejemplo, que el quicio de la puerta (Álvarez, 2019: 273). Las mutaciones de escenas, en el espacio escénico de la Ilustración, eran un derroche de cambios mal definidos y peor resueltos, desde la maquinaria, hasta la perspectiva, pasando por la realización de la técnica de construcción de decorados. La necesidad de cambiar la tramoya y adaptarse a una nueva configuración, espacio/lugar, la señala Luzán en su *Poética* de este modo:

> […] siendo el lugar de la representación uno, estable y fijo, aunque dividido en partes que serían contiguas; las personas hablarían y obrarían donde más les conviniese según sus fines y genios […]. Pero en caso de no practicarse esta nueva disposición de teatro, siempre tengo por mejor la de mutaciones y bastidores que no la que comúnmente se usa en España, desde cuatro paños o cortinas inmobles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio. (Luzán, 1974: 349-350)

Si al teorizar sobre la luz y su aportación a la configuración de un espacio/lugar, Luzán señaló las posibilidades, siempre teóricas, de aislar personajes, posteriormente, con la luz eléctrica, estas ideas se pudieron poner en práctica. Los primeros métodos de iluminación en la historia del teatro, en la década de los treinta del siglo XX, contemplan la división por zonas del espacio escénico. En sus escritos sobre colocación y acción, dice que «habría lugar solitario donde poder confiar un secreto a un amigo» (Luzán, 1974: 349). Definió espacios aislados y determinados para la luz teatral.

La idea simple de interior o exterior se ha seguido usando a lo largo de la historia del teatro, en un teatro más realista o más abstracto en su composición, evolucionando hacia elementos corpóreos o espacios vacíos, que con la incorporación de la luz eléctrica fueron definiendo el tiempo de la obra y la acción dramática. La evolución de la perspectiva escénica, desplazado el punto de fuga, provoca una apertura del espacio para el movimiento del actor, lo cual origina nuevas colocaciones y reincorpora imágenes que antes eran similares y que ahora escenifican un discurso distinto, inventando un actor/personaje nuevo. El principio fundamental del drama es

el movimiento, junto con la palabra y el gesto, y esto revoluciona el papel de la luz en el espacio de representación. El paso siguiente fue el estudio del cuerpo, gracias al que se construyeron imágenes cuyo resultado potenció el discurso escénico con respecto al del teatro del siglo XVII, que proyecta al actor en escena. Un cuerpo en posición oblicua, una silueta de espaldas, un lateral en movimiento describiendo una diagonal o una mano apoyada en un objeto configuran una variedad de imágenes que experimentan, producto de su gestualidad, una nueva organización en el lenguaje visual y, sobre todo, la lenta aparición de una iconografía teatral de lo verosímil, que los ilustrados necesitaban armonizar para que fuera creíble en la realización escénica (Arregui, 2013), ante la alteración de las infraestructuras teatrales, basadas en el modelo italiano, que permitieron una variación del concepto de luz escénica. La imagen dejó de ser estática para pasar a ser narrada y narrativa.

Fig. 3. *Baile de máscaras* de Luis Paret y Alcázar, 1767. Teatro Príncipe, Madrid

La transformación del teatro del siglo XVIII se produce por la incorporación y desarrollo de una arquitectura teatral italiana con la caja escénica como forma estructural de un nuevo espacio escénico; por la aparición de la comedia nueva o urbana, donde el lenguaje cambia la estética del discurso dramático acercándolo a lo cotidiano y a los valores de una sociedad en transformación; y por la influencia del teatro europeo a través de traducciones de obras, italianas y sobre todo francesas. Utilizar la traducción de las obras teatrales francesas como disculpa para reformar la escena teatral, imitando sus recursos y a la vez rechazando su estructura dramática, fue una dualidad constante en el teatro español del siglo XVIII, y su puesta en escena, (Lafarga, 2003). La sociedad teatral española de aquella época incorpora los nuevos valores del pensamiento ilustrado, creyente en lo urbano, la industria y la enseñanza. Los lenguajes teatrales eran cada vez más críticos con la sociedad moralizante; conceptos como amor, egoísmo, libertad, esclavismo, opresión e igualdad describieron las pasiones humanas desde la vertiente teatral. Pero los dramaturgos se encontraban con «el eterno problema del teatro: el conflicto entre el gusto del público y la atracción de las minorías hacia una obra innovadora» (Glendinning, 1979: 183). La rigidez en los montajes teatrales neoclásicos estaba condicionada por normas o exigencias centradas en cómo se debía escenificar la obra teatral, «que no hubiera violencia, ni pasiones fuertes en escena […] que el escenario no quedara vacío […]» (Álvarez, 2000: 18). La máxima suprema dentro del teatro neoclásico respeto a la unidad de acción, lugar y tiempo era inseparable de un concepto universal de la época: la naturaleza, como el que se da en *La comedia nueva o el café,* de Moratín. No se pretende aquí analizar esta comedia en el plano textual, ya que ya existen completísimos estudios sobre ella (Doménech), sino centrar el foco en las

posibilidades de la primitiva luminotecnia de la época. «La escena es un café de Madrid, inmediato a un teatro» (Moratín, 1987: 62). Descripción del tiempo: «la acción empieza a las cuatro de la tarde, y acaba a las seis» (Moratín, 1987: 62). La luz no puede describir la acción temporal ya que, siendo estática y teniendo a la candileja como elemento creador de dicha luz, no puede describir el paso de tiempo, necesitaba de nuevas tecnologías[8] que en esa época aún eran inexistentes. La popularidad de la obra con respecto a otras temáticas similares radica en «su perfecto manejo del espacio visible y de los espacios aludidos: el reservado donde se produce la fiestecilla aludida en las primeras escenas y, sobre todo, el teatro que nunca veremos pero que intuimos perfectamente» (Doménech, 2010: 79).

A continuación, se recreará un ejemplo virtual de cómo fue la iluminación de *La comedia nueva* de Moratín el día de su estreno, el 7 de febrero de 1792, en el Coliseo del Príncipe: El espacio es asimétrico en forma de triángulo escaleno, cada lado del triángulo son telones/bastidores pintados con anaqueles y con botellas de diferentes formas y tamaños, columnas neoclásicas, vasijas de diferentes estilos y tamaños, tazas de café, cuadros con árboles y un techo con artesonado de madera; el atrezo, compuesto por mesas y sillas. Los personajes, sentados alrededor de ellas y de pie, configuran todo el espacio escénico. Al fondo a la derecha, una escalera que conduce a otra estancia; y en el fondo izquierda, una puerta de acceso a la calle. La luz escénica es de tipo general, ilumina todo el espacio y es de un tono cálido, producida

[8] El gas se empezó a instalar en París a finales del siglo XVIII. En Madrid fue a mediados del siglo XIX, en el Teatro Español.

por las candilejas de vela de sebo. En las mesas, lámparas de Argand[9] que los personajes pueden trasladar a diferentes zonas: puerta de la calle, escalera, y siempre como un recurso de la escenificación. Los telones pintados tienen su propia iluminación, marcan la entrada ficticia de la luz a través de la puerta, y el color/luz lo marca el autor, que puntualiza el paso del tiempo de la escena. Es un concepto realista de un café de Madrid de finales del siglo XVIII, con la posibilidad de regular las lámparas de las mesas y usarlas como propuesta escénica[10].

Fig. 4. *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín

[9] La lámpara de Argand fue inventada en 1780 por Aimé Argand. Tenía una mecha cilíndrica dentro de un cilindro de vidrio. Usaba aceite de ballena como combustible. Fue la iluminación más importante dentro de las clases alta y media, y en los teatros se usaba para iluminar la sala y la escena. Fue la fuente de luz más importante hasta mediados del siglo XIX. Cuando apareció el combustible de queroseno, se produjo la transformación de la lámpara de Argand en el quinqué, más barato y de luz más duradera. En teatro, se fue incorporando el gas como fuente principal de iluminación, desplazando a la lámpara de Argand.

[10] Ver grabado de la obra *La comedia nueva*. Figura 4.

El dramaturgo trabaja con el director, que era el primer actor de compañía (Luis Navarro), proponiendo la necesidad de reformar y legislar el uso teatral, tal y como redactó Moratín (1799) en sus siete requisitos para el montaje de su obra, *La comedia nueva,* en su reposición en el Coliseo de la Cruz:

> 1. Tendría el derecho de repasar y cambiar el texto de una comedia […].
> 2. Podría elegir los actores y las actrices […] estudiarían los papeles que se les destinarían […].
> 3. Cada cómico se prestaría a recibir sus advertencias y ensayarían a su vista, juntos o separados.
> 4. Los cómicos ensayarían toda la comedia cuantas veces lo juzgara necesario el autor.
> 5. Hasta que lo creyera conveniente, no se fijaría la fecha de la primera representación.
> 6. Los dos últimos ensayos, con la decoración y aparato teatral que habría de servir en la representación.
> 7. El autor habría de ver la decoración, los muebles y los trajes con ocho días de anticipación para aprobarlos o sugerir reformas convenientes. (Dowling, 1987: 54)

La compañía reconoció la necesidad de incorporar las reformas sobre una figura nueva, el director de escena, «sentando las bases de lo que sería una práctica teatral moderna» (Doménech, 2010: 128). Se pensó en la necesidad de una reforma en profundidad, es decir, diseñar un método de aprendizaje para el actor que sirviera como sistema didáctico de comprensión para la transmisión de emociones y así hacer verosímil el personaje. Se promulgó la búsqueda de nuevos métodos de interpretación y el aprendizaje del canto y la corporalidad como un elemento de creación del

personaje. No relatar, sino crear. No estudiar, sino comprender el desarrollo del personaje.

Moratín, consciente de la situación desastrosa en que se encontraba la escenificación, también arremete en su crítica con el uso de la técnica y la situación de deterioro en la que se encontraba. Escribe en su *Epistolario*:

> Los trajes impropios, ridículos, indecentes; el aparato indigno, las decoraciones, mamarrachos desatinados, en los cuales se gasta (por mala dirección) lo que bastaría para adornar el Teatro con obras de los mejores artífices. La pesadez, rudeza y mal gusto de las maquinas; la iluminación pobre, sucia y mal dispuesta; la colocación incomoda de la mayor parte de los decorados… (Doménech, 2011: 120)

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, se buscó la forma de difundir una legislación teatral que diese calidad a las obras teatrales y las puestas en escena, que reformara los antiguos corrales de Cruz y Príncipe[11] y que estructurara un decálogo sobre la figura del cómico, desde la formación hasta el aspecto económico. También se estudió la posibilidad de legislar la figura del director, la de la tramoya y la forma de subvencionar las compañías de teatro. Dicha reglamentación tenía un único fin: impulsar los beneficios de la producción de la obra teatral y modernizar la puesta en escena, acercando el teatro español al teatro europeo de la época. Todos los intentos

[11] La decadencia de los corrales se da a partir de la creación de un nuevo teatro, el denominado de corte, en el siglo XVII. Las inversiones directas por recaudación se destinaban a dicho teatro, en detrimento de los corrales. Estos últimos sobrevivieron unas décadas más como corrales genuinos a principios del siglo XVIII, hasta que en 1735 fueron reconvertidos en coliseos a la italiana, sin renunciar a su origen, subsistiendo cazuelas, alojeros y diferenciación de localidades en función del rango social.

de reforma fueron redactados, pero no ejecutados, en el siglo XVIII, lo cual demuestra las reticencias que tenían parte de censores; un ejemplo:

> Yo veo que nuestro teatro necesita una absoluta corrección, pero atento al estragado gusto del vulgo, que es el que afloja el dinero, es difícil e impracticable su reforma de pronto y a la vez. (Romero Peña, 2004: 31)

Por otra parte, la defensa de los principios planteados por Aranda fracasó por la falta de legislación sobre lo que hoy llamaríamos infraestructuras escénicas, al no dotarlas de un espacio legislativo y didáctico, que, en cambio, se centró más en cuestiones administrativas (Arias de Cossío, 1991) que en dignificar el oficio de pintor de decorados y dotarlo de una partida presupuestaria adecuada. Junto con el olvido consciente, por parte de la Real Academia de Bellas Artes, de apoyar una reforma de la pintura escenográfica, se encuentra el desprecio a un arte que consideraba menor dentro de las enseñanzas del arte pictórico. El fracaso de las reformas también tuvo que ver con el gusto del público, y aquí entra otro factor, como aclara Cossío:

> […] los ilustrados, los cultos, que conocían a la perfección las tendencias extranjeras, quienes por su cultura y por sus gustos son representantes de los estratos sociales más altos, difícilmente su afán renovador, […] iba a ser aplaudido por los estratos populares de la sociedad, que no tenían ni la misma cultura ni las mismas opciones de conocimientos […] rechazarían todo lo que viniera impuesto desde arriba. […] unos de los objetivos fundamentales de la política ilustrativa fue la educación, resulta inexplicable, teniendo además en cuenta que el teatro era un elemento para educar al pueblo, que no se atendiera el aspecto didáctico […]. (1991: 194-195)

La aplicación de la perspectiva al espacio escénico se comenzó a modificar a principios del XIX, cuando se empezó a tener en cuenta el ojo del espectador teatral. La base era considerar la realidad escénica/espacial y la transmisión del gusto por la belleza y la compresión de la imagen como referente de la obra escenificada (Arias de Cossío, 1991). En su propuesta, Manjarrés (1875) afirmaba que la belleza está en la luz que ilumina la escena, y esa luz vive pintada en los telones o cuadros de escena. Con esta afirmación, da importancia a la creación pictórica de los pintores de telones en el último tercio del siglo XIX.

En el último tercio del siglo XVIII hubo intentos de normalizar, a través de los edictos, la figura del director de teatro y de escena[12], con la idea de resolver el desajuste que se daba en el proceso de montaje en los teatros de Madrid, desde la elección de las obras a los ensayos, los tiempos para el aprendizaje de los papeles, las reglas de moralidad en la escena o la ejecución de la distribución de los personajes en función de la capacidad del actor, hasta su elección en favor de las necesidades de la obra. Se puede afirmar que el proyecto consistía en dar valor a una necesidad reclamada durante años: validar la figura del director. Esta reforma falló por culpa de una legislación demasiado estricta en el desarrollo de sus competencias, sin libertad de elección tanto

[12] La razón de ser del director sería la evolución hacia un concepto amplio de la puesta en escena (*mise en scène*): controlar la tramoya, a los actores, el vestuario, la música, el atrezo, la iluminación…, que en el XVII empieza a aparecer con el teatro de corte, la evolución de la embocadura y, como consecuencia, el telón de boca. A partir del invento de la iluminación eléctrica, la figura del director define la puesta en escena y la creación de equipos artísticos. Y se anticipó a finales del XVIII en la figura de Moratín.
En un capítulo posterior se desarrollará la labor del director de escena en el teatro español contemporáneo.

de los textos como de los actores, y lo más importante, las atribuciones asignadas al director: realizar funciones administrativas junto a las artísticas. Se volvió a intentar la creación de esa figura a finales del siglo XVIII, pero se fue diluyendo sin llegar a concretarse. En cambio, sí permitió mostrar el cambio revolucionario que significó contemplar la retirada de un modelo antiguo, vigente durante muchísimo tiempo y evolucionar hacia un teatro diferente en todas sus facetas, desde el tipo de locales y los decorados, hasta la iluminación y su influencia en el público, que demandaba una nueva forma de escenificar (Álvarez Barrientos, 2019). Durante el siglo XIX el camino teórico que se diseñó para darle una funcionalidad a la figura del director de escena fue evolucionando hasta convertirse en la pieza más importante de la escena en el siglo XX como aglutinador de toda la propuesta escénica y plástica.

Como se indicó anteriormente, a finales del siglo XVIII ya se escribía sobre la situación de los teatros, su dejadez y la forma de actuar de las compañías, desde la interpretación hasta el uso de la luz. Los gobiernos reformistas, desde Carlos III, estuvieron comprometidos con reformar el uso del teatro, ya que para ellos «era una escuela de malas costumbres» (Doménech, 2010: 115). En el año 1791 se publicó *La muerte del César: Tragedia francesa de Mr. De Voltaire,* traducido en verso castellano y acompañado de un discurso del traductor sobre *El estado actual de nuestros teatros y necesidades de su reforma,* de Mariano Luis de Urquijo. Su planteamiento se encaminaba a legislar a través de la creación de un tribunal que supervisara el hecho teatral. En dicho discurso analizaba el abandono, el deterioro y la mala calidad de la interpretación, y reflexionaba sobre el comportamiento de las compañías:

> Los teatros de la corte, que son los principales, tan abandonados como actualmente se miran. […] con buenos Dramas, y estos ejecutados bien y con decoro por los Actores. No se verían actrices en los bastidores, como hoy están, […] dando mal ejemplo al espectador con sus lascivos, e indecentes gestos […] No se oirían las voces, y los gritos, que actualmente se escuchan en lo interior. (Luis de Urquijo, 1791: 78)

Sugiere un cambio en las formas de actuar, crítica que va desarrollando a lo largo del libro, incidiendo en el deterioro de la estructura escénica:

> Habría otra cultura entonces en los Teatros; ni estos se iluminarían con sebo, ni quedarían oscuros, como sucede siempre que el Drama es largo, por consumirse las velas, y no volverse a encender otras, y con el tiempo este tribunal podría cuidar de la fábrica de unos Teatros en los que no hubiese riesgo en los incendios, que fuesen muy capaces, y con otra disposición de luces, […] la falta de ventilación, el tufo del sebo y del aceite de las lamparillas, suele haber una fetidez tal, que trastorna a los espectadores. (Luis de Urquijo, 1791: 78-79)

Para que se produzca ese cambio, destaca la importancia de la creación de un tribunal que evitaría defectos en el funcionamiento de los teatros, ya que estos pasarían de estar en manos de los autores de las compañías a ser gestionados por un órgano centralizado. Apoya que los teatros sean una escuela pública de las costumbres, honor a la nación, y finaliza con los actores, que serían más valorados y obtendrían mayores recompensas por sus representaciones. Además, harían que «volvieran entonces a ellos, muchos poderosos, que fomentarían los poetas, y actores, y los Teatros

Nacionales» (Luis de Urquijo, 1791: 79-80). Urquijo, igual que don Santos Díaz, consideraba que la culpa del deterioro de los montajes teatrales tenía que ver con que «[…] los teatros españoles estaban más en los malos escritores y en los pésimos actores que en el público» (Doménech, 2010: 119). A lo largo del siglo XIX se produjo esta búsqueda, que promulgaba Luis de Urquijo, basada en la tradición teatral, para crear un nuevo teatro en el que el espacio y la puesta en escena permitieran la consolidación de un modelo nuevo y reformado.

Durante el siglo XVIII esto fue imposible, ya que el vértigo que producía romper con dicha tradición era tan desgarrador en el pensamiento de los creadores escénicos que los cambios tardaron un siglo en empezar a consolidarse. Se imitaba la escena de siglos anteriores, se tenía miedo de cambiar los gustos teatrales del público y se pensaba que al variar el modelo teatral se produciría una crisis económica en los teatros por falta de público. Las compañías afincadas en los Coliseos de Cruz y Príncipe, así como los poetas, lucharon en contra de todas las propuestas reformadoras, por ejemplo, las de Moratín Mariano Luis de Urquijo. En su crítica a la situación de los teatros, M. Luis de Urquijo expone una idea básica de su teoría para que se puedan representar obras teatrales: «[…] en nuestros teatros, se ha creído que solo sirven para divertir, y no para instruir al mismo tiempo» (1791: 85). Su proyecto era, según sus propias palabras:

> […] grande e importante […] Hemos propuesto […] un proyecto capaz de desterrar la barbarie y el mal ejemplo de nuestros teatros. Hemos probado su utilidad. Pero ¿conseguiremos este fin? […] Es muy difícil […] porque de poco sirve el celo en medio de la indolencia, ni la sabiduría, encadenada por la ignorancia. (Luis de Urquijo, 1791: 87)

El cambio no se buscaba solo por agotamiento, sino porque se necesitaban grandes esfuerzos de los creadores escénicos para buscar referentes, que ya existían en el teatro europeo, y encontrar un modelo propio; eso se podía lograr no solo con la técnica, sino con la apertura de mente a través del conocimiento, observando, viajando y asimilando propuestas de nuevos modelos europeos, y adaptándolos a nuestro teatro. Había que introducir nuevas líneas de escenificación cambiando conceptos por otros más cercanos a la vida social de la época y en armonía con la clase social a la que iba dirigido. El público que asiste a los teatros buscando otras formas de interpretar se empieza a especializar; no era igual ir a los Coliseos que a los Caños, cuyos decorados estaban mejor dotados y contaban con una mejor iluminación y creación de vestuario (Álvarez, 2019). Además, se empezó a analizar el sistema económico de los teatros, ya que este estaba en manos de órdenes religiosas sin capacidad de inversión; y, por lo tanto, se reclamó la centralización económica de todos los teatros públicos, pasando a ser gestionada por un órgano estatal con poder de reforma e inversión económica. Esto permitió un lento avance, que dio sus resultados en forma de proyectos de producción teatral a lo largo del siglo XIX.

La Academia de la Historia invita en 1790 a Jovellanos a que redacte un informe con los problemas que, a su juicio, tenía el teatro de su época, y en él coincidió con Mariano Luis de Urquijo en la baja calidad de su teatro contemporáneo Si el actor es malo, el espacio escénico es monótono, sin ningún fin escénico; el teatro de creación muere. Jovellanos enumera los problemas desde la perspectiva de un cambio revolucionario para aquel momento:

> […] el gusto bárbaro y *riberesco* de arquitectura y perspectiva en sus telones y bastidores; […] pobreza y desaliño de los trajes; […] mezquina forma de los muebles y útiles; la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas y, en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico. (Jovellanos, 1935: 498)

Jovellanos matiza que dichas reformas son imposibles sin grandes fondos y afirma que el dinero que generan los teatros, en vez de donarlo a fines religiosos o a repartir benéficos se invierta en el propio teatro, y que esta idea precapitalista salvaría al teatro de su mediocridad. Un teatro con actores mal pagados, una formación actoral bajísima, un alumbrado escaso, una música miserable y un baile pésimo*;* si todos estos problemas se solventan con inversión, entonces se empezaría a hacer un teatro de calidad. El teatro existe para proporcionar placer en lo más íntimo del alma (Jovellanos, 1935), por ello, se debe apostar por hacer teatro exquisito en cuanto a lo artístico y lo social, y propiciar una evolución del sentir cultural de la sociedad del siglo XVIII. En aquella época el teatro era la única diversión del pueblo y, como tal, los hombres de la Ilustración lo concebían como un medio educativo dentro de una moral, pero también sabían que, si se elevaba la calidad y se subía el precio de la entrada, el pueblo dejaba de asistir a las representaciones, dándose una contradicción necesaria para un fin último: el teatro de calidad para todos los estamentos sociales; utopía que Jovellanos admitió en sus escritos.

Sin embargo, los intentos de reformas por parte de los ilustrados fracasaron con los cambios de gobierno de finales de la centuria. Esto supuso que la gran reforma del teatro español y la aparición del director de escena llegasen tarde con respecto a los cambios que se estaban produciendo en el teatro europeo. Nuestra historia teatral siempre ha ido acompañada de intentos de reformas, desde las infraestructuras técnicas

o el arte de interpretar, hasta el arte de dirigir. ¿Se ha conseguido? Sí, pero postergando las grandes transformaciones que, en ese momento, se estaban produciendo en la cultura teatral europea. Hubo una falta de perspectiva cultural/teatral y una nula inversión en nuevas tecnologías escénicas por parte de una clase social aburguesada conservadora y moralizante. La introducción del gas, a mediados del siglo XIX, en el Liceo y en el Español proporcionó una tecnología a la luz teatral que posibilitó, por vez primera, controlar la luz reduciendo el caudal y con ello la intensidad, lo cual permitió producir imágenes nuevas en la escena: noche, día, color, frío…, y usar el espacio escénico como un todo dentro de una propuesta realista en conjunto con el decorado.

En la historiografía teatral, la luz siempre ha sido un proceso arduo y de búsqueda en el pasado para clarificar la luz escénica, desde la naturaleza divina hasta el contexto más secular, en la ficción teatral. Pero la valoración que hicieron los dramaturgos de la Ilustración, y que, por cierto, no se detiene ahí ya que continuó a lo largo del siglo siguiente, está reflejada en sus textos, en los que se busca, a través de los personajes, una narración de la luz o hacia la luz introduciendo la relación: noche, atardecer… como tiempo (luz natural), y la luz como requisito para ver (luz artificial). Esto se describe con precisión en *El sí de las niñas,* de Moratín*,* en la que la acción temporal empieza a las siete de la tarde y acaba al día siguiente a las cinco de la mañana. Se da un recorrido de la luz en un tiempo físico, «(se va obscureciendo lentamente el teatro)» (1987: 197); el personaje de Doña Francisquita dice: «Nadie aparece aún… (*Teatro obscuro. D.ª Francisca se acerca a la puerta del foro y vuelve.*)» (1987: 203). Ante la falta de luz para ver al personaje de Don Carlos, D. Diego insiste: «¿Cómo un amigo?… ¿Qué?… Acerca esa luz» (1987: 230). La

precisión de la luz marca el desarrollo de la intriga con el uso de la penumbra, apoyado con lámparas de velas o «como el tufo de velón la hace a usted tanto daño» (1987: 205).

La misma luz se usaba para el actor, tanto si hacía de bufón como de viejo, galán, gracioso o cualquier otro personaje. El proceso de cambio en el actor fue romper con una forma tradicionalista de interpretar e intentar pasar a ser natural en su ejecución. El público asociaba la vida pública del actor con el personaje interpretado, el problema fue cómo separar, «la no identificación del público con el personaje y sí con el actor contribuir una puesta en escena rutinaria e impropia […]» (Álvarez, 2019: 289). Y si el público ve al actor separado del personaje y consigue desligarlo del oficio tradicional basado en la rutina interpretativa, se pasaría a un nuevo estadio: el estudio del personaje, memorizar el papel asignado y entenderlo, porque «la memoria es la cualidad que vincula las dos perspectivas de análisis de las condiciones que debe tener un cómico» (Álvarez, 1991: 295), y esto permitiría la eliminación del apuntador y permitiría al actor ser más natural…, pero la reforma fracasó.

Moratín definió la estructura dramática en *La comedia nueva o el café,* o en *El sí de las niñas* con la aportación de fuentes de luz, que han sido explicadas anteriormente. Los actores necesitaban una ubicación temporal para no perder la acción, un elemento que definiera el tiempo como personaje, el tiempo como acción. La clave estaba en la luz de la lámpara y en cómo se incorpora para definir las escenas, individuales o colectivas. Si partimos de que la Ilustración es el siglo de la teorización en las reformas del espectáculo teatral, las fuentes de luz entraron en esa reforma con conceptos que definimos como narrativos y aplicados al paso del tiempo físico de la acción teatral. La técnica de luz le da al actor, en su interpretación, la

facilidad del movimiento. El quinqué o farol le ayuda a visualizar un espacio interior que, con el apoyo de fuentes de luz laterales, matizaba propuestas de más luz o más oscuridad. La lámpara de arco puede describir un amanecer de luz sobre el personaje, y el gas matizar intensidades definiendo tiempos. Las escenas empezaron a tener dinamismo, y el cuerpo del actor expresión, en los siglos XVIII y XIX, asentándose como una aportación más a la dicción interpretativa. Este sería el comienzo de la comprensión del personaje por el público, de la interiorización por el comediante del papel que debía interpretar y de la incorporación a la puesta en escena dentro de una sociedad cambiante. La base de una libertad de códigos de conducta de la sociedad se empieza a reflejar en el teatro español de aquella época, y brindó la posibilidad de identificar una luz, un color o un conflicto dramático. El ejemplo más claro está, de nuevo, en la obra de Moratín. Su imagen, el retrato que le hizo Goya en 1799, transmite una mirada libre sincronizada con un pensamiento locuaz e inmersa en una crítica social que fue describiendo en sus obras teatrales o en su *Epistolario,* durante toda su vida. Moratín fue hombre de perfil amable, divertido y crítico con el poder cuya: «luz incide en su labio inferior […] el contorno de su boca es más oscuro […]. La luz cae desde la izquierda, pero las sombras que produce son tan leves que no causa efecto de claroscuro […]» (Doménech, 2010: 9 y 10). Durante toda su vida, Moratín, buscó fórmulas que pudiesen transformar lo inmediato de la puesta en escena, por un cambio lento que sincronizase al personaje literario con el personaje humano, a través de la escenificación, y que el resultado fuese creíble. La consecuencia fue el fracaso. ¿Qué aportaron los intentos fallidos de reformas en el siglo de los ilustrados? Los cambios en la interpretación del personaje y la evolución del mismo como oficio permitieron teorizar sobre la luz y la iluminación teatral, lo

cual supuso una adquisición incorporada a un discurso distinto, según el modelo de personaje diseñado en el teatro de aquella época. Eran tan solo especulaciones de un sueño reformista que creció durante el siglo XIX.

2.

INFLUENCIA DE LAS TEORÍAS LUMÍNICAS

DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

2.1. Cambio social, evolución y conocimiento

En las oscuridades del cañón de la luz.

Inventaron la luz adulterada.

P. Gimferrer

La revolución de las ideas en el arte del teatro se define basándose en unos principios que se van incorporando al pensamiento de los creadores escénicos en el siglo XIX. La interpretación va incorporada a la conciencia histórica y al progreso; como afirma E. H. Carr (1976: 211): «El progreso en los asuntos humanos, en la ciencia, o en la historia, o en la sociedad, ha provenido fundamentalmente de la valerosa disposición de los seres humanos […] a librar, en nombre de la razón, batallas fundamentales […]». La evolución no es consecuencia de la revolución social, sino del momento en que la sociedad admite el cambio que produce la revolución, y ella es la que renueva el comportamiento del individuo histórico, junto con el individuo, como objeto grupal.

En el siglo XIX la interpretación se encontraba en un proceso de cambio y su influencia partía de los ilustrados del siglo XVIII, primero desde la teoría crítica, reconociendo, como apunta Duvignaud basándose en el pensamiento de Samuel Johnson, «que el espectador no puede pedir al teatro la imitación de la realidad, y por lo mismo ese ilusionismo garantiza la "verosimilitud"» (1996: 296); y más tarde por una demanda de nuevos géneros teatrales, por las nuevas corrientes en la concepción de la obra teatral (dramas urbanos) y por la aparición de una burguesía económica. Todo ello desembocó en el intento de reforma de la iluminación, la reforma del vestuario y la de la representación, basándose en la idea de la «verosimilitud»

(Duvignaud, 1996: 295) e incorporando las leyes de la naturaleza a la obra teatral. La burguesía necesitaba un teatro realista, frío en la representación, distante en el personaje. El arte teatral es un proceso continuo de búsqueda de nuevos lenguajes prácticos que la crítica o el estudio ayudan a construir, pero lo hacen sin realizar una revisión general del teatro. Las ideologías determinan una forma de dramaturgia, pero la creación es, junto con la sociedad, la que transforma el arte teatral. La iluminación teatral va unida a esa transformación y, desde ella, el arte de la luz se perfecciona. Un drama urbano se potencia con una luz de gas, regulada y azulada. La incorporación de la frialdad del color y la penumbra en el discurso narrativo transforman el lenguaje teatral del siglo XIX, tanto en la forma de interpretar como en la imagen que se crea. La frialdad del color y la penumbra se incorporan al discurso narrativo en los nuevos lenguajes teatrales del siglo XIX.

Sin tradición no se puede investigar la iluminación en el teatro español; ni ver cómo incide en el teatro realista sin conocer a pensadores como Wagner, Appia o Craig, y sus aportaciones al espacio escénico y a la luz en el teatro europeo de su época. De la dualidad espacio escénico/luz surgió la base para edificar una estructura teatral asentada en un nuevo teatro dentro de una sociedad cambiante, tanto en lo político como en lo económico y lo cultural. Vicens Vives describe ese cambio como el de una sociedad primitiva en lo social, con un grado de analfabetismo muy superior al del resto de Europa y unos cambios que vienen dados por unas estructuras sociales inmersas en un agotamiento transmitido

> [por un] hecho político fundamental (el fracaso del Antiguo Régimen y la expansión de la ideología liberal), un fenómeno económico general (la difusión del

> maquinismo y la organización industrial moderna) y una subversión cultural del espíritu (el Romanticismo). (Vicens Vives, 2012: 49)

La evolución de la sociedad española repercutió en los cambios que se dieron en la puesta en escena teatral: la aparición de una burguesía de los negocios como impulsora de un cambio de ciclo político, social y económico, que se definió con el término *liberal,* (el cambio de ciclo económico, la industrialización por sectores, la educación que seguía modelos de enseñanza europeos y la concentración del poder en la banca). El teatro se fue convirtiendo en una recreación de la ideología burguesa dentro del proceso político de la Restauración en el último cuarto del siglo. Levantó un teatro desecho, en lo político y lo dramatúrgico, y dio lugar a una lucha entre dos corrientes teatrales; por un lado, el neoclasicismo: lo anterior; y por otro, el romanticismo: lo inmediato. La iluminación era tan solo testimonial, estaba falta de recursos y no contaba con una base de investigación de la industria lumínica. Las teorías de la iluminación son recibidas, en el sistema teatral español de la época (siglo XIX), como un enemigo al que destruir, igual que los tratados sobre reformas[13] del arte escénico; véanse las reformas descritas por pensadores y dramaturgos del siglo XVIII. Se prefiere el gas[14] antes que la luz eléctrica. Se sigue usando el arco voltaico[15], como luz de efecto, junto con el gas.

---

[13] Véase el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos*, El actor borbónico (1700-1831),* sobre las propuestas de reformas actorales, las escuelas y los tratados sobre escenificación teatral.

[14] Primer sistema de regulación de la luz por medios manuales y manejados por técnicos especialistas. Jean Vilar, en su libro *De la tradición teatral* (1956), afirma «que la primera revolución teatral desde *Le Cid* ha sido provocada por un modesto empleado de Gas de París». Con el gas, el tiempo escénico se hace realidad.

[15] También llamado lámpara de arco, su método era sencillo, consistía en la colocación de unas varillas de carbono, llamadas electrodos, a una distancia de unos centímetros entre sí. Se les hacía pasar la

La Revolución Industrial entra en el modelo cultural conocido como Romanticismo, cambiando los modos de producción. Esta nueva concepción de la sociedad va asociada a un altísimo nivel de pobreza, lo cual configura una nueva clase social: el proletariado industrial y urbano. Se produce un movimiento de masas de la sociedad rural a los centros industriales de la ciudad, y de la ciudad industrial a países más industrializados. Este movimiento no solo se dio en España, sino que fue una consecuencia del nuevo modelo de revolución industrial que exportan, en ese siglo, países como Reino Unido y Francia al resto de Europa.

El hombre de teatro asume experiencias a través de la exploración de su pensamiento y encuentra, en esa travesía, su espacio de aprendizaje. Antes se formaba en los círculos academicistas, ahora lo hace a través de la práctica de su libertad escénica y del conocimiento de nuevos modelos de escenificación. A principios del siglo XIX el teatro era bidimensional en su configuración, limitada la escena, en la mayoría de las propuestas, al proscenio, simple en su desarrollo y con fondos pictóricos que iban determinando el acto. La pintura escénica, los telones descriptivos con sus falsas perspectivas, que desde su concepción buscaban recrear un mundo realista, dieron como resultado un teatro encorsetado y relatado. Se trataba de un espacio contenido, antropófago y sin evolución; y la luz escénica lo hizo más agónico. Su error fue llevar la naturaleza de la luz, tal como la concebía el dramaturgo, a la obra teatral. Sus claves fueron la luz de gas y lo estático de su planteamiento escénico. La evolución de la perspectiva en el decorado escénico con el desplazamiento del punto

---

corriente eléctrica en continua y se producía un salto de electrones o corto, dando una luz luminosa y potente. El invento data de los primeros años del siglo XIX.

de fuga permitió una mayor libertad de movimiento actoral en la composición de la escena. Si buscamos claves que nos acerquen a un cambio revolucionario en la escena teatral, las encontraremos en la liberación del teatro y en la libertad de movimiento. ¿De qué? Del mundo adornado, de la búsqueda de nuevas formas de escenificar el personaje en un espacio tridimensional extensible a la escena. El bastidor y el practicable, como elementos de la tramoya, eliminan el telón pintado y crean una realidad escénica que, junto con la electricidad y la aparición del foco eléctrico, destruyeron el teatro de proscenio, que había estado presente durante siglos, y se produjo la liberación de la imaginación para el futuro director escénico. A partir del último tercio del siglo XIX, los límites a lo imaginado estarían impuestos por el precio de la producción teatral. A partir de este momento se dan dos luchas muy interesantes: la del teatro bidimensional contra el teatro tridimensional; y la del movimiento de izquierda a derecha del actor (proscenio) contra el movimiento de izquierda a derecha, de adelante atrás. Este cambio afectó a la puesta en escena ya que en el teatro de candilejas no existe la figura del director tal y como la entendemos en la actualidad, y el «director» es el primer actor o dramaturgo, pero cuando se incorpora la luz eléctrica la configuración de la escenificación esta pasa a ser obra del director de escena, lo cual produjo una revolución en las formas y en el contenido. Por lo tanto, la estética visual se transforma en una variedad de diálogos: texto-director, director-actor, director-escenógrafo, director-iluminación, iluminación-iluminador. La revolución teatral se da cuando el espacio escénico se convierte en toda la arquitectura teatral y un lugar específico tiene diferentes dramaturgias producidas por el espacio y la luz. Este, junto con la figura del director, es el aspecto más notable de esta revolución.

> […] en el momento en que el director escénico se impone como creador estético todopoderoso y cuando la electricidad, trastornando las condiciones tradicionales de construcción escénica, hace posible la elaboración de una extensión móvil y fluida donde la multiplicidad de los lugares y de las duraciones restablecía una visión olvidada desde la escena polivalente de la Edad Media y de los grandes creadores españoles e isabelinos. (Duvignaud, 1966: 362)

Dice Jean Vilar (1956: 13) refiriéndose al teatro francés, «la pequeña burguesía y las clases medias irán siempre al teatro, cualquiera sea su calidad, como se va a una fiesta». Las influencias de los grandes teatros nacionales, con sus oropeles escenográficos de telones pintados y su centralismo cultural/teatral, van destruyendo, según Vilar, el teatro de provincias y las representaciones de grandes dramaturgos, como Molière. En Alemania se da el mismo problema en la figura de Wagner, con sus puestas en escena «ya no se representa una obra del pasado, se hace de ella una hazaña» (Vilar, 1956: 12). Toda obra de arte teatral confluye en tres parámetros o esencias, según Wagner: el arte de la música, el arte de la danza y el arte de la poesía. Él las define como humanas porque cree en la colectividad, es decir, en el conjunto de individuos que forman la sociedad, pero manifiesta que el ser humano, como individuo, es incompetente en el desarrollo de la obra total. Además, concibe el arte del sonido de esta forma: «el mar separa y une a los países: así separa el arte del sonido los dos polos opuestos del arte humano, el arte de la danza y el arte de la poesía, y así los une» (Wagner, 2007: 70), y cree en la plástica elevándola a la cumbre del arte, ya que la necesita para desarrollar su obra, no solo como compositor sino como director escénico, en toda su amplitud, siempre con base en sus tres esencias. Su obra es la culminación absoluta del arte perfecto que él concibe para sus creaciones, pero siempre

individualizándola y separándola del resto del drama (tramoya). Según describe Adrià Gual[16], Wagner sentía la perfecta plasticidad de la imagen general que transmitían sus obras: «El arte perfecto, el arte que pretende revelar al hombre completo y dirigirse al hombre completo, exigirá estos tres únicos medios de expresión: el gesto, la música y la poesía» (citado en Gual, 2016: 161). Y Wagner completa su idea con otra afirmación: «solo existen tres artes que sean de orden puramente humano: la danza, la música y la poesía, todas las demás no son más que artificios» (citado en Gual, 2016: 161). Desecha toda incorporación de medios plásticos, pero con un olvido importante en sus escritos: la luz y su expresividad en la puesta en escena operística. Esto pudo ser debido a una parálisis en la invención de sistemas de luces que pudiesen dotar de luz fija a los teatros, o por la no necesidad de iluminación en la reforma de la escena. Por una cuestión de prioridades, se decidió seguir como hasta entonces y que la iluminación fuera tan simple como fuera posible, en una época donde el arco voltaico y el gas estaban incorporados a la acción teatral. Wagner concebía la luz escénica en la incorporación a la obra operística como un recurso efectista, no como un planteamiento de búsqueda de un significado escénico. Pero Adrià Gual afirma, sobre el tema de si Wagner incorporaba la no perfección plástica a sus obras, «que, en Múnich, en el Prinz-Regent Theater, las obras de Wagner, pese a ponerse en escena siguiendo la misma implantación del maestro, revisten un aspecto más completo» (Gual, 2016: 161).

[16] Conferencia en la Asociación Wagneriana, en 1904, sobre «El arte escénico y el drama wagneriano». En España, las teorías wagnerianas fueron introducidas por Adrià Gual desde Cataluña.

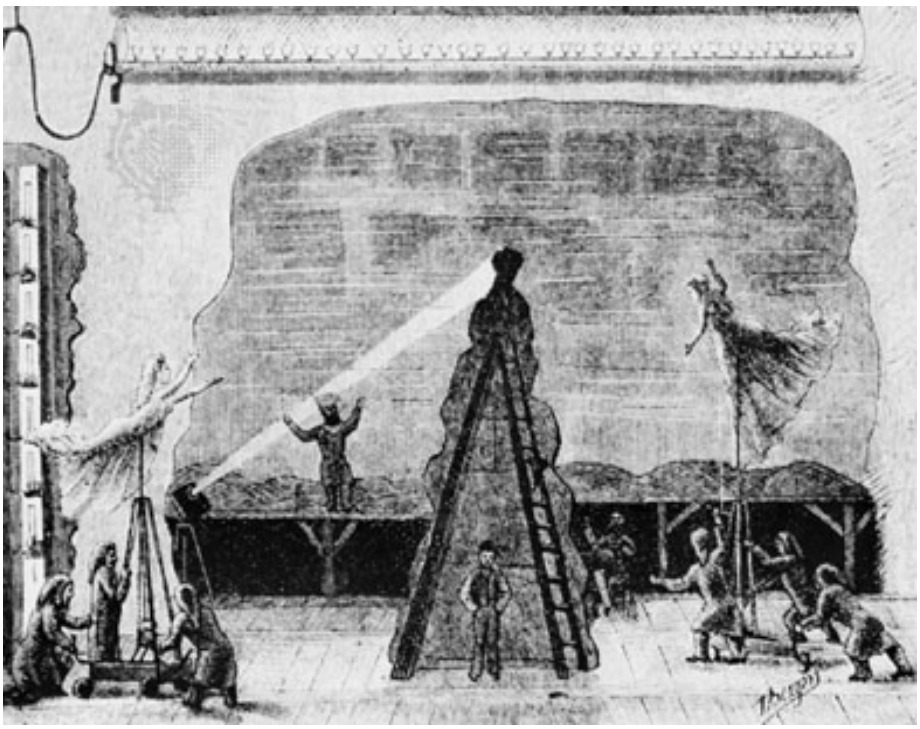


Fig. 5. *El oro del Rin* de R. Wagner. Estrenada el 22 de septiembre de 1869

En la imagen (fig. 5) se puede ver la utilización del arco voltaico como un cañón de seguimiento, con efecto de sol/luna y un manejo de efectos mecánicos, basados en la tramoya escénica, para crear una dramaturgia de signo naturalista. Aunque se salieran de su canon sobre las tres artes verdaderas del drama, Wagner buscó otros medios de expresión cuando en la puesta en escena necesitaba expresar su concepto heroico de la naturaleza, y buscó una innovación escénica, de igual manera que hizo cuando se planteó la innovación del drama. Pero no encontró una fórmula asequible para desarrollar la innovación que buscaba, no era consciente del valor que podría representar un símbolo. Por ejemplo, una flor puede tener un aspecto de belleza femenina o seguir siendo solamente una flor (Gual, 2016: 163); no supo verlo o no tenía medios técnicos para innovar. Pudo ser una armonía innovadora sin el arte de la

iluminación escénica, con nuevos conceptos que dieran valor a la escenificación sin la necesidad de encontrar una dramaturgia sobre la luz. Aunque para Wagner sí era importante un realismo en forma de paso del tiempo, fuera este el Sol o la Luna, en cambio, mantuvo la candileja como fuente de luz principal en todos sus montajes.

A partir de ese momento, el modelo de teatro se configura como una gran proyección de cambio en la puesta en escena europea, y su influencia, como se ha comentado anteriormente, llega, a través de Cataluña, al resto del país. En 1919 se produjo la primera visita de un responsable de electricidad del Liceo al Festival de Bayreuth para estudiar los adelantos eléctricos. No obstante, ya en 1898 se había preparado una gira de escenógrafos catalanes por los teatros alemanes[17] para estudiar los nuevos sistemas adaptados a la iluminación en escena.

El sistema de iluminación del Liceo era muy anticuado y, además, no tuvo en cuenta la información sobre los teatros alemanes proporcionada por los escenógrafos. La tecnificación de los teatros con nuevas maquinarias escénicas y la evolución de la luz implican que «el arte del teatro va a exigir un equipo mayor de maquinistas veloces, de elementos eléctricos, de circuitos más y más numerosos» (Vilar, 1965: 16). La tramoya se va apoderando de un nuevo discurso escénico que, como dice Vilar, lo transforma hasta la fealdad y el absurdo, pero que fue necesario a finales del diecinueve. Sin embargo, los periodos más lentos y tardíos del teatro europeo y, por

[17] El teatro español, a lo largo de su historia, siempre se ha fijado en las nuevas tecnologías de luz y diseño de los teatros alemanes. Además de enviar a Alemania a técnicos del Liceo, Rivas Cherif mandó a una persona de su confianza a visitar los montajes de Reinhardt y así poder montarlos en el Teatro Español. Fracasó, entre otras razones, por el atraso en la técnica de iluminación de aquella época (la década de los treinta del siglo pasado).

supuesto, también del español, se encuadran en las épocas más conservadoras, políticas y también teatrales; «la tradición que en el siglo XIX se cortó se convirtió en el XX en desafío; la creatividad atrapada en la jaula de la tradición no puede alcanzar la originalidad» (Maydeu, 2013: 17). Para combatir la tradición está la imaginación y, como archivo, la memoria visual. El escritor representa, mediante sus obras, el pensamiento y el lenguaje que lo articula, pero además cuenta con una herramienta específica y grandiosa: la originalidad que parte de la herencia, y con ella la imaginación. Cuando aparece el personaje principal de la obra teatral escenificada, el director de escena pasa a ser el héroe griego y demanda todas las herramientas del drama para recomponer y elevar la imaginación a la realidad visual de su momento historico. El dramaturgo le entrega sus códices y el director de escena lleva a cabo un cambio de funciones. Como afirma Duvignaud (1966: 399) sobre la dramaturgia moderna, esta «es el director escénico más la electricidad». Se pasa del haz abierto (candileja) al haz cónico (foco), del espacio abierto al espacio aislado. La frontera está entre el teatro de ayer: el gas (1860), y el preteatro contemporáneo: la electricidad (1880), y su consecuencia: el invento del foco de luz teatral.

2.2. La luz escénica en el edificio teatral. José de Manjarrés

[…] son dos los sistemas […] en la iluminación de la sala de un teatro […]

luz divergente y otra luz de convergente.

José de Manjarrés

La evolución del edificio teatral, del corral al teatro cubierto, para pasar a transformarse en el teatro a la italiana, determinó que la puesta en escena progresara hacia una plasticidad inédita, ya que el actor, de ser un objeto físico sin movimiento pasó a ser un objeto físico en movimiento tridimensional, ayudado por la innovación en la materialización de la escenografía, que modificó el espacio teatral en su conjunto: técnica, obra teatral, escenificación, iluminación y forma de entender el discurso dramático. De ahí surgió un desdoblamiento entre el teatro cortesano y el teatro popular, y facilitó al dramaturgo (Calderón)[18] la posibilidad de desarrollar el juego de luces y sombras en el texto teatral, así como el paso del tiempo fijado en las diferentes jornadas, escenas o actos. El edificio teatral[19] empezó a ser

[18] Las comedias que exigen luz artificial y que fueron pensadas para palacio, gracias al descubrimiento del efecto de luz y oscuridad, datan desde 1629 —*Casa con dos puertas*— hasta 1651 —*Teágenes y Cariclea*—. (Arróniz, 1977)

[19] Si hacemos un repaso histórico al ámbito del edificio teatral de este país, debemos tener en cuenta que los teatros primero se fueron reformando a partir de los corrales, un ejemplo puede ser La Olivera (1618), en Valencia, teatro cerrado ocupado por asientos: 372 sillas (Arróniz, 1977), con influencia italiana. Según las necesidades, las modificaciones de los corrales se dieron, algunas por cambios políticos, otras por necesidad ante el deterioro y el desuso, la más de las veces, atendiendo a estudios urbanísticos de la ciudad, pero al final, la idea de destruir la estructura anterior y construir bajo nuevos modelos de influencia italiana que fuesen acordes con la evolución de la escena no fue la línea que se siguió, a excepción del teatro de los Caños del Peral. Se necesitaban transformaciones debido a la introducción de la nueva maquinaria escénica, los cambios en la técnica lumínica, las mejoras en la acústica…, y también dotarla de esplendor artístico. Surgieron discusiones sobre el emplazamiento de los teatros; unos sostenían que debían estar en el centro, otros que en el arrabal de la ciudad…; y sobre ideas urbanísticas. Se pensó en crear un espacio artístico acorde con un modelo de ciudad con la idea puesta en un complejo cultural, que además del teatro tuviese academias de artes escénicas (Álvarez

representante de una sociedad clasista cuyo poder buscaba, a través de la cultura, una identidad que apoyase su pensamiento liberal (Barrientos, 2019), y a ser perdurable ante las nuevas corrientes de edificación que se fueron incorporando al teatro desde finales del XVIII hasta el asentamiento de una arquitectura teatral de nueva creación en el último tercio del siglo XIX.

El corral, como arquitectura teatral, era provinciano y castrante para la transformación técnica/escénica del teatro español, además del desprecio a la comodidad del espectador y su horario de representación. El espectáculo teatral se introduce entre muros, aparte de por razones económicas porque se buscaba la comprensión de la palabra y concentrar los puntos de referencia visual en el escenario, ya fuera en el actor o en la acción. La técnica empleada estaba basada en la tramoya más primitiva. El corral logró inagotables recursos (el Ayuntamiento de Madrid pagaba a los hospitales setenta mil ducados anuales) gracias al apoyo estatal en forma de monopolio, que entregaba a los hospitales la administración de esos recursos. Las representaciones se hacían con luz natural y la luz artificial solo aparecía en la escena de forma narrada, a través de la palabra y la declamación. El color de la luz simbolizaba el movimiento del tiempo físico y estaba representado por la luz natural. El teatro español, recogiendo las palabras de Arróniz (1977), renuncia a representar la realidad, a la iluminación artificial, a la maquinaria, junto con un decorado en perspectiva; aspectos que, en esa misma época, los italianos ya incorporaban a sus representaciones.

La influencia del espacio teatral a la italiana, y con él la aparición de la luz artificial como elemento integrador de la escena, tiene una consecuencia: la búsqueda

---

Barrientos, 2019). Al final, tan solo fue un proyecto y hasta el siglo XIX no se empezó a dar verdadera importancia a la arquitectura teatral.

de imágenes nuevas que ayudaran al cambio de modelo escénico ligado a la incorporación de la burguesía a la sociedad teatral. La burguesía es una nueva clase social ascendente que, desde el siglo XV, va impulsando a la sociedad hacia nuevas realidades acordes con un «exagerado paternalismo educativo, incapacidad económica y, a veces, piedad mal entendida» (Domínguez Ortiz, 1973: 303), desarrollados posteriormente en textos teatrales que incorporan la sorpresa escénica a un teatro todavía inverosímil, clasicista, minoritario en su época y excluyente para un tipo de público plebeyo que, hasta ese momento, era el mayoritario. En la escena teatral del siglo XVII, sin ser total la influencia italiana, surge un teatro de corte que requiere de un espacio grandioso y magnífico en el plano arquitectónico, y cerrado en la composición escénica. A partir de ese momento, se produce un cambio en el horario de las representaciones, pasando del mediodía del corral a la noche del teatro cerrado. Esto provocó que el uso espectacular de la luz artificial y, con ello, el cambio de la concepción lumínica, transformaran la escena: la luz como profundidad, la penumbra como aparición.

Othón Arróniz, en su estudio sobre el Coliseo del Buen Retiro, describe la iluminación necesaria para las representaciones, tanto las funciones como los ensayos, como una muestra de locura en el gasto y una demostración de poder. La luz era una recreación de dispendio económico para lucir el Coliseo como monumento, y la escena «[…] se iluminaba con seis grandes antorchas de cera blanca solamente, que se colocaban en candelabros de plata de un tamaño prodigioso» (Arróniz, 1977: 205).

Fig. 6. *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, 1653. Coliseo del Buen Retiro, Madrid. Escenografía de Baccio de Bianco

El dramaturgo desarrolla el paso de tiempo dentro de la obra teatral dando sentido a un mundo realista: espacio y tiempo, y para ello incorpora la luz escénica. El actor se mueve desde la oscuridad hacia la luz; una luz estática que el actor escenifica en escena con el movimiento. Una semipenumbra detrás de un bastidor, una aparición volando o una desaparición en el escenario. Es el principio de lo que se conocerá como teatro moderno, que, en el siglo XIX, con la aparición del gas y posteriormente de la luz eléctrica, se consolidó en el teatro que hoy conocemos. Este teatro se basa en la evolución de la arquitectura teatral y en el perfeccionamiento de la técnica escénica, lo que permitió la revolución completa de la escena en el siglo XX. Un foco de luz en cualquier lugar posible, para iluminar cualquier escena posible desde puntos diferentes del espacio teatral. De la luz abierta incontrolable a la luz abierta controlable, junto con la luz cerrada controlable. Este fue el salto más importante de la iluminación teatral

a principios del siglo XX, y se produjo gracias a la tradición de luz artificial del barroco español, donde la penumbra y la oscuridad constituían una concepción dramatúrgica de las escenas o jornadas, y que autores como Calderón describieron en obras como *La dama duende:*

> Cosme: Si haré,
> luz al duende llevaré,
> que es hora que sea servido,
> y no esté a escuras. Aquí
> ha de haber una cerilla;
> en aquella lamparilla,
> que está murmurando allí,
> encenderla ahora puedo.
> …….
> COSME: ¡Qué gran músico es el miedo!
> ISABEL (Esto ha de ser de esta suerte)
> (*Dale un porrazo y mátale la luz*).
> (Calderón de la Barca, 1984: 107 y 109)

En esta obra la luz es un personaje conectado al de Doña Ángela, que va desarrollando la intriga jugando con la sombra y la oscuridad, como un lenguaje más de la acción dramática en el que la ironía, la burla y la configuración del círculo escénico, asociados al movimiento, se convierten en elementos necesarios para la farsa, y, unidos a la vela, configuran un universo clave para toda la acción escénica. ¿Cómo influyen la luz y la sombra en el momento de la acción? En la posición de dos

planos distintos de los personajes, Calderón configura la escena, en el proscenio con luz, y en el foro con sombra/oscuridad. La luz principal era la candileja y esta solo permitía ver imágenes iluminadas en el foro en penumbra, por ejemplo, los personajes: criadas, amas, amantes, asomándose desde un bastidor. Volviendo a la pregunta anterior, con los medios técnicos de que disponemos, apoyándonos en el montaje de *El caballero de Olmedo*[20] y centrándonos en la muerte de Don Alonso:

TELLO: ¿Cómo, señor, si he tardado?
¿cómo, si a mirarme llego?
¿hecho una fiera de sangre?
¡traidores, villanos, perros!,
volved, volved a matarme.

ALONSO: Tello, Tello, ya no es tiempo
más que de tratar del alma.
Ponme en tu caballo presto
y llévame a ver mis padres.

La memoria de la luz sería, desde la dramaturgia, igual a las propuestas escénicas del XVII: todos los personajes miran la muerte de Don Alonso desde el foro, junto al bastidor, en la penumbra, y la luz concentra la acción de la muerte. De nuevo, luz y sombra. Perseguir la tradición para comprender su presencia y, desde ese punto,

[20] Montaje de Noviembre Teatro, dirigido por E. Vasco. Teatro Calderón de Valladolid, 2017.

romper con ella para consolidar una nueva tradición. Todo es permanente, todo es cambiante, y esto se demuestra con la luz.

Desde el siglo XVI hasta el XIX, la luz en el teatro español, su originalidad y posterior evolución se focalizan en el dramaturgo, que parte de la tradición teatral: apariciones simples de telones armados, entradas y salidas por puertas, cambio de escena o situación, hasta la simplificación del espacio mediante acotaciones de tiempo realista, narradas y desarrolladas por el director/dramaturgo y con la luz como elemento escénico. El dramaturgo en el siglo XIX llegó a representar una partitura de acción, no solo literaria, que con la evolución de la técnica de la luz y la incorporación de la escenografía le ayudó a dramatizar el espacio/tiempo con el que soñaba. La partitura del dramaturgo fue la herramienta que configuró el director de escena reformando el espacio escénico con un modelo teatral distinto que implicó nuevas técnicas de iluminación teatral adaptadas a ese modelo, sin olvidar el papel transformador de una nueva clase social urbana demandante de un cambio de lenguaje visual influido por la fotografía, una modificación del concepto de imagen teatral basado en un sistema nuevo de comunicación entre actor y espectador que hizo que la partitura del dramaturgo se transformase en partitura escenificada.

El teatro se revoluciona a finales del siglo XIX debido a un cambio en el modelo de sociedad, que surge por una innovación en los modelos de producción, impulsados por una minoría burguesa/urbana/capitalista que se apodera de los mecanismos de poder e influye en las relaciones sociales, repercutiendo en los estamentos sociales y, en consecuencia, en la forma de entender el teatro. Esta nueva concepción teatral al principio es minoritaria ya que exige un nuevo tipo de puesta en escena con códigos diferentes de lenguaje técnico/teatral. Es un cambio tecnológico/escénico al servicio

de un nuevo teatro, burgués y conservador, tanto en la escena como en el texto. El teatro se empieza a entender como un producto, similar al producto industrial y comercial en la sociedad del diecinueve. Se produce entonces la alianza entre las clases tradicionales y la nueva clase ascendente: la burguesía; una unión entre aristocracia y poder económico que lleva, como detalla Tuñón de Lara, a la hegemonía ideológica de un sector de la nobleza. Por lo tanto, lo que se denominó la Revolución Industrial (sobre todo en el Reino Unido y el norte de Europa, y en menor medida en zonas muy concretas de España, Cataluña y País Vasco) repercutió en la minoritaria sociedad teatral urbana y en sus preocupaciones como modelo de comunicación frente a los nuevos modelos de clases sociales. ¿Y dónde se encuentran esos modelos? En los sectores inferiores de la burguesía, verdaderas clases medias con una fuerza ascendente en el conocimiento y las ideas, que fueron apartadas de toda innovación técnica y del poder político por la alta burguesía. El teatro absorbe esta problemática a través de generaciones de escritores, no solo la del 98 sino también la del 27, en un país en el que solo sabían leer un treinta por ciento, que fundamentalmente vivían en las ciudades, de un censo de diecisiete millones de personas. Hay otra clase social que son los marginados de la alta burguesía económica, empresarios de la industria con un fuerte poder inversor, que reclamaban el poder para sí mismos. Es una fracción de la alta burguesía que se enfrenta con el bloque de poder de la aristocracia. Una burguesía, como afirma Tuñón (1977), frágil, que fue creando sus intelectuales y que a través de la evolución pedagógica e investigadora dentro de la Institución Libre de Enseñanza se fue materializando, durante cincuenta años, en una clase social minoritaria que propulsó modificaciones profundas en la sociedad de su tiempo y tuvo aspiraciones de poder en todos los sentidos. Esta clase social fue muy importante para el desarrollo del

teatro español, sobre todo a partir del primer tercio del siglo XX, tanto en autores teatrales como en directores de escena. Respaldando lo indicado anteriormente, los cambios en la transformación del modelo escénico español estuvieron sujetos a un despojarse «de sus vestiduras decimonónicas; el año 1917 fue, muy probablemente, una fecha clave para la contemporaneidad española por razones eminentemente nacionales» (Tuñón de Lara, 1977: 188). Todas estas nuevas ideas sobre escenificación, procedentes del mundo teatral exterior al español, impactaron en la manera de escenificar, aunque el teatro seguía siendo algo minoritario aún impulsado por intelectuales.

> […] las modificaciones profundas en el arte del teatro en el transcurso de los últimos cincuenta años, cuanto menos, han sido provocadas por una minoría: algunos comediantes o artistas en lo que concierne a lo práctico, un número reducido pero fiel de aficionados al teatro en lo que concierne al público […]. (Vilar, 1956: 56)

El planteamiento de Artaud sobre la búsqueda de una solución técnica teatral y su innovación en el arte escénico de su época viene dado porque quería encontrar la relación entre la recuperación del ceremonial antiguo (pantomima y magia), y su asociación con técnicas escénicas (gestos, signos, movimiento) y medios de expresión escénica (el uso de los objetos corpóreos). En su libro *El teatro y su doble* (1938), y en concreto en el capítulo «La puesta en escena y la metafísica», Artaud habla de cómo la ocupación del espacio presenta imágenes enfrentadas a la expresividad del cuerpo y su visualización, utilizando la luz como poesía dramática. Estos elementos se coordinan por medio de la expresividad que incide en la puesta en escena y su utilización por el director de escena, a partir de una pregunta simple:

> ¿Por qué en el teatro, por lo menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa, o mejor aún en Occidente, todo lo que es específicamente teatral, es decir todo lo que no obedece a la expresión por la palabra, por la voz, o si se quiere, todo lo que no está contenido en el diálogo […] es dejado en último término? (citado en Vilar, 1956: 76)

Ese último término se encuentra también en la transformación de la tramoya que permitió la evolución del espacio escénico: la escenificación, que se integró dentro de la arquitectura teatral y fue evolucionando a finales del siglo XIX y, fundamentalmente, en el XX. Artaud también habla de: «una poesía para los sentidos como la hay para el lenguaje […] reviste primeramente las de todos los medios de expresión utilizables en la escena, como música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación, decorado» (citado en Vilar, 1956: 76). Habla de un lenguaje físico distinto al lenguaje de la palabra definiendo la realización de la obra escrita en un lugar concreto «[…] la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto» (citado en Vilar, 1956: 76).

La clave se encuentra fuera del diálogo escénico, en aquello que se considera superfluo o que no se usa como medio de expresión —la luz dramatizada, el espacio abierto, la plástica de los objetos, el sonido relatado, el traje narrativo…—. En aquello que define el cambio revolucionario de la puesta en escena (el teatro contemporáneo), junto con las nuevas fórmulas de arquitectura teatral que se produjeron: teatros al aire libre que surgen de la tradición del barroco al igual que el pasacalles, garajes, naves industriales, escaparates, etc. La ruptura del espacio dramático se va sincronizado con un cambio en las técnicas escénicas. Recordemos las palabras de J. Vilar (1956: 53) a

una pregunta sobre las nuevas fórmulas de arquitectura teatral, a la que contestó con una afirmación clave: «Aquí convendría, quizá, recordar el adagio de Lope de Vega: "Tres cuadros, dos personajes, una pasión", al que se apela frecuentemente, sin obedecerle jamás».

En su origen, el teatro italiano se concibió como una obra de arte al servicio de una idea escenificada: música, palabra, texto… Siglos después, en concreto, a mediados del siglo XIX, el edificio teatral se redujo a obra de arte utilitaria: patio de butacas, separación de estatus social de abajo arriba, honra del concepto de autoridad en el palco y la confraternización y exposición al mundo de la escuela de las costumbres en la observación de lo ajeno. El escenario, o caja escénica, pasó a ser un soporte técnico para el uso de la mirada y el oído, siendo la escenificación interpretada de oficio, lo que se podría llamar el *realismo cotidiano*, el último cambio en la concepción de la obra escénica, desde la infraestructura técnica hasta la consolidación del director de escena y su forma de adaptación de la obra. ¿Qué pasó realmente? La tramoya dejó el bastidor del barroco en desuso y se convirtió en un telón pintado con el mismo concepto de luz escénica: la candileja. La luz en el teatro del siglo XIX planteaba diversos problemas, tanto en relación con el diseño (concepto solo aplicado a partir de las ideas de Appia) como con la puesta en práctica.

Ahora fijémonos en la visión que se tenía, durante la primera década del siglo XIX, de la puesta en escena del teatro barcelonés y sus empresarios, a través de los diálogos entre tres personajes/críticos —D. Luis, D. Blas y D. Cándido—, en la obra *Visita de atención Al Teatro Barcelonés y a sus empresarios* escrita por Gil Gaca, (1817). La crítica se centra en la forma de interpretar, en la distorsión de la luz, en sus efectos para la escena y en el empresario/productor. «[…] por que jamás el que canta

á obscuras, mueve sus brazos sino sus labios. ¿Si la acción no puede verse á que la acción? […] desbarros escénicos» (1817: 253).

La absurdez en cuanto a la desincronización entre acción y luz se acentúa a través del mal uso de la técnica y de lo económico. Uno de los personajes, D. Luis, relata el sufrimiento del público por los desvaríos de la acción, pasando a describir los efectos que se dan en la escenificación: «las candilejas (estas hacen el oficio de Sol; esto es la claridad del día) suben antes de tiempo (esto sucede cuasi siempre por que no hay dirección interior)» (Gaca, 1817: 254). Esto lo combina con una observación hacia la forma de mostrar la luz con el movimiento del actor y su repercusión en la escena:

> […] las hachas encendidas que hace sacar Marco Antonio, apenas se concluye el juicio estrambótico, se retiran con las demás comparsas, y una de dos, o volver a bajar las candilejas cunado se van las hachas y quedamos a obscuras, o quédense las hachas que son la que alumbran, según pide la verdad scénica. (Gaca, 1817: 254)

El problema de ir a la oscuridad es el intento de reducir gastos en el uso de la cera por parte del empresario, mal uso de la producción en el montaje de la obra teatral y ruin en el ahorro. Además, está la falta de normas que definieran unos mínimos pensando en la calidad de la puesta en escena, normas que se intentaron regular durante la Ilustración, fracasando una tras otra constantemente, «entreveo novedades dictadas por la Ilustración y el deseo de lo mejor. Esperemos con confianza y preparémonos la mano bienhechora del que nos procure las mejoras» (Gaca, 1817: 255). Durante muchos años, esto no fue más que una utopía.

En su libro *El arte en el teatro*, José de Manjarrés hace un estudio minucioso de la iluminación teatral. Parte del edificio teatral como una concepción de arte absoluto: la sala con la suntuosidad de la arquitectura y el escenario como espacio de acción teatral. Sintetiza la iluminación de la sala en dos ideas: luz divergente y luces convergentes, perfectas pero contradictorias en su época y, a la vez, complementarias actualmente. El concepto de luz divergente y luz convergente, para Manjarrés, no se basa en un análisis desde el campo de la óptica, ya que al centrarse en la luz de gas[21], que emite luz en todas direcciones, se estaría ocupando solo del concepto de luz divergente. Para la luz convergente se tendría que dotar la iluminación de lentes planoconvexas, lo cual era difícil en esa época, aunque sí conocía el reflector cóncavo.

Fig. 7. José de Manjarrés

[21] El gas como fuente de luz se empieza a instalar en Madrid y Barcelona a finales de 1840, creándose una compañía de suministro de gas para el alumbrado urbano. La iluminación por gas llevó aparejados grandes cambios de vida en las ciudades, ya que los usos, no solos cotidianos sino también de recreación: teatro, música, ópera… cambiaron radicalmente. Como bien afirma M. Artola (1975) «la vida se independizó de la servidumbre solar». Se instalaron 3538 farolas de gas en Madrid, y se fueron extendiendo las canalizaciones hacia palacios y teatros. Como ejemplo, el gasómetro, situado en la zona del Rastro era el encargado de suministrar gas al Teatro Real.

¿Cómo lo soluciona? La luz divergente, según su teoría, ilumina la sala por medio de luces centrales, situadas en medio de la sala y colgadas del techo, que alumbran sobre todo la zona alta a la vez que producen sombras en las partes más bajas (reflexión), es decir, en las más alejadas de la fuente:

> […] esas zonas sombrías que la iluminación por el sistema de luz divergente puede producir, dividiendo el recinto de la sala en varias zonas, produce una monotonía […] nunca debe ofrecer la unidad del cuadro como debe exigirse del escenario, sino la mayor variedad de un conjunto iluminado. (Manjarrés, 2016: 78)

En cuanto a la luz convergente, situada en los pisos, él consideraba que era un sistema más aconsejable ya que esa luz es más variada, tiene más matices, se distribuye mejor y las sombras que produce la luz divergente se contrarrestan por la convergente. «Con este sistema quedan en la sala mucho menos número de partes sombrías; y aun las que quedan tienen poco valor para el efecto del conjunto […]» (Manjarrés, 2016: 79). Manjarrés recomienda la variedad de tipos de luz como una solución a la monotonía, ya que su idea es la de alumbrar para observar la grandiosidad y perfección de la sala. Pero ante la duda de si su iluminación, basada en la idea de los dos tipos de luz, es la apropiada, desarrolla una nueva concepción basada en la existencia de la iluminación cenital. Dicha luz, desde el plano de la colocación, produciría más sombras, «la mayor parte de los rostros de los concurrentes quedarían sin iluminar […]» (Manjarrés, 2016: 79) y esto, según su estudio, sería un inconveniente. También resalta las ventajas de esta idea, la principal de ellas la higiene, ya que, al estar las luces colocadas en las zonas de platea y proponer una luz cenital, se suprimiría la del

cuerpo central y el aire de la sala estaría menos contaminado. Al final, desechó esta idea.

Manjarrés (2016: 79) tenía dudas sobre cuál de las dos ideas sería mejor para la iluminación de la sala: «por la necesidad de que esta iluminación fuese lo más esplendida posible […] y otra por el riesgo que semejante esplendidez pudiese ser un inconveniente para el efecto del escenario». Para resolver el problema de que la luz de sala tenga mayor protagonismo que la luz del escenario, propone reducir la intensidad de la luz de gas durante la representación y aumentarla en los intermedios para que la suntuosidad de la arquitectura interior del edificio sea visible en todo su esplendor. Su propuesta final fue optar por un sistema mixto que combinara los dos tipos de luces: luz divergente y luz convergente. Reduce su tesis a tres ideas:

> […] que realce con su esplendidez la importancia que el sitio por su objeto requiere; que no neutralice la visualidad respecto del espectáculo, ni tampoco a los espectadores entre sí; y, por último, que no perjudique a los efectos del escenario. (Manjarrés, 2016: 80)

Pero sus ideas se encontraron con el obstáculo de los gases perjudiciales, que, al fluir de los mecheros de gas de la araña central, producían un enrarecimiento de la atmósfera haciendo irrespirable el aire de la sala del teatro. Frente a ese problema, él sugiere «aberturas para ventilación y luz» (Manjarrés, 2016: 82-83), y a esa forma de limpieza la llamó las «condiciones higiénicas» (Manjarrés, 2016: 82). Hay dos conceptos con un valor extraordinario: higiene y claridad, y, aunque parezcan prosaicos, su valor radica en su significado y su uso en la arquitectura teatral: «Las formas arquitectónicas son engendradas por las necesidades de la construcción, por las

exigencias de la comodidad y por la conveniencia de una expresión figurada» (Manjarrés, 2016: 17).

> […] la sala […] no ha de quedar a oscuras mientras el sol está en el horizonte. […] habrá que servir para usos análogos a los que sirvieron los antiguos Odeones griegos; […] música sinfónica, el recitado o lectura de poesías […]. (Manjarrés, 2016: 80)

Hay un dato que revela el sentido social en la arquitectura teatral de esa época; la idea de Manjarrés sobre que «Las formas arquitectónicas son engendradas por las necesidades de la construcción, por las exigencias de la comodidad y por la conveniencia de una expresión figurada» (Manjarrés, 1875: 17), permitiendo un uso de relación entre una clase social y la palabra teatral.

Esto mismo ocurría en los bailes de la aristocracia y la alta burguesía, en los que se conseguía que el patio de butacas, por medio de la maquinaria escénica, se nivelara (a cota 0 máxima) con la línea del fondo de dicho patio. Actualmente, en los teatros del siglo XIX que perduran, al haber tenido los patios de butacas con pendientes variables, las visuales para el público suelen ser muy deficientes con respecto al escenario. Teatros como el María Guerrero, el Teatro Español, el Teatro de la Comedia, el Teatro Rojas, etc. fueron construidos en antiguos corrales o entre edificios de viviendas, por lo que sus escenarios se diseñaron con medidas muy ajustadas tanto de boca, como de fondo y altura, con hombros inexistentes y chácenas ridículas o ficticias, primando la sala y su suntuosidad frente al escenario y la puesta en escena.

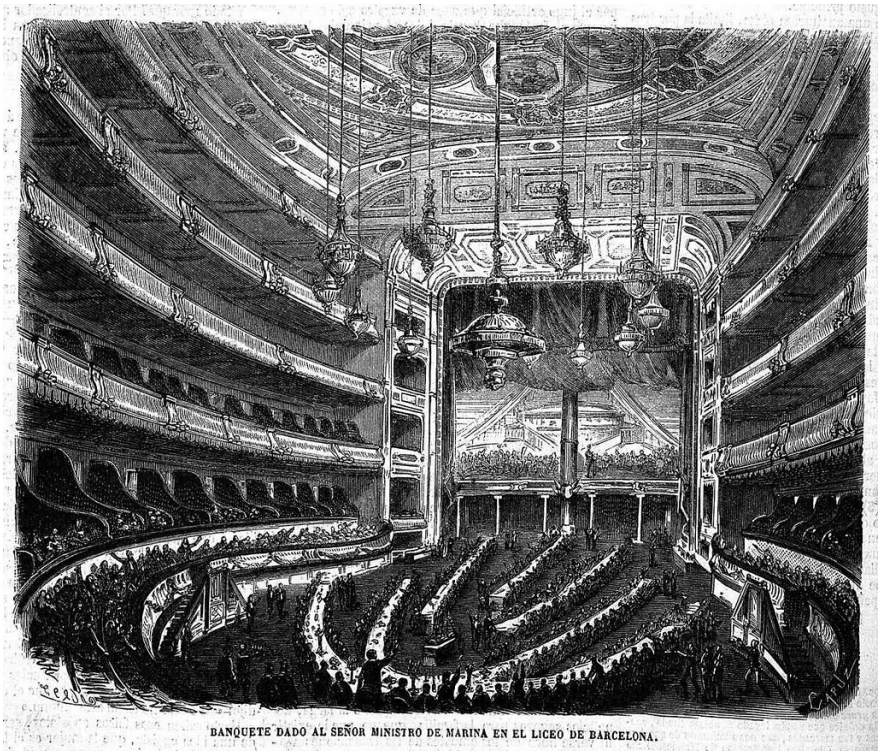


Fig. 8. Teatro del Liceo, 1869. *Revista Museo Universal*, 1857-1869

Muy representativa es la descripción que hace Manjarrés para un proyecto de teatro, que tenía como objetivo realzar la obra de arte; y para ello recomienda:

> La claridad durante el día, el buen alumbrado durante las representaciones, la ventilación conveniente a la higiene […] son condiciones que el arquitecto debe llenar con la misma solicitud que las acústicas y las ópticas al trazar el plan de teatro. (Manjarrés, 2016: 83)

Es importante su declaración, basada en la idea de que todo lo que está dentro de la sala debe tener una uniformidad: forma, color, asientos, relieves…, para que su concepto de alumbrado esté al nivel del espacio de arte que representa.

Sobre la luz en el escenario, Manjarrés afirma que el actor y los cuadros de decoración tienen que estar al mismo nivel de iluminación para dar sentido a la obra

teatral y para que puedan ser vistos por el espectador. Para encontrar esa armonía entre luz de escena y luz de telones analiza dos conceptos importantes: iluminación y alumbrado, y para explicarlo recurre al arte de la pintura. La luz que ilumina es la luz que está pintada en los telones o cuadros de escena, la luz que alumbra es la luz del escenario para poder ver el decorado y al actor, de manera que establece una luz artificial y una luz pictórica, que es la realizada por el escenógrafo/pintor. En cuanto a los motivos, sobre una idea de naturalismo pictórico en la escena parte de recursos de la pintura artística que él mismo describe como «[…] la luz del Sol, los efectos de Luna, de incendios, etc., etc., no ha de proceder del mechero que alumbra, sino que ha de llevar consigo la Pintura […]» (Manjarrés, 2016: 116), y que iban pintados en los telones: patas, bambalinas, rompimientos, telón de fondo.

La inclinación de la luz para crear un efecto, por ejemplo, la entrada de luz a través de una ventana se pintaba en el propio telón y, por lo tanto, esa era la única alternativa ya que la luz en diagonal de origen artificial era impensable al no existir todavía la tecnología para crear diagonales. Los teatros disponían de candilejas, laterales de boca, *herses* o diablas, las cuales estaban colocadas en varales a diferentes distancias de la boca de escenario, lo que trasmitía un tipo de luz difusa a los telones pintados. Manjarrés describe la luz de alumbrado insistiendo en el problema de:

> […] La inclinación de la luz por medio del alumbrado es en el escenario imposible. Los mecheros que arden en un lado y en la parte superior no pueden extender la fuerza de sus rayos de luz, ni hasta el otro lado los primeros, ni hasta el suelo los segundos: los mecheros de un lado suplen el alcancen de los del otro, y los de ambos el alcance del telar. (Manjarrés, 2016: 116)

Esto ayudaría a buscar, por parte del escenógrafo/pintor, un tipo de luz para su escenografía basándose en las inclinaciones o cenitales a través de la pintura. El estudio de Manjarrés sobre la luz en el escenario está supeditada a sus teorías sobre la estética de la pintura, desde su concepto de belleza[22] hasta el color, al que compara con la escuela veneciana. Antepone los cuadros pictóricos de la escena a la luz, sobre todo cuando busca la combinación o armonía entre alumbrado e iluminación. Debido a la disposición de la luz en varales, Manjarrés investiga la forma de dar a la escena una imagen más panorámica; por ello, propone la supresión de patas y bambalinas, y, por consiguiente, el montaje de los telones de horizonte en forma cóncava. A continuación, vemos un ejemplo de cómo Manjarrés se plantea una configuración moderna del espacio: «[…] aquel en que una ninfa en una noche de luna ha de jugar con su sombra; entonces la lámpara Drumond hará un gran papel […]» (Manjarrés, 2016: 117), con un tipo de luz que ya se manejaba en los teatros europeos; fuentes como la luz oxhídrica[23], el arco voltaico[24] y el uso del color con cristales oscurecidos o coloreados.

Manjarrés describe la armonía como un equilibrio entre dos partes: la iluminación (decoración) y el alumbrado (escenario); y desde su concepción artística

---

[22] La belleza ideal en el planteamiento de Manjarrés viene de una función moralizante y cristiana del arte, y su fin último es el perfeccionamiento de las sociedades. Una ideología conservadora en la pintura y progresista en los telones escénicos. La perfección en el trazo en la pintura, y la abstracción del trazo en la pintura escénica.

[23] Llamada también luz de calcio. Se calentaba una barra de óxido de calcio a altas temperaturas, generando una alta intensidad y una temperatura de color alta. La luz se produce por incandescencia. El primer teatro donde se utilizó fue el Covent Garden Theater de Londres, en 1837.

[24] También llamado lámpara de arco. Su método era sencillo, se trataba de la colocación de unas varillas de carbono (electrodos) separadas unos centímetros entre ellas. Se les hacía pasar la corriente eléctrica y se producía un salto de electrones o corto, dando una luz luminosa y potente. El invento data de los primeros años del siglo XIX. La corriente de electricidad era continúa, producida por una pila Volta.

admite que, si esa armonía favorece al alumbrado, el arte pictórico tiene que vencer al alumbrado buscando el equilibrio en la composición escenográfica. Esto lo basa en diversas ocasiones en la luz de efecto y su combinación con el alumbrado del escenario, con la sensación de semipenumbra o la ausencia de luz, apoyando el recurso en la acción dramática. La oscuridad era imposible por un obstáculo de técnica lumínica, por lo tanto, adopta el antiguo recurso de la tramoya: emplear una gasa para atenuar la luz de escena y conseguir más penumbra, o recurrir al decorado pintando una noche estrellada e individualizando la luz en el actor, y también con la regulación de la luz y el gas. En cuanto a la regulación de la sala, se encuentra con el problema de no poder reducir la intensidad ante la posibilidad de provocar una noche durante la representación, y reconoce que, en la oscuridad, las escenas se verían en su mayor esplendor, se realzarían, pero solo lo ve deseable para momentos concretos de la escena ya que, si se generalizara, se vulgarizaría la obra teatral. Wagner incorpora la media sala (penumbra) a mediados del XIX. En nuestro país, en el último tercio del siglo XIX, con la incorporación del gas se abre la posibilidad de rebajar la intensidad de la luz en la sala durante la representación (Manjarrés, 2016: 79), pero fue la actriz María Guerrero, en los años veinte del siglo XX, quien hizo oscuro en la sala por primera vez.

Manjarrés recomienda la utilización de la luz en dos planos diferentes pero complementarios, lo llama la *doble luz* y es la suma de la luz interior del escenario (luz de varales de arriba abajo) y la luz exterior que procede de proscenio (candilejas de abajo arriba y luz de la sala). En el análisis que hace de los dos términos: proscenio y escenario, le surge una contradicción (dos tipos de luz con ángulos diferentes) del arte pictórico, ya que este se basa en la armonía y, si esta se descompensa, para Manjarrés

supone una anomalía en el conjunto de la escena. La escena es imagen y proyección, la armonía en la iluminación pictórica refleja la composición, y la anomalía la sitúa en la luz que alumbra al objeto/actor. Aquí se encuentra con el ángulo que refleja al actor, que él justifica apoyándose en la naturaleza y su influencia en el arte pictórico, pero su contradicción está en cómo transmite su concepción del arte escénico sin dañar el arte pictórico. Manjarrés necesita justificar por qué la luz que alumbra al actor no puede ser más importante que la luz que ilumina los cuadros (telones), y admite que la posición del actor en proscenio es representativa de la mayoría de las escenas, su alejamiento de la escenografía y su definición de esa luz «que ha de alumbrar al actor en el proscenio puede proceder de tres distintos puntos, a saber: de abajo, de arriba, o de los lados» (Manjarrés, 2016: 121). Complejo punto debido a la técnica de luz que existía en esa época para dar luz o alumbrado, según sus palabras, desde arriba ya que debería partir «[…] de un punto elevado de la sala que, sin incomodar al espectador dirigiese rayos reverberados al proscenio» (Manjarrés, 2016: 121). Sin embargo, analiza la naturaleza desde la incidencia de la luz y el color en los objetos que produce, como un medio para obtener referencias de estudio y poder incorporarlas posteriormente a la escena; pero se topa con un inconveniente, la imposibilidad de repetir en el teatro la luz de la naturaleza, sobre todo en aquella época. El actor necesita «un alumbrado especial a fin de hacer más visible la expresión; siendo esto preferible a querer que ese actor aparezca iluminado con toda la propiedad que procede de la Naturaleza» (Manjarrés, 2016: 80); un sistema de alumbrado en proscenio, y esto es la candileja, ya que es la luz más importante y la más antigua. Manjarrés plantea al actor la posibilidad del movimiento escénico, cerca del público o alejado de él, para recrear lo natural y lo contranatural. Luz en los ojos, cara alargada, facciones

enloquecidas. La luz lateral de proscenio realza la cara y el cuerpo acusando la musculatura del rostro. La luz desde un punto más elevado imprime más sombras en la parte inferior del cuerpo (2016: 123).

Al final, Manjarrés parte de la base de que no se puede iluminar por partes o zonas debido a la falta de técnica lumínica; consecuentemente, su propuesta fue la colocación del actor en zonas distintas dentro del espacio escénico, dando al personaje la posibilidad, con el movimiento, de evolución en la acción teatral, y la imagen proyectada variará en función de la puesta en escena. Con esta búsqueda se dio un paso muy importante, al posibilitar el uso de todo el escenario, lo que a su vez produjo una evolución de la puesta en escena. «Divida el poeta en actos, que el pintor escenógrafo y el maquinista, dividirán en cuadros» (Manjarrés, 2016: 115). Con este cambio en la escenificación, la luz, la sombra y el color pasan a ser una unidad asidua a la escena; en la regulación del gas está la dramaturgia, en la evolución de la escena está el cuaderno de luz. Con la aparición del invento de la electricidad y las teorías de Appia sobre el espacio escénico, la iluminación teatral se consolidó y permitió el paso del tiempo físico al tiempo dramatúrgico.

> En el mundo de Goethe, el crujido del telar era aborrecido como un ruido ingrato; en el tiempo de Ulrich, comenzaba a hacerse agradable el canto de las máquinas, el de los martillos y el de las sirenas de las fábricas. (Musil, 1973: 45)

José de Manjarrés perteneció a la generación de las primeras propuestas industriales, las cuales se empezaron a ver como un valor funcional con la máquina de vapor como símbolo de cambio social. Pero el hombre romántico adoptó formas nuevas de conocimiento y una propensión a la tradición más que a lo moderno. Manjarrés cumple ese prototipo generacional. En su obra *El arte en el teatro,* muestra los valores más tradicionalistas de su época en la concepción de la escenificación, para la que parte de una separación del escenario según los valores de la acción; aplica estos valores en la concepción de la escena basada en la naturaleza, en el actor como imagen de la escena y en los cuadros escenográficos que narran los tiempos escénicos, e inserta su tesis de la concepción del arte pictórico en el drama, sea teatro, ópera o cualquier manifestación de la propuesta escénica. Dentro de estos valores está el poeta, como creador de la palabra y de la profundización del personaje. Manjarrés asume, desde la óptica escénica, la dramaturgia como idea de escenificación y al director como realizador, pero huye del realismo, vilipendiándolo como una concepción anacrónica y asumiendo la contradicción por el tipo de realización escenográfica en un teatro de telones descriptivos a partir de la escritura de la obra teatral por parte del dramaturgo. Para poder situar adecuadamente sus planteamientos debemos tener en cuenta sus investigaciones sobre arte; fue catedrático en la Academia de Bellas Artes de Barcelona y su ideología conservadora/elitista influyó en su forma de enseñanza; en cambio, su pensamiento crítico lo materializo en la composición y formas de los decorados. Estas dos influencias dieron lugar a una contradicción, ya que por una parte asumía la idea de la autonomía artística (abstracción) refiriéndose a los telones escénicos y a la importancia de la iluminación pictórica, y a la vez describía la metodología del arte como una panorámica basada en sentimiento, unidad y claridad

en la composición. Su argumento es producto de una idea teatral; los cuadros son narraciones de tiempo y lugar, y por su colocación, en el fondo del escenario, no necesitaban una pincelada perfecta. Asimismo, en cuanto al carácter escénico, para dar un significado a la acción dramática la pintura escenográfica recurre a la historia de la arqueología artística para representar monumentos arquitectónicos y darles un sentido a las formas geométricas descritas por el dramaturgo. Manjarrés afirma que la armonía es el fin que consigue la unión de los distintos elementos artísticos que configuran el conjunto de escenas, sin embargo, su crítica se dirige hacia la erudición arqueológica del decorado, que perjudica la correcta visión del público, su utilidad a la representación y al «efecto teatral, porque dan mayor importancia a la parte exterior de la obra dramática, que a la idea de ella, y rebajan el Arte al mero realismo» (Manjarrés, 2016: 131). La confluencia de estas dos ideas que expone, una desde la negación del realismo y la otra desde la afirmación de lo abstracto, supuso un cambio en la percepción escenográfica y en la creencia de la luz como una preidea lumínica en la visión estética teatral. Abrió los conocimientos sobre la escenificación a un proceso nuevo de modernización en el teatro español de su época. Las transiciones siempre son lentas y especialmente en este caso, con las teorías de Manjarrés sobre el concepto de escenografía, pero en las primeras décadas del siglo XX se fueron incorporando a los telones pintados elementos escenográficos corpóreos, aunque hasta la creación de los Teatros Nacionales no se introdujo la escenografía corpórea, con elementos tridimensionales que seguían las ideas arquitectónicas de Appia.

La escena aporta no solo estética, sino narración, descripción de una sociedad, silencio, emoción, búsqueda del distanciamiento desde el proscenio…, y todo esto se empezó a diseñar a través de la teoría escénica del último tercio del siglo XIX. ¿En qué

momento se pudo poner en práctica? Cuando la luz se controló con el reóstato, se dividió el espacio escénico en zonas y se entendió el escenario como un espacio global de uso pensado para el movimiento del actor, que con dicho movimiento transforma la imagen que proyecta al público, conceptualizada como personaje. Fue el primer boceto de lo que más adelante sería el teatro contemporáneo en España, y ya estaba en el pensamiento de Manjarrés. Su moralismo ideológico era el prototipo de una clase social, la suya; una burguesía que apoyaba la estratificación jerárquica, para la que el valor social estaba determinado por el poder político y económico. Y en cuanto al teatro, Manjarrés describía su idea del palco como una zona para honrar a las autoridades, concepto arraigado en su clase social y, por lo tanto, de una ideología clasista. Creía en la libertad individual, pero también era un firme creyente en el poder establecido, y desde su profunda intelectualidad fue contrario a todo lo que significara revolución, tanto en el plano político-social como en el teatral. Fue un hombre profundamente romántico, religioso y practicante, tanto en su vida como en su concepción del teatro; gracias a su libro sobre teatro, también un hombre vinculado a la reflexión artística y, desde esa reflexión, a la descripción de una metodología sobre el teatro de su época basada en propuestas flexibles. Manjarrés creía en la técnica teatral y la utilizó para la búsqueda de nuevas propuestas, no solo en lo referente al alumbrado al utilizar el plano general a través de la regulación del gas, sino también con efectos como el arco voltaico y en la evolución de la tramoya para dar sentido a la escena. Otras de sus valiosas aportaciones fueron la desaparición de telones hacia el telar, el ocultamiento de personajes y telones al foso, los cambios de decorados a vistas, el deslizamiento de bastidores a los hombros o el uso de los telones denominados comodines como elementos de uso de transición para un cambio

escénico. Y la luz, con sus variaciones de intensidad, simplificaba y apoyaba todos estos cambios de maquinaria. Para Manjarrés era habitual la búsqueda de la simplicidad de los medios técnicos y el menor tiempo posible en los cambios y en los entreactos. Perteneció a la generación del gas (técnica que fue paralela a una corriente artística como el Romanticismo), como Wagner. No conoció el invento de la bombilla, pero la pregunta sería: si la hubiera conocido, y desde su planteamiento escénico con la luz como elemento principal de iluminación teatral, ¿podría haber desarrollado teorías iguales o similares a las que catorce años después propuso Appia con la lámpara incandescente en los teatros? La tesis es que sí lo habría hecho. Pero solo en lo relacionado con la luz y el arte pictórico, ya que por una cuestión de formación académica nunca podría haber llegado a la destrucción del espacio escénico bidimensional. Appia y Manjarrés consideraban, uno desde la crítica y el otro desde la necesidad, que la iluminación en escena servía para poder ver correctamente la pintura de los decorados y al actor, y la luz predominante, la candileja, deformaba toda la acción dramática ya que su función era dejar ver los elementos escénicos.

A este respecto, es pertinente una reflexión de Javier Marías (2018) en su artículo en *El País Semanal* «Tiempo sin transcurso»: «La pintura no es narrativa, sino acaso lo contrario: tiempo sin transcurso elegido y congelado». Es la lucha permanente entre lo antiguo y lo nuevo, entre la idea del telón pintado (la narración cerrada) y el elemento corpóreo (lo congelado abierto) en un espacio escénico. Su valor descriptivo y su comprensión están dentro de la escenificación de la obra teatral, un público que observa como el tiempo no pasa a la imagen, sino que incorpora su tiempo a la imagen. Al final se trata de una elección entre el tiempo narrado, el tiempo congelado o los dos, es el gran salto en la evolución de la dirección de escena.

2.3. Preámbulos a un lenguaje tradicional en la luz

Esa tradición es, desde luego, algo muy vivo,

algo extraordinariamente cambiante.

Walter Benjamin

El uso de la dramaturgia en la luz durante el último tercio del siglo XIX todavía no había aprendido a servirse de la razón. El sentimiento está en el acto físico de la luz; y la razón, en la forma de transformarla en discursos. Esto se da con la aparición del tiempo[25] asociado a la luz escénica. Este periodo va unido a la aparición de la bombilla eléctrica (1879) y a la electrificación de los teatros. No es posible comprender la iluminación teatral de finales del siglo XIX sin analizar la tecnología de su época, sin reflexionar sobre el porqué no sirve un oscuro, sin comprender la escenificación y cómo esta se basaba en modelos rígidos de estudio dirigidos a públicos burgueses/conservadores, y por qué se hacían unas dramaturgias insuficientes y mal resueltas, por una gran mayoría de actores[26], que interpretaban de forma apática y exagerada. El paradigma cultural nacional de ese periodo es que el método basado en la emoción va unido a la escena teatral y su gran inconveniente fue el retroceso paulatino de la evolución de la obra escénica, dejándola en un prototipo de

[25] Cuando se describe el tiempo de la luz, esta va asociada a un acto físico de control de la electricidad y su fin, que es la variación de intensidad de la lámpara incandescente. Cuando se describe el tiempo en Appia o en Wagner, asistimos a un tiempo musical que viene determinado al principio de la partitura. También está el tiempo escénico, que marca la puesta en escena en el teatro o la ópera, por ejemplo, la evolución del personaje dentro del conjunto de personajes o a partir de la individualidad. La luz va adherida a esa evolución con un tiempo físico (segundos o minutos) acoplado a los cambios de iluminación. El tiempo es una herramienta para la perfección de la escena.

[26] En relación con la apatía del actor decimonónico, también se debe tener en cuenta el tránsito que se da entre el actor del XVIII y el del XIX. Esta evolución se encarna en la figura de Isidoro Máiquez.

moderantismo, inmersa en una superestructura: el poder, que destruía toda innovación teatral, incluida la inversión en tecnología/lumínica teatral; y como consecuencia, el desarrollo de la puesta en escena. Por ello es tan necesario entender cómo se encontraba el teatro del primer tercio del siglo XIX y, en concreto, cómo su situación determinó la escena a lo largo del siglo XIX. La escena teatral vive por un lado de la tradición, e igualmente de la negación de la misma, y debido a esta dicotomía se encontró acorralada en la tradición, máxime cuando el dramaturgo buscaba, desde la ruptura y la innovación, un nuevo significado a su lenguaje y una temática más cercana a las vivencias de una población en permanente cambio social y que pasa de una demografía de «unos 11 millones en 1808, […] a 15,5 millones de habitantes en 1857, a 18,5 millones en 1900, a 24 en 1935 […] que exige una nueva fase de técnica y economía» (Vilar, 1975: 91). Y, a la vez, el surgimiento de una burguesía industrial/comercial con más poder y demandante de otro tipo de consumo teatral, influyó notablemente en la creciente búsqueda de nuevas puestas en escena.

Hay una constante, que viene de siglos anteriores, que se evidencia en este primer tercio de siglo y coincide con lo que Pierre Vilar pone de manifiesto en sus estudios sobre las contradicciones en el pensamiento intelectual español de aquella época: la síntesis entre el aliento tradicional y el no conformismo; y es la visión de un nuevo teatro que demanda, desde lo literario, la representación; y desde la escenificación, la interpretación escénica, además del color y la luz transformadora del decorado. Todos estos elementos hacen del actor un elemento más de la plástica escénica. Roberto G. Sánchez dice sobre la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino,* y sobre su autor, el Duque de Rivas, que la integración de las diferentes manifestaciones en la puesta en escena (actor, escenografía, iluminación) aparecen en sus propuestas

escénicas, y lo define como «el primer dramaturgo español que piensa como un director de escena» (1984: 21-23).

Afirma Sánchez que el Duque de Rivas se anticipó a las corrientes transformadoras del teatro del último tercio del siglo XIX y principios del XX, «en él parece cifrarse, en forma titubeante, claro está, el movimiento —Saxe Meiningen, Appia, Reinhardt— que años más tarde había de invadir Europa […]» (G. Sánchez, 1984: 22). Solo es una idea, que puede ser admitida en el momento en que el director de escena, como figura creativa, se separa del dramaturgo (finales del XIX) y pasa a ser el motor de la transformación de la puesta en escena; a la vez que la lámpara de incandescencia se hace con el control de la imagen teatral, no en el teatro español de aquel momento, ya que las corrientes transformadoras del teatro europeo tardaron en llegar a España, sino en el propio teatro europeo. Pensemos, por ejemplo, en Richard Wagner (1813-1883) y sus ideas acerca de la puesta en escena: un conjunto de dramaturgias separadas y unificadas bajo una única idea: la música y su puesta en escena, lo que él denominó el *Gesamkustwerk.* Sin olvidar las ideas de Appia sobre el espacio, su influencia en el drama y la revolución de la luz en el discurso dramático.

Appia, como observador de los nuevos inventos: la electricidad, la mecanización y la Revolución Industrial, y sus aplicaciones en la sociedad de su época y su posterior uso en el teatro, teoriza sobre su funcionamiento e incorpora un nuevo aprendizaje que posteriormente desarrollará en sus libros, *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895) y *La música y la puesta en escena* (1899) y en su dramaturgia: el tiempo psicológico en la luz y en el espacio y, por último, en la escena.

La descomposición del hombre de teatro como centro del arte dramático del diecinueve se empieza a dar con las teorías de Appia. Al dramaturgo, como creador de

la palabra y de la acción, ya no le corresponde la labor de la puesta en escena. Con la transformación del modelo escenográfico (de bidimensional a tridimensional), se crean nuevos modelos de simplicidad fuera de un realismo defectuoso e inútil, que posibilitaron la aparición de herramientas que, en manos del director de escena, configuran un nuevo teatro. El teatro a la italiana como diseño arquitectónico se empieza a cuestionar, ya que hace que la escena se vea encorsetada a un espacio predeterminado, donde el proscenio es el principio de la acción. La aparición de un nuevo concepto de la luz, la irrupción de nuevas tecnologías y las investigaciones sobre la luz permitieron nuevos posicionamientos de las fuentes lumínicas, ángulos de luz que inciden en el personaje, y todo esto colisionó con un problema: la sala, que no estaba diseñada para instalaciones de fuentes de luz escénica, sino para la colocación de luminarias que realzaran su belleza. La herradura condicionó el uso de la iluminación escénica impidiendo la libertad de colocación de la luz en la arquitectura teatral del siglo XIX, a pesar de la búsqueda de un teatro diferente a partir del invento de la bombilla. La candileja era el diseño perfecto para un tipo de teatro antiguo, pero en cuanto se empezó a dar una evolución en el lenguaje escénico, con propuestas más desarrolladas, dejó de ser necesaria ya que configura una luz estática para un actor inmóvil. La candileja era la frontera visible entre el escenario y el público, y por lo tanto esclava, desde el Renacimiento, de una forma acartonada de producir teatro en un escenario configurado como una gran tarima inmóvil. Si la maquinaria escénica era móvil, la luz también pasó a ser móvil: un lugar, una luz. La denostada candileja es usada en nuestro teatro actual como un principio dramatúrgico más de la escena, la diferencia con la época de Appia y sus teorías es tan solo una cuestión de diseño técnico y visión de futuro, corrientes transformadoras del teatro europeo que tardaron

en llegar a España. Esto ocurrió no solo con el pensamiento teatral de Wagner, sino con figuras como la de Rogelio de Egusquiza, su reflexión sobre la obra de Wagner, cómo encajan, dentro de todos estos cambios, sus escritos sobre la iluminación teatral en la puesta en escena de Richard Wagner y si este influyó en el teatro español de su época. Vamos a analizarlo a continuación.

2.4. La práctica escénica y su desarrollo en el espacio teatral. Rogelio de Egusquiza

> […] los cuadros y las esculturas en los museos son iluminados desde arriba con el fin de ensalzar la belleza plástica de la obra.
>
> Rogelio de Egusquiza

Rogelio de Egusquiza (1845-1915) conoce a Wagner en 1879 en su casa de Bayreuth. A partir de ese momento, se forja entre ellos una amistad que duró hasta la muerte del compositor, en 1883. Aureliano Beruete y Moret[27], amigo personal de Egusquiza, habla de cómo llega a plantearse la pintura como un arte de creación a partir de la obra de Wagner:

> Por mi afición a la música y a la literatura, llegué a las obras de R. Wagner y de éstas a la filosofía de A. Schopenhauer, allá por el año 1876. Siguiendo las enseñanzas de este gran filósofo, decidí vivir para la pintura y no de la pintura, rompiendo así definitivamente con las modas y las corrientes del mal gusto del gran público, siempre ignorante. (Beruete y Moret, 1918: 14)

Gran conocedor y admirador de la obra operística y literaria del compositor, Rogelio introdujo los personajes ficticios de las óperas de Wagner a su pintura, grabados y esculturas. Él fue el introductor de la corriente estética wagneriana en la

[27] Pintor y amigo de Rogelio, estudió Derecho y Bellas Artes en Madrid, diputado a Cortes en la década de 1870. Escribió un estudio sobre la vida y obra de Egusquiza.

pintura de finales del siglo XIX y principios del XX en España. Mariano Fortuny Madrazo, discípulo y amigo de Egusquiza, se refirió a la visita de su amigo a Bayreuth, «el 13 de agosto de 1876 se inauguró solemnemente el teatro modelo de Bayreuth, con el estreno de la tetralogía de Ricardo Wagner *El anillo de los Nibelungos*» (Bleu, 1892: 3), con estas palabras: «Nuestro amigo Egusquiza, como pintor y como músico, quiso ir a Bayreuth y volvió completamente transformado y fascinado. Solo oía y veía armonías simples, líneas severas, entonaciones grises y austeras». (Ortiz de Urbina y Sobrino, 2003: 253). Su idea del arte pictórico evolucionó en el momento en que, como espectador, y posteriormente en sus charlas con Wagner, comprende la escenificación en la ópera como una ruptura con toda la tradición escénica del teatro de su época y de los siglos anteriores. Descubrió la escenografía como un arte de la puesta en escena, y su valor en la plasticidad de la obra de Wagner. Comprendió, gracias a sus charlas con él a lo largo de una década, que la música engrandecía las situaciones escénicas y que la escena engrandecía la música.

Paloma Ortiz de Urbina recoge en su tesis una cita sobre la unión de música, pintura y arte extraída de un artículo de Ricardo Blasco publicado en *La Ilustración española y americana,* en 1910, sobre una exposición de Egusquiza y su serie de pintura wagneriana, y en concreto sobre su cuadro *Parsifal*:

> Rogelio de Egusquiza ha consagrado la mayor y mejor parte de su vida artística y de su obra a Ricardo Wagner. Dudo que haya nadie que más hondamente haya penetrado, que mejor conozca, la obra colosal del maestro de Bayreuth. Egusquiza, no sólo leyó sus poemas, ni se contentó con ser uno de los más fervientes peregrinos de aquel santuario alemán donde, gracias a la munificencia de un Príncipe, pudo y puede rendirse culto a la música wagneriana, sino que, músico notable como

insigne pintor, llegó a la perfección interpretando al piano y al órgano las obras de Wagner. La serie de cuadros, […] que Egusquiza ha tratado, y, a mi juicio, consiguió interpretar plásticamente los poemas wagnerianos, fue acompañada en su inspiración y en su ejecución por una devotísima y sentida interpretación musical […] el placer de admirar en salones anteriores, como ahora en su *Parsifal*, todos los cuadros de su serie wagneriana. (Ortiz de Urbina y Sobrino Paloma, 2003: 256)

Fig. 9. Rogelio de Egusquiza

Rogelio de Egusquiza vivió la mayor parte de su vida en París, donde desarrolló toda su obra pictórica. Asistía a los salones donde los pintores simbolistas se reunían para hablar y desarrollar sus ideas sobre estética, que partían del ocultismo medieval. Se le encuadró en el movimiento simbolista europeo. En los estudios que hay sobre el pintor (Jiménez Lourdes, 2013), se destaca un factor importante de su arte: la soledad era el medio para llegar a la pureza espiritual en sus composiciones. Interpretaba la luz en su pintura como una evolución terrenal, simbolizada en la luz de la candileja, hacia una luz espacial: el cenital, «la luz que proviene de la parte superior

y va iluminando el resto de la composición» (Jiménez Lourdes, 2013: 296). Egusquiza incorpora en su obra la influencia iconográfica de la obra de Wagner; su pintura, y pongo el ejemplo del personaje de Kundry en *Parsifal,* es una composición de técnica escenografía de dos planos, dos tipos de luz, que construye un espacio escénico teatral. Sus personajes son seres narrativos aislados en la pintura con una fuerza interpretativa hermosísima. Rogelio es una representación, dentro de España, del movimiento simbolista plástico. «Egusquiza constituye toda una excepción en el panorama plástico español, uno de los pocos que, poderosamente, se introduce en el más auténtico simbolismo europeo, vivido *in situ*, directa y contemporáneamente» (Ortiz de Urbina y Sobrino Paloma, 2003: 253).

La idea que tenía de la luz, en su análisis de la iluminación teatral, lo llevó a encontrar referentes de brillo y color que le sugerían ambigüedad, ya que él había partido de la «[…] contemplación de la obra wagneriana y en su propia investigación le había llevado a la oscuridad y penumbra en su interpretación de las distintas temáticas wagnerianas» (citado en Jiménez Lourdes, 2013: 289). Una de las temáticas más expresivas de Egusquiza, en cuanto a la investigación de los diferentes tonos de luz, está en el cuadro de *Tristán e Isolda;* si observamos la luz del cuadro (fig. 10), vemos que representa un momento concreto del día: el atardecer; brillo y color saturado. Pero es tan solo la narración realista del símbolo de la muerte. El firmamento se recrea con una pátina de color ocre y una separación perfectamente delineada entre todos los contrastes decadentes del frío del agua hasta llegar al verde oscuro, donde yacen los amantes. La falta de luz es la metáfora de un lecho cautivo de amor y muerte. La luz cae en sus cuerpos, no hiere, tan solo descubre la belleza del primer instante de la muerte. Es una luz cenital acotada a sus cuerpos, sin producir reflexión en el paisaje

ni el observador, cuyo fin es sujetar los cuerpos a la tierra; los materializa con la luz para observar la belleza de lo traslucido en Isolda; lo opaco, en Tristán. El principio de la muerte es eterno en el cuadro.

Fig. 10. *Tristán e Isolda* (La muerte) de Rogelio de Egusquiza, 1910. Museo de Bellas Artes de Bilbao

La amistad de Egusquiza con Wagner y su influencia en su pintura hicieron que pintores cercanos a él como Mariano Fortuny y Madrazo, Ricardo Madrazo o Aureliano de Beruete viajaran a Bayreuth a conocer la obra del maestro, donde quedaron fascinados por la música y las puestas en escena.

El teatro es un mundo tecnificado con alma de sueño que necesita la técnica de la luz para seguir trasladando los deseos de una sociedad a un escenario, agrupando música, voz, interpretación y, fundamentalmente, dramaturgia del arte. Esto es en lo que creía Egusquiza. Wagner no conoció en su teatro la lámpara incandescente. Esta se vio por primera vez en Bayreuth en 1888. Recordemos el Bayreuth anterior a dicha lámpara a través de un escrito de Walther Unruh sobre iluminación. «Es indudable que

aún en 1876 y 1882 impresionó al público la forma en que se realizó en Bayreuth la puesta en escena, empleándose como fuente de luz nada más que lámparas alimentadas con aceite» (Unruh, 1953: 51).

Cronológicamente, las visitas de Egusquiza coinciden con una lenta evolución de la iluminación teatral. En su primera visita, en 1879, las técnicas de iluminación eran el gas y el arco voltaico. Durante todos los viajes a Bayreuth, en vida de Wagner, la dualidad de la luz, difusa con el gas, concentrada con el arco voltaico, siguió incorporándose en todas sus puestas en escena. A partir de 1882, Egusquiza viaja a Bayreuth todos los años, sin interrupción, hasta 1889.

Al estreno de *Parsifal,* además de Egusquiza, asistieron varios intelectuales españoles. Fue la última vez que el pintor vio a Wagner con vida. La evolución de la técnica lumínica en el teatro fue pasar del gas a la lámpara incandescente. Egusquiza la vivió y pudo analizar los beneficios que reportaba a la escena, y en concreto a las óperas de Wagner, y lo analizó en un artículo que escribió en 1884, en París, con motivo de la muerte del compositor. Cosima Wagner lo invitó a participar en el boletín mensual el *Bayreuther Blätter*[28]. Su artículo, «Über die Beleuchtung der Bühne» (La iluminación en la escena), se publicó en 1885 en dicho boletín.

En el libro sobre la figura de Egusquiza como pintor, su amigo Aurelio Beruete describe la búsqueda de Wagner de un cambio en la imagen plástica a través de las palabras del pintor:

[28] Boletín mensual publicado en Bayreuth entre los años 1878 y 1938. Fue apoyado y patrocinado por Richard Wagner y su director fue Hans von Wolzogen.

> Durante el curso de mi estancia en Bayreuth, supe que entre las mejoras que Wagner quería introducir en su teatro figuraba la supresión total de la luz, batería del suelo, la rampé. Más tarde escribí un artículo en alemán sobre el alumbrado en la escena en el Bayreuther Blatter […]. (Jiménez, 2004: 86)

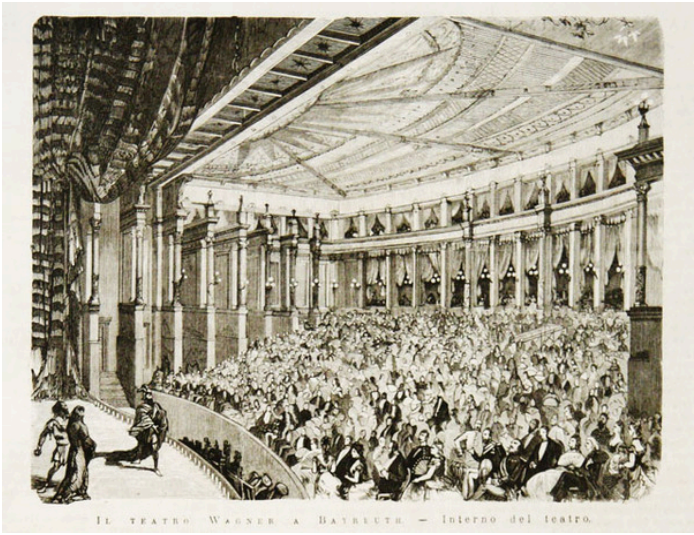


Fig. 11. Teatro Bayreuth

En su artículo, Egusquiza parte de un análisis revelador: en el último tercio del siglo XIX, al escenario del Bayreuth se le empieza a considerar como un teatro modelo, por encima de los demás teatros europeos en cuanto a técnica escénica, visión plástica y modo de planificar la puesta en escena, pero, aun así, tenía un considerable problema: la iluminación escénica. Si partimos de que la idea de Wagner era la conjunción de música, interpretación y espacio, la luz, en ese caso, era solamente un elemento accesorio, pero con la importancia de los efectos producidos por el arco voltaico (Sol, Luna), para deslumbrar y describir un tiempo. En los montajes de sus óperas la iluminación era anticuada y similar a la de los demás teatros europeos. En cambio, sus propuestas escénicas delineaban una naturaleza bien narrada en sus dramaturgias y desarrollada en los cuadros escénicos. Egusquiza tenía una idea clara, que «[…] la

iluminación debería seguir la misma línea artística que los otros elementos de representación» […]» (Egusquiza, 2000: 38), y siguiendo esta línea de pensamiento admite que, si el drama se combina con el sonido y el espectáculo, la iluminación, como desarrolladora de los momentos en los que se construye el tiempo de la acción, es un elemento escénico a la altura del resto de las artes escénicas, que permite llevar el drama a la más perfecta expresión de ilusión escénica. Aunque era consciente del valor de la iluminación y sus muy positivos resultados para la escena, admite que «incluso si el funcionamiento no era totalmente satisfactorio, al menos nos ha demostrado lo que se podía conseguir con medios modernos y bajo una dirección artística» (Egusquiza, 2000: 40).

Cuando aparece la primera fuente de luz producida por la electricidad (el arco voltaico), es cuando el concepto de luz pasa a ser iluminación. La luz es la configuración de una idea abierta a la difusión lumínica, cuyo prototipo es la candileja; una luz sin control con posibilidades de color, pero, como dijo Manjarrés, una luz de alumbrado (2016: 115). Cuando Egusquiza visita a Wagner, el arco voltaico está en su apogeo y ya entra en la categoría de iluminación teatral. Su función no solo es la de aislar a los personajes, sino que se le brinda la oportunidad de tener un discurso dramático para poder situar la escena dentro de la concepción de Wagner del tiempo físico en el trascurso del drama musical; «el alba, el amanecer, el sol de mediodía y todos los cambios de luz hasta llegar a la oscuridad. Eran detalles que infundían realismo a la escena» (Egusquiza, 2000: 39), llegando a provocar en la subjetividad del pensamiento del observador estados de ánimo que Egusquiza describe de forma estética, siempre desde una concepción del arte pictórico y en confluencia con el arte

escénico en todas sus variables, pero con un fin en sí mismo: «lo bueno surge de lo hermoso» (2000: 38).

Hay en parte de la obra pictórica de Egusquiza una concepción de la naturaleza contemplativa en el color y complementaria a la narración estática. La naturaleza no es propiedad del artista, tan solo es la evolución que el creador/director hace de ella y que se materializa en la escena como una lucha entre discurso/personaje y espacio/tiempo. En este artículo, Egusquiza también habla de la contemplación de la naturaleza a partir de un sentido lumínico/artístico; «[…] en el color, en la fuerza, en las propiedades de la luz, en la dirección de la luz y en el carácter especial de la luz, que matiza los objetos grandes y pequeños» (Egusquiza, 2000: 39).

Egusquiza escribió este artículo el 20 de diciembre de 1884 en París, mientras Appia (1889-1890) estaba formándose técnicamente con Hugo Bähr[29] en el Hoftheater de Dresde. En él expone las primeras teorías renovadoras sobre la iluminación y su transformación en la puesta en escena, antes de que Appia publicase *La música y la puesta en escena* (1889). Se da por supuesto que Appia y Egusquiza se conocieron en París en 1884, «así lo testimonia una carta a su amigo Houston S. Chamberlain» (Hormigón, 2000: 39), y sus ideas eran muy similares en cuanto a las técnicas de electricidad, supresión de todo lo antiguo, diablas y candilejas, por lo que es posible que pudieran contrastar sus reflexiones, sin que haya un dato objetivo que lo afirme, con la idea de la renovación de la escena y la música como principal componente de

[29] Inventó un sistema de proyección al servicio de la obra wagneriana, partiendo de la necesidad de efectos en movimiento como nubes, destellos oscilantes, reflejos de luz, etc. El sistema estaba basado en tres placas que introducía entre lentes y que hacía oscilar entre ellas pudiendo enfocar la imagen. La fuente de luz era un proyector de arco voltaico con tres lentes planoconvexas.

la obra total. En la época en que Egusquiza escribe este artículo y Appia su libro la bombilla incandescente[30] ya se había inventado y su introducción, en la década de los ochenta del siglo XIX, fue un hecho que él vivió como una evolución del arte visual en el teatro, que influyó, además, en los colores y en la luminosidad de su pintura. Expone su opinión sobre los recursos lumínicos antiguos, de los que opina que deben ser destruidos y que se deben introducir nuevas técnicas, haciendo la siguiente la afirmación: «[…] que la iluminación de la escena debería constituir un aspecto cuanto menos tan importante como la decoración, cuya armonía y su razón de ser son tributarias de la iluminación […]» (Egusquiza, 2000: 39). Asimismo, si el arte escénico va evolucionando junto con la historia, la iluminación teatral se ralentiza en un aspecto tan necesario como es la dramaturgia de la luz. Egusquiza vierte una crítica muy importante al modelo de luz del teatro de Bayreuth:

> […] la cuestión escénica […] no lo olvidemos, la iluminación es al arte visual, al espectáculo, lo que la música liberadora e inspiradora es a la expresión de las ideas en un drama hablado: si la música debe hacerse oír sin que se vean los instrumentos que la crean, la luz igualmente debe iluminar sin que pueda adivinarse las fuentes. (Egusquiza, 2000: 40)

Siente el arte teatral como una conjunción de ideas basadas en la investigación y la experiencia, y se apoya en los profesionales técnicos, conocedores del medio, y

[30] La primera lámpara de incandescencia tenía el filamento de carbono y no se podía colocar en un proyector por problemas de calor. Se empezó a instalar en los teatros a partir de 1882. En primera década del siglo XX, con el invento del filamento de tungsteno, se fue incorporando a proyectores con lente, debido a su menor calentamiento y resistencia.

su colaboración con los profesionales artísticos. Es la conjunción de dos partes necesarias para llegar a unificar la iluminación como un arte visual, siempre bajo una dirección artística. Egusquiza creía en la dirección como aglutinadora de todas las corrientes artísticas en el marco de un equipo de trabajo.

La reforma que Egusquiza describe «(quizás la más importante): es la supresión de la candileja» (2000: 40). La candileja, en el planteamiento de Appia, es sinónimo de destrucción visual; para Egusquiza la luz en la naturaleza nunca surgió de la Tierra, es diversa en su dirección y no tiene ningún sentido artístico, y, sobre todo, por su colocación, es errónea. Pero, aun así, justifica su uso en determinados momentos, «[el] fuego, la noche o se debiera representar el infierno o el antro de un mago» (Egusquiza, 2000: 40). Para él solo son símbolos, está en contra de su uso por la deformación que producen en los personajes, en el decorado, volviéndolos figuras grotescas, deformadoras de un arte escénico que produce malestar entre el público. En cuanto a la iluminación de gas, no solo como candileja sino como diablas, la considera absolutamente inadmisible.

Egusquiza creía en los telones pintados ya que para él el tiempo escénico estaba reflejado en ellos como una demostración del arte de la pintura incorporado al teatro. Su crítica se dirigió siempre hacia la iluminación teatral y su contradicción con el decorado y la puesta en escena. Alababa y creía en el tiempo dramatúrgico del poema, su tiempo musical apoyando el drama; en esto se basa en la idea de Wagner y por ello lleva la iluminación a su máxima perfección para elevar la puesta en escena operística al Parnaso. Él afirma:

> […] el día en que el actor, como un cuadro viviente, se halle en perfecto acuerdo con el entorno pictórico gracias a la iluminación, el teatro de Bayreuth habrá por fin realizado la fusión perfecta de todas las artes y llevado dignamente el título de escena modelo perfecta, así como el de Templo del Arte». (Egusquiza, 2000: 40)

Su idea de la iluminación es una concepción idealista/realista del tiempo en la naturaleza y su concepción se refleja en el cuadro de *Tristán e Isolda,* en el que los personajes pertenecen a un tiempo fijo y concreto; pero dejó la puerta abierta a nuevas líneas de investigación, ya que era consciente del problema que se abría para una renovación de la iluminación en los teatros de su época. Sus afirmaciones, sus análisis y su plasmación por escrito no solo critican el uso de una iluminación antigua, sino que son un medio para describir ese problema con un objetivo: llamar la atención de hombres, *instruidos y competentes,* como él mismo los describe, que den soluciones a los problemas de la iluminación en la puesta en escena. «Si el día es gris y nuboso o soleado» (Egusquiza, 2000: 40), en 1884, con los medios técnicos con los que se contaba, los climas se confundían y no se podían narrar como un paso de tiempo realista. Esta concepción está actualmente en desuso ya que el tiempo físico dio paso a una unión con la luz psicológica. La evolución, según Egusquiza, vendrá cuando se pueda reemplazar la iluminación teatral por otros sistemas de iluminación basados en nuevas tecnologías de regulación.

Egusquiza nació en Santander en 1845, se instaló en 1869 en París y se trasladó a Madrid en 1914, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, aunque en años anteriores pasó de dos a tres meses al año con su hermana en Madrid, donde esta vivía.

Allí, ambos se incorporaron a la Asociación Wagneriana de Madrid[31], de la que Egusquiza fue miembro de honor. Falleció en Madrid, en 1915.

[31] Se crea el 31 de marzo de 1911 con un único fin: la difusión de la obra completa de Richard Wagner.

2.4.1. *El París de Egusquiza*

[…] ennoblecer las necesidades técnicas
mediante finalidades artísticas.
Walter Benjamin

En la época dorada de Egusquiza (París, último tercio del siglo XIX), se dan hitos deslumbrantes como la aparición del simbolismo. La Revolución Industrial estaba en expansión abriéndose a nuevos horizontes, como el ferrocarril, con un simbolismo precursor del mestizaje cultural, social y económico. El hierro (el primer material artificial de uso arquitectónico y teatral) se incorpora al arte arquitectónico, donde la proeza radica en el diseño (vuelta al antiguo sentido griego) y en la ingeniería, como factor determinante de la monumentalidad en una sociedad que empieza a participar en el mercantilismo: vendedora y consumidora. Los nuevos conceptos de interior y exterior aparecen reflejados en la sociedad como una dualidad entre el individualismo y la necesidad de la multitud. En el interior está el artista, el que crea arte; y en el exterior está el coleccionista de arte (Benjamin, 2019), es decir, las transacciones. La mercancía se intercambia en mercados abiertos al público y en lugares como las Exposiciones Universales. De la multitud como idea organizada en las grandes ciudades y exhibida como mercancía de diversión se pasa a un individualismo que se sustenta en la dispersión de ideas y gustos, desde el arte hasta lo más profano de la mercadería (Benjamin, 2018). Los pasajes contienen techos de vidrio que permiten la entrada de luz, son arquitecturas industriales diseñadas para hacer la función de una ciudad insertada dentro de la ciudad, «son también el escenario de las primeras iluminaciones con gas» (Benjamin, 2018: 254).

La ciudad, en su sentido más abstracto, su representación, está en la mujer que pasa a ser imagen y después mercancía, un objeto que vende y se convierte en un fetiche de moda, o en la prostituta vendedora de imágenes, o en la mujer obrera vendedora de lo breve. Y volviendo a Benjamin, él afirma sobre la poesía de Baudelaire, «que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenetran con una tercera, la de la ciudad de París» (Benjamin, 2018: 264). El color frío luchando contra el cálido del hierro en los pasajes de una ciudad en expansión. Se debe resaltar el pasaje parisino en el que vivió Egusquiza, su aparición como lugar de arte callejero y elitista se define con una frase de Walter Benjamin. «Una imagen tal la ofrecen los pasajes, que son casa y calle a la vez» (Benjamin, 2018: 264), donde la luz de gas es cenital y expansiva. París, para Egusquiza, fue memoria y experiencia. Sus cuadros, seducidos por el arte de Wagner, se ven como un apéndice de una sociedad que vivía y sentía como suya. Sus modelos son paseantes anónimos por pasajes acristalados con luz tamizada. Trabajo y arte. Supuso para él un reencuentro con la música, que se unió a la pintura y a su capacidad de proyectar, con palabras, un cambio en el concepto de iluminación teatral, adelantándose a la supresión de la candileja como imagen teatral. Y la maravillosa «culpa» la tuvo el encuentro con Wagner en 1879, en Bayreuth, y su veneración por la obra del compositor alemán. No solo él, sino también poetas de la talla de Baudelaire sucumbieron a la seducción de Wagner a través de su música.

Hay una frase que transformó la visión del arte mercantilista y divertido, aquella moda pictórica fácil adaptada a la técnica, y fue *l'art pour l'art.* Egusquiza creía en esta máxima gracias a su cosmovisión y era afín al concepto de arte total, que Wagner desarrolló en su obra y su puesta en escena. Egusquiza no supo ver la transformación del decorado teatral en escenografía corpórea, o no creyó en el futuro

de esta técnica basada en la imagen tridimensional, por su creencia en la pintura y su proyección del arte pictórico en el escenario. Decía Walter Benjamin que la naturaleza pasa a ser una mercancía reproductora, como fotografía, en detrimento del paisajismo pictórico. El mundo imaginario de la pintura escénica, con sus paisajes realistas en forma de telón, sucumbió, no solo por las teorías de Appia y su idea de lo corpóreo, sino también por la aparición de la fotografía, que preconizó el relevo de la pintura de retrato (Benjamin, 2018) y, por lo tanto, del pintor de telones. Egusquiza creía en la pintura desde el momento en que podía convertirla en una sugerencia visual de un objeto, sin nombrarlo, dentro de una temática abierta a la obra musical. Su mayor aportación fue reconocer la luz como un espacio que poder construir visualmente. Fue el único intelectual español de su generación que fue capaz de visionar la transformación del discurso lumínico en la puesta en escena.

2.5. La iluminación en el drama wagneriano

> […] la imagen escénica viviente en la que la situación dramática
> y la expresión musical se unen y confunden para alcanzar […]
> la expresión de la verdad estética […].
> Rogelio de Egusquiza

La media sala se instaura por primera vez en una representación en el teatro de Bayreuth. Con *La valquiria,* en 1898, se apagaron por primera vez las luces de la sala en un teatro de ópera. En julio de 1889, Félix Borrell viaja a Bayreuth para analizar, a través de artículos publicados en *El Heraldo de Madrid* con el seudónimo F. Bleu*,* las representaciones, coloquios, discursos, impresiones de la ciudad y análisis de la forma de trabajar de los cantantes de las representaciones *Los maestros cantores*, *Tristán e Isolda* y *Parsifal*. Egusquiza también estuvo presente en las representaciones junto con el cónsul español en Londres y los maestros Arieta, Chapín, Vázquez y Arín. El artículo de Félix Borrell salió publicado en *El Heraldo de Madrid* el 18 de agosto de 1892.

En ese mismo artículo, también escribió sobre la iluminación del teatro en las tres óperas que vio representadas. Dice, refiriéndose a la sala: «De la oscuridad de la sala y de la ausencia de términos de comparación, nace en el público una incertidumbre completa de tamaños y de distancias» (Bleu, 1892). Confirma que el inconveniente que tenían los teatros con la iluminación

> […] es otro de los problemas casi resueltos por Wagner. La luz llega al objeto con la ubicuidad que tiene en la naturaleza, y en las alteraciones no hay intermitencias

> ni cambios bruscos. […] llegando a imitar con perfección la luz solar desnuda con el corte puro de luz y sombra, detalle de óptica teatral que hoy estudian con gran detenimiento los escenógrafos ingleses y alemanes. (Bleu, 1892)

En el montaje de *Los maestros cantores* describe la noche: «El anochecer de los maestros cantores es un decrescendo de luz tamizada, sin sucesiones de continuidad y muy diferente del crepúsculo a empellones que vemos en nuestras escenas» (Bleu, 1892). En cuanto a *Parsifal,* describe sobre la consagración del Grial, al coger Anfortas el vaso santo:

> […] gradualmente va extinguiéndose la luz hasta dar completa oscuridad. Sala y escena quedan en tinieblas; y cuando las voces angélicas anuncian el sublime misterio, el Grial aparece súbitamente iluminado de rojo escarlata, y de blanco purísimo la paloma que se cierne sobre la cabeza del Rey del Montsalvato, sin que nadie pueda percibir de dónde vienen los dos rayos luminosos. (Bleu, 1892)

En el segundo acto de *Tristán e Isolda*, el jardín de noche está también perfectamente narrado: «es una combinación de tonos grises, verdosos y azulados, que causa simpática impresión y da a la escena el tono melancólico de la epopeya amorosa que va a desarrollarse» (Bleu, 1892).

El teatro, a partir de las nuevas tecnologías aplicadas a la iluminación, se configuró como un gran programa de cambio en la puesta en escena europea, y su influencia acabó llegando al teatro español. En 1919 se produjo la primera visita de un responsable de electricidad del Liceo para estudiar los adelantos en iluminación en el Festival de Bayreuth. Las observaciones hechas por dichos responsables, junto

con escenógrafos, proporcionó una visión de los teatros alemanes que permitió conocer cómo se incorporaban las nuevas infraestructuras técnicas al diseño escénico. Adrià Gual, que también visitó Bayreuth, fue un firme partidario de reestructurar los espacios escénicos para dotarlos de electricidad y otros elementos técnicos (escenografías corpóreas), que proporcionan mayor libertad creadora al director de escena. Introdujo el pensamiento de Wagner en Cataluña, su forma de escenificar, su dramatismo. Gual mostró su forma de concebir la escena a través de sus escritos; fue una figura que lo dio todo por el arte y se olvidó de la perfección en la plástica escenográfica. Esto afirmaba Wagner sobre «el arte perfecto, el arte que pretende revelar al hombre completo y dirigirse al hombre completo, [que] exigirá, siempre, estos tres únicos medios de expresión: el gesto, la música y la poesía» (Wagner citado en Gual, 2016: 161).

Volviendo a Gual, en su opinión, Wagner necesitaba un buen escenógrafo que fuese capaz de interpretar el color pictórico de su obra escénica y armonizarla con la pintura de las notas musicales de sus óperas. Según Gual, su error fue la incapacidad de «preocuparse por la innovación escénica, como se preocupó por la innovación del drama» (Gual, 2016: 163).

La tecnificación de los teatros con nuevas maquinarias escénicas y la evolución de la luz hacen que «el arte del teatro va a exigir un equipo mayor de maquinistas veloces, de elementos eléctricos, de circuitos más y más numerosos» (Vilar, 1956: 16). Cuando se habla del teatro modelo, tenemos que pensar en el teatro de Bayreuth, cómo fue diseñado y cómo llegó a ser el teatro de referencia en la Europa de su época. En *El Heraldo de Madrid* del 10 de agosto de 1892, F. Bleu describe este teatro desde la sala

de espectadores hasta el escenario con una precisión de arquitecto. Narra la embocadura con palabras como:

> No hay batería de proscenio, ni concha del apuntador, ni embocadura de cortinajes figurados, ni telón de tonos chillones. Este se ha reemplazado por el *velum* antiguo, cortina a tandas verticales rojas y doradas, que se abre por la mitad y se recoge en pliegues elegantes a lo largo de la construcción desnuda. Candelabros con lámparas incandescentes, colocados en lo alto de las pilastras, iluminan en los intermedios la sala, que queda completamente a oscuras durante la representación. (Bleu, 1892)

A continuación, detalla la caja escénica:

> El escenario de Bayreuth, visto por dentro, es un laberinto, un dédalo de maquinarias complicadísimas, de aparatos ingeniosos, de cables de hierro y cáñamo, de poleas, de practicables de diferente formas y dimensiones, de máquinas productoras de vapor de agua, de reflectores de luz, de lámparas con cristales de colores, de todo cuanto ha inventado la moderna ciencia de la escenografía. El electricista es un profesor de la Universidad de Darmstadt y se le destina un gabinete especial, en el que, sentado ante un teclado, produce las alteraciones luminosas y los efectos de meteorología teatral. (Bleu, 1892)

Aparece la cabina de luces fuera del escenario, con el control de luz instalado en ella. La luz eléctrica es de uso común, tanto para las representaciones como para su uso en la sala de espectadores.

En la visita que hace Egusquiza a Bayreuth en 1889 pudo ver los nuevos adelantos de la iluminación adaptados al escenario del teatro de Wagner. La candileja

desapareció con la introducción de la lámpara incandescente y, por lo tanto, sus teorías sobre su supresión se confirmaron. Se pasó de una luz abierta y difusa a una luz abierta y controlada, en cuanto a su haz.

El teatro de Wagner era una empresa artística que se puede denominar de semiestatal. Es importante entender este concepto por las implicaciones que tendrá en los posteriores teatros nacionales. El teatro que conoció Egusquiza fue un modelo a seguir, no solo por sus adelantos técnicos y su cambio radical en la concepción de la iluminación desde lo artístico, sino por cómo se estructuraba su elenco de cantantes. Su incorporación era muy temprana, y configuraban su aprendizaje y daban forma al personaje/voz para que les pudiera servir para papeles variados y cada vez más importantes. Era un concepto de cantera en la que los cantantes pasaban toda su vida artística, hasta la vejez, en el mismo teatro. Actuaban una media de treinta años, en diferentes montajes de óperas, dentro del ciclo wagneriano. Era una sociedad jerarquizada dentro de una sociedad de la alta burguesía; el privilegio de una casta cerrada y endogámica. Se trataba de una sociedad gremial, como los médicos, los profesores, los magistrados… Comenta José de Castro Serrano sobre esta sociedad de cantantes alemanes, que «una organización semejante suele no producir genios en abundancia; pero tampoco parásitos» (citado en Bleu, 1892). La idea es el concepto de artista de repertorio y compañía. En cuanto al tema económico, es socializante: si hay pérdidas no se cobra, si hay ganancias se reparten, y siempre al final de temporada. Este modelo se fue deteriorando cuando lo artístico pasó a ser una mercancía cotidiana y su espíritu se perdió ante una nueva concepción de gestión y calidad en la escena. Y, entre otras razones, la aparición de la figura del parásito diezmó lentamente el concepto gremial de sociedad artística.

Bayreuth fue el fin último de un largo proyecto que Wagner moldeó y realizó con el objetivo de exponer sus creaciones en la escena. Él quería producir en el alma del espectador la imaginación, la experiencia de lo mágico, el gesto sujeto a la voz y su funcionalidad interpretativa para provocar los sueños, junto con la música, en el nuevo espectador.

Appia, admirador y crítico de la obra de Wagner, afirma que las individualidades confieren un sentimiento grupal alrededor del concepto del *Festspiele,* como lugar de peregrinaje para un público que busca, «en forma de rito popular» (Appia, 2000: 241), iniciarse en el intercambio y la experiencia que viven. Sin embargo, también es consciente de que la obra de Bayreuth y, por lo tanto, su existencia, estaba dirigida a una minoría de individuos privilegiados, y que a lo largo del tiempo tendría que seguir dando los mismos resultados: proyectar la obra de Wagner fuera del mundo alemán e intentar que individuos de diferentes culturas la sintieran como una religión artística/pagana.

La puesta en escena y su concepción en la obra de Appia en Bayreuth, como teatro y como representación, «es una creación tan poderosa que conservará durante largo tiempo la vibración indispensable para compensar los defectos técnicos inherentes a tamaña empresa» (Appia, 2000: 240). El escenario es donde se manifiesta la labor socializante de la producción y el estancamiento de la técnica produce limitaciones a la hora de crear la escena. Si la ejecución de la puesta en escena wagneriana hubiese sido la creación de un equipo artístico, el mundo interior (*alma)* y el mundo exterior (*escena*) estarían compactados en una idea: «sus ojos están en el alma» (Appia, 2000: 240). Appia, en sus estudios sobre Wagner y sus montajes en Bayreuth, insiste en ese concepto, que es el origen de la perfección estructurada en el

drama. Dirige su crítica a la puesta en escena e incide en la plástica sujeta a telones paisajísticos y a la luz, por una falta de sensibilidad de Wagner para transformar su discurso escénico, junto con un trabajo artístico como director/creador de sus propias obras. Bayreuth, para Wagner, era el símbolo de un mundo interior diseñado y glorificado para sus montajes, «contribuyen en sumo grado a la difusión y a la conservación de la Idea […] (Appia, 2000: 241), que posteriormente se apoyó en la idea endogámica de su creador, ya que sus discípulos no contaminaron su creación y nunca recibió una influencia musical del exterior, convirtiéndose en un santuario de peregrinaje de los intelectuales europeos de la época. La influencia de su música llegó, a través de las asociaciones wagnerianas, a países como Francia, España, Italia, Reino Unido y países escandinavos, eslavos y germanoparlantes.

2.6. Cambios en la estructura escénica y su influencia en lo artístico

No es solo ante nuestros contemporáneos

antes quienes debemos responder, […]

Perfil de Vicente Aleixandre.

Discurso de ingreso en la Real Academia Española.

Pere Gimferrer

La creencia de que la mirada transforma la realidad y esta, a su vez, reforma la sociedad existente, anclada en unos valores basados en la tradición, es errónea. La mirada retroalimenta el pensamiento rompiendo los valores establecidos por un sistema social con diferentes tradiciones; paralelas y excluyentes entre sí, y, a través de esa ruptura se da la libertad de poder elaborar partituras, con nuevos acercamientos y emociones, y encauzar la sociedad hacia una nueva estructura técnica expresiva. El teatro es descubrimiento y también expresión. La expresión está en la palabra, y la mirada en la imagen. Esa duplicidad nos lleva al diálogo entre obra teatral y observador. Appia utilizó la mirada, con ella reconstruyó un mundo plástico de escenografías y con la expresión narró ese nuevo espacio cuyo objetivo final era la renovación del teatro.

En la estructura escénica, lo técnico es el medio para desarrollar una realidad que nos lleve a la perfección de la imagen en la obra teatral. Hacer de lo técnico algo inexcusable para convertir la idea en una exigencia del arte escénico es la necesidad escrita en la puesta en escena. La estructura escénica del siglo XIX es bidimensional en su colocación (bastidores, telones) y ficticia en su tridimensionalidad espacial

(personajes). Esta era la caja escénica que se encontró Appia; un desarrollo espectacular de la maquinaria escénica, un empobrecimiento de la iluminación teatral y unos cánones artísticos obsoletos para los proyectos artísticos que él observó en los montajes de Wagner en Bayreuth. Antes de desarrollar su propuesta escénica, la función de la luz era mostrar la suntuosidad de la arquitectura teatral, la dimensión espacial de los elementos escénicos, más que la idea del arte lumínico. Se trataba del dominio de la plástica, bajo el concepto de cuadro pictórico, en una sociedad de finales del siglo XIX que demostró un extraordinario desarrollo artístico.

El cambio más notable en la técnica se basa en lo que llamaremos la ornamentación de la revolución industrial: acero y cristal (típico de las estaciones de ferrocarril). Se desprecia la simetría y se investiga la curva escultórica, la diagonal y la racionalidad de los elementos, buscando la impresión visual del espectador. Estas propuestas influyen en la obra artística, en el cambio en la forma de entender el arte y en la forma de concebir la obra teatral. Con la llegada de la revolución arquitectónica, el espacio escénico se piensa y se concibe como un elemento escultórico, remplazando a la pintura escénica, que llevaba utilizándose desde los teatros de corte del Renacimiento italiano.

La luz de Appia no es ortodoxa, se basa en unos principios: una luz diferente según la necesidad de la escena, pero, al igual que la luz del sol, varía en su composición y proyección al margen de las leyes físicas dependiendo del medio en el que se proyecta e impacta, mostrándose, así, como una luz psicoanalítica para el espectador. Del mismo modo, la luz que Appia propone para el espacio escénico lo lleva a tener que adaptar la propuesta escénica en su conjunto, y la luz se convierte en un experimento que deberá desarrollar. Esta luz varía con la composición de la suma

de diferentes luces. Veamos un ejemplo de la escenografía y montaje de *Orfeo y Eurídice* de Chr. W. Gluck, año 1926. «Bajada a los infiernos» (Acto II). Lugar: el Hades, la penumbra, el inframundo [fig. 11]. Una primera luz al fondo: diagonal en su composición y en dirección a la escalera/rampa. Delante de la escalera: luz diagonal en dirección contraria a la primera. A continuación, contras para la escalera del primer término y rasantes para el fondo, que realcen el volumen del muro, así como frontales para el primer término con un ángulo de dirección muy picado. Se busca potenciar el volumen del espacio y de los personajes (Eurídice y Orfeo). Las escaleras no pueden perder el sentido de huida, de pérdida, ni tampoco la separación entre los diferentes espacios (son las líneas de identificación entre la soledad y el vínculo). Los diferentes planos escénicos dan lugar a una composición basada en elementos corpóreos; la luz matiza esos planos con distintas intensidades. Se presenta una imagen gradual donde el espacio-tiempo desarrolla las perspectivas de una visión transversal del espacio y longitudinal del tiempo (vida y muerte). Lo transversal es la diagonal de la luz y el espacio, lo longitudinal es el movimiento del actor sujeto a un tiempo musical y de acción del personaje.

El interior y el exterior se rompen desde la concepción realista de la puesta en escena; la luz es la que define esos espacios y la danza construye la secuencia de búsqueda ante la no mirada de Orfeo. Para Appia, el color era una representación visual de los estados de ánimo. Depresión, abandono, lapsus…, anomalías subjetivas de una mente en proceso de creación. Para Appia, el actor era el punto focal centralizado en el espacio (su configuración escenográfica), el objeto compatible con la visión que tenía de la puesta en escena (música-drama).

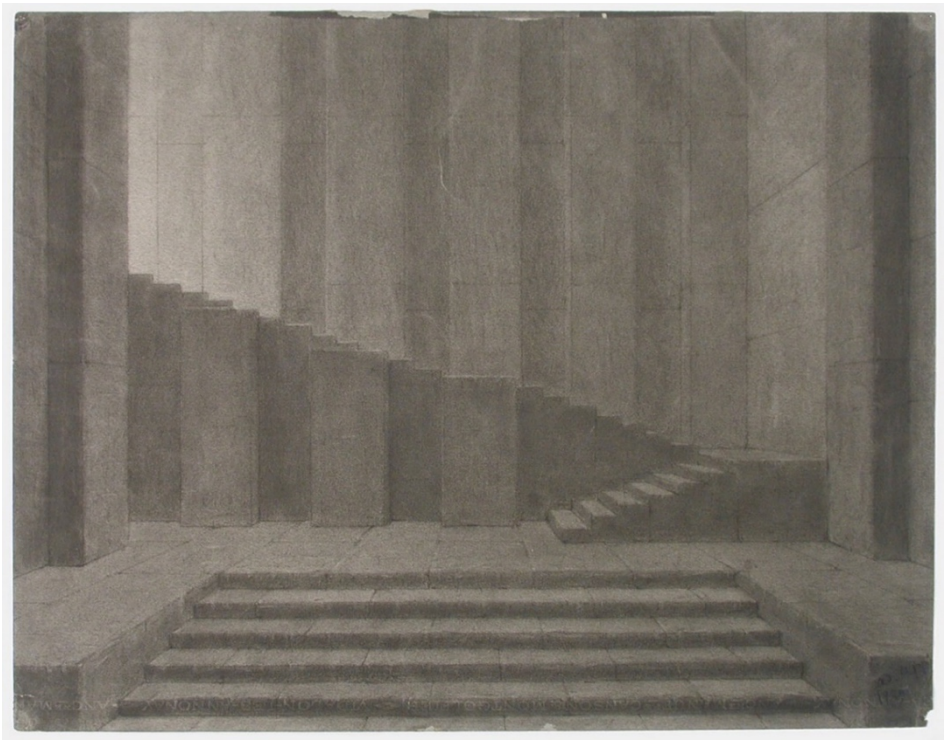


Fig. 12. *Orfeo y Eurídice* de Chr. W. Gluck, 1926. Acto II «Bajada a los infiernos». Escenografía de Adolphe Appia

¿Con qué herramientas cuenta la luz teatral en las postrimerías del siglo XIX? Parte de una tecnificación primaria basada en principios de regulación por pasos con base en las resistencias, unas veces producidas por bobinas y otras por medio de agua con sal. A estos focos de luz se incorpora la lente Fresnel (diseñada para faros marítimos), un invento que surge de la evolución de la propia candileja, reflector y fuente de luz. Se puede afirmar que esta es la base de la luz teatral, que se fundamentó en el principio de la ley de reflexión. Había lentes como la planoconvexa y la lente Fresnel que, gracias a los conocimientos de la óptica, se pudieron utilizar en teatro. La ley de refracción y sus recursos aplicados a la escena permitieron la distancia al objeto, la abertura, el tipo de haz y el color asociado al foco. Un ejemplo: un actor o una actriz, solos en un espacio escénico, suponen una proyección de la imagen hacia la escena; aplicando los recursos técnicos anteriormente señalados, la suma de conjuntos de focos

a distintas intensidades con colores iguales o complementarios entre sí configuran imágenes que van asociadas a uno o varios discursos narrativos dentro de la puesta en escena, sea teatral, musical o coreográfica. Esto fue el comienzo del uso de unas herramientas basadas en la técnica y su incorporación a un relato escénico con códigos dramatúrgicos de luz que Appia analizó en sus escritos.

Appia comprende la incompatibilidad del actor con la escenografía y la puesta en escena de su época. Sus reflexiones se basan en su propio aprendizaje escénico, que adquirió observando y anotando las producciones de Wagner, y gracias a su formación técnica con Hugo Bähr[32] en el Hoftheater de Dresde (1889-1890). Gracias a los contactos de Chamberlain, Appia tuvo la oportunidad de conocer los nuevos adelantos en electricidad que se estaban produciendo en el teatro de Dresde: «Bähr developed and used a variety of carbon-arc devices, projections and other lighting effects and it was under his guidance that Appia learnt many of techniques he later employed in his own work» (Beacham, 1954: 12)[33]. El análisis le lleva a la mirada, a observar e investigar lo que ve con la idea de reformar el espacio, e incidiendo en que hay que destruir lo que considera obsoleto. Es una visión del presente para destruir, transformar y abrir el camino al futuro. Su idea es que todos los elementos escénicos deben sustentarse en una reflexión discursiva que pueda comunicarse con el resto de los elementos escénicos: la luz con el espacio, el actor con el espacio, la palabra con la acción… Es la conjunción de pensamientos libres y autónomos intercomunicados para

[32] También llamado *The father of light*.

[33] «Bähr desarrolló y usó una variedad de dispositivos de arco de carbono, proyecciones y otros efectos de iluminación, y fue bajo su dirección que Appia aprendió muchas de las técnicas que empleó en su trabajo más adelante».

producir la obra de arte dramática. Appia (fig. 13) señala la armonía como lo más complejo de alcanzar en una obra teatral. Si alguna de esas partes se altera, la obra se destruye.

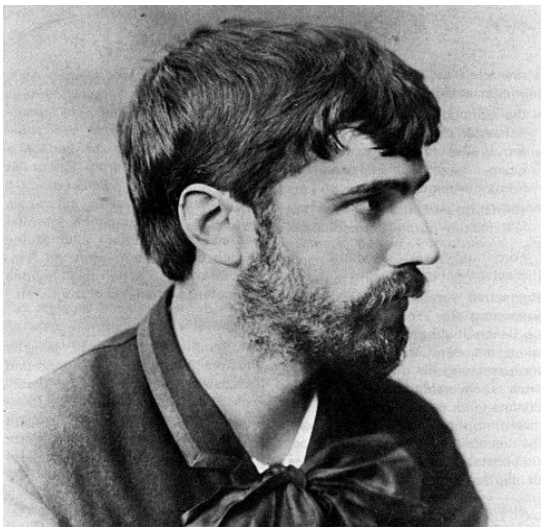


Fig. 13. Adolphe Appia

Appia considera que, de entre todas las obras de arte, la más compleja es la puesta en escena y da al poder evocador de la música un valor decisivo para establecer el tiempo y el ritmo dramatúrgico de la obra, ya que esta repercute en la escena y con ella en la luz discursiva. Si la música determina la duración escénica, el tiempo irá asociado a una imagen lumínica que determinará el relato escénico del drama. Dicho drama (Appia, 2000) está en la obra de arte operística, donde se da una afinidad misteriosa entre la luz y la música. Appia compara la luz con la partitura. La luz es la ciencia de lo demostrable en la realidad o en la ficción; en una pintura se recrea la luz, artificial o natural, y a través de ella se muestran las relaciones de los diferentes personajes, así como las sombras que definen el espacio. En la puesta en escena se da una similitud con la luz (realidad o ficción); es narrativa y puede crear distintos

claroscuros, además, se pueden recrear cuadros de diferente naturaleza, permitiendo alargar y ralentizar el tiempo en función de la dirección escénica y de la dramaturgia creada. Es la idea teórica de Appia llevada a la práctica en el momento de la evolución de las primeras técnicas lumínicas.

Appia fue también el precursor de la división de la luz en función de la sombra que crea. Empleó una terminología simple: luz difusa que genera múltiples sombras, y luz activa, una sombra definida y siempre dentro del concepto de objeto tridimensional. Y el actor, símbolo de esa tridimensionalidad. Volvamos a Manjarrés y observemos la similitud de su concepción de la luz escénica con lo anteriormente expuesto. Para él, la luz difusa es la que está colocada en las varas y el suelo, e ilumina toda la escena; la llama es una luz de alumbrado que crea multitud de sombras imperceptibles. La luz de efecto es la luz especial de un personaje, una ninfa, una sola sombra. Luz difusa de candilejas y diablas, luz de efecto de lámpara de arco. Hay una equivalencia bastante aproximada con el concepto de luz que tiene Appia, la diferencia está en el sistema técnico usado: gas, en Manjarrés; incandescencia, en Appia. La regulación de la luz en la escena era considerada por ambos como la base de la dramaturgia escénica. Los dos llegaron a una misma teoría, pero con diferentes técnicas lumínicas. Tanto para Manjarrés como para Appia, el actor estaba paralizado en su propio cuerpo y la ruptura del espacio, tal como estaba concebido, potenciaba esa parálisis. Para Manjarrés, la ruptura viene del aprendizaje dramático dentro de una puesta en escena conservadora; para Appia, el actor es un objeto prediseñado que, con los cambios revolucionarios de la técnica escénica, abre la escena a una nueva revolución teatral. A mediados del XIX, y recogiendo las palabras de Eduardo Madina (2018), en el teatro se empieza a dar lo que podemos denominar como el miedo «[…]

en el que la intensidad en las transformaciones aumenta la intensidad en la percepción de amenazas. […] la velocidad de los cambios produce una nueva velocidad de los miedos». Appia fue uno de los precursores de ese cambio, junto con Wagner, Antoine… En cambio, la burguesía teatral se posicionó en contra de estas nuevas teorías sobre el arte de escenificar, pactó con la aristocracia y demandó una arquitectura teatral con unos objetivos claros: resaltar la importancia de la obra de arte y propiciar un lugar para el encuentro social. La obra teatral fue un pretexto para el resurgimiento de un estatus social acorde con su poder económico y que, posteriormente, fue la fuente de transformación cultural de una clase, la burguesía, en su lucha por el poder, no solo en Europa sino también en España.

Cuando aparecen los escritos de Appia, la luz en la puesta en escena se basaba en la convención; esto está establecido en un principio básico: te ajustas al espacio pictórico y dejas que la luz de la pintura resuelva. Esta es la máxima del teatro de la época, que Appia describió en estos términos:

> 1. Las diablas fijas que, situadas entre bambalinas, deben iluminar los telones pintados y son secundadas en los hombros y sobre el piso del escenario […]
> 2. Lo que llamamos «las candilejas», esa singular monstruosidad de nuestros teatros, encargadas de iluminar el decorado y los actores por delante y desde abajo.
> 3. Los aparatos completamente móviles y manejables para proporcionar un rayo preciso, o diversas proyecciones.
> 4. Finalmente, la iluminación por transparencia, es decir la que pone en valor ciertos motivos transparentes de la pintura, al iluminar el telón por el lado opuesto al público. (Appia, 2000: 152-153)

Manjarrés expone, en su concepto de iluminación para el escenario, estos mismos principios, que también se dan en los teatros europeos: la luz fija. Por lo tanto, hasta la aparición de la luz incandescente la puesta en escena estaba basada en las mismas reglas lumínicas: luz fija regulada (gas) y color diferente. La forma de la luz era siempre la misma, se montara un *Hamlet* o un *Tristán e Isolda.* La luz de sala permanecía encendida durante la representación, regulándola a media sala al comienzo de la función. Se apagó por primera vez con *Las valquirias,* en 1899.

Appia fue el protagonista de una época de cambio tecnológico, que él supo ver y adaptar a su pensamiento teatral, y ese cambio no solo fue del gas a la electricidad, sino también una transformación en los materiales escenográficos, por ejemplo, de los telones a la madera tratada y el hierro, con una ruptura de la falsa perspectiva escénica desde un punto de vista diferente basado en elementos tridimensionales. Richard C. Beacham (1994: 11) afirma que era, desde la concepción escenográfica wagneriana, «an unobtrusive practical background and framework» (citado en Skelton, 1965: 35) (un fondo práctico, un marco discreto). Esta es una afirmación sobre la concepción de Wagner acerca del espacio, que Appia asimiló para adaptarla a su nuevo concepto del espacio: la ruptura del modelo wagneriano.

Sus bocetos escenográficos planteaban un espacio escénico opuesto a las escenografías naturalistas, poblado de escaleras, rampas de acceso a diferentes alturas, muros, columnas y posicionamientos en asimetrías con diagonales físicas, que promueven la ubicación de los personajes en desigualdades corpóreas, más peso en la zona izquierda que derecha o, al contrario. Sus espacios asimétricos lo llevaron a la utilización, dentro de una lógica muy acusada, de la luz asimétrica, diagonal, en igualdad de condiciones con la simétrica, y de hecho esta fue protagonista desde los

inicios del teatro contemporáneo. La influencia de Appia en las escenografías del siglo XX fue muy importante, ya que una constante a lo largo de su vida, y después de su muerte, fue la evolución de sus ideas siempre en búsqueda de nuevos lenguajes técnicos y de un modelo social diferente. Un ejemplo lo tenemos en Svoboda y su visión del espacio, ya que partiendo de las teorías de Appia ideó un concepto vivo de todos los elementos escénicos. Con la influencia del cine y su incorporación al teatro de la proyección vital hizo que el espacio escénico se llenara de movimiento, más allá de lo estático, y de la escenificación de los personajes de su época. Appia visualizó la proyección como un elemento más de la luz escénica. La imagen proyectada era la consecuencia de observar, por ejemplo, un sol al atardecer en *Tristán e Isolda* para escenificar la muerte de Tristán.

La mejor luz para iluminar las escenografías de Appia, y en concreto las escaleras, es la luz cenital. Este tipo de consideraciones fueron sostenidas por Egusquiza para apoyar la supresión de las candilejas. La luz cenital proyecta columnas iguales a su forma geométrica, descomunal y hermosísima en la escena. Es la luz perfecta para iluminar espacios con peldaños o rampas. Svoboda visualizó perfectamente su uso y, partiendo de esa concepción, diseñó el foco que lleva su nombre.

Si no hay luz no hay sombra, y la luz es expresión. Para Appia, el actor es un objeto más dentro del espacio; verticalidad y horizontalidad configuran una dualidad que llevó al culmen de su desarrollo con el movimiento del personaje en todo el espacio escénico, y al tratarse de un cuerpo sólido crea la imagen teatral. Appia se adelantó a su tiempo, y no solo por sus teorías sobre el espacio escénico, sino por la revelación que supusieron dos de sus revolucionarias percepciones: el espacio y el

tiempo. Appia desarrolló una teoría de cómo el paso del tiempo influye en la acción dramática, y de cómo la luz transforma el drama, no solo desde el punto de vista espacial, sino también como un personaje.

Cuando Appia rompió con la escenografía realista y la luz estática, desconcertó a la mayoría del público y produjo rechazo. La sociedad burguesa se partió en dos corrientes claras y determinantes en relación con el gusto teatral, corrientes que ya existían en esa sociedad: conservadores y revolucionarios. Veamos lo que escribió Appia en su libro *La música y la puesta en escena* (1889) sobre su propuesta de puesta en escena para *Tristán e Isolda,* ópera que se estrenó en 1923 en la Scala de Milán. Nos centraremos en el final del Acto III:

> En la página 215 la luz, cada vez más dorada, empieza a rozar los pies de Tristán; página 128, llega hasta su cintura; página 221, toca su rostro; página 223, Tristán está completamente inundado por la luz; página 225, el rayo alcanza los alrededores. En las páginas 233-236, el escenario está iluminado en su punto máximo […] el telón pintado que representa la muralla y que limita la vista del cielo al fondo del escenario, proyecta una sombra profunda sobre una gran parte del patio, especialmente sobre la puerta y sus inmediaciones. A partir de la página 236, la luz comienza a adquirir las tonalidades de la puesta de sol, y después disminuye rápidamente la intensidad a lo largo de las páginas 238-242; de manera que en las páginas 245-248 la acción tumultuosa se desarrolla en una oscuridad relativa, en la que el público no puede controlar el detalle, mientras que los primeros términos están directamente iluminados por una luz cada vez más sangrienta. (Appia, 2000: 289)

Cuando *Tristán e Isolda* se estrenó en Milán en 1923, Appia no modificó ninguna de las ideas que escribió en 1889 y la montó ante un público con una memoria visual del siglo XIX. El choque fue enorme. La percepción del público chocaba con su propia apreciación de la realización teatral, y Appia, en su montaje, quería mostrar los mundos internos y externos de los personajes, quería dar cabida al tiempo psicológico, tanto en lo individual como en la relación entre los dos protagonistas. Richard C. Beacham (1994) afirma que la iluminación era realmente importante porque Appia quería demostrar que con ella podía transmitir la psicología y la emoción de *Tristán e Isolda,* conseguir que el público percibiera que el espacio es dinámico. Para ello necesitó la ayuda del actor, que con sus herramientas dramáticas este transmitiera estados emocionales haciendo verosímil su personaje. Un espacio tridimensional, la expresividad en el uso de la luz «[…] and the evocation of psychology and atmosphere in scenic presentation had been widely put into practice in the staging of dramatic Works»[34] (Beacham, 1994: 150) fueron puestos en escena por Appia en dicho montaje, cuyo origen eran demandas realizadas a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

[34] «Y la evocación de la psicología y la atmósfera en la presentación escénica se habían puesto ampliamente en práctica en la puesta en escena de obras dramáticas».

Fig. 14. *Tristán e Isolda* de R. Wagner, 1923. Acto III

La muerte, en esa obra, era un atardecer en movimiento. La luz de la muerte y de la libertad simbolizadas en el rojo tardío de su resplandor. Appia creía en el tiempo; en el que se configura a partir de la música, pero también en el tiempo adscrito a una luz que cambia a lo largo de un conjunto de páginas, pasando de una puesta de sol a una oscuridad ficticia.

La regulación de la tensión eléctrica empezó a principios del siglo XX con los reguladores de sal; Appia los conoció y fue testigo del cambio a los reóstatos de resistencia, que en el montaje de la Scala de Milán ya estaban instalados. Toda su dramaturgia escénica está basada en la sombra que producen los elementos corpóreos, en la luz con sus diferentes intensidades, en el color que va configurando cada acto. La utilización de la antorcha es un elemento escenográfico que usa como un signo de vida de Isolda, cuando se apaga la oscuridad del alma del personaje, la luz se vuelve mortecina, es el presagio del pacto hacia la muerte. La luz acompaña

con el color la transformación de las escenas, apoyando la luz de la antorcha para dar más brillantez a la escena. El texto de Appia sobre la luz en *Tristán e Isolda* es la primera partitura de luz en el teatro de su época y marcó la inmediata evolución posterior hacia la figura del director escénico. La importancia de la luz en la mente de Appia se demuestra en su narración lumínica del drama de Tristán, al afirmar que «[…] mientras que la luz sea un elemento de sufrimiento para Tristán esta no debe darle directamente» (Appia, 2000: 287). Solo iluminará su rostro cuando su realidad se enfrente a sus visiones. Hay una importante conexión entre el desarrollo de la dramaturgia lumínica que Appia describe en el montaje de la ópera de *Tristán e Isolda* y la pintura de Egusquiza sobre la misma obra, que ha sido citado anteriormente. Además de las palabras que utiliza ante la muerte del héroe: «[…] desciende lentamente sobre el horizonte marino, y proyecta todavía sobre los héroes reunidos una aureola color sangre» (Appia, 2000: 287), en la que incorpora el color rojo a la puesta de sol y su símbolo sangre/muerte/fuego.

Appia fue capaz de imaginar la luz en el teatro contemporáneo y sus teorías funcionan hasta que el espacio escenográfico se rompe y lo corpóreo desaparece. En cuanto a la luz, sentó las bases del concepto artístico de iluminación teatral, pero no contempló la separación de los dos elementos: luz y espacio. Si el espacio cambia, la luz se transforma a partir de la técnica, pero la caja escénica es un cubo eterno que se puede romper o no, y siempre habrá un lugar en ella para colocar un foco. En cambio, el espacio puede ser el de Appia o el del siglo XIX, se trata de una cuestión de dirección escénica. Appia es producto de la revolución industrial y, por ello, utilizó el invento de la electricidad para ver y crear un nuevo teatro. La electricidad fue tan importante

que, aparte de modificar la escena, modificó la manera de vivir de la sociedad del momento.

Appia necesitaba de la figura del técnico electricista para la plasmación de sus ideas en el escenario, ya que en sus escritos no existe esa figura. En esta investigación se sostiene la tesis de que el cambio en la luz escénica se produce cuando se generaliza la luz cónica en detrimento de la luz abierta e incontrolable. Appia, cuando trabajó en el teatro de Dresde, describió el arco voltaico como luz activa en forma de haz cónico, pero no consideró este recurso escénico como parte activa del diseño de iluminación. Desarrolló la idea de la luz en el transcurrir de la acción teatral desde la óptica de un director de escena, pero él no era director, así que tuvo que aparecer Gordon Craig para dar cuerpo, con sus teorías, a la figura de un maestro de la escena. Por otra parte, en esos momentos, el trabajo de luz en la escena se empezó a concebir como un recurso escenográfico, por ejemplo, paredes de bombillas en forma de rejas, tanto al fondo como en los laterales regulados.

Appia sostiene que el convencionalismo es un factor difícil de erradicar en una sociedad con prejuicios ancestrales. Históricamente y en comparación con otras artes, la transformación de la escena siempre ha sido obstaculizada, ya que el público del teatro va buscando la distracción, es reaccionario y a la vez minoritario en su deseo de un cambio escénico. La luz tiene una convención, desde la práctica del método de iluminación, pero está abierta a las nuevas tecnologías que se van incorporando al teatro y, por tanto, es más cercana a los cambios sociales. Un amplio espectro de la sociedad sí era receptiva a la incorporación de la luz eléctrica a su forma de vida, pero en cambio en el teatro ese cambio fue más lento debido, primero, al coste de las nuevas tecnologías y, segundo, a que cuando por fin se incorporan, se debe tener en cuenta la

variedad de color, la luminosidad de las nuevas fuentes, cómo se incorporan al espacio escénico y su transformación, lo cual repercute en la manera de diseñar la puesta en escena. El público de teatro de la primera década del siglo XX era conservador y, por lo tanto, creía en la tradición teatral; para lograr que admitiera los nuevos cambios, con la incorporación del invento de la luz eléctrica, se le mostró primero la luz de efecto, por ejemplo: una candileja que se pone detrás de una gasa simulando un sol. La imitación de la naturaleza, tanto de forma realista como abstracta, fue un invento escénico que evolucionó con la incorporación de nuevas luminarias que permitían proyección de imágenes de efectos: nubes, luna, sol, arboles, hojas…, es decir, artilugios escénicos que se fueron introduciendo en la escena apoyándose en escenificaciones más evolucionadas, con influencia de la imagen cinematográfica y dirigidas a un tipo de público distinto, una clase social demandante de un nuevo teatro que, a la vez, fuera competitivo con las demás artes.

3.

TENDENCIA HISTORICISTA

EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

3.1. La candileja: problema o solución

En el carro de la comedia antigua,
en el carro de Tespis, graznan los corifeos,
pajarería, hombres con máscaras de pájaro, zancudos y picudos,
grifones y sirenas aladas en desgarro,
pajarería en yambos de Herodes, el teatro
aún no se distingue del espacio exterior […].
Pere Gimferrer

En 1812, en el Drury Lane Theatre[35] de Londres, una niña comentó a su padre después de un espectáculo teatral que le asombraba la cantidad de focos delante de la boca del escenario:

> Y hay una fila de lámparas, ¡a mi vista!
> Cuando brillan, me pregunto cómo
> en el suelo las colocan. (Gordon Craig, 2011: 170)

Las candilejas, ¿constituyen un problema? Desde la perspectiva de Azorín, efectivamente lo son. En clave historicista, la candileja fue un aglutinador de críticas

[35] Es uno de los teatros más antiguos de Londres, se construyó en el siglo XVII (1663) en la época de la restauración monárquica, cuando Carlos II era rey, con el nombre de Theatre Royal in Bridges Street. El edificio sufrió diferentes tragedias a lo largo de su historia. A finales del XVII (1672) fue devastado por el fuego, volviéndose a construir en 1674 con el nombre Theatre Royal en Drury Lane. El teatro fue demolido en 1791, volviéndose a construir, para conseguir más aforo, e inaugurándose de nuevo en 1794. Se quemó por segunda vez en 1809 y se reconstruyó en 1812 con pilares de hierro en vez de la clásica madera. Su arquitectura actual data de aquella fecha. En su escenario actuaron desde la madre de Gordon Craig hasta los Monty Python.

durante los siglos XIX y XX. Fue denostada, perseguida, criminalizada, castradora en la necesaria revolución escénica y deformante de la pintura escénica, también debido a la proyección de la luz y la creación de imágenes depresivas en la figura de los actores. A estas críticas se les añadió una parte de culpabilidad en los incendios de los teatros.

Pintores y escritores como Rogelio de Egusquiza, Appia, Craig, Valle, Gual, Rivas Cherif, Azorín, Luca de Tena o Martín Romarate dedicaron escritos a la desaparición de tamaño monstruo escénico. ¿Pero qué representó la iluminación de la candileja en la escena teatral de principios del siglo XX? La desestructuración escénica. ¿Y su desaparición? Los decorados volumétricos, el espacio acotado para la acción teatral, las formas de componer e interpretar, la redefinición del movimiento, la búsqueda de la profundidad en la escena y, sobre todo, en el plano de la iluminación, la apertura a un nuevo concepto: el aislamiento, a través de áreas y términos, es decir, la reforma de la escena al completo y el replanteamiento del concepto de imagen. A finales del siglo XIX parte de estos principios estaban ya en la mente de los creadores escénicos.

En el párrafo anterior se ha mencionado a Azorín por su crítica a la candileja y su forma de instalación en el teatro de su época. Este autor disecciona la iluminación de la candileja en dos partes o detalles: la decoración y la psicología. La decoración era un medio de definición bidimensional cuya colocación en forma de embudo buscaba transmitir profundidad al espacio y, a la vez, ayudarse de la técnica de la perspectiva para el desarrollo del dibujo. Azorín define el teatro realista como la lucha por la demostración y la ostentación de la riqueza ante la burguesía que visitaba los teatros de entreguerras en España. Claro está, la candileja es la fuente inagotable de

luz artificial que verifica y da sentido al realismo teatral. Es el artefacto lumínico que permite ver el telón pintado: palacios, bosques, puestas de sol, anocheceres, interiores con luz cálida, exteriores con luz fría, templos griegos, grandes metrópolis, salones de lujo, espacios marítimos, incendios, cárceles, grutas…, podemos afirmar que es la técnica en el teatro decorativo. Y, lo más importante, los telones pintados con motivos diversos en los telones de boca de los teatros. Los movimientos pictóricos van marcando la evolución de la pintura escénica durante el tiempo en que la decoración estaba basada en la descripción sistemática del texto teatral. La función de la candileja, además de lo expuesto anteriormente, pasó a ser, en el sentido más subjetivo, la de luz de museo en el teatro escenificado.

Azorín afirma que el teatro, en las primeras décadas del siglo XX, disponía de fuentes de luz variadas en cuanto a colocación, forma e intensidad, y en su antigua configuración la iluminación resplandecía en la sala y en la escena, pero era difícil manejar su intensidad, producir oscuridad en la sala y en la escena solo fue posible con la luz eléctrica

> «[…] —en el llamado cuadro de luz— reside la superioridad del moderno director de escena sobre el antiguo. En el cuadro de luz que todavía —excepción hecha del teatro Alcázar— no se ha implantado en Madrid de un modo espléndido, moderno y científico». (Azorín, 1927: 10-11)

La duda surgía cuando Azorín planteaba la supresión de la candileja ya que opinaba que era «evidentemente un verdadero problema. En el teatro todo está unido, enlazado, trabado, «[…] cambiar un detalle obliga a cambiar una porción de detalles» (Azorín, 1927: 10-11); en esa idea de desequilibrar, con la supresión de la candileja,

«nos veremos obligados a reformar la totalidad de la escena» (Azorín, 1927: 10-11), la sala, el escenario, los actores, el decorado y, a lo que da más importancia: la psicología de los actores y el espectador, a adaptar a los nuevos tiempos su relación con el teatro.

Desde el aspecto de la psicología, se sabía, y se sabe, que la candileja va en contra de individualizar con su luz el dibujo del personaje. Es plana, austera, fea y con ella es imposible ningún tipo de evolución en la interpretación del actor, ya que la luz de la candileja es difusa y abierta en su proyección. El número total de candilejas lo determina el ancho de boca del escenario, lo cual fabrica una gran cantidad de sombras indefinidas en el decorado. Su luz produce todo lo anteriormente expuesto y, además, hace más pequeño lo pequeño ante sus sombras (el personaje), frente al espacio escénico; y hace menos grande lo grande de la interpretación (el personaje). En consecuencia, la imagen que proyecta hacia el exterior de la escena descompone los dos conceptos esenciales del personaje: la expresividad y la inexpresividad. La luz de la candileja iguala todo el conjunto de la escena, y desencadena, ante los ojos del espectador, una uniformidad abusiva tanto en el ritmo lento como en el rápido, cerrando la posibilidad de la renovación escénica en lo psicológico y en lo espacial. Lo pequeño y lo grande se mantienen de igual manera en la cadencia del ritmo, la caída y la subida, no porque la puesta en escena les asigne esa forma de desarrollo, sino porque la velocidad y la intensidad dramáticas son borradas por la posición de la luz de la candileja. El suelo es la mejor zona, por simplicidad y utilidad, para su ubicación, pero también es la zona más destructiva en el plano de visión y proyección de la luz.

Las aportaciones a la eliminación de la candileja abrieron un discurso que estaba latente en la escena para poder iniciar una reestructuración en el teatro español,

apoyándose en su desaparición, como disculpa para cambiar formas y estilos de creación escénica amparándose en lo que apunta Felipe Sassone: «[…]la supresión de la ley subterránea (candileja)» (Sassone, 1927: 11) para, a continuación, dar el primer paso para el comienzo de la transformación escénica

> [siempre que se tenga] otro escenario, si no fracasara todo el intento de renovación teatral. No es la idea, no es la frase, no es la forma literaria lo que importa cambiar; es la mecánica, la tramoya, la acción dramática la que interesa hacer más fácil, más variada y llena de posibilidades plásticas y dinámicas. (Sassone, 1927: 11)

En siglos anteriores, la candileja como objeto funcionó como una exaltación de la belleza, aportando a la obra teatral su diseño artístico en forma de conchas alargadas, cóncavas, con colores dorados, negros o neutros. Su expresión de luz cálida era venerable y necesaria para configurar la escena, y su lugar era el proscenio. Estaba pensada para una sociedad que necesitaba tener cerca al actor principal para así poder enaltecerlo. Adrià Gual, cuando pronunció su conferencia «De los conjuntos escénicos» (1903), tuvo un coloquio con un espectador sobre la importancia del primer actor de la compañía. Gual sostenía que no solo había que alabar a un hombre, sino a toda la compañía, afirmando que lo bueno o lo malo hay que saber distinguirlo, y que en la combinación están las emociones, en cambio el espectador sostenía que eso no es lo importante, sino que el verdadero teatro está en el actor principal. (Gual, 2016)

Hay aspectos que nos pueden dar las claves de por qué la candileja se coloca en el suelo del proscenio y no en otro lugar del teatro, por ejemplo, a media altura en el lateral de embocadura. Craig (2011) afirma que «no hay respuesta», pero se pueden proponer dos teorías para intentarlo. La primera: la candileja, cuya fuente de luz al

principio era producida por sebo o vela, había que sustituirla cuando se consumía durante el desarrollo de la función teatral. El lugar más práctico y fácil para cambiarla por otras velas era el proscenio, y la manipulaban diferentes personas que hoy llamaríamos *técnicos.* La candileja pertenecía al conjunto arquitectónico en diseño y uso; se concebía, en el plano lumínico, para realzar lo artístico. La segunda: la arquitectura teatral del XIX se basa en diseños concebidos como una obra artística, con una idea simple: la suntuosidad para el goce de la mirada, para la contemplación de una sociedad basada en el poder de las capas más altas: la aristocracia y, posteriormente, la alta burguesía.

Fig. 15. Teatro de candilejas, siglo XVIII

El teatro a la italiana, con su forma de herradura, en un principio no estaba diseñado para el invento de la luz eléctrica; su evolución al foco teatral y su colocación en platea rompía toda la armonía de líneas y estructuras escultóricas, tanto los ángulos

de colocación y proyección de la escena como la altura con respecto al proscenio, descomponiendo, así, la imagen teatral. Por lo tanto, la configuración lumínica del teatro del XIX (velas y posteriormente gas) estaba pensada para destacar, con «grandes candelabros, circulares o triangulares, que se suspendían por encima de las cabezas de los actores y el público […]» (Craig, 2011: 171), la grandiosidad de la sala, dejando a la candileja como instrumento para poder ver la obra artística del telón de boca y la iluminación de la cara de los actores. La función de los grandes candelabros centrales era iluminar el techo y, por reflexión, también al público, nunca la cara de los actores, a causa de su deficiente proyección lumínica. La bombilla de incandescencia permitió la aparición de baterías en varas (diablas), detrás de las bambalinas y en los laterales entre cajas, sobre soportes verticales, y las candilejas se mantuvieron como luz de cara, conviviendo con el resto de luminarias. El diseño de las diablas era exactamente igual que la candileja (fuente de luz, chapa reflectante).

Dice Craig sobre el nacimiento de la candileja:

> […] su origen se empezó a dar en los teatros pequeños y sencillos que no podían permitirse tener candelabros y, por lo tanto, colocaban velas de sebo en el suelo delante del escenario […] el sentido común no podría haber dictado tal disparate artístico, si bien podría situarse fácilmente en el haber de los ingresos de taquilla. (Craig, 2011: 171)

En el siglo XV se representaban obras de teatro en las plazas de las villas o en los muros de los castillos: «la condición trashumante de tan antiguo de cómicos y titiriteros sitúa luego la escena por modo natural en los patios de las posadas del camino» (Cherif, 2013: 83). Las representaciones se desarrollaban a la luz del día,

pero, analicemos la posibilidad de la noche y la necesidad de luz para poder contemplarlas. De la colocación de la luz surge la separación entre la escena y el público. Esta delimita el espacio y crea la ficción de la cuarta pared y su lugar en el suelo; la candileja es la luz más simple, fácil de montar y fácil de desmontar. Se compone de un material combustible (sebo o cera) sobre peanas de madera o metal. Pero las compañías observan que la luz también invade la zona del público y comprueban que, colocando una chapa reflectante entre público y escena, consiguen más luz y a la vez desaparece el problema de iluminar a los espectadores. La candileja viene de una evolución del candil, de ahí su nombre. Las lámparas, sean fijas o desplazadas por los personajes, siempre han estado asociadas al arte escénico. En las fiestas del Corpus, los carros transportaban candilejas y antorchas para sus propias escenificaciones. Estas se representaban desde fuera de las murallas de la ciudad hasta los pórticos de las catedrales.

La catedral era la obra más perfecta, un monumento para ser contemplado, meditar en su interior y sentir como propio. El 14 de agosto de 1557 se consagró la Catedral de Segovia, después de pasar un tiempo en reconstrucción. La consagración era una fiesta para la ciudad, escaparate de un pueblo que hacía suyos lo espiritual, lo material y la tradición, junto con la importancia que tenía lo político en la sociedad medievalista. La influencia religiosa en la vida cotidiana, hasta las guerras por la hegemonía religiosa/económica, fue determinante en la forma y ejecución del sentir de la cultura popular en la comunidad. En la consagración de la Catedral de Segovia la ciudad se llenó de candiles y la catedral también se iluminó con candiles, velas y cirios para festejar, al anochecer, la nueva iglesia. La torre estaba iluminada con tan cantidad de luminarias que ella misma parecía un cirio gigante, siendo visible desde

cualquier lugar de la ciudad y villas de alrededor. Las imágenes religiosas, cristos o vírgenes estaban iluminados con velas sobre soportes, cerca de los pies y encima de los altares. La luz que desprendían dichas imágenes, la figura y la sombra que proyectaban, era un montaje teatral que iba unido al sonido del canto del coro, a los olores del incienso, al color de las vestimentas, a la utilería (vasos, candelabros, tapices…) y a la proyección de las vidrieras policromadas a lo largo de la nave central. Apoyadas por la luz de seis lámparas de aceite nocturno y siete diurnas, colgadas del techo en la nave central, su función era iluminar los arcos ojivales por reflexión de la nave central y el crucero. Como narra el cronista Diego de Colmenares (1651):

> Acabáronse al anochecer y, en tañendo a la oración, fue tanto el concurso de campanas, luminarias y fuegos que parecía hundirse la ciudad. La torre de la iglesia mayor y las demás, que son muchas y muy altas, coronadas de luces: bordes, boceles, acroteras y claraboya, todo eran llamas […] tanto que pastores […] que apacentaban sus rebaños en las montañas de León […] entendieron que la ciudad se abrasaba. (Citado en Carreño, 2019: 19-20)

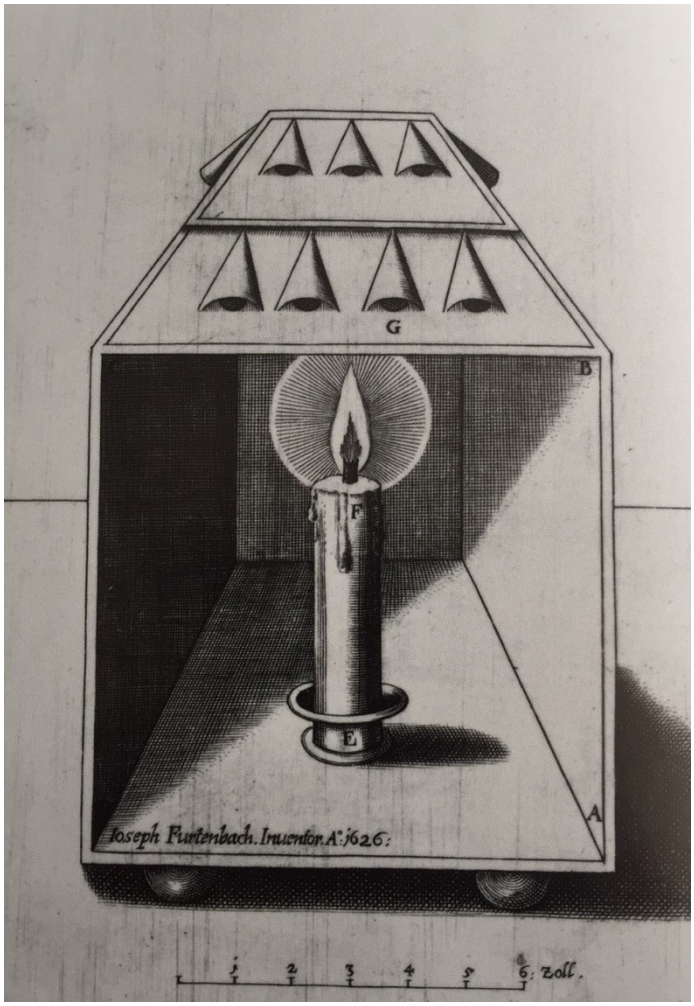


Fig. 16. Candileja J. F., 1626

La candileja nace en el teatro religioso y se extiende y evoluciona en el teatro profano. El color cálido de la candileja con vela es el color de la religiosidad, el color oro de las tablas medievales, el color oro de las embocaduras del teatro a la italiana, el potenciador del nácar de las caras de las vírgenes, de la sangre de los cristos crucificados, de la transformación de la pureza del blanco en un espacio escénico. Para César Oliva, así como para otros dramaturgos y directores de escena, el drama litúrgico es el mayor espectáculo teatral de Occidente.

Valle-Inclán (1922) creía que lo más maravilloso de la candileja sería poder destruirla para transformar la mecánica interna y que esta pudiera adaptarse a cualquier

punto, zona o hueco escénico. Controlarla para que no controle el plano de luz escénica. «Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color -unidas a la prosodia- deben estar en la mente del buen autor de comedias» (Valle-Inclán, 1922: 430).

Tuñón nos recuerda que, en sociedad, el ser humano transforma sus necesidades en la misma medida en que lo hace en su vida cotidiana, la más de las veces por fenómenos externos (prensa, radio, comunicación, espectáculos, trabajo, relación entre diferentes grupos…) y, en menor medida, a causa de fenómenos internos (economía, nivel cultural, tiempo libre, etc.). Aparece entonces la necesidad de elegir y demandar transformaciones a una sociedad cuyo poder está vinculado a una clase social, «[…] son los hombres […] quienes crean los valores y sus escalas preferenciales: la clase, el estamento, la época, conforman los valores y su contenido» (1977:16). Con el cambio que se produce y la posterior asistencia al teatro de una burguesía que empezó a demandar un nuevo tipo de obra teatral determinada por distintos gustos, manera de entender, ver, y analizar los actores, la dirección, la escenografía y la iluminación, lo cual repercutió en la obra representada permitiendo un cambio que fue esencial: el análisis de la infraestructura técnica y su ruptura con el modelo de teatro anterior. Esta es una posible explicación de por qué la candileja fue evolucionando en paralelo a la necesidad de encontrar nuevas formas de hacer teatro, no en cuanto a su diseño, que se mantuvo igual durante siglos, sino en cuanto a qué tipo de fuente luminosa incluía, cómo era el color (cálido-frío) y la necesidad de una diferente intensidad, que permitieron su evolución lumínica sin eliminarla. El regulador de sal en un principio permitió variar la intensidad de la fuente de luz, y fue posteriormente eliminado por el de resistencia. En el momento en que la luz eléctrica

se introduce en los teatros, evoluciona el diseño y el uso de la candileja, siempre en función de los estilos: comedia, drama, musical, danza…, y la forma de proyección de la luz: directa o indirecta, color y texturas.

El tipo A es la candileja tipo más antigua en cuanto a su diseño, con lámpara de color o blanca, distintos circuitos en función de los grupos de color y un voltaje variable según la acometida del teatro, que podía ser de baja tensión, 12 o 24 voltios, conectados en serie; o alta, 125V. Colocación de lámpara vertical y luz difusa.

El tipo B se usaba con cristales pintados de color o con texturas dibujadas para producir sombras en la cara del actor y en la escenografía. Las lámparas estaban en compartimentos individualizados. Los circuitos se dividían por grupo de uso, color o textura. Se usaban con voltajes de 125 voltios. Colocación de lámpara vertical y luz difusa.

El tipo C eran lámparas en compartimentos separados con reflector parabólico, debido a su colocación, paralelas al escenario. Su potencia era de 100 watios. Proyectaban luces direccionales y se usaban para efectos, por ejemplo, realzar caras de personajes.

El tipo D se diseñó para producir una luz indirecta, el reflector era cilíndrico y la luz que emitía era difusa, y en cuanto al color, su distribución producía una muy buena mezcla. Tenía una particularidad en su diseño: la incorporación de dos viseras para cortar la luz, tanto en la parte superior como en la inferior. Este tipo de candileja distribuía mejor las sombras, es decir, era menos dura que los otros tipos.

Todos los tipos de candilejas: A, B, C y D se colocaban en el proscenio, en un plano inferior más bajo (fig. 17). Además de las lámparas de 100 vatios, también se colocaban de 25 vatios, 40 vatios y 200 vatios. Los colores eran los primarios: verde, azul y rojo, que mezclados producían los secundarios: amarillo, magenta y cian. La mezcla de los tres primarios, a una intensidad del 100 %, emite luz blanca que da sombras de colores secundarios producidas por la interferencia entre las diferentes fuentes de luz y el cuerpo de los actores. También se fueron incorporando lámparas de luz blanca para aclarar los colores saturados de los primarios.

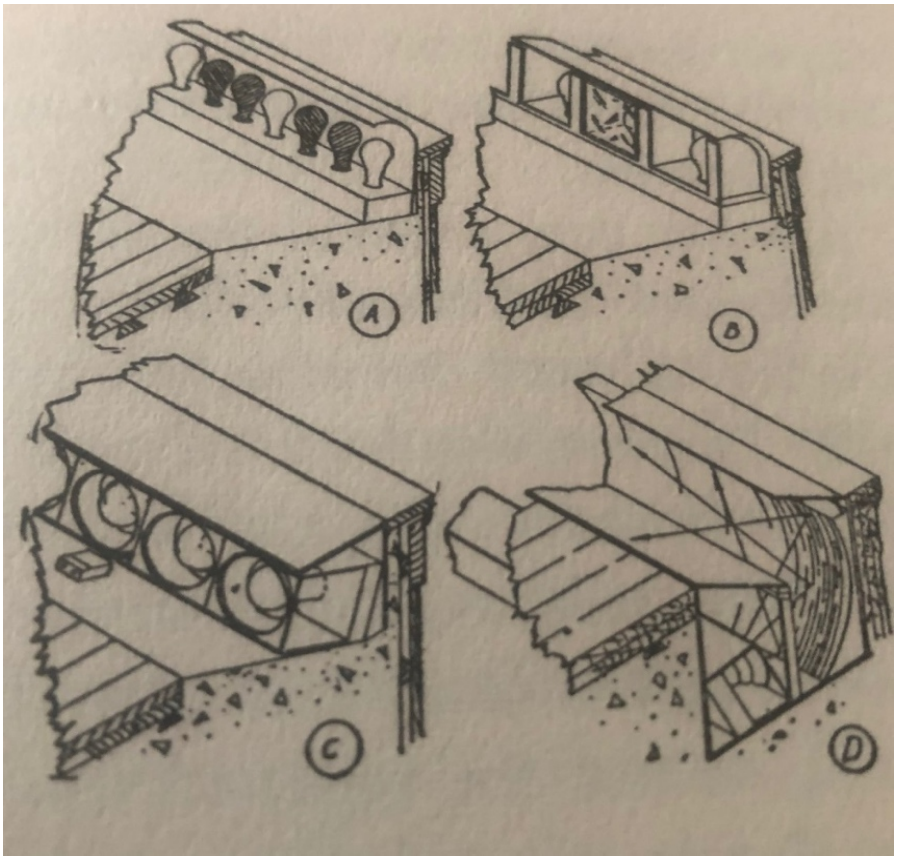


Fig. 17. Diferentes tipos de candilejas según dibujos de Stanley McCandless. *(A Method of Lighting the Stage)*

La candileja siempre fue, y aún es, un obstáculo para la visión de planos de acción en el suelo o de los pies de los bailarines en la danza.

El invento de la luz incandescente y la introducción de la corriente eléctrica en los teatros permitió la búsqueda de otras fuentes de luz aplicables a la candileja, como fue el tubo de fluorescencia[36]. Este tipo de luminarias se fueron extendiendo a partir de los años ochenta del siglo pasado, sobre todo debido al invento de la reactancia electrónica, que hizo posible regular una fuente de luz de gas, como el tubo fluorescente, que antes era imposible de regular. La luz de fluorescente no solo se usó en forma de candileja, sino también como luz para iluminar un ciclorama o panorama; también se utilizó como luz aplicada a un elemento escenográfico, al tratarse de un tipo de luz diseñada con formas geométricas lineales. Con la aparición del neón fue posible moldear las figuras según un diseño predeterminado. Se usó en fachadas de edificios y en musicales en los años treinta, cuarenta y posteriores, también se utilizó en teatro.

Los estudios críticos dirigidos a la desaparición de la candileja a lo largo de los siglos XIX y XX fueron constantes. La candileja era el Mefistófeles teatral, culpable de todos los males de la puesta en escena, de la mala dicción de los actores de oficio y de los problemas de interpretación Se trata de la luz más denostada de la historia de la iluminación escénica. Pero cuando aparece la candileja en los teatros de corte, hay que tener en cuenta que esta viene de la evolución de los teatros pobres de plazuela. Se trataba del medio lumínico más vanguardista, y a la vez el más simple, para expresar

[36] Su invención data de 1926, tiene forma de tubo y una electrónica basada en la descarga. Usa la corriente continua a través de un filamento de tungsteno a cada lado del tubo como base de encendido a través de un flujo interno de electrones, produciendo un calentamiento y encendido del gas de flúor combinado con vapor de gas de mercurio y otros gases inertes. Los tonos y temperatura de color se dan con una variación del gas interno, cálido o frío, según los tipos de tubo. La patente la compró General Electric, comercializándolo a partir de 1939. Su uso más extendido fue para iluminar grandes superficies de oficinas. En cine, iluminó comedias como *Primera plana* (1974).

una única idea: alumbrar para ver. En el plano económico/mercantilista se creó una estructura industrial alrededor de la técnica de la luz que hizo evolucionar la imagen teatral tanto por el tipo de luz como por el color que se elegía para la fuente luminosa. La candileja propiciaba un consumo altísimo de fuentes luminosas, por ejemplo, en los teatros de corte suponían un muy elevado coste de producción, dividiendo los teatros en función de sus recursos e influyendo en la técnica: luz de sebo (popular) o luz de velas (aristocracia). Cuando se inició la investigación de nuevas materias primas como el gas, y su uso para iluminar las ciudades, se construyeron fábricas en diferentes zonas de la ciudad para su suministro, también cerca de los teatros. Con la llegada de la bombilla eléctrica y su industria de consumo de energía, la candileja fue lentamente dejando de ser fuente de luz primaria para convertirse en adorno circunstancial.

Fig. 18. *Bailarina con ramo de flores* de Edgar Degas, 1878

La candileja es la fuente de luz que marca la composición en la pintura de Degas. En este cuadro, la bailarina está en un espacio tridimensional falso, con rompientes fugados para transmitir profundidad. Una idea evidente, si la luz surge desde proscenio: mantengo el telón pintado, mantengo la candileja, si cambio a volúmenes tridimensionales, desecho la candileja. En el primer caso, tendríamos el conservadurismo en la escena plástica con una puesta en escena objetiva; en el siguiente, la vanguardia evolutiva de la tradición escénica con una puesta en escena subjetiva. En el teatro español se mantuvo la primera idea durante más tiempo que en el teatro europeo. Cuando la mentalidad cambia, también lo hace la propuesta escénica. Obvia decir que el teatro no solo es arte escénico, sino que se sostiene en una estructura socioeconómica que ha ido evolucionando a lo largo de los siglos y que influyó e influye en la forma de hacer teatro, no solo hacia nuevas teorías escénicas, sino también en las infraestructuras técnicas y su transformación, con la llegada de la electricidad, lo cual determinó la evolución de la candileja abierta (reflector, fuente luminosa) hacia el diseño cerrado con lente (reflector, fuente luminosa, lente). En esa estructura encontramos, por un lado, el dominio de una base sociocultural que determina unos gustos en cuanto a plasticidad teatral y, por otra, las mentalidades, y con ellas sus ideologías, que condicionan y determinan el cambio desde un modelo teatral conservador hasta otro más cercano al europeo de su misma época. Las mentalidades, como apunta Georges Duby, van unidas a estructuras simples de la sociedad y, como tales, están dentro del conocimiento de esas estructuras de base, como son la política, la economía y la sociedad. Esta estratificación del pensamiento histórico para el estudio de los grupos sociales nos sirve de método para demostrar

cómo la candileja dejó de ser importante en la iluminación teatral para pasar a ser un efecto más en el teatro de la década de los ochenta del siglo XX.

Partiendo de un hecho evidente como fue el cambio en los medios de producción en nuestro país y la necesidad de mano de obra industrial, se puede analizar el crecimiento de la emigración rural a diferentes capitales de provincias, aunque la mentalidad del obrero siguió siendo agraria, tal como apunta Tuñón: «[…] la tradición de hombre trabajador era más rural que urbana, muy acusada en la inmensa masa de asalariados agrícolas» (Tuñón, 1977: 242). Esto significa que, aunque se cambió el modelo productivo, no se produjo una mayor necesidad de asistir a los teatros de la época, repercutiendo esto en el valor de la obra teatral y su representación. El problema era el siguiente: ¿cómo evoluciona la mentalidad de una sociedad anclada en sistemas piramidales de dominación y con gustos tradicionalistas? ¿Qué debe hacerse para que la asistencia a espectáculos teatrales se convierta en algo habitual? La fórmula, desde una óptica historiográfica, es lo que se ha dado en llamar la *historia del tiempo,* cuando el modelo no es rupturista se negocian nuevos términos; se acelera en fórmulas minoritarias de escenificación, con líneas más abiertas de ubicación espacial y técnicas distintas de creación de personajes y, a la vez, retrasa o mantiene la mayoría de las puestas en escenas más comerciales, basadas en la tradición y diseñadas para grupos sociales de poder. Pero tanto, tanto el aceleramiento como el retraso en la evolución del arte escénico van de la mano en el conjunto de la historia teatral española.

Cuando a la estructura social se incorporan distintas élites culturales (burguesía, clase medias), se vinculan entre ellas en una relación de poder «[e] influyen sobre las restantes por los canales del Poder y otras por los canales de los poderes de hecho: la propaganda, […] la intimidación, […] las costumbres y hábitos mentales,

toda clase de representaciones, conceptos e imágenes que constituyen una conciencia social […]» (Tuñón, 1975: 202, 203). Esto deriva en una transformación en el uso del dispositivo teatral. Este dispositivo y su formación se asientan en técnicas de representación teatral externas basadas en modelos, llamémoslos vanguardistas, del teatro europeo, necesarias para el conocimiento y la transformación de la acción del personaje, para sus porqués, no solo con la palabra, sino con la incorporación de la tecnología de la luz y la tramoya en el Teatro Nacional.

Pongamos un ejemplo: la cúpula de Fortuny, que permite, por primera vez en la historia de la iluminación teatral, la posibilidad de tener una luz indirecta. Cuando la cúpula de Fortuny es instalada en el escenario, la candileja y las diablas desaparecen como la fuente de luz más importante en el teatro, permitiendo la utilización de fuentes de luz o artefactos desde la sala, es decir, de luz directa.

Hay un factor que no se puede olvidar y que fue muy importante por su transcendencia para el teatro y, en concreto, en la iluminación teatral. Este factor fue la prensa diaria, un objeto de lujo que en escasas ocasiones se compraba, pero que estaba presente en los cafés de la época, donde era hojeada por los clientes. La crítica teatral en prensa empieza a describir la luz como una parte importante del arte escénico y la analiza a partir de la imagen teatral y sus consecuencias, con la evolución de los nuevos artefactos lumínicos que se van introduciendo en la escena. Estos críticos se refieren a la candileja como una luz decadente que era necesario sustituir en el teatro. Se debe tener en cuenta que la lectura de la puesta en escena por parte de los profesionales de la crítica tenía un componente basado en la palabra y para ellos este elemento seguía siendo el más importante de la puesta en escena. Por ello, ante las nuevas imágenes teatrales que surgieron con la incorporación de nuevas luminarias se

dio la división entre los que la defendían y los que la condenaban. Tenemos ejemplos de periódicos de aquel momento, como *ABC,* que publicaba los artículos de Azorín, o *El Heraldo de Madrid*, que analizaba la iluminación de los montajes de Wagner en Bayreuth, además de una lista bastante extensa de periódicos que hicieron lo propio, entre los años veinte y el final de la Guerra Civil.

La evolución de la escena necesitaba una ruptura espacial, la salida de la cárcel que produce la caja escénica y la unificación del escenario con la sala rompiendo la cuarta pared natural producida por las candilejas, y logrando así una continuidad entre ambos espacios y produciendo una comunicación directa entre montaje y público. Directores como Rivas Cherif, Adrià Gual o Max Reinhardt, entre otros, llevaron a cabo la ruptura entre la escena y el público en el plano del movimiento escénico con frases del estilo de: «comienza la imagen escénica a salir de su estrechez del marco y extenderse hacia el público» (Sánchez: 1999: 227), que consolidan una nueva forma de escenificar, en parte gracias a la evolución del artefacto de luz teatral.

En la historia de la luz teatral y, sobre todo, a partir de los años ochenta del siglo XX, se siguió usando la candileja, que se transformó gracias a la evolución de la técnica y también a la aparición de nuevas dramaturgias y puestas en escenas, y que convive con diferentes tipos de focos (Fresnel, Recortes, PC) que acompañan en la valoración y significado de la propuesta de luz. Veamos en *Ricardo III,* de Shakespeare, la escena de la muerte:

REY RICARDO. –

¿Qué hora es? ¿Dónde está el sol?

RATCLIFF. –

No sé, señor.

REY RICARDO. –

El sol no quiere salir y oscurece las tropas.

CATESBY. –

A las armas. El enemigo está avanzando.

REY RICARDO. –

La fuerza de nuestros brazos será nuestra conciencia. Vamos. Y si no llegamos al cielo, nos veremos en el infierno.

TODOS. - *(Gritos)*

REY RICARDO. –

¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo! (Dramaturgia de Pallin, 2016: 71)

Se forma una montaña humana alrededor del personaje de Ricardo III, la luz son catorce candilejas (Tomasitos[37]) distribuidas a lo ancho del proscenio, la proyección de sombras forma un cuadro abstracto en movimiento: la batalla. El rey grita su última frase, la luz se transforma en un cenital de masa fría.

La luz de la candileja fue la unidad artística de todos los componentes del arte teatral: telones pintados, perspectivas falsas, figuras deformes…, todo en un contexto basado en la tradición. En esa tradición se encontraba la solución artística de quinientos años de uso de la luz de la candileja: cambiante, deforme, vilipendiada, pero eterna. Su expresión de belleza está en el culto, donde encuentra su significado en los primeros siglos (XV-XVI), en el teatro aristocrático y en todo lo que va unido a una mentalidad de dominación y de uso artístico de la función teatral. Claro está, ver y

[37] Es un foco PAR 16, también llamado Dicroica 50w a 12v. El nombre es una castellanización de la empresa inglesa fabricante de iluminación, Thomann.

observar la belleza de la imagen imaginada conlleva una ideología que proyecta una estructura simple sujeta a una acción teatral con un fin moralizante, conservador, que era el teatro de su época. La luz, en esos primeros siglos del teatro cerrado, también servía a una necesidad de contemplación de la arquitectura teatral, de orgullo ante la solemnidad del espacio, de corrección en la vestimenta de la clase social que asistía a las representaciones… Todo ello se convirtió en un acto social con la disculpa de asistir a la representación de la función teatral.

Fig. 19. *Ricardo III* de W. Shakespeare. Noviembre Teatro, 2016. Escena de la batalla

La candileja refleja la realidad de la sociedad de su tiempo, anclada en un teatro estético en su configuración y armado en la tradición y el entretenimiento. Esto se puede ver en el ejemplo de Francia: una clase social que ostenta el poder y que no evoluciona lo pierde con la revolución de finales del XVIII, la burguesía consigue el poder transformando la política, la ideología y la economía en un cambio

revolucionario que impregna la función teatral, el texto, la escenificación y que, a la vez, introduce la técnica (pila, gas…), provocando una necesidad de transformación hacia un teatro de emociones sin dejar atrás el de entretenimiento, y esto transformó la iluminación clásica en una más depurada y abierta en su concepción teórica, y provocó que, a finales del XIX, la candileja pasara a ser un problema en la configuración escénica.

Si se pueden incorporar nuevas técnicas de iluminación, el desarrollo artístico incrementa su capacidad discursiva y la exposición en la escena transforma, en cantidad y calidad, la imagen teatral, que pasa a ser una exposición pictórica ante la narrativa del texto y una herramienta nueva y asequible en manos del director de escena.

Fig. 20. *Ricardo III* de W. Shakespeare. Noviembre Teatro, 2016. Escena de la muerte de Ricardo III

Este proceso comienza a principios del siglo XX. El ritual de la luz de la candileja desaparece lentamente dejando paso a una forma distinta de concebir la luz y a la libertad de crear atmósferas de luz con nuevos lenguajes. En un principio, el público no comprendía este universo de magia vinculado al movimiento, a la acción, y todo ello supeditado a la mirada y con ella al poder de compresión y al análisis individual. Lo que antes era una combinación estática de diferentes planos de actores en proscenio solo con la candileja, posteriormente pasó a ser una reflexión de cuadros simultáneos, creados por el director de escena, para el visionado subjetivo del espectador. La introducción de nuevas técnicas lumínicas en ciertos momentos fue aborrecida y, en otros, aplaudida; tuvo críticas excelentes y otras destructivas. Walter Benjamin (2018) afirma que ante una obra comercial el sujeto progresista reacciona, mientras ante una obra analítica retrocede. Son dos formas distintas de entender el progreso de escenificación e iluminación, a partir de la candileja, con planteamientos críticos que venían de grandes creadores escénicos y pintores (Appia, Egusquiza, Craig). Sin embargo, cuando la imagen de la luz se configura en memorias o cue para diseñar cuadros de color, la candileja deja de existir tal y como se conocía ante una abstracción de la puesta escena. El tiempo incorporado al efecto de luz modifica la acción y, frente a ello, la voz del crítico es la incomprensión y la confusión ante unas prácticas teatrales que se empezaban a emancipar del ritual ya conocido con la exposición a nuevas técnicas de iluminación.

En el teatro español, durante la mayor parte del siglo XX, la candileja se usó con bombillas blancas y con los colores primarios, rojo, verde y azul, en panoramas de tela y también para iluminar cabaré y revistas musicales, desde el suelo o en vara tipo diablas con cañones de seguimiento para la *vedete.* La luz de la candileja se

transformaba en una luz necesaria para el conjunto de baile con coreografía de estilo cancán, para que el público pudiera ver el movimiento de piernas. Su uso se dio tanto en Francia y Alemania, como en España. Los fondos eran bombillas montadas sobre marcos de madera en forma de puerta con un telón rojo de fondo.

Fig. 21. Imagen típica de una coreografía cancán. Folies Bergères

A lo largo del siglo XX, los hombres del teatro (actores, dramaturgos y directores) intentaron romper los límites secuenciales del espacio/tiempo en la propuesta escénica desde la aparición de la iluminación eléctrica y con la reescritura de la puesta en escena, más encaminada, en un principio, a la teorización que a la práctica directa, sobre todo, debido a una necesidad de evolución de la tecnología, y en concreto, de la luz incandescente, que ayude a que los límites secuenciales se rompan y así lograr mayor agilidad en la escenificación. Esto ocurre en la interpretación, función a desarrollar en el espacio físico de la acción —movimiento—, y en el espacio expresivo del personaje/actor.

La candileja no era la solución, pero desde una colocación diferente: lateral de boca, y un diseño nuevo e individual, podría definir el espacio, redescubrir el cuerpo humano del personaje y dejar de ser un problema.

La ubicación de la acción en un espacio acotado por la escenografía da una sucesión de situaciones que, a través de la escritura, reconvierte ese espacio en el lugar del desarrollo del personaje y el medio de acción a través del tiempo escénico.

La candileja como apoyo a la dramaturgia se convierte en un muro, pero si modificamos su colocación, de la fijeza pasa a ser un objeto manejado por el sujeto, por ejemplo, en proscenio, y de esa forma deja de ser un problema y se convierte en una solución.

Y, por último, estarían los directores, que disponen de un espacio y un tiempo determinados para poder desarrollar su propuesta escénica. Un espacio (escenografía) que acota el escenario físicamente y también con el movimiento del actor, combinando la partitura escrita con la partitura escénica, dentro de una estructura descriptiva y secuencial en el tiempo, sin ser novelada, pero fragmentando las escenas con la luz. La luz coloreada realza y define la composición dando valor tanto al espacio como a las distintas escenas.

La candileja por sí sola no produce diferentes imágenes para distintas escenas, pero, en cambio, si se usa en combinación con artefactos lumínicos, permite romper los límites de la luz estática, lo cual fue imposible durante siglos. Además, el cambio en la colocación y la proyección funciona en forma de nuevas herramientas para la escenificación, convirtiéndose en una solución escénica en lugar de en un problema. Incluso desde la crítica, se ha puesto en valor la candileja en el teatro al hablar de las imágenes de luz que producían las candilejas en una obra teatral: sus tonos, sus

sombras proyectadas y magnificadas, las hermosas candilejas que iluminan rostros de abajo arriba creando mundos oníricos, esculturas cinceladas por colores cálidos que permiten seguir disfrutando del invento lumínico más antiguo del teatro universal.

3.2. Reflexiones sobre la luz teatral. La tradición y su posterior ruptura

Flota ante mí una imagen,
hombre o sombra,
más sombra que hombre,
imagen más que sombra.
W. B. Yeats

La imagen teatral es una sucesión de formas con un sentido interpretativo, unas; con necesidad de plasticidad, otras; cotidianas, las más de las veces, pero el uso que se hace de ellas es para expresar compartimentos que evolucionan con la escena y que engloban toda la visión escénica, transmitiendo un lenguaje directo y comprensible. La imagen es un volumen concebido para el recuerdo, para soñar y para fijar un drama en su máxima amplitud escénica. La iluminación teatral decide la atmósfera, el espacio y, en algunos casos, puede ser una convención; y en otros, una fotografía de la memoria. Al principio a la luz escénica se le da un planteamiento técnico: tipo de luz, colocación, diferentes enfoques, para una función artística como es la puesta en escena. Es un intento de discernir qué dibujo lumínico se quiere recrear para configurar una imagen, por ejemplo, la muerte de Ofelia: Una sola luz en diagonal, contralateral, cálida, difusa, penumbrosa y que configura un plano general en sombras, más sombra que persona. La primera imagen que buscamos está en nuestro recuerdo y después hay que encontrar la imagen objetiva para llevarla a escena. La imagen es un laberinto de búsquedas entre la imagen visible, perdurable pero sujeta a lo real; y la oculta, deformadora del tiempo, efímera.

Durante décadas el teatro ha sido un teatro del bullicio, de la palabra por encima de la escena, del murmullo, de las habladurías del público sobre este o aquel actor, o de la risa amplificada sobre la escena de la masa encorsetada y descarada, al margen de que la obra teatral contribuyera a ello. En el momento en que la luz de la sala permitió la oscuridad, el bullicio desapareció.

Hay un cambio en la demanda cultural de una determinada clase social (la obrera), que va desde las novelas por entregas hasta la búsqueda de un tipo de lecturas cercanas a su actividad social y, como consecuencia, a sus relaciones sociales en el ámbito público, dentro de una sociedad en transformación que le permitió participar en distintas estructuras políticas y culturales. En una entrevista al editor y librero Manuel Aguilar (1933: 3), publicada en el periódico *El Sol* en 1933, argumenta acerca de la evolución en la lectura y su transformación en la sociedad de su época:

> Ahora ese lector se ocupa por las cuestiones sociales, económicas, científicas, de artes y oficios. Se observa en este fenómeno la intervención que el obrero y la clase media han ganado en el desenvolvimiento del nuevo régimen. La clase rica creo sinceramente que no lee. Los que leen son el obrero, la zona alta del obrero, empleados públicos y de oficinas particulares […] Con las nuevas reformas y con la natural inteligencia de los chicos por influencia del medio, se requieren otras clases de libros. Los viejos cuentos ya no les interesan. Esto, en lo literario. En lo que atañe a la formación cultural pasa otro tanto. La «radio», el «cine»…, han despejado las inteligencias infantiles. A tono con estas normas de progreso, deben redactarse otros tipos de libros. El niño va por delante de los que existen. Habrá, pues, que destruir lo antiguo y realizar algo actual, de la hora que vivimos. (Citado en Tuñón de Lara, 1977)

Tal vez la reflexión haya que hacerla mirando las fuentes en la tradición que permiten conocer para después evolucionar, no solo en los ciclos sociales sino también en la forma de hacer o planificar teatro. El momento de un cambio de ciclo, tanto económico y social como cultural, influye en el estado en que se encuentra el teatro español en ese momento, un teatro histórico cuya estructura todavía era arcaica: montajes dirigidos y pensados para el primer actor que ignoraban la labor de conjunto en la planificación artística del montaje, la renuncia a la figura del director de escena como máximo creador de la puesta en escena y la no existencia de un planteamiento mínimo de análisis sobre la luz teatral, sobre todo ante las nuevas fuentes de luz que ya se conocían y que en los teatros europeos ya se habían incorporado. La estrategia era, a partir de un teatro antiguo, cambiar y modular su estructura para darle una forma más contemporánea. Para ello se partía de una idea simple: si se aumenta la variedad en la producción teatral, surge una mayor crítica a la puesta en escena e, indirectamente, más proyección social, por su diversidad ante la apertura de nuevas dramaturgias, no solo nacionales sino europeas, y la aparición de un teatro de divertimento y de denuncia social. Gracias a todos estos factores se da una mayor asistencia de público a los teatros, sobre todo en las ciudades, y una posterior expansión del teatro popular y su influencia en las clases sociales establecidas en el mundo rural. Basándonos en lo anteriormente expuesto, y analizando el conservadurismo teatral que venía del siglo anterior, vemos que a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX se empezó a cuestionar ese modelo de teatro a través de nuevos proyectos teóricos y artísticos, y dentro de una minoría de creadores (Gual, Rivas…). El teatro español llevaba un retraso de entre diez y veinte años, según las zonas geográficas, con respecto al europeo.

El teatro de principios del siglo XX era un bloque monolítico carcomido por la endogamia y al servicio de una ideología conservadora, tanto en la escenificación como en la creación dramatúrgica, e iba acompañado de unos empresarios «[…] que viven bajo la obsesión numérica y explotan al público al modo del burdel, y por el otro, los susodichos autores dramáticos […] colaboran con ellos para halagar la estupidez del prójimo […]» (Gual, 2016: 138). Y ante la necesidad de avanzar hacia una nueva forma de hacer teatro aparece el problema: había que destruir o reformar, no existía otra salida, pero el obstáculo era «el fenómeno de la divergencia entre la *intelligentsia* y el pueblo […] en medio del ruido de una lucha ideológica» (Vicens Vives, 2012: 170), y la incomprensión entre dos maneras de vivir: la ciudad y el campo, y, a su vez, la falta de entendimiento entre una masa ignorante y una minoría cultivada, lo cual repercutió en la capacidad creadora de hacer teatro.

Hacía tiempo que la escena teatral era una lucha entre dos maneras de sentir: la individualidad reflejada en el actor principal y la sensibilidad del conjunto, representada por todos los elementos de una obra teatral. Esto era así debido a una puesta en escena hecha en función de un espacio bidimensional y escenas en proscenio, esclavas de una luz de proscenio (candilejas) y laterales en boca de escenario. En cuanto fue posible colocar la luz teatral en toda la caja escénica la escena empezó a constituirse de forma tridimensional, a la vez que el espacio, consiguiéndose la sensación de conjunto. La implantación en la escena del concepto de volumen escenográfico rompe con la imagen tradicional del telón pintado realista y supuso un salto hacia la obra artística simbolista de consecuencias revolucionarias. La iluminación teatral de las primeras décadas del siglo XX no entraba en la catalogación de corriente literaria ni pictórica (simbolista, modernista…), pero sí determinó la

búsqueda, por parte de los primeros directores de escena, del color como símbolo de las emociones. El espacio tridimensional facilitó la incorporación de focos de luz en zona o huecos que hasta entonces eran inútiles, creando imágenes unipersonales con una sola fuente de luz. Luz de amanecer, luz de atardecer, ventanas, luz de sol, etc.

Se rompe el convencionalismo del realismo pictórico en el decorado, dando paso a una abstracción corpórea (Appia, Gual) donde los elementos escenográficos no definen las escenas, sino las escenas son la que incorporan el planteamiento espacial en dichos elementos, descubriendo al público un mundo nuevo de imágenes, que en un primer momento fue incapaz de entender y que, posteriormente, fue descubriendo gracias a las nuevas sensaciones producidas por la propuesta escénica. Gual descubre el potencial del espacio gracias al color y su incorporación a las diferentes escenas, y busca una simbología sustentada en una lógica que ayude, partiendo de su pensamiento escénico, al desarrollo de la puesta en escena. Como escenógrafo y pintor, estudia y sintetiza el color desde la búsqueda del blanco y el negro en las tablas: «para recorrerlo será preciso adaptarse a los tonos» (Gual, 2016: 66), esto le permite el trazo del contorno figurativo de la imagen y, posteriormente, la investigación en el relleno con color. Adrià Gual viene de una escuela visual, de un teatro escénico de telones pintados, de mezclas de tonos de color distintos e infinitos que determinan un espacio, los efectos de luz en blanco, con un fin: no variar el color de la tela escénica. Gual, en su concepción espacial, aporta la idea del color morado, y lo hace en su proyecto teórico sobre el texto teatral *Nocturn. Andante. Morat* (1896), en sintonía con la majestuosidad místico-religiosa que representa dicho color en la tradición cristiana, y

llevándola a su propuesta en sus textos sobre teoría escénica[38] (Gual, 2001: 73). Dice Isidre Bravo (1986: 192) sobre Gual: «el color no obeeix a unes premisses naturalistes sinó a un sistema simbòlic de predominances que introdueixen al drama intern: […] blaus […] ocres […] liles […] i vermells […] o rogent d´un cel enfebrit […]». Su razonamiento lo basa en el montaje escenográfico que realizó Adrià Gual para una versión escenificada del oratorio, *Javier* de Antonio Massana, estrenada en el Liceu (1930) combinando el telón pintado con elementos volumétricos: escalinatas, pilastras y templos.

Al trabajar sobre la base del blanco/negro y desarrollar posteriormente el color se encuentra con la figura escenográfica, que describe desde dos conceptos: uno, la dramaturgia aplicada a la escena; y otro, la imagen física desde la escena, que deriva de la composición visual. A la vez, tiene su base en tres elementos clave de su proyecto escénico: el alma/drama, el color/plástica, la música/sentimiento. Sobre la luz, considera que los cambios deben ser imperceptibles. Su voluntad, entender que la luz con un color afín a la escenografía contribuye a ese mundo de religiosidad y fantasía que buscaba a través del equilibrio escénico. Adrià Gual tenía la necesidad de romper con el espacio teatral que se arrastraba desde los códigos del teatro a la italiana (configuraciones que funcionaron en tiempos anteriores), que veía día a día en el teatro

[38] Ver la introducción a la edición de *Nocturn,* cuyo título: *Teoría escénica,* aporta una visión espacial en tres partes, términos o líneas: un fondo, o tercer término, de mar y una escalera, un segundo término de árboles/personajes y un primer término en proscenio, balaustrada. Las zonas de acción que, a la vez, revolucionaron el espacio y con ello la posición de la luz. En las nuevas indicaciones sobre la partición del espacio por escenas, la luz se configura por métodos simples: una luz por área, una luz para todo el término. Gual fue un pionero ya que definió la acción con base en una simbología lumínica: el uso de la oscuridad en el público y en la escena, y el color en la pintura escénica. En *Silencio,* al comienzo del segundo acto, la luz la define en la penumbra de la tarde y utiliza la oscuridad para romper el diálogo con el mutis de un personaje, que va a por cerillas y vuelve con ellas para encender el quinqué que cuelga del techo, cambiando la parte dramática por otra cotidiana.

de su época, y propuso la necesidad de suprimir la concha del apuntador, las candilejas, las bambalinas, los bastidores y el cambio del telón de boca por cortinas. Su planteamiento iba en la línea de sus contemporáneos: romper el espacio teatral histórico e incorporar el volumen sin significado realista, pero simbólico en la expresión y obsesivo en la unidad del conjunto.

La ruptura no solo está en el diseño de la escenografía corpórea, sino también en la manera de crear nuevas formas teatrales que impliquen a personajes cotidianos, relaten problemas cotidianos y, a la vez, desprecien un tipo de tramoya: un vuelo escénico o una aparición por escotillones. Él afirma, acerca del escenario, que también puede diseñarse con telas desvanecidas en diferentes planos, elementos de utilería mínimos, giratorios y una sola luz creadora de sombras, contando, además, con la necesidad de articular la idea plástica en función del concepto de la propuesta escénica. Gual pensaba en el teatro mínimo *(Teatre Intim,* 1898), lo que posteriormente denominó en *El Heraldo de Madrid* (1925) «los pequeños cenáculos teatrales»; visión redentora de un teatro basado en la verdad, con un significado expuesto ante «[…] una falsa interpretación [que] nos conduzca por caminos completamente opuestos a los que […] nos interesa seguir y aconsejar» (Sánchez, 1999: 420). Un teatro que, al tener influencia francesa, daba pie a la búsqueda de nuevas escenificaciones para un público con gusto por un teatro no comercial. Sea como sea, este era un teatro minoritario, con un atraso tecnológico y una técnica escénica mínima, que buscaba asentar la imagen teatral dándole un sentido a la palabra y a las nuevas corrientes de escenificación.

El objetivo de Gual era reformar el arte escénico, comenzando por la plasticidad, la formación actoral y la apertura a la creación escénica, desde el pintor escénico hasta el montaje. Él buscaba convertir el hecho teatral en una unión entre un

conjunto «de los conjuntos escénicos» (Gual, 1903), de los creadores artísticos y un público receptivo a nuevas corrientes de escenificación; quería volver a la imagen teatral equilibrada con ayuda del objeto, la luz y el color.

Gual describe su obra dramática *Silencio* (1897), dirigida y con una escenografía diseñada por él mismo, como un acercamiento a los pensamientos no expresados después de la muerte. Al final de la obra, el personaje de Eliseta muestra este planteamiento con una reflexión en voz alta: «¡Sí: el mundo es de los que callan!» (Gual, 2001: 176). Y en cuanto a la descripción que hace de la escena, él narra un espacio escénico fijo, cotidiano y ordenado, único y realista, sin evolución propia, que deja a la luz la transformación espacial y la progresión a la hora de marcar el tiempo de la acción dramática (luz natural-luz artificial):

> […] Todo recibe luz del balcón de cortinajes […] De allí llega la luz a través del transparente blanco; de allí llega el rayo de sol que perezoso se deja caer en la estancia. Y dando de lleno en los sillones que tiene cerca, en la alfombrilla de ramplones colores […] Y allí la luz que lo rodea disminuye, no como es el, como una mota de oro, sino medrosa y macilenta. Sigue hacia los rincones y las esquinas […] Los batientes de la puerta central tienen cristales y están cubiertos por cortinitas transparentes y blancas, y a través de ellas se adivina el pasillo, que recibe una luz más mortecina desde otra dirección.
>
> La luz lo es siempre todo. La del sol y la que la rodea, por cada lugar a donde va tiene su propio saludo, su forma de caer en él, su color especial, como si, tomando parte en lo que ocurre allí donde se posa, se amoldara enseguida y supiera darle un tono de luz expresa.

> Allí el tono es de tristeza y, con la suavidad de su polvillo luminoso […]. (Gual, 2001: 126)

Con respecto a la luz, la describe como basada en dos fuentes contrapuestas en origen, una, desde la ventana; otra, desde la puerta, dos espacios-luz enfrentados por una lámpara de petróleo de interior colgada sobre la mesa. Persigue la representación de un mundo real dentro de un espacio interior simbólico que se va transformando en desencanto a lo largo de la acción. Lo describe con un lenguaje poético que busca en la luz: «son las seis de la tarde; la luz entra adormilada por la ventana», la imagen del drama a través del paso del tiempo físico (oscuridad) a la luz, «encenderé el quinqué» (Gual, 2001: 126), artificial.

Joan Maragall (1898: 54-55) publicó una reseña en la revista *Catalònia* sobre el montaje de *Silencio* y dice en relación con la luz en la obra:

> Nada de batería en el proscenio: la luz viniendo de los lados, tamizada y colorida, hasta donde lo permitían los medios de iluminación con que cuenta el Lírico. […] En una palabra, una mise en scène y una dirección como la quisiéramos ver en los teatros más sonados. (citado en Batlle i Jordà, 1998: 423)

A lo largo de su vida, Adrià Gual siempre expuso en sus escritos la necesidad de elegir una sede para el teatro catalán, con la idea de que fuese un Teatro Nacional; y su posible ubicación en Barcelona con el apoyo del Ayuntamiento. Sería un teatro preparado para la escena moderna europea, pero en lucha con el teatro industrial, que él criticaba como un simple teatro de divertimento. Su idea, en parte, estaba determinada por llevar a ese hipotético teatro nacional el diseño de un gran teatro

basado en el modelo alemán (arquitectura monumental de origen neoclásico y tecnología aplicada tanto a la maquinaria escénica como a la iluminación), y dotarlo de una inversión técnica/económica para la configuración de un nuevo modelo donde la plástica teatral fuera una realización asumida en la producción global de la puesta en escena.

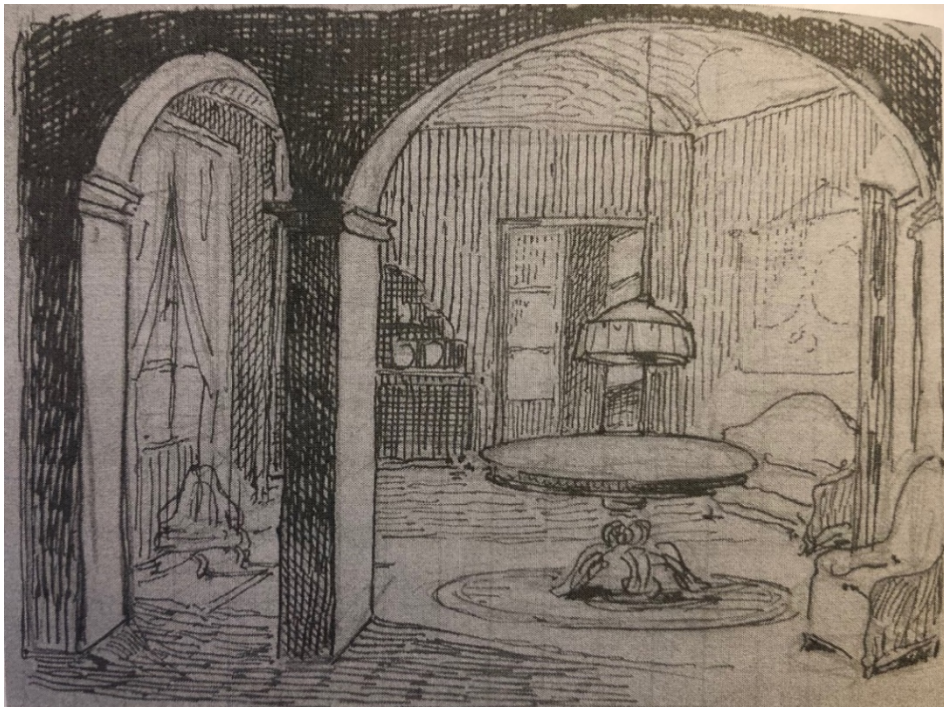


Fig. 22. *Silencio,* 1897. (Boceto escenográfico: Adrià Gual)

Su amor por la ópera de Wagner y lo que para él representó Bayreuth, como producción teatral y como formato de creación escénica, al margen de su crítica a la plástica teatral en las óperas del maestro, hacen que Gual sueñe con la incorporación del modelo teatral alemán a un hipotético Teatro Nacional catalán, dando sobre todo importancia, como escenógrafo que era, a la expresión artística y la promoción de toda innovación escénica y técnica, que en la primera década del siglo XX dichos teatros ya tenían. ¿Pudo haber sido el Teatro Lírico (1881-1900) el Teatro Nacional catalán? Fue

una posibilidad, pero no se logró. El estreno de *Silencio,* en 1898, fue su primer éxito como dramaturgo y director de escena. En el Teatro Lírico, que tenía un aforo para 2000 personas y se encontraba en el barrio del Ensanche, también estrenó *Blancaflor* (1899) y *El culpable* (1900). Desde que vio el teatro de Richard Wagner en Bayreuth y el Teatro de la Comèdie en París, su fin fue conseguir un Teatro Nacional para la escena catalana en un lugar de nueva construcción. Adrià Gual necesitaba plasmar sus ideas artísticas en un espacio teatral con una idea de futuro. Además de los cambios desde la escena, con la figura del director y la introducción de la técnica de la luz eléctrica, también pensaba en la creación de una escuela catalana de arte dramático, adscrita a ese sueño de Teatro Nacional. Pero su crítica a los teatros catalanes y, más en concreto, a los teatros de Barcelona surge de que:

> […] no tiene definida su representación teatral. Cuenta con teatros viejos en todos los sentidos, con otros improvisados y últimamente con un sinfín de otros en el barrio obrero […] edificios, que, a modo de almacenes del muelle, contienen público.
>
> Las clases denominadas ricas encuentran en el Liceu una especie de inmenso aparador […]. (Gual, 2016: 201)

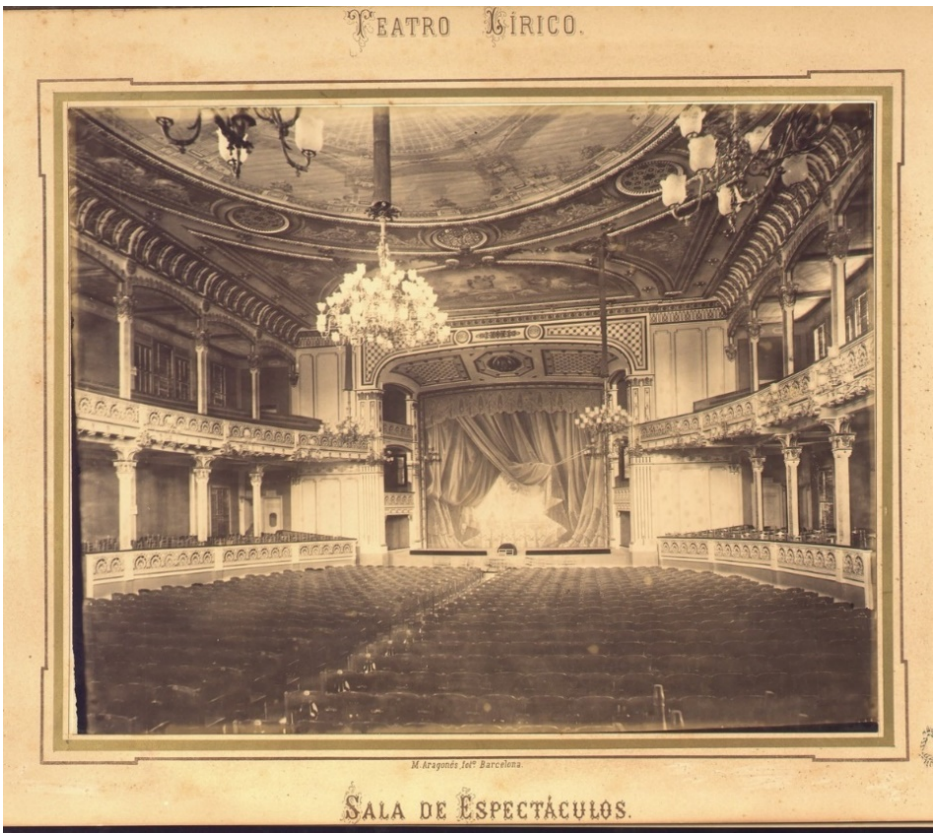


Fig. 23. Teatro Lírico de Barcelona, 1881-1900

¿Cómo sería el modelo de teatro alemán después de Wagner? ¿O el de teatros nacionales de países como Francia, Italia y Reino Unido? ¿O el sueño del Teatro Nacional catalán de Gual? Serían teatros configurados con nuevas artes de escenificación basadas en la introducción de técnicas escénicas revolucionarias:

- Transformación de la plástica teatral
- Búsqueda de nuevos lenguajes en el arte escénico
- Configuración de un arte teatral pensado para atraer a un tipo de sociedad más abierta
- La sencillez teatral a partir de la unión de diferentes artes escénicas
- La danza como una expresión artística adherida al drama y necesaria para la expresividad escénica

- La luz teatral, un coloquio entre los objetos y sus sombras
- Evolución de la tramoya desde la narración de un cuadro realista a una abstracción alegórica marcada por el tiempo de la acción dramática

¿Cómo se fue incorporando otra manera de producir teatro? Ocurre cuando la figura del actor principal deja de ser un monumento de piedra, en su expresión fría, en su declamación, y su personaje «sin excepción, provengan de la tradición de la que provengan, entiende ya la representación como una obra de arte, como un objeto valioso con significado y utilidad, […]» (Álvarez, 2019: 401). Cuando el espacio se transforma en monumento corpóreo, el movimiento actoral se convierte en ritmo, en significado, en secuencia dramática, y lo hace a través de fuentes de luz variada, en su colocación y proyección. La voz es la del personaje, no la del actor, y eso llevó a una nueva forma de entender el teatro. La escena teatral se valoró, y con ella el conjunto de la obra escénica, cuando la producción dejó de ser fundamentalmente un negocio económico y pasó a ser un negocio artístico/económico.

¿Y cuál es la labor pedagógica necesaria para una ampliación de la variedad de públicos? «[…] reformar al público y centrar en un solo punto, el escenario, así como cambiar las expectativas por las que asistió al teatro, sus valores y respuestas» (Álvarez, 2019: 401). Y a continuación, la creación de espacios mínimos de arquitectura teatral y la ampliación hacia producciones con temáticas más variadas: autores europeos, conciertos, danza, teatro popular y teatro espectacular al aire libre. Y, por supuesto, como ya se ha señalado, la aparición del director de escena, que será el maestro pedagogo del arte escénico que aglutina todas las artes en un único conjunto: el equipo artístico. Sin olvidar la creación de centros de investigación del

drama escénico, que nacen con la idea de buscar nuevas artes (danza, escultura, arquitectura, pintura, volumen, luz…) asociadas con un fin: la revolución de las artes escénicas. Todo esto se produce en un contexto de transformaciones culturales que se dieron en el conjunto de la sociedad europea a lo largo del siglo XIX, con movimientos como el Romanticismo y el simbolismo, no solo en lo literario, sino también en las artes plásticas.

La incorporación de nuevas técnicas procedentes de los teatros europeos y, en concreto, de los teatros alemanes al teatro español, se da a través de Cataluña, y particularmente en el Liceo. Las grandes innovaciones técnicas se van incorporando a los teatros nacionales y de ópera europeos: nuevas maquinarias escénicas, electrificación, focos, reóstatos… y también la especialización por áreas de trabajo de la figura del técnico, que se formaba en secciones técnicas dentro del propio teatro. En la década de los 20, teatros como la Princesa, en Madrid (1930), o el Liceu de Barcelona se organizan en secciones técnicas por gremio de especialidad. La primera asociación de técnicos se constituyó en Estados Unidos bastante tiempo antes, en 1893.

Un ejemplo de arquitectura teatral alemana es el Münchner Künstler Theater (1908) —Teatro del Artista de Múnich—. Como dice de él Gordon Craig en 1908, lo que lo diferencia de los demás teatros europeos es su admiración hacia el diseño arquitectónico, la evolución de la maquinaria y la iluminación. Según su análisis, entra en la categoría de primera clase dentro de los teatros europeos. Craig visitó dicho teatro junto con Max Littmann (arquitecto teatral y responsable del diseño del teatro de Múnich), y lo explica con la tristeza de constatar que no existe nada parecido a ese teatro en el Reino Unido, a la vez que, con admiración por presenciar una

infraestructura técnica que consigue que la escena tenga una simplicidad absoluta, dentro de la complejidad de las nuevas tecnologías.

> Era muy pequeño, pero muy completo. Nada parecía haber sido dejado al azar. Las cuerdas, la escenografía, las luces, todo parecía haber sido recogido; por así decirlo, todo parecía estar guardado en un armario. Los paneles escénicos que se estaban usando, estaban colgados, pero no puedo describir cómo lo habían hecho, con qué ingenio, con qué inteligencia. […] La escenografía, aunque se venía usando desde hacía meses, no mostraba signos de estropicio; […] La maquinaria escénica parecía haber llegado de todas partes del mundo, pues esa es una característica de los alemanes, la de no rechazar nada que pueda tener utilidad. (Craig, 2001: 152-153)

Es lo que ve Gual: la evolución de las técnicas teatrales para configurar un nuevo teatro y dejar atrás lo obsoleto de la escena decimonónica. Este creador da sentido a la luz con una concepción de volumen; apoyándose en sus ideas escenográficas va creando huecos, sean ventanas o puertas, por donde la luz va mostrando en tiempo real las historias escenificadas, y marcadas en un tiempo vivido, en el cual se halla constantemente el pensamiento del personaje. Esto también se consigue a través de diálogos cortos mezclados con silencios, y dejando que el público acceda a la psicología del personaje a través de su propio ser, sin recurrir a los eternos diálogos explicativos de un teatro estático, frío y narrativo con una luz fija por acto. Consigue experimentar con una escenificación abierta y se produce la simbiosis entre parlamentos y silencios con la introducción de la penumbra como un código, no solo desde una concepción de paso de tiempo, sino como ruptura de la acción dramática,

en un momento donde la técnica lumínica basada en la bombilla eléctrica aún estaba dando sus primeros pasos en España.

3.3. El dramaturgo: acotación y técnica lumínica

La palabra/imagen es el diálogo que estructura la escena dando sentido a la creación teatral. No importa si el teatro es realista, naturalista, expresionista, o tan solo comedia para pasar el rato con la sonrisa y lo banal. Pero esa palabra/diálogo se encontró, en los tres primeros lustros del siglo XX, en descomposición dentro de una sociedad española en la que se empezaban a dar los primeros pasos hacia una reestructuración de la conciencia y del pensamiento humano, a causa, fundamentalmente, de la innovación en los modelos productivos, que hizo variar las necesidades del conjunto de la sociedad, desde lo económico a lo social, y que influyó en la forma de crear el texto teatral, la escenificación y, por consiguiente, en la forma de imaginar la luz teatral. Sin olvidar que los cambios, basados en tres niveles básicos que en la escena teatral europea ya se habían dado, en el teatro español, en cambio, fueron muy lentos, tanto su penetración como su posterior renovación, para que pudieran dar lugar a un teatro mínimamente vanguardista. Estos tres niveles eran:

1. Introducción de cambios en la concepción del espacio escénico/luz (teorías de Appia)
2. Influencia de directores/dramaturgos en el teatro español. (Craig, Stanislavski, Reinhardt…)
3. Apertura al conocimiento de la danza y su adaptación a la escena. (Dalcroze, Duncan, Fuller)

Hubo que esperar a que directores como Adrià Gual o Rivas Cherif introdujeran las teorías, tanto de Appia como de Craig, en el teatro español de los años

20 del siglo XX. Además, los intelectuales y los críticos teatrales de aquella época hicieron un análisis sobre el cine y su influencia, o la superación del teatro como valor artístico, desde una perspectiva basada en la crisis en la que estaba inmersa el teatro en aquel momento concreto. Autores como Ramón Pérez de Ayala manifiestan que «El auge victorioso del cinematógrafo representa el triunfo del instinto, esto es, la aurora de un renacimiento para el arte teatral. No quiere decir que el cinematógrafo haya concluido con el género dramático, sino que lo ha transformado» (Pérez de Ayala, 1999: 424). La búsqueda de la síntesis entre la narración visual/cine y la narración visual/teatro fue, es y será una lucha continua en la que el arte teatral siempre lleva las de perder. Son dos concepciones diferentes del arte escénico; el cine nació de la absorción de la técnica teatral, y el teatro se reestructuró cuando analizó el cine desde la imagen y su traslación espacial al escenario, y necesitó el espacio como una forma tridimensional de crear historias. El concepto de dualidad espacial es evidente en el arte, sea cinematográfico o teatral. En el cine es imagen/vista, en el teatro es imagen/palabra. Cuando Valle-Inclán habla sobre el cine, desarrolla la idea del ojo como medio de conocimiento de la obra cinematográfica, olvidando o desechando la naturaleza del oído:

> […] el sentido de la vista y el oído. El cinematógrafo pertenece, por excelencia, al primero de ambos. Todo en él es objetivo, plástico-místico y entra derechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética. […] El cine habla a los ojos y nada más. (Valle-Inclán, 1924, citado en Sánchez, 1999: 424)

El oído es para la obra teatral, como sostiene cuando dice que la pantalla, como soporte técnico de visualización, «es lo plástico animado, en donde el movimiento y

el color son los dos únicos componentes» (Valle-Inclán, 1924, citado en Sánchez, 1999: 431).

El teatro español de aquellas décadas era una mezcolanza cuyo origen se remontaba al teatro realista y que convivía con el sainete, el teatro costumbrista y el género chico. El teatro contemporáneo estaba en guerra con esas formas expresivas teatrales. Se dio la lógica de que, tanto los críticos como los creadores literarios que se movían en el mundo de las vanguardias teatrales y que estaban de acuerdo con la forma estética de dicho teatro, se oponían al teatro realista decimonónico, entre ellos estaban Adrià Gual, Rivas Cherif, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Martínez Sierra, Lorca, Alberti…

Y volviendo a Valle-Inclán, en una carta respuesta que envía a Rivas Cherif hablándole de la idea de participar en el grupo teatral el Teatro de la Escuela Nueva, al margen del teatro comercial, y analizando el concepto de teatro por el que se interesa, afirma:

> Advenir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre todo del héroe. Todo esto acentuando la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color —unidad a la prosodia— deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. […] quisiera, que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quinteros. Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente. (Valle-Inclán, 1922, citado en Sánchez, 1999: 430)

Valle-Inclán, en *Luces de bohemia*, escribe en las acotaciones a diferentes escenas refiriéndose al tipo de luz frases como:

> […] llama de los faroles, un igual temblor verde y macilento. […] entreabre su puerta y una banda de luz parte la acera. […] bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean. (1997: 73)

> Sótano mal alumbrado por una candileja. (1997: 97)

> Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. (1997: 132)

La luz va marcando el transitar de los personajes a través de diferentes momentos vitales, de la vida cotidiana, espacios reales y mundanos, parodias de una sociedad en destrucción. Valle-Inclán veía la transformación de la candileja como un cambio de tecnificación en el teatro de la época, y quería desarrollar, junto con ese cambio, una forma de iluminación acorde con sus acotaciones literarias, ya que considera la luz obsoleta y vergonzosa para conseguir revolucionar el teatro de su época. Luz y texto unidos para ese teatro vanguardista que se buscaba en la puesta en escena teatral de aquel momento. Rivas Cherif describe el teatro de su época (década de los XX) como un derrumbamiento en el pensamiento del autor dramático y como la miseria cotidiana del mal hacer. Escribe: «Faltan autores dramáticos, el cómico y el público. Con el género chico ha desaparecido el último vestigio de literatura teatral […]» (Rivas Cherif, 1920: 113). El teatro de aquel momento es un reflejo de la crisis

política que vivía el país: crisis de las ideologías, terrorismo de Estado, separación entre dos vertientes ideológicas, las derechas respaldando a Alemania en la Primera Guerra Mundial, la izquierda a los aliados, la burguesía industrial apoyándose en la violencia (*somatents)*, los sindicatos extendiendo su lucha desde la perspectiva de la reivindicación social y sin poder controlar el pistolerismo —que a la larga llevó al movimiento obrero al fracaso—, el poder de la Iglesia como una ideología católica/política/reaccionaria con la educación como su forma de proyección social.

La aristocracia rural y la burguesía industrial eran dos estamentos con diferentes ideologías, pero con iguales intereses y, según Vicens Vives (2012: 183), nunca temieron en España una revolución al estilo soviético. Este autor defendía la idea de que el Estado temía más las disidencias ideológicas producto de las luchas de poder susceptibles de conducir a una reforma de las costumbres, tanto en lo político como en lo social, y que se produjeron a finales de la década de los veinte, después de un periodo de conmoción social (huelgas generales y Semana Trágica).

En la segunda década del siglo XX, la universidad fue un motor de cambio, en el plano científico y en los ámbitos de filología, historia, arte, matemáticas y medicina, con base en un movimiento de intelectuales españoles que se formaron en Alemania y Reino Unido después de la Primera Guerra Mundial. Durante cien años España se alimentó culturalmente del poderío intelectual alemán: teatral, filosófico e industrial, con corrientes como el krausismo en el siglo XIX y, posteriormente, con un intercambio de profesores y alumnos, dentro de una sociedad con un nivel de analfabetismo cercano al 45 %, que era ignorado por el Estado.

El teatro literario es un género amplio y abierto. En el momento en que el teatro literario se convierte en puesta en escena, se produce una autonomía en la figura del

director escénico con respecto a los demás elementos artísticos que intervienen en la realización, esto lleva a un cambio en la técnica actoral, a la necesidad de una evolución en la concepción espacial de la escena y a una evolución en la luz por la diversidad en sus formas de proyectar y, principalmente, por su colocación espacial. Todas estas necesidades eran mundos dispersos inacabados, aún sin definir, y tan solo era necesario unirlos para hacerlos transitar hacia un nuevo hecho teatral.

Para definir la luz en el teatro español de aquella época hay que remontarse a la acotación que hace Valle-Inclán en la escena novena de *Luces de bohemia,* tanto del espacio como de la luz:

> Un Café que prologan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre las diversas botillerías. El café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos, cifran su diversidad en una sola expresión. (Valle-Inclán, 1996: 132)

El temblor de luz producido por los arcos voltaicos[39], además de la figura literaria descrita por Valle, va asociado a la quema de la varilla de carbono y su

[39] La primera lámpara eléctrica (el arco voltaico) data de 1810. Su inventor fue Sir Humphry Davy. En ella, carbonos se conectan a una corriente continua, se tocan y después se separan, creando el principio del corto en electricidad, que produce una llama que emite luz a muy alta intensidad, alcanzando una temperatura de 3500 C en grados Celsius, y una temperatura de color de 5000ºK. Se usó para iluminar

fluctuación de más a menos durante su utilización en la obra teatral. La luz del arco voltaico originaba una luz (temperatura de color de 5000ºK) que producía una uniformidad, tanto en el vestuario como en la expresividad actoral. Sin olvidar que en los escenarios (años 20 y 30) de nuestro país la luz/color teatral era cálida por el gas y fría por el arco voltaico, y al mismo tiempo se seguía usando la luz cálida de la vela como efecto. Y también faroles y palmatorias, junto con quinqués. La candileja era la fuente de luz fundamental, por su colocación, debido a la falta de inversión en nuevas tecnologías. La escena del café descrita en *Luces de bohemia* supuso un gran cambio en el uso de la luz a partir de la palabra y el espacio. Azorín afirmaba en un artículo en *ABC* que «la obra es una cosa en las cuartillas y otra en la materialización de la escena» (Azorín, 1927: 10). El texto teatral no es un dogma intangible, sino una realización individual que el director de escena adapta a su realidad. En la escena española había ínfimos creadores escénicos, que podríamos llamar predirectores escénicos, que tenían la oportunidad de poner en marcha estos cambios (Gual, Rivas Cherif, Martínez Sierra…). El arte del teatro necesitaba ser reformado y que las siguientes generaciones teatrales lo sintieran como algo propio, frente a un posible cambio en la escenificación en aquel momento, aunque aún no se hubiese materializado, ya que el texto evolucionaba en forma y significado, y, por tanto, el hecho teatral también estaba en ese mismo discurso: objetivar la tradición y llevarla a espacios mínimos de escena y de espectadores (teatro de cámara), o a espacios grandes de escena y público (teatros al aire libre), y renunciar al teatro burgués tradicionalista en teatros al uso como un comienzo de nuevas propuestas escénicas.

---

farolas, teatros, cine y TV. Se mantuvo su fabricación hasta la aparición de la lámpara HMI en la década de los setenta del siglo XX.

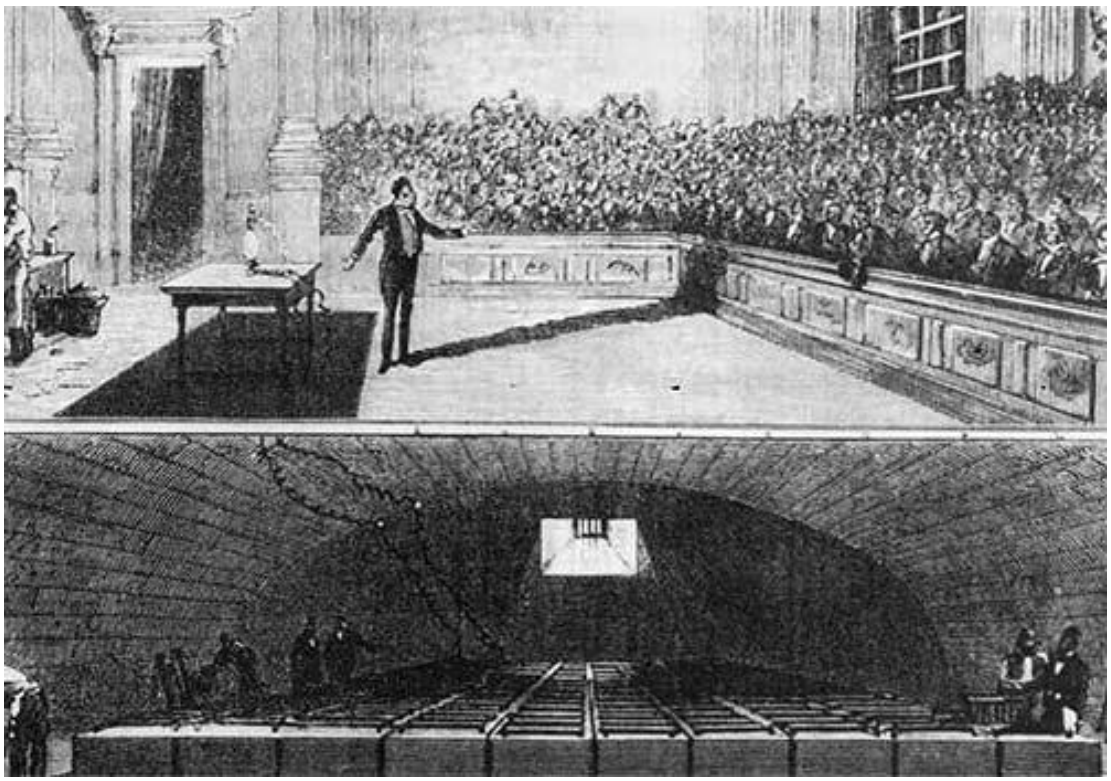


Fig. 24. Demostración del arco voltaico por Humphry Davy. Londres, 1810

Además, se da una paradoja importante: la apertura a nuevos públicos permite más variedad, mayor número de espectadores y, claro está, más días de apertura de los teatros. Todo ello va unido a más competencia escénica y, por consiguiente, a la búsqueda de elementos nuevos en la técnica lumínica. Todas estas novedades supusieron un salto importante, una indagación de nuevos lenguajes adaptados a una nueva sociedad y un deseo de dejar atrás el teatro de ñoñería (adulterios, amores, muertes…; *dramones* para actores chillones), afín a una aristocracia teñida de burguesía, en pos de un intento de renovación del teatro para sacarlo de lo que afirmaba Valle-Inclán en una entrevista para el *ABC:* «[…] los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean Y mientras no haya seguro alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos» (Valle-Inclán, 1927: 9). El atraso, no solo de la técnica actoral sino también de la

incorporación de luminarias a los teatros, venía de los empresarios teatrales, más dedicados a la ganancia económica que a lo artístico.

Los escritores-escritoras-directores de escena de aquellas décadas tenían el arma en el discurso escénico, pero eran conscientes de la necesidad de la plástica a pesar de la poética; además, tenían la oportunidad de analizar el tiempo en su evolución a partir de la influencia que sí estaban teniendo en el cine con el tiempo/luz. ¿Cómo introducirlo en las nuevas creaciones escénicas partiendo de una paupérrima base técnica? Eran conscientes de la necesidad de un cambio tecnológico, que no se dio, y que impidió la visualización de dicho tiempo escénico en la puesta en escena. Un ejemplo puede ser el momento de producir en la escena un amanecer de signo realista.

La renovación del teatro se puede describir con las palabras de Lorca: «El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía […]» (citado en Sánchez, 1998: 18). Y en el futuro, la luz que marcará el tiempo de la escena irá asociada a una sucesión de focos con distintas intensidades agrupados en un código llamado memoria; efecto que, con un tiempo asignado, permitirá describir y narrar la escena desde la imagen. Palabra, acción, luz, tiempo de evolución y, a la vez, de cambio.

Pongamos un ejemplo del tiempo escénico, su narración dramatúrgica y cómo se escenifica posteriormente con la entrada del foco y la posibilidad de regularlo:

- Tiempo equivocado: luz expresiva en el contraluz
- Tiempo verdadero: luz basada en el origen
- Tiempo ocupacional: luz directa y narrativa
- Tiempo vacío: luz en contraluz desde el lateral

- Tiempo vida: luz en secuencia
- Tiempo espacio: luz interior y exterior
- Tiempo psicológico: luz-color

Y siempre irá acompañado de dualidades en el teatro representativo: la espacial (escenario-sala), la humana (público-actores), la técnica (luz-imagen) y el espacio dramático (palabra-metáfora). La dualidad en el ámbito teatral se utiliza como método para investigar, y posteriormente incorporar, una visión lumínica a la realización de la obra teatral. A pesar de la producción literaria, que fue innovadora, surgen preguntas: qué función tenía el pequeño burgués de los años 30 que quedó fuera del modelo social/cultural, o por qué no existía una fuerte clase media transformadora en el ámbito industrial; y cuando se encuentran las repuestas, estas siempre se basan en la idea de que el retraso en la entrada de la industria provocó una tardía restructuración de las capas sociales y de la burguesía urbana. Tuñón se preguntaba el porqué de esto y lo amplió con más dudas:

> ¿Y por qué el ascenso urbano e industrial de la burguesía española no tuvo antes expresión literaria? ¿Por qué, al filo de los años treinta, la protesta social en literatura parte de la realidad rural y agraria y se tipifica el hombre-pueblo a través del hombre del campo? (Tuñón de Lara, 1977: 241)

La respuesta es amplia, pero podríamos decir que se parte de una burguesía minoritaria, sin ninguna necesidad de cuestionar la sociedad en la que se inscribe y que busca acercarse al poder de la aristocracia y a través de ella intentar convertirse en una oligarquía señorial que consumiría un teatro de *dramones.* El intelectual de la

época (primer tercio del siglo XX) no siente ningún interés en analizar y estudiar a una burguesía empresarial minoritaria (Tuñón, 1977: 241) cuando su fascinación está en la realidad rural y su problemática, además, en ese momento la clase social agraria era mayoritaria con respecto a la burguesía, y tenía que enfrentarse a grandes problemas como la pobreza extrema o el desproporcionado nivel de analfabetismo.

Como decía Max Aub, sobre la idea básica de la mirada a una obra pictórica siempre hay que tener en cuenta la distancia para poder valorar la obra artística, y la luz escénica también necesita de la distancia temporal para comprender un discurso de apoyo a la escena. La iluminación de esa época se basaba en una concepción distinta desde el plano del observador (el público), ya que se partía de una luz general basada en la candileja y la distancia no distorsionaba ni engrandecía la escena, tan solo se reducía o ampliaba la visión general de la propuesta con relación a su tamaño. Por lo tanto, esa distancia es siempre arbitraria, ya que está en consonancia con la colocación del observador con respecto a la imagen observable. La grandeza se da en el momento en que cambia el concepto de luz (técnica/dramaturgia), y produce una riqueza de imágenes/luz y una subjetividad en función de la colocación de ese observador. La distancia justa no existe, pero sí la distancia injusta que parte de la idea de la asimetría de la colocación y, sin embargo, crea el análisis individual del observador y su valoración artística. Es un cambio prerrevolucionario que se empezó a dar en los años 50 del siglo pasado.

Hay un aspecto importante que se debe mencionar, y es el miedo, y a la vez el respeto, al cine por parte de los escritores y directores de teatro en los años veinte y treinta del siglo XX, en relación con el teatro como propuesta escénica. La lucha entre estas dos formas de crear arte se basa en la concepción, por parte del teatro, de una

idea realista de la obra teatral; un árbol, por ejemplo, mientras que, en el cine, desde su invención, el objetivo es plasmar el realismo, lo que se ve en el mundo físico, no con respecto al guion, sino a la imagen; por lo tanto, la lucha del teatro contra el cine, desde el realismo, es una batalla perdida de antemano. Además, el cine es un arte que nace en un tiempo histórico de asentamiento de una burguesía que surgió con la revolución (Gubern, 1991: 9), y a la vez es el encuentro de la maquina con el tiempo, de ahí su realidad visible, que también es realismo plástico. La batalla se ganó transformando la puesta en escena: escenografía, luz, texto, interpretación…, y la destrucción del realismo teatral mediante la búsqueda de códigos diferentes de narración escénica. El teatro nunca puede ser un espectáculo similar al cine ya que sus códigos difieren en la forma de expresar el contenido, en cambio, en lo que es igual al cine es en la posibilidad de la imaginación.

3.4. La influencia de la luz teatral en el cine, y del cine al teatro

Al rodar en el estudio, el operador cinematográfico fija las imágenes
a la misma velocidad con que habla el actor.
Walter Benjamin

Como afirma Leonardo da Vinci: «Ninguna materia puede ser inteligible sin luz y sombra. Sombra y luz proceden de la luz» (citado en Gauthier, 1996: 54). La luz en el teatro es una fórmula que apoya una convención teatral, por ejemplo, con respecto a la palabra noche, en la década de los veinte del siglo XX no había noche realista en la escena, tan solo un telón pintado que la representaba en ese momento. Con el tipo de luz que había no se podía crear la noche ya que la técnica era arcaica, por lo tanto, ese realismo fallaba como imagen, pero la convención se mantenía y el público entendía la propuesta teatral usando su propia imaginación. El sentido de la realidad, tiempo/espacio/movimiento, fue una propuesta escénica teatral en la cual la percepción venía del texto y del espacio escénico. ¿Influyó el realismo teatral en los principios del cine? y ¿cómo influye en la imagen cinematográfica? Si llamamos realismo a la presentación de una imagen cotidiana en movimiento de una sociedad determinada, con su problemática y su cotidianidad, diríamos que la información es realismo teatral. Además, si la imagen que se crea describe distintos actos de vivir, a través de infinitas secuencias, la cotidianidad se expone a una manera más amplia de contar en un género determinado por diferentes fórmulas de realismo (metafórico, trágico, comedia, drama…). Pensemos en principios del siglo XX, en la noche que se ha descrito anteriormente; en el cine esta se puede montar con luz, tan solo se necesita secuenciar la acción dentro de la convención tiempo/espacio/movimiento. Sabemos que la noche

es oscuridad, pero era necesario grabar unas secuencias para ubicar el tiempo de la acción; la convención técnica es filtrar la luz artificial de color azul primario simulando un cielo del color del comienzo del amanecer. Todo esto hacía que se produjese un ambiente de irrealidad que creaba una convención creíble de noche, y si se quitaba el color azul, la convención era que las escenas eran de día. La colocación de luminarias estaba fija, tanto para el día como para la noche (en el teatro era igual, pero solo en la colocación de luminarias). El material y su uso definían el tipo de luz: el color, la difusión por medio de lentes Fresnel[40] y la utilización de accesorios como telas blancas, reflectores de luz, espejos…, que permitían la creación de luz tanto directa como indirecta con una técnica más desarrollada de aparatos de luz eléctrica que la que tenían los teatros españoles de aquella época. Posteriormente, estos recursos se empezaron a usar en el teatro cuando la técnica de iluminación fue introduciéndose en los montajes escénicos.

J. P. Coursodon hace un análisis de la película *The Cameraman* (1928), protagonizada por Buster Keaton, y pone de manifiesto cómo en ella se refleja el desarrollo del principio del cine con tres esquemas simples:

> a) los paisajes, las tarjetas postales animadas (Lumière); b) la manipulación de la película -sobreimpresión, etc.-, con la introducción subsiguiente de lo fantástico, del no-realismo (Méliès); y c) la puesta en escena, con el montaje, la variedad de planos y la dirección de actores (Griffith). (Beckett, 2001: 20)

[40] El primer foco con óptica y haz variable se empezó a comercializar para teatros en 1929.

El actor protagonista empieza de fotógrafo, imagen fija (principio del cine), de operador de noticias (Lumière), de montador de lo filmado (Méliès) y, al final, de director de escena en la secuencia de lucha entre bandas rivales (Griffith).

El cine es un invento que surge de la fotografía, recurso que permitió a una burguesía el acceso a su uso. Veamos el ejemplo de una fotografía con luz teatral. Guy Gauthier (fig. 25) describe la fotografía de una actriz en la primera década del siglo XX fijándose solamente en la composición teatral. Era una actriz del Palais-Royal, que llevaba un vestido del diseñador Pasquín:

> […] El decorado […] es un lienzo pintado para siempre y provisto de sombra y luces. La actriz, en cambio, iluminada por la izquierda, presenta un rostro disimétrico dentro del respeto de las convenciones estéticas del momento, puesto que está inundado por una ligera sombra en su mitad izquierda. […] el pecho está iluminado, mientras que la parte que va de la axila izquierda a la cadera queda en penumbra. […] los pliegues están expuestos […] tanto al dominio general de la luz como toda la tradición pictórica anterior a la fotografía. Es de notar que la parte no expuesta a la fuente principal de luz queda, en cambio, sometida a una luz difusa. (Beckett, 2001: 55)

Lo mostrado en la fotografía es una escena teatral que se empezó a representar en el teatro español a partir de la década de los cuarenta. Lo podría llamar: la evolución a la imagen constructiva de una escenificación teatral, donde la luz construye personajes, diseña un vestuario escultórico.

El cine abrió las puertas al protagonismo del obrero industrial saliendo de la fábrica. Lumiére rodó una película con este tema y consiguió forjar una relación entre

el público y los obreros protagonistas. Este género se definiría como *el teatro del proletariado*. Lumiére consiguió introducir una nueva forma de espectáculo popular «incorporando al cine la puesta en escena de origen teatral. […] -el lastre del «teatro filmado»- […] llegando a ser funesto» (Gubern, 1991: 42), sobre todo para el cine francés, por su pérdida de interés, una vez cubierta la curiosidad del espectador ante el nuevo invento y su similitud con la estructura dramática en la obra teatral.

Fig. 25. Fotograma de *La terra trema*, 1948, de L. Visconti. Director de fotografía G. R. Aldo

El invento del cine surgió de la obsesión por atrapar el movimiento en un espacio y un tiempo instantáneos. La realidad visual —objetos— es lo que ve el ojo humano en el cine, y la imagen se copia a través del ojo óptico —la cámara—, pero lo que ve, también lo descubre en su entorno cotidiano, por lo tanto, la imagen proyectada recrea un mundo de ficción mientras que la contemplada es su realidad no mediatizada; el uso hace que sean distintas. Al principio se rodaba al aire libre y el sol era la mejor fuente luminosa posible, igual que en el teatro del siglo XVI. A principios del siglo XX

se empieza a utilizar, junto con la luz natural, la luz artificial (lámparas de mercurio[41] y lámparas de arco[42]). Además, en los países con pocas horas de sol se necesitaba luz artificial para rodar y es entonces cuando se impulsó el desarrollo de la técnica de iluminación, procedente del teatro. Se desarrollaron aparatos en los que se podía concentrar el haz de luz, volviéndola más dura, o en los que se podía abrir el haz, produciendo una luz más suave o incorporando filtros difusos al haz. Se rodaba una escena con cámara fija igual que si fuese una obra de teatro, el movimiento era el de la escena, no el de la cámara. Es el principio del primer plano; este gran invento consiguió, con la técnica del rodaje, dar una gran expresividad a la escena cinematográfica en sus primeros años.

Algunos directores de teatro creían en las posibilidades del cine como industria y veían que tenía grandes posibilidades de desarrollar y configurar un nuevo arte, entre ellos estaba Max Reinhardt. Él veía la diferencia entre teatro y cine a causa de su dispar sentido narrativo, para ello se basaba en la amplitud del campo escénico del cine con respecto al teatro. Reinhardt, por otra parte, pensaba que el cine estaba estancado, pero admitía las infinitas posibilidades que tendría en el futuro el arte cinematográfico. La unión entre arte e industria la centraba en actores como Chaplin, Coogan o Keaton, y en directores como Griffith, y los consideraba pioneros del nuevo arte. Reinhardt fue un director escénico tanto de teatro de masas como de teatro de cámara, y si tuviéramos

[41] La primera lámpara de descarga de alta presión (HID: High Intensity Discharge) fue la de mercurio. Data del año 1910.

[42] Son proyectores de carbón que podían ser de alta intensidad o cerrados bajo cristal. Producían una llama blanca o amarilla, y emitían una luz fría o cálida en función del carbono que se utilizase. Estos proyectores se descubrieron en 1808 para uso teatral. Su utilización en platós de cine era en batería, colocados alrededor del set de grabación. La cantidad variaba entre las 20 y las 150 lámparas de arco.

que hacer una comparación entre él y Griffith, teatro/cine, los dos buscaron el gran espectáculo para narrar acontecimientos históricos, buscando en los adelantos técnicos (iluminación eléctrica, efectos de cámara, giratorios, magia…) un nuevo código expresivo. Las falsas sombras del teatro de candilejas, la sombra elocuente del personaje como artífice de maldad, ya están en el teatro; hay por ello una influencia mutua entre ambas artes. Pero la diferencia entre el cine y el teatro estaba en la luz y el color, el primero en blanco y negro: contraste; el segundo en color: saturación. El concepto teatral de luz directa o indirecta encontró un campo amplísimo de realización en el cine. El primer director de fotografía que usó la luz indirecta en cine fue G. R. Aldo[43], y siempre desde la idea de que dicha luz produce una suavidad, es una base de ambientes, y consolidó ese estilo principalmente en el cine neorrealista italiano en la década de los cincuenta del siglo pasado.

En 1897, Méliès montó treinta proyectores de arco para la iluminación del rodaje de *Paulus chantant*[44] en un escenario, su teatro Robert-Houdin, en París. Es la primera vez que se busca una fórmula de expresividad con luz artificial que cree volumen. Se trata, por tanto, de la primera película rodada con luz artificial. Fue toda una revolución en la colocación de los aparatos de luz y en el tipo de calidad de luz (fría de 5000 ºK) con respecto al personaje-actor. ¿Tuvo influencia en el cine del momento la luz teatral? Sí, no se debe olvidar que el arco voltaico data de mediados del XIX y ya se utilizaba en el teatro como una fuente de luz, como proyección de

[43] La evolución profesional de G. R. Aldo no era la típica de su época; fue auxiliar, ayudante, segundo operador y operador. Empezó en la fotografía y, sobre todo, en la foto fija teatral, y pasó al cine de la mano de L. Visconti.

[44] *Paulus chantant* estuvo protagonizada por el cantante de cabaré Jean Paul Habans. Se rodó en 1897 y constaba de cinco partes con cinco títulos diferentes.

imágenes, como efecto de sol y para crear nubes con cristales coloreados giratorios. En el escenario se colocaba en diversas posiciones: fondo, laterales… Como se ve, se da una influencia mutua entre el teatro y el cine. Méliès fue un pionero y fue capaz de llevar la puesta en escena teatral al cine como recurso en la filmación.

Fig. 26. La señorita Madeleine Dolley en *Le petit café,* de Tristan Bernard. Comedie illustré, noviembre de 1911

El cine expresionista alemán, desprovisto de recursos económicos debido a la guerra mundial, y a falta de suministro eléctrico, va incorporando telones pintados con luz y sombra, la luz puramente expresionista es el claroscuro y la sombra funciona como elemento creativo de un discurso expresivo y explicativo de un momento diabólico y demoníaco.

En el cine español hay un caso particular en el uso del claroscuro, el de Edgar Neville, quien viajó a Hollywood por su trabajo de diplomático y se introdujo en el mundo del cine de los años veinte. Allí conoció los grandes estudios de la época y su

progreso técnico: directores de fotografía, producción e iluminación (arcos voltaicos sobre soportes ópticos de lentes Fresnel, lámparas de vapor de mercurio con lentes Fresnel, lámparas de incandescencia con lentes Fresnel, focos con ángulos de 100º, panoramas de 500 a 1000w sin lentes para caras directas o luz en los fondos para lavar o rellenar, el regulador mecánico como paso al control de la luz, etc.). Neville trabajó con el director de fotografía Henri Barreyre en la trilogía *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946). Todas ellas son tratadas como obras policiacas de teatro filmado, en lo que a puesta en escena se refiere. En ellas, la iluminación tiene una fuerza creativa muy original para su época y, más aún, si se tienen en cuenta los obsoletos medios técnicos con los que contaba la industria del cine. Neville, en su trilogía, rueda con la idea de definir la sombra para determinar diferentes planos, dentro del campo narrativo, junto con la utilización del telón pintado para afianzar la narración, basándose en el modelo del cine expresionista alemán (por ejemplo, *El gabinete del doctor Caligari* de R. Wiene). Edgar Neville hizo en su filmografía una crítica despiadada hacia la corrupta y sin escrúpulos burguesía conservadora de provincias, usando una variedad de géneros, desde la alta comedia, pasando por el realismo, la tragedia y el melodrama, hasta el uso de la ironía como método de denuncia social para esquivar la censura.

La influencia de la técnica lumínica procedente del cine en el teatro de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX se empezó a dar, primero en la imagen teatral dentro de un plano meramente teórico y, en ocasiones, acercándose a escenografías físicas, hasta lo que se denominó decorados de combinación: telones pintados, corpóreos, etc., que venían del teatro del primer tercio de siglo XX. Más tarde, al instalarse en España, en los años cincuenta, compañías de iluminación de origen americano procedentes del

mundo del cine, como Mole Richardson o la inglesa Stran Electric Company, se abrió la posibilidad de ir electrificando y dotando de material nuevo a los teatros. El cine, y sobre todo los rodajes, que se empiezan a generalizar al final de la década de los cuarenta, hacen que la influencia del foco de luz Fresnel se empiece a introducir en el teatro, instaurando una simbiosis de creatividad que transformó lentamente un panorama teatral, como era el de la posguerra, totalmente desolador debido a la marcha de los grandes intelectuales al exilio o a la cárcel, y con unos teatros bajo mínimos en técnica de luz, con la candileja como reina de la escena.

La revista *Reseña* (Blanch, 1971: 33) pregunta sobre «la función más importante desarrollada por el cinematógrafo» a diferentes personas relacionadas con el teatro y el cine:

> Artísticamente, ha creado un nuevo medio de expresión individual y de representación de la realidad, al que se deben ya obras fundamentales de exploración de lo humano […]. Mario Vargas Llosa

> La función básica del cine se esbozó ya en la fotografía, antes aún, en la pintura. […] en la lucha contra el tiempo. […] La profunda necesidad de retener, analizar y recobrar todo lo fugaz […]. Antonio Buero Vallejo

> Crear el lenguaje de las imágenes y, en consecuencia, dar forma, expresión, presencia y necesidad a un nuevo arte. Carlos Losada

> Creo que en la etapa muda llegó a ser el lenguaje universal de las imágenes, y su función fue unificar por ellas a todos los países en una misma emoción. Después,

al adquirir voz, el cine se hizo teatro, a mayor o menor escala, con más posibilidades de cambio de espacio. Alfredo Marqueríe

[…] la consideración del cine como material de estudio sociopolítico, capaz de definir la época y las circunstancias […] no olvidar la característica de elemento perteneciente a la llamada «cultura de masa» […]. Diego Galán

[…] hacer auténticamente popular el espectáculo dramático que, hasta principios de siglo, era preferentemente minoritario […] ha contribuido de una manera eficacísima a la evolución de las costumbres y al acercamiento […] de los hombres entre sí. Jorge Grau

Despertar la sensibilidad artística en unos estratos donde nunca se hubiera soñado. Miguel Delibes

Las preguntas nos llevan a respuestas, las más de las veces, que son solo verdades a medias, y esto pasó con los planteamientos de algunos dramaturgos españoles ante la aparición de un nuevo lenguaje como era el cinematográfico. Hay otros lenguajes, como el literario, que se adaptaron y evolucionaron en poco tiempo. Debido a la necesidad de acortar la duración de la representación se empezó a agilizar el desarrollo dramatúrgico del personaje, plasmando la acción en cuadros más sintéticos y una descripción más ágil de tiempo y espacio. Esto fue así, en parte, por la aparición del cine y su influencia como forma particular de narración. En la primera década del siglo XX, la búsqueda de un patrón que sirviera para incorporar imágenes narrativas al cine (Gimferrer, 2019: 14) se fijó en la novela del XIX (desde Balzac hasta Proust, pasando por Dickens). La necesidad de encontrar en la escritura recursos que

se pudiesen adaptar al lenguaje fílmico, sin recurrir a la obra teatral, corrige el lenguaje cinematográfico rompiendo con lo que se había hecho hasta ese momento. El primero en incorporarlo a su filmografía fue Griffith, a través de sus lecturas de los grandes escritores de novela del XIX, al reconocer el mundo paisajista y su utilidad visual para el cine. Griffith necesitaba encontrar un modelo que le sirviera para dar continuidad a su forma de concebir las imágenes filmadas para poder narrar historias que definieran un espacio, unos personajes que vivieran en un ámbito social, de trabajo y que tuviesen una identidad propia. Esa identidad enriqueció el lenguaje cinematográfico con acciones paralelas acabadas (Gubern, 1991: 85), con una técnica de rodaje de desplazamiento de cámara en la misma escena y revolucionando la forma de colocar las fuentes de luz para cada toma o secuencia.

Rivas Cherif (2013) afirma en sus apuntes sobre el teatro español que el cómico pasó de ser un apestado social durante siglos a ser un héroe con la aparición de la imagen grabada. La sociedad del primer tercio del siglo XX necesitaba y demandaba esa figura, y lo que ella simbolizaba: sueños. Él lo inmortaliza en una frase futurista: «El cine empieza a perpetuar su imagen y su voz, idealizadas en la sombra de la pantalla» (Rivas Cherif, 2013: 135).

El invento del cinematógrafo fue revolucionario ya que permitió a las personas analfabetas entender historias en el contexto de una sociedad asustada ante este nuevo descubrimiento. Los hermanos Lumière fabricaron el medio reproductor para descubrir, en una tela blanca, la realidad y el naturalismo al aire libre y filmar con luz natural, mientras que Méliès buscó la luz artificial en el estudio y la puesta en escena y la iluminación de influencia teatral. Román Gubern afirma:

> He aquí los dos polos antitéticos, entre los que se moverá en adelante toda la historia del cine: realismo y fantasía. […] Fruto del encuentro entre el naturalismo de Lumière y la imaginación creadora de Méliès nacerá en otras latitudes, como superación dialéctica, una nueva y prometedora forma expresiva. (Gubern, 1991: 42)

Robert Desnos reflexiona acerca de la imagen y su referencia al cine, la unión del sueño con el espectador: «Del deseo del sueño participa el gusto, el amor al cine. […] vamos a las salas oscuras para buscar el sueño artificial y quizás el excitante capaz de poblar nuestras noches desiertas» (Gauthier, 1996: 152). Tal vez, esta sea la ósmosis más directa entre teatro y cine. Además de la popularización de la imagen a través de lo sensitivo, entrando en el lenguaje popular y de masas, y llegando a un público que admiraba la imagen en el silencio del cine mudo, una imagen divertida y soñadora con una carga de denuncia a través de la ironía. Según Gimferrer (2019, 94), cuando el cine pasa a ser sonoro se produce el redescubrimiento del teatro y se da la posibilidad de elección: admirar al personaje/actor/texto, en la cercanía del escenario teatral, o ver eso mismo en planos cortos (el cine), donde la expresión facial era una imagen de diálogo superior a la que se daba en el escenario. Por lo tanto, las posibilidades del cine sonoro a la hora de crear dramaturgias de textos clásicos son nuevas formas de expresión en donde el lenguaje fílmico supera, en cuanto a imagen, al teatral. Con respecto a esta idea, Gimferrer sintetiza que, con la evolución de la imagen y el diálogo a partir del nacimiento del cine sonoro, «una vez evolucionado y consolidado como lenguaje nuevo, está más próximo a las intenciones del teatro isabelino que a las del teatro actual» (2019: 95).

Una obra de teatro filmada con códigos teatrales no es una obra cinematográfica, es una obra grabada para archivo o para su proyección en medios

como la TV. Pero si se monta desde planteamientos teatrales en espacios teatrales, se filma con códigos cinematográficos, adaptando el texto teatral a un guion para cine, el resultado es, o puede ser, excelente. Así, *El sueño de una noche de verano* (1935) de Shakespeare, dirigida por William Dieterle y Max Reinhardt, se adapta a lo expuesto anteriormente, con la particularidad de que uno de los directores era director de teatro. Lo mismo ocurre con la serie de TV *Versalles,* sobre el reinado de Luis XIV, escenificada y ambientada en el siglo XVIII con una iluminación de factura teatral investigadora del claroscuro.

La influencia del cine en la poesía española a lo largo del siglo XX también fue muy importante; escribieron sobre cine escritores de la generación del 27, de la generación de los 50 y todos los que surgieron a partir de los 70 y 80. Poetas, o dramaturgos, como Guillén, Cernuda, Salinas, Gimferrer, Lorca, Alberti, Montalbán, Machado, Aleixandre, Panero, Valente, Ridruejo, Sastre, Panero hijo, Celaya…, hicieron poemas sobre actores o actrices, directores, películas… Un ejemplo es este poema de Pere Gimferrer, cuyos cuatro primeros versos están basados en la película *Los pájaros* (*The Birds,* 1963) de Hitchcock.

> En las cabinas telefónicas
> Hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
> Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
> Que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.
> […]
> (Gimferrer, 1967, citado en Congret, 2002: 187)

O Leopoldo María Panero, con su poema «El estreno en Londres de Mary Poppins».

> Los abrigos, las bufandas. El rimmel. La salida de los teatros,
>
> la salida de los cines: Temed la muerte por frío.
>
> Coro: «Pero temed más bien la ausencia de frío y de fuego».
>
> (Panero, citado en Congret, 2002: 226)

Las diferentes épocas imprimen distintas formas de relacionar las artes escénicas con otras artes, y en cuanto al arte cinematográfico, los intelectuales españoles no confiaron en el nuevo invento, que apareció a la par que la generación del 98. Gubern, en su *Historia del cine* (1991), cuenta cómo un académico de la Real Academia en treinta años solo fue una vez al cine; o como Azorín (1940) decía que el cine era «dañino, por inmoral», aunque él mismo era asiduo al Cine Carretas; o como Torrente Ballester se refería a Charlot como «el repulsivo mequetrefe del hongo». Las críticas al cine fueron frecuentes en esa época, con excepciones como Lorca, que dedica un poema a «La muerte de la madre de Charlot» en su libro *Poemas en prosa* (1928).

El teatro ha despreciado, históricamente, al cine, porque el cine es una máquina que no tiene alma. El teatro cuenta con una desventaja que, por descontado, no lo hace menos válido, y es que no tiene la esencia del cine: el montaje. En el cine se cuenta una historia y, cuando se monta la película, se puede contar lo contrario, mientras que en teatro eso es imposible. En un mismo montaje teatral, contando lo mismo y ante una misma situación, la iluminación lo puede cambiar todo, es un planteamiento en la concepción artística que se incorpora a una nueva forma de entender la escenificación.

La fuerza está en el uso y la colocación de la fuente con respeto a la escena que se va a grabar.

Néstor Almendros (director de fotografía) pensaba que la observación era la fuente más importante para concebir la luz de la escena; para él la imaginación era un campo que estaba fuera de sus parámetros de creación artística. Su método era justificar la colocación de la fuente basándose en la posición del sol a la hora de la grabación, y huía de fuentes de luz como el Fresnel, ya que la consideraba una luz dura que solo «existe en el mundo teatral» (citado en Dennis Schaefer/Larry Salvato,1984: 15), y justificaba su uso solo para el escenario. En su filmografía usó el arco voltaico para imitar escenas con sol; se trata de fuentes de luz creadas para el teatro del siglo XIX, que posteriormente evolucionaron hacia la lámpara de arco tipo HMI, que se empezó a utilizar con el nacimiento del cine. En la película *Camino del sur* (1974), se usaron arcos para las secuencias de interior y para producir la luz del sol a través de las ventanas. Tanto en el cine como en el teatro, la luz siempre tiene que estar justificada, axioma que Almendros tenía muy claro. Siguiendo con sus teorías sobre el rodaje y la iluminación, él creía en los espacios fijos, tipo apartamento, a los que consideraba perfectos para escena largas, ya que la luz artificial no varía y su similitud con las escenas teatrales es casi del cien por cien. En teatro, un interior es una luz fija controlada que determina la escena, igual que en cine. Méliès trabajó en estudio con técnicas que fue descubriendo a lo largo del tiempo; buscaba la expresividad usando diálogos largos, siempre con la misma iluminación controlada. A día de hoy, cuando han pasado más de cien años, el porcentaje de rodajes en interiores es similar a lo que él consiguió. Las diferencias son, sobre todo, de índole técnico, en cuanto a las fuentes de producción de luz y su colocación.

En teatro, la concepción de interior y exterior está supeditada a un decorado o a una luz; cuando el decorado se reemplaza, puede ser a vista de público o bajando el telón; cuando el cambio es por la luz, es solo un cambio de concepto entre los dos espacios dramáticos. En los comienzos del cine funcionaba igual que en teatro: un decorado se cambia, entonces se rueda, se vuelve a cambiar y se vuelve a rodar, así hasta el final del rodaje. La iluminación se determinaba por contraste y por ángulo de incidencia. Con la evolución de la técnica cinematográfica y la forma de rodar, se pasa del estudio al escenario natural, y cambiar el espacio interior por el exterior permitió la sincronización de la escena, tanto desde una idea realista: casa, calle, como desde una idea psicológica, consiguiendo una relación entre los dos mundos que, por ejemplo, en teatro es imposible. Para el público, es más fácil entender códigos realistas en el cine que determinar en teatro ese paso de exterior a interior, ya que el espacio físico es siempre igual mientras que los códigos de referencias son diferentes: la palabra, la escenografía y la luz como formas de crear la imagen, sea esta realista o personal. Además, se da una gran influencia tanto del teatro hacia el cine como del cine al teatro, en ambos medios artísticos se busca que no se vea de dónde viene la luz y, por lo tanto, la fuente es diversa en su colocación y en su discurso, y, al final, eso es lo que hace que cada tipo de escena se defina según unas normas de estilo donde el realismo es la fuente más importante de la realización escénica, pero siempre como base de un todo estructurado y meditado.

La historia del cine es la historia de la evolución teatral, y su objetivo fue encontrar en las palabras una relación visual que sirviera para crear, desde el texto literario, una especificidad en el diálogo, haciendo que su uso teatral fuera igual, o muy similar, a la puesta en escena. El cine siempre tendrá más poder que las artes

escénicas; por regla general, intentar competir con él es perder el tiempo, sea intentando incorporar el cine a un montaje teatral, trabajar con actores sobre la idea del plano corto o queriendo buscar con la luz la expresividad de los ojos como si fuera una toma cinematográfica. El resultado es y será la proyección de la cara quemada por la luz. El plano corto da proximidad y la palabra consigue un protagonismo, en el cine, superior al del escenario teatral. No hablo de contenido literario, sino de la palabra como proyección de una acción, en contraposición a una narración en un plano panorámico, como ocurre en el teatro.

> […] la principal aportación del cine sonoro ha sido el redescubrimiento del teatro […] podría acaso afirmarse quizá que Shakespeare trabajaría hoy para el cine: precisamente en la medida en que el cine sonoro, una vez evolucionado y consolidado como lenguaje nuevo, está más próximo a las intenciones del teatro isabelino que a las del teatro actual. (Gimferrer, 1999: 92-93)

Si pensamos que el cine es discurso, esto hace que se asemeje al teatro en su forma discursiva. Los paralelismos entre teatro y cine sonoro son evidentes: la puesta en escena y la luz como elementos expresivos producen un conjunto de significados que estructuran esa unión entre las dos artes: hablar-ver, palabra-imagen.

Hablar es la forma más retórica de comunicación verbal entre personajes, construye un significado que desarrolla una forma de visualizar, una unión entre diferentes estadios, con un lenguaje que en la mayoría de los casos es discursivo. Ver es analizar el comportamiento del objeto y de la forma desde diferentes ángulos, y comparar su comportamiento con los del resto de la colectividad. Son dos conceptos

que determinan la concepción de la obra de arte, al principio fue, en la obra teatral, la escritura dramática; y en el cine, el guion.

En su evolución, ya sea en el teatro o en el cine, la palabra es el medio de la comunicación verbal entre personajes, y acumula infinidad de datos trasladados al imaginario colectivo ante la exigencia de expresar necesidades, pero interpretadas de diferentes formas. Por ejemplo, en el teatro la interpretación varía en las diferentes funciones, nunca serán iguales, aunque los actos sí lo sean. El texto teatral responde a una ordenación encapsulada en un espacio acotado, a un tiempo diversificado en la acción temporal, donde la palabra versifica mundos abiertos, estructurados para, en un principio, ser leídos, y al final ser representados. En el cine, la palabra es una cualidad independiente, necesaria, diseñada para incluirse en una comunicación directa, acotada en su extensión: el guion, e introducida en el planteamiento global de la escena para ser rodada y así conseguir protagonismo. Es lo que se denomina *el significado directo de la escena filmada,* donde el guion puede desarrollarse tal y como se concibió, o tal vez se puede usar para hacerlo evolucionar desde la improvisación (Casablanca, 1946). Un guion sin rodaje es una unión de palabras desvanecidas, en cambio, en un texto teatral sin representación, las palabras siguen estando vivas.

La imagen es la consecuencia de ubicar un rostro en un cuadro, acercarlo o alejarlo buscando el enfoque, y es inseparable del desenfoque, dentro del campo visual, llevando la acción a distintos planos de una realidad transformada, controlada, exagerada la mayoría de las veces*,* en una autenticidad falsa que permite desarrollar una narración secuencial de imágenes en el cine, iluminadas con distintos planteamientos de colocación, color, forma y temperatura de color de la fuente lumínica. La imagen es la expresión de una búsqueda de justificaciones con códigos

precisos de trabajo técnico y de belleza artística proporcionados por la técnica, y que configura un recorrido literario usando un lenguaje visual.

Gordon Willis montó la luz de la saga de *El padrino* (1975) con una luz cenital suave. Buscaba trasladar el ambiente de la época narrada a la imagen cinematográfica. Si necesitaba luz en los ojos, iluminaba usando un concepto de candileja, es decir, desde abajo, pero con el cenital los ojos no se ven. Este acercamiento lleva a imaginar, en determinados momentos, el pensamiento del personaje. No hay luz en los ojos, y cuando se vuelven a ver en la siguiente toma la acción describe el diálogo entre personajes marcando el vasallaje de uno hacia el otro. En teatro, la concepción de la imagen entra en los parámetros descritos anteriormente, pero con la salvedad de que el enfoque y el desenfoque por cámara no existen, aunque sí la posición de términos entre actores, que daría esa posibilidad si se trabajaran las intensidades. La concepción de la luz teatral y su imagen proyectada parte de la misma investigación que en cine: colocación, dureza, suavidad y búsqueda del color adecuado a una simbología predeterminada por el iluminador o el director de fotografía. La diferencia está en trabajar con luz natural-luz artificial en cine; y luz artificial que imita la natural, en teatro. «La propia historia del cine es, sobre todo, la historia de los rostros de los actores» (Gutiérrez Aragón: 2015: 77). En el teatro, es la historia de los cuerpos con su interpretación y su ubicación en escena. «La técnica de la iluminación cinematográfica consiste en buscar aquella luz que conviene al rostro. Cómo la recibe y cómo la refleja» (Gutiérrez Aragón, 2015: 153).

El rostro es importante en la medida en que busca el significado dramático, pero nunca hay que olvidar el cuerpo, ya que el movimiento diseña un espacio, delimitado en profundidad y anchura, y la luz armoniza dos partes: la iluminación

ambiental y la específica por planos y escenas. El ambiente es la amplitud del espacio filmado y define la estética; lo especifico es la mirada, el personaje. Esto nos lleva a la confirmación del punto de partida: la vuelta a la expresividad teatral en el lenguaje cinematográfico ya que se parte de ambiente y efecto en el plano corto.

En un recorrido por el Museo de la Academia de Bellas Artes, después de un rodaje, Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis Alcaide dialogaban sobre el actor y su recreación como personaje, su forma de verlo, cómo desarrollar diferentes planos con la luz y el espacio. Entonces Alcaide, aludiendo a la pintura expuesta en el museo, comentó: «Las luces parecen venir de aquí y de allá, pero las caras tienen la iluminación que conviene al pintor. No hay más ley que esta: que el modelo resulte como te gustaría que fuera realmente» (Gutiérrez Aragón, 2015: 154). En el teatro, la búsqueda es la misma: al actor se le ilumina con conceptos marcados por una dramaturgia, por ejemplo, con planos generales degradados de luz que inciden desde diferentes puntos, pero para el personaje la imagen que se crea es la que se necesita para el conjunto de la obra, igual que ocurre en el cine.

Los silencios cinematográficos, que son necesarios en la construcción de imágenes, extendieron el tiempo entre palabra/imagen (mudo) palabra/visual (sonoro), ayudándose de la música y logrando así ritmos rápidos en la construcción de la obra cinematográfica, en comparación con los silencios teatrales, normalmente cortos, en los que hay un miedo a la pérdida de ritmo y al tiempo escénico. En cambio, en la técnica teatral la idea del oscuro como posible imagen argumentada si es posible y necesaria, pero en cine no tiene ningún sentido porque su fin es la imagen. El fotograma conlleva, desde su concepción, una singularidad que va asociada a la continuidad y la progresión en el desarrollo del rodaje. En el lenguaje fílmico, la

construcción permanente de la luz siempre es fundamental en la calidad visual de la película y en su reproducción de la realidad, el oscuro no tiene ningún lenguaje cinematográfico. Partiendo de la concepción artística de búsqueda de la apariencia del oscuro viene a colación esta cita de Gordon Willis: «¿Qué es lo que da sensación de oscuridad, aunque no esté oscuro del todo? Es el conocimiento de la relatividad de las distintas intensidades […]» (Citado en Schaefer y Salvato, 1993: 235). Se trata de engañar al ojo para dar sensación de oscuridad.

El teatro es narración o imagen visual, tal vez la influencia que ejerció en el nacimiento del cine y el posterior canibalismo del cine hacia el teatro hizo que las dos artes evolucionaran en paralelo, necesitándose mutuamente. El cine necesitó la luz fija del teatro, la forma de expresar, el diálogo, y usó el texto teatral y el narrativo para configurar su lenguaje. El teatro tenía el texto, la luz fija, la escenificación, el espacio pictórico, y en el momento en que nace el cine el teatro evoluciona rompiendo con el realismo visual y textual para descubrir la ilusión a través de la escena, y transforma el lenguaje actualizando sus textos. Como se ha expuesto anteriormente, teatro y cine dan lugar a una simbiosis en la que el segundo busca la tradición del primero a lo largo de su historia, y los recursos y lenguajes que le permitan construir una unidad dramática.

En una entrevista a Vilmos Zsigmond sobre el valor de la fotografía en la obra cinematográfica, su respuesta fue que «las películas tendrían que ser una experiencia visual» (Dennis Schaefer/Larry Salvato, 1984: 269), y matizó con tristeza, «[…] cuando llegó el sonido, las películas se convirtieron en teatro fotografiado, en el que el argumento era lo más importante», afirmando que el proceso continúa «porque la

gente se ha acostumbrado al teatro fotografiado» (citado en Dennis Schaefer/Larry Salvato, 1984: 269).

El cine incorporó en sus rodajes la fuente de luz difusa. Los aparatos se diseñaron con la misma potencia que en el teatro, pero eran más pequeños y manejables. La técnica buscó el mismo rendimiento sin perder calidad de luz; pensemos en una evolución de la lámpara incandescente con una temperatura de color inferior a la de una incandescente/halógena, con una luz blanca más cálida, la primera: 2800º K. y menos cálida, la segunda, 3200º K. En teatro, el concepto técnico de la luz es el mismo, hay una relación de invento/diseño que va desde el teatro al cine, y de nuevo al teatro, cambiando, a partir de los años cincuenta del siglo pasado, la forma de montar y crear luz teatral. La técnica fue y es necesaria, y crea un oficio: la iluminación, sea esta técnica teatral o cinematográfica. La teatral se hace para la caja escénica, la cinematográfica para un soporte físico, pero las dos crean arte. Como afirmaba G. Willis: «El cine es un oficio, no es un arte. El arte sale del oficio» (citado en Schaefer y Salvato, 1993: 235). Es cierto, pero también dentro del oficio está el conocimiento, no solo técnico, sino de la historia del arte y la literatura.

3.5. El director como precursor del cambio artístico

El Estado está en la obligación de proteger el teatro y de ver que este importante medio de comunicación no se convierta en un peligro para la sociedad.

Prefacio a las normas de la Ley de Prensa de 1966

¿Cómo se dirige una obra teatral?

Para poder contestar a esa pregunta no veo más remedio que irme a casa a escribir un libro.

G. K. Chesterton

El teatro de la palabra, a lo largo de su historia, ha ido unido a una evolución de la técnica pictórica y también a los efectos de la tramoya, que durante el siglo XIX y principios del XX se fue subordinado a las manifestaciones artísticas de las compañías y a los estilos de las diferentes épocas. La idea del actor principal/empresario consistía en mandar construir una nueva decoración con el objetivo de crear un cambio en la escenificación y agilizar el drama o la comedia. Un ejemplo, podría ser la división del espacio escénico para las diferentes escenas: cárcel, calle, celda o claustro, lo cual permitía una visión alternativa, o de conjunto, según la acción en los distintos lugares del espacio escénico. Anteriormente, ya se ha hablado sobre el lenguaje cinematográfico y la influencia del teatro en el cine, por lo tanto, esta forma teatral de buscar el espacio dividido, realista en su forma, fue una constante de su propia evolución teatral, que le sirve, a la vez, para conseguir una verdad, creíble y ágil, en su estructura. Durante el siglo XX se empiezan a manifestar tendencias escénicas que van encaminadas a un planteamiento más escueto y con líneas de

investigación más dispares y menos lineales; se trata del teatro de los grandes recursos en producción o, por el contrario, de desprenderse de todos los recursos, como hacen las compañías independientes, no solo en los años veinte sino posteriormente, a partir de los cuarenta. El juego escénico necesitaba un cómplice que asistiera con su visión, y después con su discurso, y ese era el público. En páginas anteriores se ha incidido en el cambio social y la necesidad de conocimiento del espectador, que estaba condicionada por una apertura hacia extremos tanto económicos o políticos como culturales, y su manifestación en medios literarios. En este contexto, la crítica periodística supuso un cambio sustancial que posibilitó una nueva concepción de la belleza.

Todo este panorama va influyendo lentamente en la necesidad de un cambio de códigos escénicos hacia una nueva dirección que aglutine todas las corrientes, no solo teatrales sino pictóricas, escenográficas, musicales, del espacio sonoro, etc.; es decir, la unión de las diferentes artes, que cambian sus lenguajes y se aglutinan alrededor de ese nuevo creador: el director de escena. Por otra parte, se va incorporando la concepción de la luz teatral como una manifestación artística cuyos referentes vienen de la pintura, y que ofrece al director unas herramientas de conocimiento que son necesarias para incorporarla, con luz artificial, al espectáculo teatral. En otros apartados de esta investigación siempre se ha incidido en la luz como una manifestación de nuestro ser, al tratarla como una visión divina o verla a través de nuestros estados emocionales, dándole significados que van desde la frialdad, el calor o la penumbra, sensaciones distintas pero complementarias, hasta la sombra, factor esencial en la concepción de la luz teatral, bella en su estructura, uniforme en su creación, bidimensional en su dibujo, pero necesaria para ubicar la profundidad de la

escena. La evolución de la luz en el teatro ha estado condicionada a la técnica; al principio los códigos estaban en los textos, posteriormente, el escenógrafo los pinta en los telones, para más tarde pasar a ser creada con artefactos de luz escénica.

En 1890 apareció una crítica de *Don Juan Tenorio* —de Ricardo Calvo, estrenada en el Teatro Español de Madrid— en *El Heraldo de Madrid,* firmada por don José Ramón Mélida, en la que describía la luz pictórica y la luz artificial como la sublimación de la belleza y lo romántico: «[…] la luz intensa y misteriosa de la luna en la celda, las sombras medrosas que apenas disipaban la débil luz de la lámpara que alumbra al Crucifijo» (Citado en Muñoz, 1923: 157). Hasta la desaparición del telón pintando la luz era en su mayoría pictórica, pero los pintores escenógrafos idearon la forma de iluminar diferentes espacios e hicieron posible que, con el aprovechamiento de la luz eléctrica, esa luz pictórica realista pasara a diseñarse con luz teatral. En la descripción que hace Amalio Fernández de sus diseños de escenografía para la ópera de *Parsifal,* encargo del Teatro Real, analiza los montajes que hizo Wagner en Bayreuth y explica cómo el autor alemán fue capaz de formar un equipo de profesionales para diseñar ideas, crearlas y montarlas en sus óperas.

> […] auxiliares en la escena y Max Brückner como pintor, Kranish como ingeniero de tramoya, y luego Hugo Boer, como electricista de gran ingenio, inventor de la mayoría de los trucos de alumbrados y proyección, que tan interesante papel juegan en las obras wagnerianas, secundaron con su saber de maestros insignes los propósitos del gran autor. (Muñoz, 1923: 183)

Se parte de un principio de sociedad que busca su fuerza en una nueva concepción de la civilización técnica, con una idea de materialismo que va asociada a

un nuevo canon de belleza. Por lo tanto, en su aplicación al teatro, el canon antiguo queda desfasado ante unas líneas de belleza que surgen de nuevas partituras literarias y que se van introduciendo en nuevas puestas en escena produciendo una ruptura con el pensamiento del artesano decorativo para dar paso al escenógrafo de la síntesis. La estética pictórica pasa a ser, con el uso de las nuevas técnicas, una estética abstracta. Hierro, volúmenes basados en piezas tridimensionales, espacios móviles. Una iluminación se puede modificar con reguladores de resistencia, con proyectores de luz de nueva creación, con imágenes proyectadas en escenas teatrales y, lo más importante, es la revolución que se da con la aparición del director de escena, que, por primera vez, se desgaja del actor y que deja al empresario/productor su labor de origen: la parte de administrar, no de opinar sobre la obra artística.

Cuando se habla del director de escena y se quieren exponer sus usos, sus creaciones, sus formas de dirigir y sus ideas frente a la obra teatral, recurrimos a sus escritos, si los tiene, o a imágenes de sus estrenos. Adrià Gual, Rivas Cherif, Luis Escobar, Luca de Tena o José Tamayo, por señalar a un grupo de directores pertenecientes a una primera época de la dirección de escena, sugieren que solo hay dos vertientes o formas de dirigir: la imitación de la naturaleza (realismo feroz), o la imaginación constructiva de la puesta en escena; es decir, o no hacer pensar al público o hacerle pensar. En la segunda opción, a las vertientes del lenguaje escénico le surgen nuevas evoluciones que conducen a nuevos caminos del arte dramático y la dirección, sobre todo en la vertiente de la comunicación visual. Un oficio basado en lo visual, como es el teatro, demuestra el valor añadido al personaje que tiene la palabra. En el momento en que entra a la caja escénica, se convierte en un fotograma vivo que produce formas diversas con su sombra, ambientes coloreados entre lo frío y lo cálido.

La luz permitió ese salto a un lenguaje con códigos distintos, abiertos a la interpretación y a la recreación escénica.

La idea de configurar la figura del director de escena no era nueva, se empezó a esbozar en el siglo XVIII en prácticamente toda Europa, también en España (Moratín). Dicha figura era necesaria para coordinar nuevos códigos de interpretación, la introducción de nuevos lenguajes en el uso de la técnica escénica y sus aplicaciones artísticas. Alguien que aglutine en su «cargo la puesta en escena, que se encargara de la elección del repertorio, eligiera a los actores más aptos para los papeles y ensayara con los cómicos hasta conseguir que la obra fuera representada en las mejores condiciones artísticas» (Doménech, 2010: 126), esa figura la encarnó el director de teatro.

El director de escena se encuentra, entre principios del siglo XX y hasta los años cincuenta, con el mayor avance que se ha producido en la tecnología de la iluminación. Se puede hablar de la electricidad como el advenimiento revolucionario más importante de toda la estructura escénica, sin olvidar la introducción del motor en el montaje de la escenografía corpórea. Corman, en su obra *Sigue la tormenta,* pone en boca de los dos protagonistas unos diálogos sobre la figura del director:

> Goldring: Soy director de escena.
>
> Steiner: Es director de escena. En eso trabaja. […] ojalá le ayude a vivir, querido amigo. ¿Sabía usted que el invento de la dirección de escena -porque fue un invento, y qué invento- coincidió con el de la electricidad?
>
> Goldring: ¿Y qué se deduce de ello?
>
> Steiner: Que pese a todo es posterior al del agua tibia.
>
> Goldring: ¿No le gustan los directores de escena?

Steiner: ¿Y a usted le gustan los actores?

Goldring: Hay cosas que me irritan.

Steiner: ¿Cómo cuáles?

Goldring: La suficiencia. La ironía.

(Corman, 2005: 21-22)

En este diálogo de la obra de Corman se relata, o más bien se reescribe desde la plasticidad, la figura del director de escena en el teatro universal. Se han escrito bastantes ensayos (Gual, Craig, Rivas Cherif) sobre cómo surge la figura del director y cómo fue evolucionando durante el siglo XX; pero, volviendo al fragmento anterior, de los dos personajes que aparecen en él, Steiner representa la madurez y la desgana ante la llegada del nuevo teatro. Es el actor de la sabiduría producto de la madurez, el narrador de la acción dramática, y tiene el cinismo que le confiere la vejez y, con ella, el retiro escénico. El personaje narra la dualidad de dos mundos: el interior, que se establece en la adolescencia vivida en un campo de concentración; y el exterior, su profesión como el mejor actor del teatro shakesperiano de su época. Goldring es, frente a Steiner, el personaje de la necesidad, de la duda, de la búsqueda de reafirmación como director de moda al que han invitado a dirigir un *Lear.* Es la lucha ante la desconfianza de no saber hacerlo, pero a la vez saber que necesita montarlo. Goldring necesita a Steiner, pero lo aborrece, por la negativa de este a interpretar el papel. En la obra se muestran dos formas de ser: el actor con la gloria y el ego; el director, con la simplicidad y la necesidad, la búsqueda en el recuerdo para descubrir, a través del montaje de *El rey Lear,* las miserias humanas, la vejez y la locura, con el símil de la tela vacía y el espacio deshabitado, la tela blanca y el escenario oscuro, los dos extremos, que un director narra con sus monólogos.

La obra escenificada contemporánea se empezó a vislumbrar cuando el actor necesitó a otro profesional que tuviera una visión completa de todas las partes escénicas, que fuera un maestro en la conjunción de las artes, que no fuese un artesano, pero que poseyera conocimiento de las prácticas artesanales del teatro, de la tramoya en su sentido más amplio (carpinteros, maquinistas, utileros…), indumentaria, iluminación, etc., y tuviera la capacidad de delegar y crear un equipo artístico cuyo fin fuera la dirección de escena. Gual criticó la idea distorsionada, en su época, de confundir director artístico con director gerente, dos términos distintos que él denunció basándose en figura del director del Liceo (1998). Las innovaciones escénicas, de la mano del director, vienen de la ruptura de zonas del espacio escénico debido a la necesidad de unir áreas temporales en espacios fijos únicos con los mínimos cambios escénicos. Manuel Pedroso escribe, en *El Heraldo de Madrid,* sobre Lugné-Poe: «Fue uno de los primeros en afirmar que el director de escena debía crear en cada obra su atmósfera propia» (1924: 5). Craig era un creyente en la tridimensionalidad; como buen escenógrafo incorporó la movilidad actoral sin usar la mecánica escénica. El actor, para él, no solo era un sujeto/objeto con la palabra y el ritmo, sino también con el movimiento escénico; él mismo transformaba su espacio vital/escénico con objetos como bastidores y cortinas en varas, susceptibles de ser iluminadas en espacios con fondos negros, logrando así aislar las escenas. Rivas Cherif definió a Craig como el creador de la luz de penumbra: sombras definidas en una noche fría, oscura, solitaria y en calma, por ejemplo, en la primera escena de *Hamlet*. La cámara negra fue la solución a muchas propuestas escénicas, junto a las cortinas neutras para compañías de repertorio y de bajo presupuesto, ya que permitía un desembolso mínimo en producción. Rivas utilizo tanto la cámara negra como las cortinas en algunos de sus

montajes, al igual que otros creadores en la historia del teatro contemporáneo. Por ejemplo, la bailarina Tórtola Valencia[45], en su libro *Cómo hacer teatro,* explica que, para sus coreografías, usaba cortinas como un elemento escénico que iba incorporando al movimiento, en el espacio, y creaba volúmenes utilizando la luz y buscando con su silueta transparencias que se convertían en figuras escultóricas: serpientes, rupturas temporáneas de la verticalidad… Los argumentos de sus coreografías se basaban en el estudio de la tradición del folclore universal y usaba la fantasía y la imaginación para transformarlo y hacerlo suyo.

La necesidad de comunicación para incorporar nuevo público a los espectáculos propició la aparición del uso de carteles como reclamo publicitario de entretenimiento, en una sociedad que estaba experimentando cambios culturales y sociales muy marcados ante nuevas necesidades y conceptos introducidos por una burguesía cada vez más influyente en la sociedad.

Fig. 27. Cartel de Krenes para Tórtola Valencia

[45] Montaje en el CNNTE, Sala Olimpia: *Tórtola*, (1994). Coreografía de Teresa Nieto. Festival Madrid en Danza. Ciclo Mujeres a Solas. Dirección Guillermo Heras.

Mary Wigman decía que ella no bailaba historias, bailaba sentimientos, importante reflexión que, junto con la influencia de Isadora Duncan y de los grabados de las vasijas de cerámica griegas, fue incorporando a sus coreografías para que la obra teatral se desnudara de artilugios innecesarios y dejara espacios vacíos para el movimiento, y que transformó la visión espacial del director produciendo una unión entre coreografía y dirección. Directores como Craig, y su incorporación espacial, no solo de telas o cortinas, sino también de elementos corpóreos creados para la búsqueda de un porqué, desde la pintura hasta la palabra. O, en menor medida, Rivas Cherif, que admiraba a Tórtola Valencia, más por su creación espacial y uso de telas que por la danza en sí, ya que opinaba de ella que «no sabía bailar» (2013), pero que tenía vista escénica, afirmación posible debido a un gusto más clásico en materia de danza o al desconocimiento de cómo la danza evoluciona desde la línea vertical del ballet clásico a la diagonal libre coreográfica, creando un espacio volumétrico que se fue incorporando a proyectos de dirección escénica en la Europa de su época. Gordon Graig con Isadora Duncan.

Rivas también incorporó en sus montajes los fondos de cortinas y, por lo tanto, las influencias teórico-prácticas de Craig y la incorporación de la expresividad del cuerpo en su evolución como director fueron posibles, más por las teorías de Craig que por la influencia de las bailarinas de su época. Por otra parte, Rivas tenía la teoría de que el actor lo primero que debe aprender es a controlar y formarse en el ejercicio de su cuerpo y llevarlo a la expresividad del personaje. A Rivas Cherif no le fue posible trabajar con coreógrafos/as en sus montajes o bien porque no existía la necesidad de ese nuevo lenguaje o porque el teatro español no contaba con esa figura.

Hay un momento muy importante en la iluminación teatral en España, que fue el principio de lo que más adelante sería común en nuestro teatro, y es la configuración de una dramaturgia de la luz en la puesta en escena de *Medea,* de Rivas Cherif*,* en el teatro de Mérida. Cherif colocó dos grandes reflectores buscando el sol poniente, en uno, y la naciente luna, en el otro, junto con antorchas alrededor del carro de Medea como efecto final de la escena y la obra.

El director de escena, cuando se enfrenta a la obra, se encuentra con el texto escrito por el dramaturgo, con acotaciones por actos o escenas, y a la hora de montarlo, plantea la ubicación de la acción. Una acción distinta al planteamiento del dramaturgo en tiempo y lugar, pero el director necesita otro lugar y otro tiempo, anota y describe cómo será el espacio que idealiza, con respeto a la palabra, la ubicación temporal y física. Veamos algunos ejemplos: una nave industrial para escenificar *Otelo*; la Primera Guerra Mundial, para *Ricardo III;* o una residencia de ancianos, para *El rey Lear*. A este respecto, son sencillas y elocuentes las palabras de Dámaso Alonso sobre el hombre de teatro y sus influencias; parte de un resultado para llegar a la obra teatral escrita y aplicarla a la puesta en escena:

> […] como el ser que, dada la trama de cualquier procedencia, es capaz de asimilarla y reelaborarla, ajustándose a las necesidades temporales, espaciales y sociales de la escena viva. En todo dramaturgo existe, *a priori*, el adaptador, desde el teatro griego hasta nuestros días. (Alonso, 1943: 34)

El campo de acción es infinito, de ahí la importancia de la aparición del director de escena y de las nuevas tecnologías, que aportaron infinidad de posibilidades a la recreación escénica. En teatro nada se sustrae a la fealdad por sí misma, porque en

momentos precisos esta es tan importante como la belleza; ambas son herramientas necesarias en el montaje del director. Un color nunca es desechable por su fealdad intrínseca; su uso, junto con otros, produce una combinación que da un resultado artístico, y, si es importante en un momento de la acción, pasa a ser igual de bello que el resto de los colores en la siguiente acción; y, si no es así, se deja de usar. Con los aparatos de iluminación pasa igual, un Fresnel no vale menos que un Recorte, pero lo importante es que cada uno es fundamental en el momento en que se necesita, solo o en conjunto, y, sobre todo, ¿para qué es necesario? Para crear un lenguaje nuevo que nunca hasta ese momento se había necesitado. Esta es la grandeza de la revolución que se da en el teatro europeo, y también en el español: todo puede ser usado, desde la fealdad hasta la belleza, del Fresnel al recorte todo es necesario, porque un conjunto de códigos surge de una elección meramente artística para hacer de la tela blanca, o negra (caja escénica), un cuadro escénico. Las herramientas, que en las primeras décadas del siglo XX tuvo a su disposición la figura emergente del director, fueron tan diferentes, dispares y abrumadoras técnicamente con respecto al teatro de finales del diecinueve, que en ese periodo del siglo veinte el director —Gual, Rivas Cherif— fue capaz de teorizar sobre la luz a través de sus escritos, y siempre en un plano de ignorancia en el manejo de la luz en la práctica escénica. Craig apunta a que el problema es la formación y se pregunta: ¿cómo lograr técnicamente la composición de la iluminación escénica? Su respuesta está en el estudio de la fuente de luz y su incidencia en el personaje y su proyección en imágenes. Tal vez, sus palabras fueron acertadas cuando describió que la luz, a la que llamaba *correcta,* no era solo consustancial a una cuestión de técnica eléctrica o de maquinaria, ni a la necesidad de aprender sobre los nuevos sistemas de iluminación (potenciómetros, carbonos, cajas

de luz, focos, luces laterales, proyectores), sino también subrayó la necesidad de observar la luz y, en concreto, la primera lámpara: el sol, su movimiento y con él el ángulo de proyección, el cambio de color y la sombra, fundamentalmente para integrarla en los espacios cerrados; habitaciones, ventanas o puertas donde la luz incide, transformando los objetos y con ello la imagen que proyectan. Ahí está la clave de su teoría, entender la iluminación de escena descubriéndola «rápidamente, una vez más, porque tenemos que centrarnos en un estudio más serio y cuidadoso de la luz, estudiando como lo haría un artista, mirando la luz del día […]» (Gordon, citado en: Herrera, 2009: 6)[46].

Y en cuanto a los técnicos electricistas, su formación fue escasa o casi nula en lo que respectaba a las nuevas técnicas de iluminación, mayor aun por una desconfianza en la tecnología, el miedo a lo desconocido y el reto del uso de la luz eléctrica como valor artístico. Por consiguiente, la ayuda o asesoramiento al director no fue posible, y más cuando pasó de ser una técnica de luz a ser una obra artística. La línea de trabajo de la iluminación en sus primeros años de vida estaba basada en la experimentación; por ejemplo, un contraluz solo se había visto en los telones pintados. ¿Cómo se podría experimentar el contraluz con luz artificial? Primero hay que fijarse en el concepto: volumen, silueta, misterio, y a continuación en la propuesta: el actor aparece estático al fondo izquierda y traza una sombra alargada y en diagonal hacia el proscenio, a partir de la colocación, el resultado es la imagen que proyecta y su consecuencia lo que expresa. Segundo, al no haber una tradición de crear volumen con

[46] Recopilación de una grabación en la residencia de Craig en Vence (Francia), el 29 de octubre de 1953. Se expuso en la exposición sobre Craig, «El espacio como espectáculo», en La Casa Encendida, noviembre de 2009 a enero de 2010.

la luz, se recurría a la fórmula de improvisación; reducir la intensidad, experimentar con la colocación del foco, ajustar el color y trabajar con el actor, no solo en relación con la investigación del personaje, sino que el director puede trabajar con el movimiento en zonas o áreas donde la luz o la sombra tengan un significado según su propuesta, y entonces la imagen que produce el contraluz pasa a ser, por ejemplo en *Hamlet,* el espíritu del padre. Veamos ahora la escena de las tres brujas de *Macbeth* (acto I, esc. I). Si las ubicamos en un espacio como el que acota el autor: relámpagos y truenos, lugar gastado para simbolizar el mundo de la hechicería, la penumbra y los destellos de luz fría que reaccionan a las premoniciones «Cuando acaben brega y bronca y haya derrota y victoria» (Shakespeare, 2006: 43), la luz lateral a media altura perfila las tres siluetas en una semipenumbra dentro de una geometría impar en la colocación de un coro, entre la palabra y el augurio «bello es feo y feo es bello» (Shakespeare, 2006: 44). Todo esto sirve para que las brujas se presenten ante Macbeth (acto I, esc. III), el cual afirma, ante su visión y en el momento del hechizo: «Un día tan feo y bello nunca he visto» (Shakespeare, 2006: 49). Ve la fealdad y la belleza como un balancín del desconcierto, con la misma luz que la descrita anteriormente. En mi opinión, al director de escena se le plantean una variedad de opciones, entre lo material y lo psicológico, que al principio le hacen sentir miedo, pavor ante su estatus de creador, ya que son variables nuevas que además se empiezan a producir con el cambio social e influyen en la forma de dirigir y de afrontar la plástica escénica. Son herramientas desconocidas que al principio no sabe usar y que le generan preguntas: ¿Qué puedo hacer ante el poder de la iluminación regulada? Todo. ¿Puedo desarrollar los sentimientos del personaje sin recurrir al efecto espacial de una luna proyectada? Con las nuevas técnicas, sí. Lo material se puede transformar en atmósferas, la muerte

en color, el amor en cenital, el movimiento en lateral, lo cotidiano en ambiente…, pero el poder de la luz está en la evolución de lo material a lo psicológico, yendo desde el ritual a la exhibición de lo cotidiano, y ¿cómo se puede desarrollar, por ejemplo, el sueño hechizado de Macbeth al despertar a la realidad, en un tiempo teatral? Con una afirmación contundente, por ejemplo, la evolución de la penumbra (el sueño) hasta la luz luminosa (la realidad) empleando técnicas de regulación en diferentes proyectores organizados según modelo, ángulo de proyección y suma progresiva de intensidades. Y ante la imagen proyectada de la noche, en palabras de Banquo, «El cielo economiza: apagó sus luces». *Macbeth,* acto II, las intensidades se reducen produciendo una penumbra de luz de velas. Es uno más de los exponentes del cambio en el discurso escénico.

El director de escena decide, a partir de ese momento, el concepto artístico que va a desarrollar, basándose en la investigación de conjunto de las propuestas plásticas, un movimiento de colocación actoral tridimensional con variedad de ángulos de visión para buscar un significado plástico que determine el valor de la representación en el conjunto de la creación artística. La luz fue, y es, esa herramienta que prefiguró ese cambio tan radical en la escena.

La iluminación teatral en aquella época permitió esta evolución en la realización escénica a partir del movimiento y, como ya se ha explicado en capítulos anteriores, permitió la búsqueda de un sentido a la luz, el cambio del espacio realista, la huida de la luz naturalista y la muestra, desde diferentes caminos de expresión, de que la belleza va adherida a la plástica teatral y que ese poder, en parte, lo tiene la luz. El director necesita dotarse de recursos de imágenes pictóricas y de la experimentación con la luz, y tiene ante sí la necesidad de desarrollar la partitura escénica con palabras

nuevas que se van definiendo: grupo de canales, efectos, tiempos de entrada y salida, frases para el uso durante el montaje: *esto me gusta y aquello me desagrada…* En cuanto a la luz o al espacio, tanto escénico como de interpretación actoral: *esto está bien, aquello está mal…* El sentido de absoluto compromiso con la obra de arte teatral y la necesidad del grupo artístico cercano a las decisiones de la puesta en escena: escenógrafo, iluminador, figurinista y sonido, se basan en encontrar unas fórmulas de creación, cada una en su parcela, para que ese compromiso se exponga como obra de arte. Pero las ideas fluyen desde un plano teórico donde todas las propuestas escénicas tenían un valor artístico con una base de técnica primitiva y, en algunos casos, inexistente; además, el conocimiento de dicha técnica por parte del director escénico era insuficiente, aunque contaba con una cultura artística muy desarrollada. Lo contrario estaba representado en la figura emergente del jefe de electricidad en el teatro español de los cincuenta: alto conocimiento de la técnica y bajo conocimiento cultural.

Cada obra se representa, no en la época en que se escribe, sino en el momento en que se escenifica. Los personajes pueden ser sujetos u objetos, son ambivalentes según el momento, la escena o el tiempo que se va a desarrollar. La palabra va asociada al sujeto, y el objeto solo es observado por él. En la historia del teatro hay infinidad de ambivalencias entre objeto y sujeto: Hamlet/Ofelia, Otelo/Yago. La luz es el sujeto que hace que el objeto sea observado, pero también el objeto pasa a ser la luz del reflejo del sujeto; es el discurso escénico con el principio de luz teatral. Ante el cambio de las infinitas ambivalencias sujeto/objeto que se dan en la obra teatral, la luz no puede ir a la velocidad de la acción —réplica, contrarréplica— ya que produciría confusión en el personaje y una falta de entendimiento en el público. Todo director tiene una fórmula para describir y promover una puesta en escena, esta puede anclarse en otros directores

o ser propia, y hace que la obra teatral se realice dentro de unos parámetros más o menos teóricos y encasillados en fórmulas aprendidas del oficio ancestral del teatro. La teoría, según Luca de Tena, no resuelve nada, porque cada director tiene su propia forma de escenificar la obra teatral, pero hay un componente, sobre el que ya se ha insistido en esta investigación, y es que el director puede descomponer, destruir y después transformar el resultado escénico con diferentes fórmulas a partir del periodo de los ensayos hasta la representación, y utiliza la luz como elemento aglutinador de sus propuestas. Las teorías son abiertas, se nutren de la evolución del pensamiento de creadores escénicos, pero esas teorías también se enriquecen de la evolución de la tecnología teatral y su aplicación a la escena, dando al director infinidad de posibilidades mágicas de crear nuevos códigos de lenguaje escénico usando dicha técnica. El espacio de la imaginación nace del surgimiento de la dirección en la primera década del siglo XX. La tiranía del actor, en la concepción de la representación teatral bajo un planteamiento piramidal, es destruida por la individualidad que impone la nueva figura del director de escena, en el momento en que deja de ser un colocador de posiciones para pasar a ser un dictador del desarrollo de los personajes. Escritos como los publicados en la prensa de aquella época critican la labor de los actores y ensalzan al director de escena:

> El director de escena es figura muy secundaria en nuestro mísero teatro. Se limita a repartir papeles y a presenciar los ensayos interviniendo caprichosamente, sin más cavilaciones. Suele ser, por regla, el primer actor de la compañía, que no tolera superiores jerarquías. No el artista especializado que, con los elementos dispersos, actores, texto, luz y pintura, crea una obra bella, que sea arte de teatro. […]

> Salvar al teatro y educar a un pueblo en el buen gusto. Esta labor hecha desde la escena no podía depender […] de la obra o de la actriz caprichosa, sino del director de escena que se oculta al subir el telón y que, sin embargo, es maestro de todos y responsable […] de la ejecución total. (Pedroso, 1925: 5)

El lenguaje se transforma en la obra teatral y, con el paso del tiempo, influye en la escritura; pero el autor teatral, tal y como lo describe R. Calvo, «quiere que se le represente no lo que ha escrito, sino lo que ha soñado» (Luca de Tena, 1952: 39). Ese sueño se junta con el del director, que lo ajusta al tiempo, no de la obra, sino de su representación. Volvamos a aquello que va asociado a la escena y que el director necesitó para lograr su cambio artístico, las posibilidades que se le ofrecieron para sus creaciones, el perfeccionamiento con nuevos materiales, un rendimiento de la luz como nunca antes se había experimentado, el reciclaje frente a las nuevas tecnologías proporcionadas por la electricidad, la maquinaria y el juego escenográfico, no solo de arriba abajo y de izquierda a derecha, sino también del giro escénico de 360º, lo cual proporcionaba la visión de múltiples caras del elemento corpóreo. El director necesitó, y necesita, un reciclaje continuo, siempre desde el aspecto de la técnica, pero el cambio también viene del conocimiento y la evolución de una sociedad, como lo fue y aún es, la nuestra, anclada en un conservadurismo teatral de proscenio (el actor o actriz principal en línea con el proscenio y los secundarios en segundo término). El director tuvo que romper con esa fórmula de colocar y administrar el espacio, creando términos, áreas o zonas en donde el actor ubica su personaje, y posteriormente, cuando se estructuró el método de luz en ese nuevo espacio, también por zonas y áreas. Es lo que podemos denominar *la parcelación de la escena por parcelas de luz.*

Veamos lo que dicen de Adrià Gual, primer director de escena de la historia del teatro español, en la prensa (1925), sobre su figura y la necesidad de que sea el precursor de la renovación del arte dramático, con palabras convincentes, críticas al estado de la escena, la formación actoral y las escuelas de arte dramático.

> […] No falta ese director de escena: existe en España, en Cataluña. Se llama Adrià Gual. Su nombre ha sonado más de una vez asociado a proyectos de renovación escénica. Para cualquiera de éstos es una garantía el director del «Teatro íntimo» y de la «Escuela dramática catalana». Gual ha representado, frente a la España de Muñoz Seca, a Sófocles, Esquilo Shakespeare, Beaumarchais, Marivaux, Lessage, Voltaire, Goldoni, Goethe, Hauptmann y Shaw a más de otros autores catalanes y castellanos. Cada una de sus representaciones probó la eficacia de un director de escena como elemento indispensable. […] Se trata de aprovechar el arte de Adrián Gual para salvar nuestro teatro. (Pedroso, 1925: 5)

Durante los años treinta del siglo XX los escenarios, desde una perspectiva técnica, fueron creados y rediseñados para ser fábricas de creación basadas en el perfeccionamiento escénico y en el manejo de grandes realizaciones teatrales. Rivas Cherif, siendo director del Teatro Español, dijo que hubo un intentó, por parte de la Administración municipal, de dotar al teatro de un sistema de tramoya basado en una caja escénica articulada con base en el movimiento rápido y preciso de los cambios de escenas (giratorios, plataformas, ascensores, focos de luz); sistema utilizado en los teatros alemanes y que nunca llegó a instalarse, quedándose en un diseño teórico de despacho. Luca de Tena habla sobre la realidad de la técnica escénica de los teatros españoles de ese momento comparándolos con «los tiempos de Lope de Rueda». Y

dice: «he visto llorar a un director porque la iluminación —escasa de elementos— no respondía a la magnificencia de sus planes» (Luca de Tena, 1952: 39). En algún momento, «llevamos en nuestro interior un público invisible […] aparece y responde a nuestras acciones» (Hauser y Reich, 2017: 87). Esto es algo que le ocurre con frecuencia al director de escena, lo cual le hace aislar escenas, cambiarlas o hacerlas más atractivas para el espectador, síntoma del miedo al cambio o, más bien, de querer complacer a la mayor cantidad de gente posible y, lo más terrorífico, a cualquier precio. Este hecho se empezó a dar cuando la revolución técnica entró en los escenarios permitiendo que la puesta en escena avanzara y se volviera más atractiva, rompiendo barreras imaginarias de colocación y agilizando los cambios, tanto de escenografía como de escenas. Un ejemplo es la sustitución de ventanas o puertas corpóreas por efectos de luz. En ese punto se empezó a pensar en la técnica como la poética de la escenificación.

Decía Umberto Eco que el arte no existe si los elementos de comunicación entre el artista y el público no se renuevan. El arte teatral es la proyección de la obra de teatro en el escenario, y ha de cumplir unos objetivos básicos: realización artística, realización literaria de la obra que se va a representar, y, finalmente, necesidad de sintonización, con sus referencias, a través del director de escena, cuyo cometido es llevar a cabo una renovación escénica con elementos nuevos de representación. La obra teatral necesita unos significados artísticos que sean evolutivos en el diseño de la imagen, que conecten con lo que el público necesita y, lo más importante, la demanda, el cambio se dio cuando se pasó del teatro de papel y envarillado al arquitectónico. Por otra parte, también se da una situación predominante del cine y su influencia en el espectador. En el mismo momento en que aparece como arte visual, el cine demanda

una puesta de escena distinta, cercana a sus propias experiencias y conocimientos; ahí empieza el cambio y con él la aparición del director de escena para llevar a la práctica esos objetivos. El cine, desde el mismo momento en que se inventa, se adhiere a la figura del director por necesidad, como conductor y creador de la obra cinematográfica. En cambio, en el teatro, la necesidad del director era tan vieja como el teatro mismo, e históricamente siempre ha estado en manos de actores, autores y empresarios. El director de escena se consolida, no solo por el invento de la bombilla, sino porque la evolución de la obra teatral va a la par con la evolución del cine, donde se necesita un organizador que tenga una visión global de las distintas técnicas escénicas o cinematográficas, y que organice los equipos artísticos. La competitividad entre las dos formas de hacer arte —teatro, cine— es parecida en cuanto al método de trabajo con el actor; a partir de la evolución de ambos, se transformaron en distintas formas de pensar y crear. La palabra escenificada, el color y la luz lo creo el teatro. El cine adaptó todo lo apuntando anteriormente más el sonido, cuando pasó a ser sonoro; técnicamente, evoluciona dando un gran paso en su forma de comunicar. La ventaja del cine con respecto al teatro fue la instauración de la sombra en su exposición plástica. Buscó en ella un modo de contar historias, la necesita para narrar, tanto personajes como elementos paisajísticos o corpóreos, sobre todo del cine en blanco y negro. Y, lo más importante, sombras sin color, historias contadas con la pureza del discurso visual de aquellos primeros tiempos del invento, donde los sueños eran realidades de experiencias individuales transmitidas al espectador. El director de escena, con su conocimiento del volumen y las posibilidades que le daba la luz escénica, buscó la sombra, pero con un discurso más colorista, válido para escenas con

penumbras que ensombrecen el espacio escénico. La dirección de escena es una síntesis artística de saber mirar para aprender a pensar.

Para seguir analizando la figura del director de escena dentro de la historia del teatro español, y su evolución como precursor del cambio artístico en la escena teatral, se deben analizar los primeros años de su aparición y su repercusión en la sociedad; cómo influye el cambio de mentalidad en una sociedad que pasó de una libertad de elección y pensamiento —primer tercio del siglo veinte— a nuevas realidades escénicas y, posteriormente, a una sociedad cerrada —década de los cuarenta y cincuenta—, monolítica y censuradora. Para adentrarse en esta realidad histórica, tenemos que ver y analizar el periodo histórico del aperturismo de la República, que tiene un significado amplio en la estructuración de una sociedad atrasada con un altísimo analfabetismo, necesitada de reformas estructurales que transformasen las condiciones sociales y económicas de una población con una carga ideológica dirigida a la reconstrucción de un poder para la totalidad de la población. Una sociedad permeada por las relaciones entre el campo y la ciudad, determinó un nivel sociocultural de amplia difusión a través del teatro, el cine, las artes plásticas o la música. La dirección consistía en crear un público y un fin: educar educando (Tuñón, 1979: 227). La literatura estaba comprometida con «la inserción de lo dramático individual en lo colectivo» (Tuñón, 1979), con una ideología social que expone, desde el teatro, planteamientos sociales basados en sentimientos y formas de vida de una colectividad anclada en creencias ancestrales. Recojamos las palabras de Vilar, que afirma que «empobrecimiento y enriquecimiento deben ser los problemas mayores de la historia social» (Tuñón, 1979: 5), y esto es algo que se dio en la República. El teatro fue el medio más eficaz, a través de una planificación territorial, para la escenificación

de los textos teatrales para la mayoría de la sociedad (rural y urbana). El director de escena, en el periodo que va de principios de los años treinta hasta el comienzo de la Guerra Civil, no intenta destruir la estructura teatral existente, sino adaptar la forma de hacer teatro a las nuevas corrientes que se están dado en Europa, como hace Rivas Cherif, y anteriormente Gual, con su espacio/actor/método/dirección. Analizan cuál es la sociedad de su época y la intentan adaptar a nuevas situaciones teatrales apoyadas en un cambio de la estructura dramatúrgica. Una sociedad con conciencia de clase, constituida por infinidad de estructuras cerradas, con mentalidades y creencias basadas en un principio de grupo (obrero industrial con origen rural, asalariado con origen hidalgo…) (Tuñón, 1979: 201), su convicción ante sí misma, además de su visión de los otros, y su poder de base junto con sus particularidades. George Duby publica en 1967 su trabajo sobre *L´histoire des mentalités,* en el que apunta que «las ideologías no son posibles sin un conocimiento muy seguro y profundo de base, económicas, políticas y sociales» (Tuñón, 1979: 201). Este proceso de transformación —las actitudes mentales— se empezó a dar en España en las primeras décadas del siglo XX. Pierre Vilar habla de las dos formas clásicas en el comportamiento de cualquier sociedad y más en particular de la sociedad española: el aliento tradicional y el no conformismo.

El público de teatro busca y quiere devorar un nuevo lenguaje, una nueva forma de exponer, no solo los antiguos textos clásicos, sino también los nuevos, y ver como las transformaciones técnicas se van incorporando a la escena, aparte de la luz/imagen también la adaptación de la maquinaria a la realización de la escena. Las transformaciones sociales vienen de los cambios de las actitudes mentales de los individuos que conforman las sociedades, pero, como apunta Tuñón, los seres

humanos sociales no cambian una estructura social, sino que lo hace la colectividad de dichos individuos actuando desde una perspectiva racional, voluntaria, improvisada, o desde la pasividad.

En el teatro lumínico, en concreto en su historia como fuente nueva del arte del conocimiento, y con ello de cambio en las estructuras dramatúrgicas de la puesta en escena, la colectividad social que estaba ubicada entre un nivel económico (inversión) y una superestructura de poder (político), en cuanto a decisiones culturales, sociales y de estudios, se plantea un cambio tan importante como fue el de la revolución escénica, con la introducción de esas nuevas tecnologías a partir de la extensión de la electricidad, produciéndose en ese mismo momento una contradicción entre lo viejo y lo nuevo, lo obsoleto y el nuevo lenguaje escénico, así como la necesidad de más recursos ante la aparición de una tecnología innovadora que repercutió en la técnica escénica de ese momento (el Teatro Español funcionaba con corriente continua en los años cuarenta). La tradición escénica se entiende como muros invisibles que sirven para no cuestionar la transformación de la escena, pero «si la fabrication du monde scénique change à ce point, c´est que la représentation de l´homme varie elle aussi» (Duvignaud, 1970: 40). Por tanto, la consecuencia es pasar de la imagen retórica a la imagen discursiva, dándose una radicalización en las dos formas de elaborar un discurso. La función señorial o la función social del teatro marcan una nueva etapa de cambio de sociedad.

En teatro, el objeto investigado son las herramientas que necesita el conocimiento, que, aunque eran nuevas, ya se habían configurado a través de la teoría. Para llevar a la práctica este nuevo conocimiento se necesitan personas de teatro preparadas técnicamente para poner en funcionamiento una nueva superestructura

teatral que aglutine lo que durante las tres décadas anteriores a la Guerra Civil forjaron los intelectuales que lucharon contra las viejas estructuras teatrales. Había un teatro narrativo que expone un conflicto, con una mecánica técnica fija y un movimiento escénico constante; y un teatro de concepto, con una metodología cuya base está en el enfrentamiento entre formas de crear y formas de competir; y ahí es donde se empieza a diseñar la ubicación del director de escena, no como individuo aislado, sino como grupo o colectivo que despliega sus conocimientos teatrales en la búsqueda de un nuevo lenguaje. Como afirma Tuñón, este es un factor necesario dentro del proceso histórico, y se produce en la escenificación en el teatro español de los cuarenta. La creación escénica es un hecho que se configuró en nuestro país a partir de ese momento, con directores que fueron capaces, con medidas económicas míseras, de reformar y hacer evolucionar aquello que la tradición teatral española había intentado hacer anteriormente sin mucho éxito, con modelos, la mayoría de las veces teóricos y en menor medida prácticos, que sentaron las bases para la escenificación evolutiva técnica desde el mismo momento en que se estructuró la creación de un nuevo teatro basado en el concepto de Teatro Nacional.

Todo cambio técnico está determinado por un proceso de alteración del modelo de producción económico. Para entender la realidad histórica de los años cuarenta y cómo el teatro[47] de esos años se va acoplando a una nueva situación política, tenemos que analizar cómo es la sociedad en la que se encuadra, y más en un sistema político dictatorial como era el español. Cómo se comporta, cómo se estructura y cómo se

[47] Ver el estudio de Blanca Baltés sobre el teatro en la década de los cuarenta del siglo XX basándose en la figura de Cayetano Luca de Tena.

manifiesta ante una situación de represión cultural y física, junto con la persecución de los intelectuales que participaron en la creación escénica de vanguardia y que analizaron y asumieron las realidades teatrales europeas. En la dictadura franquista se destruyó todo documento de estudio que tuviera una conexión con un pasado artístico y teatral de libertad. Y se incorporó al juego escénico un nacionalismo dirigido a destruir el modelo anterior. El ejemplo está en este apunte de Tomas Borras de Moratín, que define el teatro anterior como la gran «desgracia del teatro nacional» (Borras, 1943: 81). Desechó toda comparación con el teatro francés, un modelo de seguimiento artificial y anacrónico que confirmaba que Racine, Corneille o Moliere no habían creado un teatro nacional, y que ese modelo era el teatro falangista, la superioridad de un «Todo y partículas de un Ser que se denomina Patria» (Borras, 1943: 83). Es la oscuridad de un discurso fascista basado en el concepto del teatro de protagonista —el alma nacional crea el genio y la verdad—, que vuelve a la tradición como ideología del poder condenando la investigación del arte escénico e inmovilizando la ruptura. La dictadura necesitaba, y estaba en su credo, censurar y controlar cualquier manifestación que fuera en contra de su ideología fascista. El teatro de posguerra buscó formas de revertir la escena a una ideología controladora del pensamiento individual del ser humano y para ello buscó la forma de centralizar el teatro, controlado por el poder, en dos teatros, dotándolos de una estructura estatal para su funcionamiento. El Teatro María Guerrero, que dependía del Ministerio de Educación Nacional; y el Teatro Español, cuyo propietario era el Ayuntamiento de Madrid, la Falange y las JONS. Para dirigirlos, se nombró a Luis Escobar, para el primero; y a Cayetano Luca de Tena, para el segundo.

Volvamos ahora a la figura de Gual y su idea de la necesidad de un teatro nacional catalán. Para él, un país que no tiene un teatro nacional está condenado a la repetición de obras y al empobrecimiento cultural, debido a una visión puramente económica de la obra teatral, lo cual deriva en un divertimento absurdo de teatro comercial que cercena toda posibilidad de rejuvenecer la dramaturgia, la plástica teatral, la iluminación y, con ello, la escena teatral. Este sueño de Gual murió por encontrarse con una burguesía catalana con gustos conservadores, elitistas en su visión del teatro de su época, por una apropiación del espacio (Liceo), por una guerra civil sangrienta entre personas y entre culturas. Se podría haber creado un teatro nacional en la República, sí, no solo desde la idea de Gual, sino también desde el conocimiento que tenía Rivas Cherif de la idea de Gual. Un teatro donde la formación fuese uno de los ejes del diseño del sistema teatral, que tanto Gual como Cherif compartían, poniéndolo en práctica cada uno en su compañía. El franquismo reestructuró la concepción del teatro nacional con la idea de propagación y control de una ideología fascista diseñada con el simple objeto de alienar. Haciéndonos eco de las palabras de Benjamin, diremos que el fascismo se impone siempre a través del culto a un tipo de caudillo y a la destrucción de todos los derechos del ser humano; si quieres cambiar yo te cerceno. ¿Lo consiguieron? solo a medias, con el tiempo.

La labor de Luis Escobar como director de un Teatro Nacional la define él mismo en sus memorias comparando la programación del Español con la del María Guerrero en un panorama de desolación teatral, y las describe en función de su repertorio: «El Español se dedicaba preferentemente al teatro clásico con algunas obras modernas; y nosotros, en el María Guerrero, al teatro moderno, con alguna incursión en los clásicos» (Escobar, 2000: 150).

Luca de Tena habla en la entrevista con J. R. Fernández sobre si existía coordinación entre los dos teatros para programar las temporadas:

> Pertenecían a organismos diferentes. No, no había un acuerdo, sencillamente procurábamos no coincidir. El María Guerrero se dedicó mucho más al teatro actual, de vez en cuando hizo un clásico, y nosotros hacíamos clásicos, y románticos y griegos, y de vez en cuando hacíamos un título actual. (Luca de Tena, citado en Baltés, 2014: 339)[48]

Los dos directores —Escobar y Luca de Tena— buscaban la renovación de los teatros en lo artístico, lo técnico y lo administrativo. Era la manera de adaptar esas necesidades a las nuevas formas de dirección, viendo, y posteriormente analizando, la situación de los teatros europeos y, en concreto, de los alemanes e ingleses. Una de las reformas que se hizo en el María Guerrero, en el momento en que el Estado lo compró, fue la sustitución de los pilares que sujetaban el puente técnico de boca, en la época de Luis Escobar, ya que producía una visión muy pequeña de la embocadura:

> […] hice construir dos plataformas giratorias que permitieran rapidísimos cambios de decorado. Quité la rampa del escenario y suprimí la batería para que los actores estuvieran en mayor contacto con el público.

[48] Cayetano Luca de Tena entrevistado por José Ramón Fernández en el Teatro Español, en mayo de 1990.

> Esta última reforma, que fue seguida por casi todos los teatros, no sé si la volvería hacer, porque la batería simplifica la composición de la luz y ayuda a la buena cara de actrices y actores. (Escobar, 2000: 132)

Llama la atención la descripción de la candileja como una fuente de luz necesaria desde una concepción de alumbrar para ver, más que de iluminar para crear. Luis Escobar articuló la figura del luminotécnico (diseñador de luz) en su amigo Martín Romarate, que cambió la forma de exponer la obra teatral con lo más sencillo: la luz escénica, y lo más complejo: su colocación en la caja escénica.

> Hay que coordinar todos los factores que contribuyen a dar atmósfera de cada momento, luz, decorado, vestuario, colocación, gesto y tono de los actores para lograr esa unidad que tuvieron, al concebirse en la mente del poeta y que es lo que da verdadera categoría y eficacia estética a una representación. (Escobar, 1943: 87)

Las opiniones de Luis Escobar sobre cómo debería ser el teatro desde el momento en que el director de escena pasó a ser el precursor de un cambio transformador en la manera de concebir la escena, fue definiéndolas en el transcurso de la experiencia en sus propios montajes, con sus fracasos y sus éxitos. Siempre seguía el mismo proceso: la necesidad de encontrar cómo escenificar, a partir del texto teatral, un análisis que predeterminara el siguiente paso, el proceso de trabajo y su posterior desarrollo en la puesta en escena. Si con la evolución en la investigación y su posterior proceso de lectura en los ensayos, esa idea premeditada suponía una inconveniente para el fin propuesto y una complejidad en el discurso con el autor, Luis

Escobar abogaba por renunciar al texto elegido; por lo tanto, no acometía el proyecto sin tener una idea clara sobre cómo enfocarlo.

El cambio de estructura técnica permitió abrir el razonamiento escénico a nuevos discursos entre el autor y el director. Esto se reflejó en escritos sobre la unión de dos piezas importantes de la obra teatral escrita y el más complejo planteamiento sobre cómo definir un proyecto en el que los personajes sean creíbles en un espacio acotado, dándole al público la capacidad de experimentar, con la transformación de los elementos escénicos, de la fantasía a la credibilidad. La mayoría de los estudios teatrales se encuentran entre dos formas de ver el arte teatral, una en la búsqueda del realismo (pero desde que aparece el cine esta incorporación se va diluyendo); y la otra, en la imaginación. Entre estos dos parámetros hay infinidad de matices posibles de llevar a escena y la grandeza está en la elección a partir del trabajo de dirección. Escobar describe el realismo como un movimiento de masas que juega con ventaja con respecto a la recepción del público, ya que no necesita usar su imaginación (Escobar, 1943). Es el realismo, el telón pintado, el sillón, la mesa y el té con leche. Enseña la vida cotidiana teatralizada para una burguesía vencedora de la Guerra Civil. Escobar afirma que «es en los silencios de una obra donde empieza el trabajo de un director» (1943: 87) y, para la luz, los silencios ayudan a la configuración del personaje y a la incorporación de cambios de escena sin necesidad de bajar el telón (un paso adelante en la ordenación de toda obra escenificada), como también un cambio de tiempo, o de espacio. Esto permite regular la luz entre baremos del 0 % al 100 %, y ofrece posibilidades de transformación del espectáculo lumínico de la obra teatral (fig. 28).

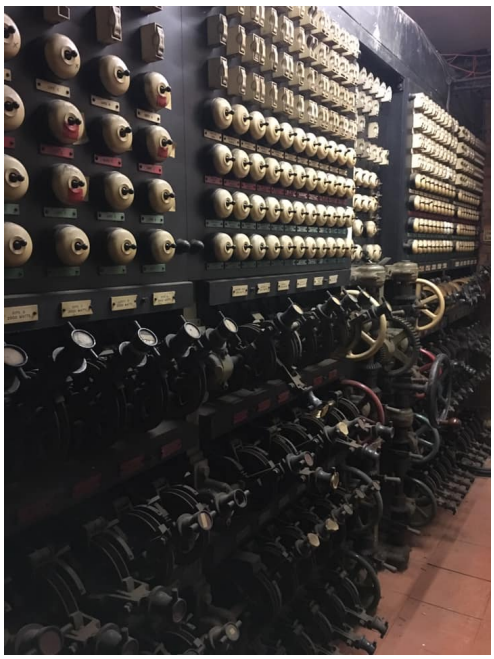


Fig. 28. Reguladores de resistencia

Veamos como afecta la introducción del cambio estructural en el organigrama teatral cuando la inversión en material de iluminación se incorporó al teatro de esa época. Anteriormente, la iluminación en el teatro español era contemplativa (miro y observo), su propuesta eran imágenes fijas reguladas y luminarias para ver la escena. Con el cambio técnico que se produjo, la iluminación pasó a ser activa (miro e invento), el foco deja de ser estático para convertirse en movible en posición con regulación variable, sujeto a un esquema de trabajo y de organización nuevo y revolucionario: la creación de la dramaturgia de la luz.

La luz teatral se convirtió en el fundamento del cambio en el discurso dramático de generaciones de directores de teatro, y actualmente siguen siendo la base de la transformación de imágenes en discursos estimulados por la propuesta artística, desde el plano ideológico hasta el contenido social. En el plano social, se debe subrayar la lucha entre dos vertientes sociológicas dispares: perdedores y dominantes, que influyen en el teatro de la época, sobre todo reflejada en una temática argumental

basada en el individuo —víctima— dentro de la colectividad —miedo—, con un contenido social determinado por la Guerra Civil (lucha de un pueblo derrotado, hambriento, pobre, perseguido e ignorante), y cómo ese concepto atrapa la forma de crear luz, y con ello, una simbología: luz y sombra. Un ejemplo lo encontramos en el teatro contemplativo de Buero Vallejo. *Historia de una escalera* (1949) es una forma de observación de una realidad sociológica y una metáfora soñada a través de sus protagonistas en un mundo ubicado en la década de los cuarenta. En aquel momento, la luz teatral era la expresión mortecina de la penumbra y un ejemplo claro es la conexión entre un cuadro pictórico, su significado narrativo y la escena teatral. La luz diseña el motivo representado, lo encuadra y refleja el conjunto volumétrico a partir de la sombra, simplemente describe la precisión de una realidad dibujada en el lienzo y, a partir de ello, explora líneas de entendimiento que ayuden a narrar la imagen expuesta usando fórmulas de realidades distintas para entender argumentos que son los que configuraron el teatro dramatúrgico de la posguerra. La metáfora viene del cuadro y de su uso de la luz/sombra, en el plano lumínico teatral; realismo/simbolismo, en el plano escenográfico; y absurdo/tragedia, en el plano escénico, para un escenario dotado con las limitaciones técnicas del teatro español de posguerra.

Ricardo Doménech describe el teatro de Buero entre dos estilos antagónicos: el realismo y el simbolismo. Veamos desde el punto de vista escénico estas dos formas de escenificar. En *Historia de una escalera*[49], la escenografía es realista en su

[49] He elegido esta obra por las connotaciones de ambivalencia que en ella se dan y por ser una de las más representativas del teatro de los años cuarenta, no solo por lo que representa el símbolo luz/sombra/oscuridad, sino por cómo Buero investiga y expone una crítica social de la época, y cómo los sueños de los personajes están desubicados dentro de una realidad social en una España destruida, hambrienta y sin recursos económicos. La tristeza de la sociedad española de los cuarenta se materializa en el espacio/luz que el autor nos muestra en la obra y en los personajes derrotados desde la perspectiva

concepción, relatada por el propio autor en el primer acto con una precisión escenográfica acotada en su dramaturgia y corpórea en su diseño (Emilio Burgos). La escalera es el símbolo de la evolución progresiva del ser humano, el ascenso, la derrota en el descenso, la exploración de los sueños en los primeros peldaños, los fracasos en los pisos más altos; es la condenación a la repetición del pasado, la respuesta está en la proyección hacia el futuro, representa la lucha por salir del círculo social. La luz va dibujando las sombras, la miseria de una sociedad amortizada; la bombilla es el símbolo físico de la podredumbre en el espacio escénico, consumido y arrugado; el tragaluz simboliza el exterior, el sueño, la luz que invade y que oprime sus deseos, es la metáfora de la luz divina, lo inalcanzable. La sombra fue la evolución natural del teatro de los años cuarenta, las ventanas son constantes en los espacios escénicos de la época. Son rompimientos escénicos, no solo para la entrada de luz, sino que introdujeron la posibilidad de dirigir la mirada y el movimiento del actor hacia dichas oquedades; situaciones que el director de escena aprendió a mover y dirigir en espacios nuevos con volúmenes basados en la tridimensionalidad del propio espacio.

El teatro, que asumió su renovación técnica, revolucionó su valor artístico, tanto en la escena como en la producción de la luz y el espacio, creando una nueva forma de escenificación e introduciendo parámetros nuevos basados en la técnica de los teatros europeos. Esos teatros fueron el Teatro María Guerrero y el Teatro Español. Además, hay que mencionar las palabras de Luca de Tena sobre los escenarios del teatro nacional y su estado antes del intento de renovación: «lugar sórdido,

---

de una contemplación cristiana. La sombra fue usada también, la mayoría de las veces, por una falta de recursos lumínicos, sobre todo hasta los años cincuenta.
La obra se estrenó en el Teatro Español el 14 de octubre de 1949 y fue dirigida por Cayetano Luca de Tena. La iluminación fue diseñada por él mismo con la ayuda de la sección de luminotecnia del teatro.

destartalado, polvoriento» (1953: 31). Aunque hay que admitir que el hecho de haberse hecho cargo de la dirección, en el peor momento de la historia político-social y teatral de nuestro país, le permitió una fuente incalculable de búsquedas escénicas para sus montajes con el objetivo de revolucionar la escena; por lo tanto, la frase de Craig, «trabajé en el viejo teatro más de diez años antes de empezar a construir uno nuevo» (Craig, 2012: 263), es perfecta para la labor que Luca de Tena realizó en el Teatro Español de su época.

Rivas Cherif intentó modernizar el Teatro Español, pero no lo consiguió. Luca de Tena incorporó farolas de la calle encontradas en un almacén del Ayuntamiento para iluminar su *Macbeth* (1942), mezclándolas con cirios y apoyándose en tres focos, uno para cada bruja, y conseguir las tres sombras proyectadas al fondo del escenario. Posteriormente logró la inversión que necesitaba para dotar de nuevo material de iluminación y reformar la instalación de circuitos de escenario y sala. Se crearon empresas de electricidad privadas para renovar las instalaciones, tanto de uso privado como público, ya que había que rehacer lo destruido por la guerra. Entre ellas surge F. Benito Delgado, que fue contratado para la restructuración de la iluminación del Teatro de la Zarzuela, el Teatro Real en Madrid y el Teatro del Liceo en Barcelona. Luis Escobar dirigió *El hospital de los locos* (1938) en Segovia y llamó a Benito Delgado, como empresa, para la instalación de la iluminación. El montaje se emplazó al aire libre; Escobar sugirió la necesidad de eliminar la luz frontal remplazándola por luces laterales para conseguir separar al actor de la pared de la catedral y crear volúmenes, ya que el frontal lo aplastaba contra el fondo; a lo cual B. Delgado replicó que aquello era una blasfemia para el teatro, basándose en la tradición de luz en caras. Al final se suprimió la luz frontal reconociendo, posteriormente, que Luis Escobar junto con

Martínez Romarate tenían razón. Aunque esto solo sea una anécdota, es importante señalarla porque en ella ya se atisba una manera de ver, por parte del director, cómo crear, a partir de la imagen que produce la luz teatral y su colocación, un discurso basado en la luz. Y, ante todo, la forma de abordar la idea del aparato de luz en el punto correcto. En este punto se podrían citar las teorías de McCandless (1932) sobre la planificación de la luz en función de la posición con respecto a la zona o área a iluminar, y de la función del color.

En el teatro de posguerra fue ya una constante la supresión de las candilejas. Luca de Tena las eliminó en 1942 insistiendo en la renovación técnica, y más aún cuando visitó Alemania, ese mismo año, y vio que en su teatro no había baterías y que la luz surgía de las embocaduras, invisibles para el espectador. Las dotaciones en infraestructuras técnicas que tenían los teatros alemanes fueron su fantasía. La búsqueda de nuevos materiales de iluminación le permitió ir eliminado fuentes de luz fija como las diablas, gracias a la incorporación de fuentes de luz móviles, así como cambiar las instalaciones eléctricas, anticuadas y peligrosas para su manipulación, por otras más seguras. Se redactó un informe explicando el peligro y las carencias que implicaban a la hora de diseñar un proyecto teatral como el que se pretendía en aquel momento. La visita que Luca de Tena hizo a los teatros alemanes, el conocimiento de las técnicas teatrales y sus posteriores reuniones con diversos departamentos de la Delegación de Propaganda permitieron que le aprobaran la compra de diferentes materiales de iluminación: focos de diversas potencias, cañones de seguimiento de arco y, sobre todo, la electrificación de la sala y el escenario, cuyos circuitos serían regulados por transformadores de palanca (Baltés, 2014). Luca de Tena asume la responsabilidad de dos líneas de trabajo, que posteriormente se fueron extendiendo a

más directores de su generación, la primera fue el director de escena, con todo lo que su figura significaba en los años cuarenta: tener un escenógrafo, crear la iluminación, supervisar el vestuario, planificar los ensayos, desarrollar el libro de dirección, dirigir el teatro, planificar las temporadas, elegir el reparto, leer los textos teatrales…; y la segunda, impulsar la renovación de infraestructuras teatrales, al ser el primer director técnico[50] del Teatro Español (aunque dicha figura no existía con ese nombre en ese momento), debido a la necesidad de planificar y conocer las técnicas de diferentes teatros europeos, en concreto el alemán; aprender para modernizar el Teatro Español; y, por último, restructurar los equipos de trabajo por secciones en función de las necesidades de planificación teatral, junto con la Administración.

En 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, la Cámara del Teatro Alemán invitó a Luca de Tena a visitar sus teatros; el Schiller Theater, el teatro de Ópera Municipal de Berlín y otros teatros de ciudades como Dresde, Viena, Leipzig y Múnich. El resultado de este viaje fue la comprobación del alto nivel técnico y la perfección mecánica en el manejo de la tramoya. Le sirvió para comprobar cómo el teatro español estaba en inferioridad artística y técnica con respecto a lo que vio durante su estancia en Alemania. Luca de Tena comenta con tristeza en sus reflexiones: «[…] el altísimo nivel que el teatro —al menos en su aspecto técnico— tenía en Alemania, […] todo lo relacionado con la escena […] pero sin posible aplicación entre nosotros» (Luca de Tena, 1953: 30).

[50] La figura del director técnico se empezó a diseñar en los años ochenta del siglo pasado, cuando se realizó una nueva planificación de los teatros nacionales.

La perfección técnica la comprobó en la visita que hizo al teatro de Ópera de Berlín, le impresionaron mucho las medidas del escenario y su forma de T mayúscula, su ciclorama de estructura metálica forrado de cemento y estuco blanco, dos puentes técnicos, uno en boca, que podía hacer variar las medidas de la boca de escenario, y el otro para iluminación y proyecciones:

> Había dos proyectores de nubes, efectos de tormentas, de lluvia, de nieve, de fuego. Y el conjunto de aparatos de iluminación que llenaban puentes y telares, así como dos torres laterales colocadas tras la embocadura […] Los había por centenares, de todos los tamaños y potencias […] un director de escena […] podía pedir todo: cielos verdes que se transformaran en cinco segundos en catedrales góticas; incendios que devoran estas catedrales góticas, lluvias que aplacaran estos incendios… Se podría concentrar sobre el protagonista trescientos focos amarillos que no iluminaran al actor situado a medio metro de distancia. Se podía acompañar a un personaje en su paseo, mientras los escenarios se deslizan bajo sus pies. (Luca de Tena, 1953)

Puede que, en cierto modo, a Luca de Tena le resultara frustrante el privilegio de poder apreciar la calidad técnica de los teatros alemanes, tanto en diseño como en infraestructura, y ver como se podía actuar sobre los objetos, modificarlos y, lo más sorprendente, transformarlos con una precisión nunca vista para un uso técnico/artístico. La incorporación de una industria dirigida a la dotación de instalaciones escénicas para los teatros abrió unas perspectivas en el desarrollo de la puesta en escena jamás imaginadas treinta años antes, ya que proporcionaba a los directores de escena unas herramientas que les permitían inventar, flexibilizar sus emociones y huir de estilos prediseñados. Como escribe Paul Valery, «ni la materia,

ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre» (Benjamin, 2018: 195). La introducción de nuevas infraestructuras técnicas: giratorios desplazables, hidráulicos con juego transversal, electrificados con circuitos regulados incorporados a la imagen visual a través de proyecciones de diapositivas que permiten crear imágenes escenográficas sobre fondos blancos en los teatros alemanes (Luca de Tena, 1953), junto con la utilización de gasas fijas en proscenio para producir transparencias y a la vez usarlas como cambio de escena, por medio de telón negro detrás de ellas, y el uso de la proyección como forma de paso del tiempo escénico.

La actuación del actor, ante el cambio de época en la escenificación provocado por la incorporación de las nuevas técnicas discursivas, «está sometida», escribe Benjamin, «a una serie de test ópticos» (Benjamin, 2018: 207) producidos por la luz, no solo en cuanto al tipo de foco o la intensidad, sino a la apertura óptica basada en el diafragma o iris, sistema incorporado desde el cine a la evolución del foco de enfoque (recorte).

Fig. 29. Cañón de arco de carbono. Arco voltaico

En la luz teatral se impone una mecanización del iris del ojo humano. El actor posibilita la acción con el movimiento, va a la marca señalada por el director, se tumba, la escena se queda a oscuras, quedado él solo con una luz sobre su cuerpo y, a continuación, (fig. 29):

> […] surge de la nada la cabeza de un hombre. […] Un rayo de luz cenital iba moldeando lentamente su cabeza, tan poco a poco, que era como si se estuviera creando allí mismo, como si naciera, rasgo a rasgo, de la oscuridad. La luz después iba revelando un torso, unas manos, que sujetaba un báculo, una larga túnica negra oscura. […] Acabada la escena, el personaje —la Muerte— iba disolviéndose, […] Su rostro brillaba un momento, aislado, fantasmal, en medio de la sombra. Luego la sombra se cerraba del todo sobre él. (Luca de Tena, 1953: VI 44)

Luca de Tena lloró comparando todo lo anterior con la situación teatral en España en la misma época; en la mayoría de los escenarios las instalaciones eléctricas eran una mezcla de corriente continua con alterna, y comentaba que el sistema le producía al mismo tiempo risa y pena. No solo fue la Guerra Civil, sino también, anteriormente, que nuestros teatros estaban en manos de productores y compañías privadas que solo invertían en sus producciones, no en material escénico. Los teatros públicos eran arrendados a esas compañías dejando la inversión para la propiedad con el consiguiente abandono y con la mentalidad de que lo que había servido durante veinte o treinta años podía servir para los siguientes cincuenta. La larga idiosincrasia del pueblo español y, como dice Max Estrella en *Luces de bohemia*, «España es una deformación grotesca de la civilización europea».

El punto de partida de la aparición del iluminador en el teatro español de posguerra se estructura en dos corrientes dentro de la dirección de escena: la primera en el talento y la segunda en la aventura. El director que define la primera corriente fue Luis Escobar. Representa la vía culta, conservadora, la influencia inglesa en la forma de escenificar, el método inglés de interpretación: la voz, el gesto, el ademán, la emoción… Él afirma que el actor no es «arcilla sino biología rebelde» (1943: 89); define el espacio escénico como fundamento de la imagen plástica, no sabe de técnica escénica, confía en la figura del escenógrafo para afianzar la luz teatral, junto con el iluminador. Herederos de esta corriente serían José Luis Alonso o Miguel Narros. La segunda corriente está representada por Cayetano Luca de Tena, es la vía técnica-artística, la de la influencia de la tecnología en la consolidación artística. Él apostaba por la imaginación y la improvisación, afirmaba que no existían teorías para una puesta en escena y que toda obra necesita un ritmo y un desarrollo en la plástica. Creía en los avances de la infraestructura técnica y lo que esta ofrecía al creador escénico; encontró en la escuela alemana la metodología interpretativa y la configuración de un sistema basado en las cualidades interpretativas más que en la fijeza de los elencos, la ruptura con la vieja escena y la esperanza en la nueva a través de la mecánica escénica (el movimiento) y la luz (la imagen), aportando con la técnica teatral la composición artística de la imagen teatral a la obra teatral escenificada.

En la década de los cuarenta se asientan dos corrientes de trabajo sobre la luz y su sentido dramatúrgico; la primera es la del iluminador, que se incorpora al equipo artístico por primera vez en la historia y, en concreto, en la época de Luis Escobar en el María Guerrero. Martín Romarate, como iluminador y precursor del cambio técnico en ese teatro, fue el primer iluminador que aparece en una ficha artística y en la

cartelera en producciones como: *Traidor, inconfeso y mártir,* 1944; *Nuestra ciudad*, 1944; *El pirata,* 1945; *La flauta mágica*, 1945; *En la ardiente oscuridad*, 1950; etc. Y la segunda es la del iluminador como director de escena, corriente representada por Luca de Tena. El iluminador decide posición, color, toma decisiones con el jefe de electricidad… Su concepto de la luz es el de un lugar, un foco, una cara iluminada, sombra e intensidad. Algunas de sus producciones son: *Tragedia de Macbeth*, 1942; *Don Juan Tenorio*, 1942; *Antígona*, 1945; *Hamlet*, 1949; o *Historia de una escalera*, 1949. Se piensa en una colocación fija que podría servir para la mayoría de los montajes; si se necesitaba un efecto de luz a través de una ventana, se incorporaba, y si se necesitaba aislar un personaje, se matizaba con un cañón de seguimiento de arco, sobre todo, a partir de la compra de material de iluminación en 1944. Este era un método de luz fija que cubría todos los posibles ángulos de incidencia y transformaba las escenas desde un plano realista: amanecer, atardecer, noche, hasta un interior. Esta forma de identificar la luz teatral, a modo de conjunto y usando los palcos de proscenio como un elemento de colocación para iluminar zonas de proscenio, supuso las críticas de diferentes sectores de la jefatura del teatro, por lo que tuvieron que desmontarse simplemente por un planteamiento estético. El uso de lámparas de cristal, o de velas o cirios, en las escenografías era una constante en la propuesta escénica de los dos teatros de esa época. El Teatro Español usó el sistema de focos fijos con más frecuencia que el María Guerrero. El método de colocación de focos fijos se incorporó en los teatros alemanes en la década de los treinta. A partir de finales de los cuarenta, la admiración hacia Alemania en el plano cultural se va derrumbando después de casi un siglo. Hubo muchos motivos, pero el primero y más importante fue la derrota del nazismo seguido por una política de alejamiento por parte de la dictadura franquista y un intento de

acercamiento al mundo anglosajón, buscando el beneplácito de los países vencedores, y al francés, a través de su teatro. La España de esa época pasó de ser esclava de un país como Alemania a esclava del mundo anglosajón/francés en los planos político y económico al final de la Segunda Guerra Mundial; y en el momento en que se admitió la dictadura como un mal menor, dentro del conjunto de países europeos, la derrota pasó también a ser una tragedia cultural. ¿Influyó esto en las artes escénicas de este país? Sí, desde el momento en que se empieza a dar una pluralidad ideológica que va introduciéndose en las diferentes capas sociales, con la diversidad que esto conlleva (nivel económico y cultural, gustos, influencia de otras artes como el cine). No solo el cómo viven los demás, sino cómo se expresan y piensan como clase, hace que los métodos de dirección clásicos se restructuren en la forma de dirigir y de plantear la obra teatral. Claro está, esto llevo a una situación ambivalente producida por el miedo al fracaso, o al éxito, y esto lo determinaron las capas sociales. A principios de los cincuenta, el cine americano introdujo una forma de ver la vida distinta a cómo vivía la sociedad española, produciendo un cambio tanto en la cotidianeidad de sus vidas como en sus gustos culturales.

En esta década, el teatro de nueva creación que se escenificaba en los teatros públicos se interesó por reflejar la realidad social, con sus miserias y frustraciones, y, de manera indirecta, también la situación política. Buero Vallejo se consolidó como un escritor de referencia; la tragedia ubicada en la sombra y esta como metáfora de una sociedad destruida por la guerra y el sistema político que se instauró.

La idea de que la luz teatral transforma la manera de dirigir y establece dos corrientes en la forma de plantear el discurso dramático como forma artística es un hecho que tuvo lugar a lo largo de treinta años. Pensemos en la falta de técnicos/artistas

para el oficio de iluminador, que impedía el crecimiento de esa línea de creación. En cuanto a la segunda línea de actuación, esta fue más fácil, dado que los técnicos electricistas se empezaron a consolidar en los teatros públicos con la instrucción en los nuevos sistemas de electrificación, afectando, lentamente, al resto de teatros del país. En cierta forma, se puede hacer también un análisis que tenga en cuenta la inversión económica en los teatros públicos y la gran diferencia que hay con respecto a los teatros privados; además, pensemos en las compañías privadas con rango casi estatal como pudo ser la Lope de Vega de Tamayo, su planteamiento de las giras y el uso técnico de los teatros. Los teatros privados, y una mayoría de públicos, seguían con candilejas y diablas, con colores básicos: rojo, azul y blanco, mínimas varas contrapesadas y varas manuales la mayoría. Los teatros públicos están reflejados en las inversiones que se empezaron a hacer a partir de mediados de los años cuarenta, por ejemplo, en el Teatro Español. La ambigüedad se empezó a dar por la necesidad de vincular el desarrollo económico del teatro a la creación artística del director. Para ilustrar este punto se pueden consultar los escritos de Luca de Tena, expuestos en líneas anteriores, sobre la inversión y la forma de componer la puesta en escena, sobre todo a raíz de su visita a los teatros alemanes. La duda es cómo se estructuraban en ese momento las inversiones y cuál era su rendimiento económico, y, a la vez, cómo se instauró en la producción de la obra teatral. Al director de escena, en esas circunstancias, le surge el problema del valor cultural, ya que el montaje teatral puede tener valor de uso o valor de cambio (bien cultural o mercancía) y, por lo tanto, sigue estando presente la ambigüedad. Si el teatro se considera un valor de uso, estaría más en la línea de los directores de la vía culta, y el uso sería para una clase social cercana al régimen e intelectuales conservadores adaptados a las nuevas líneas del teatro

europeo. Sería un bien cultural y, a la vez, un valor cultural adaptado a la creación en la década de los cuarenta, donde predomina la escenificación con los medios económicos con los que se contaba. Si se lo considera un valor de cambio, seguiría el modelo de los directores de la vía técnico/artística dentro de una corriente que busca nuevos autores, un teatro social y más ideológico para una clase más popular, aunque en una línea siempre predominante del estatus de los vencedores, cuadros medios de la Administración, clase media, cuadros de partido, etc., que van consolidando un producto teatral renovado con una técnica dramática que entrelaza texto, actor, dirección y puesta en escena, y que se vincula a los espectadores.

El modelo de dirección de los años cuarenta se podría definir como una dirección aristocrática, un arte teatral selecto, con decorados realistas minuciosos o de imitación de lo cotidiano, imaginativa en su boceto, vacía de contenido físico. Tiene una propuesta escénica realista con la técnica de interpretación modulada a la acción. La sorpresa no es un factor determinante del personaje, no se deja al azar ningún detalle, por ejemplo, si se toma té, tiene que ser con agua caliente, y siempre se debe huir de los límites impuestos por el texto. La luz no es aristocrática, es un soporte teatral perfecto que, en manos de un buen realizador, muestra el esplendor de la conversión de la iluminación estática de un teatro antiguo en la perfección narrativa de la escenificación en la imagen plástica. Rivas Cherif (1998) decía que toda representación dramática debía salir del esteticismo, hacerla asequible, no solo a grupos selectos de una clase social, sino lograr que la creación escénica fuera compatible para autores y espectadores. La figura del director es la de un intermediario, además de un renovador de la comunicación entre ambos, por un sentido que va explícito en la evolución de la sociedad. En el uso de las diferentes

técnicas teatrales con la estética de la obra de arte, la síntesis se produce en el cambio de la imagen que proyecta el telón arrugado para posicionarse ante el telón tensado. Puede ser una metáfora, pero representa el salto de la dirección artesanal a la dirección profesional, que se asentó definitivamente a partir de los años cincuenta.

Tal vez habría que recurrir a la idea más extendida en el teatro español de posguerra y su proyección hasta nuestros días; el director artesano, el de una misma técnica y un mismo juego escénico, sea comedia, drama o lo que se le encargue, es el profesional de los recursos técnicos aplicados con maestría en una actividad que, en los años cuarenta era una necesidad y que, a partir de los cincuenta —director profesional—, con la introducción de infraestructuras más versátiles de manejar y por la estratificación de competencias en los oficios del teatro, derivó en un diseño estructurado en ensayos, la aparición del libro de dirección, las anotaciones de entradas y salidas de luz, el tipo de intensidades por escena, movimiento, palabra o acción dramática. Todo ello convierte la escena en imágenes individuales entrelazadas entre sí, pero con un mecanismo emocional de movimiento, de proximidad a proscenio, que indaga y necesita una recepción abierta por parte del espectador. La creación de la imagen teatral es un revulsivo para evocar recuerdos, no solo basados en los rasgos faciales, sino en personajes, ya sean clásicos de la historia de la literatura: el Otelo versátil, el Tenorio cobarde, el Max Estrella visionario; como también personajes cotidianos de la dramaturgia más contemporánea. Decía Ferlosio que «la lengua no es la criada, sino la madre del pensamiento» (Jaume, 2019: 47). Trasladando esta reflexión a la imagen teatral, la lengua sería la luz, pero no la criada del montaje escénico; lo fue anteriormente de la puesta en escena, ya que pasó de ser el ensayo del

pensamiento dramatúrgico a la diseñadora de la dramatización de la obra teatral. Esta idea tardó varias décadas en reconocerse.

Volvamos al teatro de los cincuenta, con la figura del director artesano que está encarnada por José Tamayo. Él fue el primer director de escena que modificó el coro fijo/muro en coros vivos. Lo hizo en el montaje de *Doña Francisquita,* en 1956[51]: Movimiento, imágenes que buscan en la colocación la plasticidad para poder ser coros partícipes y decisivos en el conjunto de la escena y dotarla de un componente humano que hasta ese momento no tenía. Tamayo no creía en el técnico/iluminador como artista, sino como un personaje anclado en las decisiones que él mismo tomaba sobre iluminación. No entendía de técnica, era el técnico de la compañía el que resolvía el montaje de la luz. Pero sus imágenes surgían de sus recuerdos en relación con la luz:

> "De muchacho me recuerdo en Sierra Nevada viendo el color del amanecer, del atardecer, de las luces, de la luz pequeña en la calle larga y oscura. Los claroscuros de esa ciudad tienen el embrujo y la alegría y el sol. La Alhambra es el sitio más maravilloso con sol y el sitio más triste del mundo con niebla. Ahí descubrí la luz. Yo no lo sabía, pero la escenografía es la luz. Lo demás son aditamentos de los que se puede prescindir". (citado en Jarque, 1985)

Debido a la penuria de los creadores de luz en el panorama teatral de aquellos años, los directores jóvenes optaron por colocar ellos mismos sus fuentes de luz. Tamayo fue uno de ellos. Habla de la luz reconociendo la influencia del cine sobre el

[51] Se estrenó en 1956 en el Teatro de la Zarzuela después de ser restaurado. El teatro lo gestionaba, en esa época, la Sociedad de Autores.

público de su época y el peligro de que dicho público se apartara del teatro. «Había que renovar la escenografía, las luces, los figurines, e incluso la interpretación» (Tamayo, 1953: 33). Y cuandose refiere a la imagen del director, y cómo se reconoce a sí mismo, comenta que el teatro tiene una estructura complicada y, cuando se piensa en el conjunto, la mayoría de las veces se da una visión parcial de toda la estructura. Para él es un arte «que para nacer exige intimidad y para expresarse necesita la multitud» (Tamayo, 1953: 33). Su idea está sujeta a un pensamiento mayoritario en su generación: el amor al teatro, y afirma:

> […] el teatro, tan difíciles de comprimir en unos moldes estrechos, sobre todo en España, donde la vida teatral tuvo siempre -en sus autores, en sus mitos y en sus influencias- una resonancia de valor social. […] Resulta obvio hay que señalar que el primer requisito que todo este conglomerado reclama es el de un nuevo y distinto elemento que haga posible la coordinación, que establezca el equilibrio, que logre la melodía orquestal: El director. (Tamayo, 1953: 33)

Tamayo estableció una dinámica de juego escénico donde su intuición, en cuanto a las técnicas, estaba basada en la observación, en dejar hacer al actor y posicionar al personaje según el tiempo de acción en la obra. En el montaje *Don Juan Tenorio* (1945), el periódico *Ideal* escribe sobre la escena de la seducción de Doña Inés, típica de sofá, que la montó de espaldas al público, dejándolos en contraluz al principio para después hacerlos girar y mostrar la seducción al público gracias a la luz en la cara (Bajo, 2018: 91). Fue un montaje para el TEU de Granada, en la época en la que lo dirigía. Además, comenta como restructuró su organigrama separando la administración de la división artística:

> […] Dirección administrativa (organización, administración, propaganda y asesores literarios) y una Dirección Artística (declamación, música y ballet, escenografía y vestimenta, luminotecnia y ayudante de dirección). (citado en Checa, 1995: 113)

En su planteamiento como director, Tamayo ve en la técnica excelentes posibilidades de creación, admitiendo que su estilo no es la evolución desde las propuestas de otros directores europeos, pero sí una evolución y ruptura si estas parten de un teatro nacional defectuoso, arcaico, con compañías aficionadas por todo el país, malas, representando ante públicos minoritarios pero entregados. Tamayo pensaba que el teatro europeo era un teatro de capital, en comparación con el teatro español, que venía de una tradición de provincias con infraestructuras escénicas precarias. A este respecto comentaba que:

> […] había que renovar la escenografía, las luces, los figurines e incluso la interpretación. […] restablecer el equilibrio imprescindible entre la palabra y la realización. (citado en Checa, 1995: 117)

> La técnica de nuestros escenarios evoluciona también, aunque lentamente. Tanto las compañías como el público se dan cuenta de la necesidad de presentar las obras con verdadera propiedad, mediante la renovación de la escenografía, de los figurines y el mejor empleo de la luz, elemento muy descuidado y poco aprovechado entre nosotros, y que ha de ser decisivo. (Tamayo, 1995: 36)

Un punto de inflexión fue su viaje a Nueva York para asistir a la representación de *La muerte de un viajante* (1949), de Arthur Miller, donde observa que los espacios no son iluminados por una luz general, sino que cada escena es iluminada según dónde se desarrolle. Una habitación, una calle, un cementerio, un recuerdo, una ciudad… Este montaje le cambió la forma de ver el espacio escénico y se dio cuenta de que la luz era un personaje narrativo tan importante como la obra teatral. Tamayo montó la obra en España en 1952 en el Teatro de la Comedia, tal vez debido al éxito que tuvo le propusieron, en 1954, el puesto de director del Teatro Español. También puede que tuviera que ver la importante crisis que se produjo en 1952 en los teatros nacionales, con la programación puesta en cuestión por las Direcciones Generales de Cine y de Teatro y de Información, la bajada de público y las malas críticas. La crisis se saldó con las dimisiones de Luca de Tena y Luis Escobar, y el cambio por Marquina e Higueras.

Fig. 30. Escenografía para *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Dirección: José Tamayo

Fig. 31. *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Dirección: José Tamayo

La luz en *La muerte de un viajante* se basa en los métodos establecidos dentro de las corrientes americanas de iluminación teatral: un foco, una zona. En las imágenes (fig. 30 y 31) vemos la escena dividida en tres partes o términos: un primer término con el fondo, la calle y los edificios iluminados desde el suelo y el lateral dando relieve y volumen al conjunto de la escena; un segundo término con el espacio físico interior, habitación derecha fondo; y un primer término donde está la escena real, los actores. La habitación tiene una luz lateral izquierda a media altura desde la sala, que proyecta sombras de los personajes en los fondos escenográficos, y una luz lateral derecha desde la sala. La utilización de la sombra para potenciar el declive y la tristeza del personaje es la solución dramática que incorpora el director a la puesta en escena, no solo en la escena descrita, sino en el uso que se hace de las ventanas laterales en la escena de la habitación segundo término izquierda, para proyectar la luz del día, lo cual siempre produce luz/sombra. Esta corriente lumínica se inspiraba en textos de dramaturgos como Buero y, claro está, también Arthur Miller, con una temática social que refleja el declive de una sociedad donde el deseo es un intento de supervivencia. La base es aislar, con la luz, lo que no se necesita, y potenciar lo que se quiere mostrar y describir.

Es un salto enorme en la concepción de la luz desde la idea hasta el escenario, que abrió líneas de trabajo en las formas de iluminar: nuevas, evolutivas, con novedosas técnicas lumínicas impensables anteriormente. Los focos ya estaban, tan solo había que posicionarlos y adaptarse al regulador de luz como si fuera una escritura dramatizada.

Tamayo, en el montaje de *Las meninas* (1960), representó la luz como una descripción del mundo de color de la pintura de Velázquez; los azules y ámbares en las puestas de sol del Madrid de la época, la luz de los cuadros y las sombras en la simbología escénica que describe el drama social. Emilio Burgos diseña ventanales alargados a la derecha, más bajo, e izquierda, más alto, que permitían la entrada de luz creando espacios y planos en profundidad que recreaban la escena. La concepción es la de una imagen espacial dividida en dos planos asimétricos con dos mundos realistas: Casa del Tesoro a la izquierda, Alcázar a la derecha. La luz permitió, con esa disposición escenográfica, un mundo asimétrico, que además ayudaba a su implantación en el escenario por su colocación oblicua a proscenio. En el centro de la plaza la fachada que reproduce el cuarto del príncipe. Y como escribe Ricardo Doménech (1979: 18) en su estudio sobre *Las meninas,* Buero sintetiza la simbología de la iluminación en dos personajes: la luz, Velázquez; la oscuridad, Pedro, el símbolo luz-oscuridad es una constante en la obra de Buero, y Tamayo reconstruye con esa idea un mosaico de paleta de color en su composición escénica.

El montaje de las luces se concebía desde una cuartilla donde se dibujaban los focos señalando a la vez el lugar en el teatro donde se tenían que colocar. El jefe de eléctricos era el encargado de llevar a término la propuesta del director. Se apuntaban los diferentes niveles de los efectos de luz en cuartillas, además, se

trabajaba en cuartos donde estaban los autotransformadores de resistencia; el técnico variaba la luz durante la escena con las órdenes que le daba el regidor. Se reglamentó el uso de la luz a través del libro de pies de luz en el texto de *La cena del rey Baltasar* (1953), estrenada en el Vaticano con su compañía teatral. A continuación, veremos la estructura de la dramaturgia del montaje de Tamayo sobre el texto de Calderón, su escenificación y la concepción de la iluminación pensada para representarse al aire libre.

> Luz de pasada:
>
> Preludio musical, interpretado por el coro y orquesta. […]
>
> El escenario va iluminándose poco a poco, en tonos amarillos muy claros, hasta quedar totalmente llenos de luz. Aparecen nuevos personajes […] desaparecen por los laterales. El escenario va oscureciéndose de nuevo y queda en silencio. Únicamente dos proyectores siguen a las figuras que salen.

> El uso del amarillo en iluminación estaba apartado por pura superstición, pero Tamayo lo usa como un medio de luz general que, posteriormente, matiza y aísla con dos cañones de seguimiento de arco a dos personajes: (El Pensamiento y Daniel.)

> DANIEL
>
> ¡Ay de mí, reino infelice!
>
> ¡Ay de ti, pueblo de Dios!
>
> (El escenario se ilumina en su totalidad. […])

BALTASAR

Vida tienes por las dos

y que viva me conviene

porque vea que no tiene

fuerza de mano de Dios.

([…] Mientras habla EL PENSAMIENTO

se va oscureciendo, hasta dejar en

penumbra el escenario).

DANIEL

[…]

¿Tomar por la venganza

deste agravio?

(Sale la Muerte […] Una luz rojiza

cubre su figura. DANIEL sigue iluminado en blanco

DANIEL

[…]

Más que la desnudez, no.

(Sale por la izquierda. LA MUERTE

queda en el centro. Poco a poco,

la escena se va transformando,

con el empleo de la luz de mercurio

en un jardín con noche clara) (Calderón, 1953: 68)

MUERTE

[…]

En su pensamiento voy.

(Los dos se retiran al fondo,

ocultándose. La escena queda sola,

iluminada en fuertes tonos azules

y verdes. Aparece BALTASAR […])

IDOLATRÍA

¿Qué ha sido esto?

(Una luz rosada va iluminando

el centro y las figuras).

VANIDAD

[…]

Y templos la Vanidad.

(Sale la MUERTE. La luz rosada

va desvaneciendo conforme habla

y avanza LA MUERTE […])

PENSAMIENTO

[…]

Cuando duerme Baltasar.

(Se echa a dormir.

un proyector ilumina a La Muerte)

MUERTE

[…]

Mira allí la Idolatría.

([…] traen, hacia BALTASAR a la Estatua
de color Bronce con un cortejo de figuras
que llevan bengalas encendidas con luz rojiza.
El conjunto debe dar La impresión
de una aparición vista en sueños).

IDOLATRÍA
[…]
Mis sombras desaparezco.
([…] Queda la escena iluminada
con luz azulada. BALTASAR
y El pensamiento, solos).

IDOLATRÍA
[…]
En esta noche de la luz del día.
(Un haz de intensa luz amarillo
ámbar inunda la figura de BALTASAR
y el centro alto del escenario.
Proyectores amarillos, en tono limón,
cubren el primer término y las figuras
que van entrando en las escenas siguientes).

VANIDAD
[…]
El cáliz, vaso del templo,
en que bebe Baltasar.

(Suena un fuerte redoble, como un trueno
se desvanecen las luces amarillas
y todos los acompañantes caen al suelo).

BALTASAR

[…]

Ha sido el bramido de un trueno.

([…] Aparecen proyectadas con luz
las palabras enigmáticas: Mane, Techel, Fares.
Todo el escenario ha quedado
a oscuras, y una luz
verde y blanca, sigue a Baltasar
y a los personajes que hablan).

BALTASAR

[…]

Profana el vaso del templo.

(Cae BALTASAR. Y con él, caen desprendidos
los motivos ornamentales del decorado.
Un redoble lento se oye cada vez
más bajo. La luz verde se va desvaneciendo)

IDOLATRÍA

[…]

¿Que ahora es la Ley escrita?

(Las figuras van quedando iluminadas en blanco).

DANIEL

[…]

Cifró el mayor sacramento.

([…] en la parte superior central del escenario,

muy en alto una gran Custodia sostenida por ángeles

dorados, iluminada con luz blanca)

IDOLATRÍA

[…]

Este inmenso sacramento.

([…] todos los personajes que intervinieron

en la interpretación, vestidos de blanco,

van subiendo por todos los lados con velas

encendidas e incensarios. La escena se cubre

de luz blanca intensa. […]).

Pues con él las iras templa

de sus rigores el cielo.

(Durante el canto del coro se enciende

detrás de la Custodia una gran estrella

de fuegos artificiales blancos. El resto

de la escena va quedando a oscuras

de tal modo que, al final, quedará visible

solamente la Custodia con las velas

y el humo del incienso.

El repique de las campanas

y el suave sonido de las palmas reales

da fin a la representación). (Tamayo, 1953: 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72)

Tamayo creó una dramaturgia del color partiendo de planteamientos de integración escénica entre personajes con una amplia gama de azules, verdes, rojos y amarillos, y un significado convencional del drama. Amarillos, concepción religiosa; azules, cielo y lenguaje superior; rojos, la muerte, la destrucción; verdes, el declive; la luz blanca, el general; y la explosión, el júbilo final. Trabaja con los colores primarios, principio que surge de la convención del teatro antiguo, junto con el blanco, en la composición de las candilejas. Tamayo, además de ser un visionario era un empresario; consideraba que el antiguo empresario de compañía era un lastre para el teatro en general, ya que el diseño de producción lo debería hacer una persona que estuviera vinculada al teatro, y sostiene que esa persona sería el director de escena. Su planteamiento era que la institución artística, pensada en un teatro para el público, nunca debe orientarse hacia una explotación económica ya que la calidad teatral disminuiría en proporciones alarmantes. Compaginaba la calidad con un rendimiento económico, no era contradictorio, ambas partes convivían. Así como la rama de Luis Escobar era la intelectual, a Tamayo lo que le importaba era el público, cuanto más público mejor, lo cual no está reñido con lo culto.

En el momento en que el director acomete la revolución de la escena teatral hay unos condicionamientos inherentes a la forma de uso de la técnica escénica y en consonancia a la luz teatral y a la tramoya. Las producciones empezaron a encarecerse y se vieron frenadas por unas infraestructuras técnicas obsoletas como las que en ese momento tenía el teatro español en las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Esto condicionó las producciones debido a la necesidad de invertir en arquitectura teatral y material de tramoya, un factor económico que resultó determinante para la

composición del espectáculo. En esta situación, la representación dramática, fuera una producción nueva o una en gira, generó unos costos en proporción a la calidad artística o, más bien, a las necesidades del director de escena. Ante el ofrecimiento de productos técnicos, su imaginación creadora crece y se expande, y por eso demanda esos nuevos productos. Pero con la expansión de los productos técnicos, y el auge en la modernización de las infraestructuras técnicas de los teatros, el director/productor en ese momento «exige un cálculo económico que ningún animador o dramaturgo puede despreciar u olvidar; la sociedad industrial ha abierto el mercado de teatro» (Duvignaud, 1965: 416). El teatro se diversifica, por un lado, por la línea artística y por otro por la línea económica, y en el teatro español el ejemplo lo tenemos en la Compañía Lope de Vega, empresa privada ubicada en un teatro público; o en teatros públicos alquilados a empresarios privados. Frente al problema de sufragar económicamente el proyecto teatral desde el Estado y la negación por parte del capital de invertir en ello, el teatro se empieza a despojar de lo superfluo yendo hacia una estilización del espacio escenográfico y buscando nuevas propuestas escénicas, a través del director, acordes con la producción; por ejemplo, volver al espacio desnudo suprimiendo decorados, trabajar con los elementos mínimos de utilería: silla, mesa, panel…, dejando que sean la palabra y la luz las creadoras de la obra teatral.

Hay motivos para reseñar la parte de aprendizaje del director de escena, y más teniendo en cuenta que no existía una enseñanza reglada en las escuelas de arte dramático en los años cuarenta y siguientes. La evolución fue desde actor a ayudante de dirección o autodidacta. Se daban diferentes maneras de formarse, la primera era conocer el teatro como espectador, deslumbrarse por un montaje determinado, posteriormente experimentar con alumnos/actores, viajar a París o a otro país de

Europa becado para estudiar dirección escénica, y volver para dirigir en compañías privadas y teatros nacionales (José Luis Alonso). La segunda opción era viajar sin beca para ver teatro como espectador, Londres, Alemania…, dirigir teatro *amateur* y, posteriormente, pasar al teatro nacional (Luis Escobar). Otra manera de descubrir el teatro, y con él la dirección, era fundando compañías privadas donde el sistema pedagógico se incorporaba a la composición de los grupos teatrales. Era la manera más habitual en la historia de los teatros español y europeo. José Luis Alonso (Quiros, 2010) ve el montaje de *Nuestra ciudad* (1944), de Thornton Wilder, dirigido por Luis Escobar en el María Guerrero y cuenta: «aquella noche no puedo dormir. La función había sido tan impresionante que, después de darle vueltas, decido que tengo que dedicarme a eso» (citado en Rojo, 1988/89: 13). Como él mismo dice, decide dedicarse al teatro, primero como actor y después como director, fundando su propia compañía. La luz de los montajes en todo su recorrido como director del María Guerrero, en concreto en su primera época, fue diseñada por él con el asesoramiento técnico del jefe de electricidad, José Mayoral, en su última época, y a partir de la década de los ochenta incorpora a sus proyectos la figura del iluminador: *La médium* (1986) con iluminación de Simón Suarez, en el teatro de la Zarzuela; o *El alcalde de Zalamea* (1988), con iluminación de Juan Gómez, en el Teatro de Comedia. En *El rinoceronte* (1961), de Ionesco, Alonso realizó un trabajo muy importante en cuanto a su discurso en el tratamiento del color verde y en la forma de usar los efectos de luz, materializando:

> […] la luminotecnia -a mi entender un hallazgo- que utiliza como elemento caracterizador de los rinocerontes: sus cuernos, cuando aparecen, tienen un color verdoso; al aumentar, acabará por dar tonalidad a toda la escena como signo plástico

que evidencia también en ese nivel la amenaza creciente que se cierne […]. (Rubio, 1995: 35)

El verde es un color cálido, se asocia a la calma, a la relajación, es el color del equilibrio emocional, pero también puede ser el signo de la descomposición, de la oxidación de la materia, puede simbolizar tanto la vida como la destrucción, por lo tanto, varía su discurso según la acción en la puesta en escena.

> […] Lo luminotécnico y lo sonoro se conjuntaban para crear una atmósfera asfixiante; por un lado, una fuerte luz verde que entraba por la ventana […].
>
> […] proyecciones de cabezas en posiciones diferentes. Y todo esto bañado por una luz verde que ilumina individualmente cada nueva cabeza […]. (Quiros, 2010: 145-146)

Tal vez, la idea de componer la representación psicológica a costa de la ilusión escénica llegó dada por una búsqueda que pretendía diseñar un nuevo teatro, con la luz y el texto como factores determinantes, en un momento de crisis social y económica, embarcando al director de escena y su exigencia

> […] en integrar el espacio escenográfico como un cuerpo vivo tan importante como el de la representación de los actores y lograr que esa relación produzca un efecto de sintonía total, con la metáfora que se establezca desde el discurso dramatúrgico aplicado al texto desde el que se trabaja, sea este tradicional o fuera de las convenciones. (Heras, 2014: 4)

El director parte de la concepción poética del texto, lo que le lleva a visualizar la metáfora de la obra que va a dirigir, una metáfora que se puede trabajar desde un símbolo lumínico, el verde como oxidación/muerte o la epilepsia como liberación. El estudio de la dirección de escena evolucionó cuando el teatro español, a partir de los años cuarenta, se empieza a diversificar en nuevos espacios no convencionales, se adapta a nuevos lenguajes sociales, trata problemáticas unificadas en una clase social y aprende a usar las nuevas tecnologías que se están incorporando. No es lo mismo crear solo con la lámpara incandescente que empezar a usar la lámpara incandescente/halógena y poder decidir cuál se puede aplicar, una de ellas o las dos, en una puesta en escena. Ahí empezó el cambio de la luz escénica, al que siguió el cambio escénico, con fuentes de luz diferentes basadas en el gas HMI, Xenón, Flúor o actualmente el LED[52].

«Hay que construir una sociedad después de la cual construiremos, tal vez, buen teatro» (Villar, 1956: 89). Esta frase sintetiza el problema del teatro español a partir de la década de los cuarenta. ¿Se ha conseguido? Se intentó y de ahí surge otra pregunta: ¿Se ha creado una tradición en la dirección teatral? No, a los directores se les encasilla durante décadas de trabajo, pasando de ser directores posibilistas al olvido. Asimismo, no hay que olvidarse de que una sociedad derrotada (1950) necesita incorporar reflexiones sobre su modelo de debate, porque «la civilización es una lucha para crear un ambiente» (Gil de Biedma, 1980: 232). Ese ambiente viene dado por el

[52] Diodo emisor de luz en estado sólido. Está basada en los colores primarios o aditivos: rojo, verde y azul. Los focos teatrales funcionan hasta con siete colores distintos. La luz que emite esta producida por una corriente en continua que transforma los electrones, a su paso por el diodo, en luz. Los materiales con los que se fabrican esos diodos son componentes químicos llamados semiconductores, como el arseniuro de galio. La luz que emiten es monocromática.

conocimiento de corrientes nuevas que desarrollan una corriente crítica en forma individual o de tipo generacional, provocando, más tarde, cualidades que revolucionan la forma de producir nuevos productos teatrales, el ejemplo lo tenemos en el teatro independiente y su incorporación a la escena, desde una óptica social, no de ambigüedad utópica, afianzando la claridad temática con un discurso incisivo en lo ideológico y con un lenguaje teatral de nuevos códigos de belleza que partían de la podredumbre social. Lucha que se llevó también a la idea del espacio escénico y que, desde el plano teórico, analiza la relación que tiene con la escenografía expresiva en el conjunto del planteamiento escénico. Heras subraya que «el espacio escénico sería precisamente el ámbito o edificio donde se produce la representación, y el espacio escenográfico, los diferentes elementos de construcción propia para ese espectáculo específico» (2014: 3), donde el orden escénico de prioridades ya no define una realidad espacial sino el conjunto de las dos partes que definen el conjunto de la propuesta teatral. Este proceso se dio a partir de los años setenta del siglo XX.

3.6. El método de luz en las escuelas americanas y europeas

Light as it appeals to the individual
seems to be accepted
as one of the mysteries of nature.
McCandless (1925)

Today´s Research
Tomorrow´s Inspiration.

El iluminador usa la luz como el dramaturgo usa la palabra, en ideas y emociones. Todo argumento lumínico se basa en una estructura de alteración narrativa donde el azar es crecimiento, y para lograrlo la constante es provocar, alrededor del actor, una ruptura espacial e investigar el movimiento basándose en la idea del viaje iniciático (Ulises), con la figura del paseante, su descripción del paisaje, como metáfora o naturalidad, que provoca en nuestra percepción realidades o mentiras siempre cercanas a nuestro entorno, así como a nuestro mundo interior. Los paisajes que definimos con la luz son elaboraciones de un argumento sencillo, la búsqueda del desplazamiento entre un mundo real y un mundo imaginado. No podemos olvidar que la luz es un instrumento de la inventiva emocional, y que la ubicamos en el arte de la observación igual que una pintura, una escultura, una expresión musical o en un amanecer otoñal. Necesita una forma de acometer y desarrollar esa emoción, desde un proceso simple, tanto en la forma de explicarlo técnicamente como en la de emprender el montaje, en el escenario, a través del diálogo con los técnicos. La palabra es la que provoca la imagen en el pensamiento del que la escucha. Es pionera en estimular la

imagen, cuyo componente de analogía es el ser humano; observación, memoria y experiencia. En el paso del tiempo reside la esencia de su discurso lumínico. La muerte es la noche, cuyo símbolo es la oscuridad; el día es la vida; su símbolo, la luz. Son dos conceptos tópicos, pero que han influido en la narración lumínica del espacio/tiempo desde Homero configurando un discurso teatral con el boceto de un mundo interior del ser humano sujeto al mundo físico del personaje. La clave está en el momento en el que el ser humano encontró la forma de crear luz en la oscuridad, pero la necesidad de controlar la cantidad de luz fue la gran transformación de la teatralidad escénica.

La palabra teatral, ante la aparición de la bombilla, pasó de ser luz abierta sin contenido narrativo, expansiva en su narración, fija en su imagen, a ser luz cerrada ubicada en un contorno, controlada por su variedad, aislando los objetos, incluido al actor, con una nueva carga de referencias: color, ubicación, forma, intensidad…, y ofreciendo la posibilidad del plano corto o el panorámico. La luz incandescente incorporó el tiempo dándole a la luz lo más importante: la transformación de la palabra, que pasó de ser descriptiva a ser escenificada, y se transformó en imagen discursiva. Si vacío la palabra escrita con el uso o con la dramaturgia, necesito la imagen hablada para describir necesidades humanas desarrolladas en el paisaje mediático, una categoría evolucionista que, partiendo del símbolo, relaciona elementos escénicos con comportamientos de proyección lumínica.

La ventana física, símbolo y atributo, es la búsqueda de lo no encontrado, es el paso del tiempo, lo que incita la mirada; contra la ventana está la mirada de la naturaleza, la huida, el viaje. Si la ubicamos en un espacio teatral, limitamos el discurso que nos proporciona la mirada, pero si recurrimos a la luz como símbolo, la narración es el tiempo descrito para representar estados emocionales en la escena. Contra la

ventana escenográfica está la ventana proyectada en imágenes, sean realistas, psicológicas, figuradas, en movimiento o fijas, ciudades, naturaleza… Es el traspaso al mundo visual de las necesidades del movimiento que establece imágenes detalladas de situaciones narradas del personaje. La ventana por la que miras o la ventana que te mira, observar y observarse. La voz adscrita a la palabra teatral es la ventana de la iluminación teatral. La luz no se busca en la tradición, está en ella, es una obligación histórica; al final, el uso de la luz teatral responde a una necesidad de ruptura, es un acto de ensoñación discursiva, sabiendo que el verbo *inventar* es la pesadilla del arte dramático.

El método es la herramienta básica para partir de unas premisas simples de entendimiento, para acometer un proyecto de luz teatral. Para descubrir la palabra visual se necesita el proyecto escénico; el estilo es lo que determina el resultado y la clave se encuentra en la estructura de trabajo. Profesores e iluminadores de principios del siglo XX lo vieron y lo manifestaron en sus conferencias y escritos. En el cuadro 1 se describen los elementos que influyen y configuran el discurso teatral desde el momento en que se elige la obra hasta que es representada. Sabemos que anteriormente la luz teatral era contemplativa, solo se construía con un fin: ver las caras y trabajar la acción en proscenio. Con la llegada de la electricidad y su incorporación, junto con la bombilla de tungsteno (1907), a los teatros, se introdujo el concepto de luz activa, dejando la luz pasiva en luz de ensayo y, en ese momento, fue aceptada por el director de escena, que creó con ella un discurso teórico nuevo de la puesta en escena. Ese discurso transforma la dramaturgia escrita en dramaturgia visual, incorporando la imagen al lenguaje teatral. Siempre se ha descrito al autor teatral como el principio de la luz narrativa y en cierto sentido es verdad ya que fue su pionero, pero la evolución

de la técnica teatral, y con ella de la iluminación, y la aparición del director de escena influyeron directamente en la obra escrita permitiendo la evolución poética y haciendo que el tiempo físico fuese inmaterial, el pensamiento se convirtiera en símbolo y la iluminación transformara, con diferentes tipos de luz y ángulos, la acción, el espacio, el movimiento y la escenificación. Quizá la palabra resplandece mejor cuando apoya la luz escénica. Un destello de luz que transforma al actor de sujeto pasivo en sujeto activo.

Además, se dan unas constantes en paralelo con lo expresado anteriormente, que son los cambios tan radicales que se produjeron en la sociedad española de posguerra, donde el conflicto social e ideológico aumentó exponencialmente, según se fue abriendo al exterior el país (plan de estabilización de 1959, apertura económica e inversiones en proyectos de empresas tanto nacionales como extranjeras, asentamiento de bases norteamericanas, descenso del analfabetismo, surgimiento de una clase media urbana, aumento de la demografía, nuevas elites o cuadros, e influencia del turismo en lo social y en lo económico) van cambiando lentamente el pensamiento y, con él, las costumbres de la sociedad española. Esto hace que el contenido artístico de la propuesta se vuelva cada vez más simple, por la censura, pero también por la falta de inversión en infraestructura teatral. Se buscaron nuevos lenguajes de representación con nuevos textos teatrales, tanto nacionales como extranjeros. La evolución fue lenta, pero el problema radicó en las propuestas escénicas de los teatros nacionales y en su posterior gira por los teatros de provincias, ya que dar cabida a ese tipo de producción chocaba con una arquitectura teatral no pensada para las nuevas escenografías corpóreas de salón e incluso, en el peor de los casos, los elementos no entraban por las puertas porque el diseño de la arquitectura teatral estaba pensado para telones pintados,

no para corpóreos, además de que la técnica teatral era puramente artesanal. La incorporación de la luz teatral a la escena permitió un resurgimiento del espacio escénico, semivacío de elementos corpóreos, y que Craig apuntó en sus escritos: escenarios amplios, espacios infinitos y objetos que sugieran, no que definan (2011).

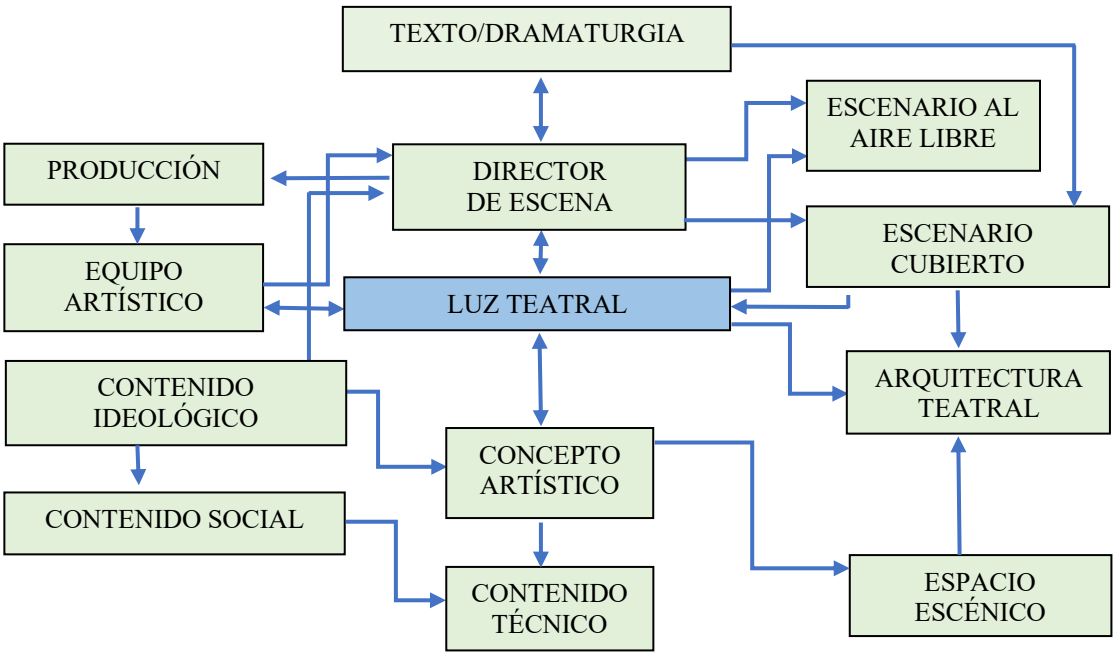
El cuadro 1 es una aclaración de las interconexiones que se empezaron a dar con el cambio radical en la incorporación de la luz teatral. Esta forma de acometer la propuesta de configuración está basada en grupos de poder que históricamente diseñaron una forma de concebir el teatro: autor, ideología, intérprete, espacio y su posterior transformación, apareciendo conexiones entre diferentes grupos —director de escena, equipos artísticos, productores, técnicos—, que fueron representando distintas propuestas, pasando de la simplicidad de su origen a la complejidad a partir de la aparición de la luz. Además, ante la nueva fuente de luz, al principio su uso artístico fue una copia de lo establecido durante doscientos o trescientos años, y que se fue incorporado a los teatros nacionales.

Las interconexiones entre los diferentes cuadros forman esquemas parciales que unifican y equilibran el desarrollo de la propuesta escénica. Debemos tener en cuenta que es un cuadro tipo, complejo en su desarrollo y que, según las variables espaciales, define el tipo de producción, pero olvidándonos de la excepcionalidad en cuanto a la estructura escénica. Cuando se analiza la distribución de los espacios configurados en el esquema, se ve un valor que predetermina la dramaturgia en todo su conjunto: el concepto artístico; nunca se había dado en la historia de la escenificación teatral una presencia tan global que aglutinara las demás partes de una producción. Con anterioridad a la aparición de la electricidad, el concepto artístico se sostenía en la pintura escenográfica o en la escenografía corpórea, con un contenido

realista o simbolista narrado en el texto o en la escenificación. Pero, posteriormente, con la evolución de la luz escénica/teatral, se necesitó otro planteamiento que en parte cambia la forma de expresar la obra teatral y le da un contenido que va incluido en la concepción artística, a la vez que se nutre de ideologías abiertas al mundo social de cada época.

Se pueden configurar atmósferas que van detallando los distintos personajes por obra, su estado de ánimo, creación y diseño, es decir, una producción con unas posibilidades con las que ningún productor se había encontrado anteriormente: las de la luz. El productor, si es experto, debe trabajar y pensar en la luz al mismo nivel que cualquier otro elemento del proyecto artístico. Por lo tanto, la luz escénica modificó la mentalidad del productor antiguo, inquisidor de la puesta en escena, pasando del no como respuesta a los cambios a ser responsable en la gestión económica del diseño escénico.

El cuadro 1 es un esquema narrado de la conexión directa y el cambio que produjo la luz creada por la electricidad y que es parte del discurso escénico. La luz abrió la especialización de todos los oficios que existían con anterioridad a su invención y dio lugar a la creación del técnico especialista en luminotecnia. Con la luz, el decorado se rompe convirtiendo un espacio escénico corpóreo en diagonales de luz. Entonces se abren un abanico de propiedades expresadas en las atmósferas de luz que proporcionaba el nuevo invento y que dibujaba estados de ánimo en el conjunto de la obra teatral y aumentaba su valor artístico. Era el principio de algo nuevo, que abría las posibilidades que llegaría a tener en un futuro cercano, por su transcendencia en un discurso nuevo de la expresividad de la imagen lumínica y su incorporación al espectáculo teatral.



Cuadro 1. Representación de una estructura de luz en la producción teatral

Al mismo tiempo, afirmaba que la iluminación podía sugerir características especiales sobre diferentes tipos de personajes manifestando en su experimento una cuestión innata al principio de la luz escénica y reveladora de una forma de hacer, un método teórico que sirviera de aprendizaje continuo, fundamentándolo en una evolución que lo llevó a dibujar y, posteriormente, a diseñar la práctica en el escenario. Si iluminas un cubo, según como le llegue la luz, puedes desdibujar su forma o potenciar su volumen. McCandless creía en ese experimento y lo verificó (1947: 54); y basándose en la teoría de Giacomo B. Da Vignola sobre la sombra, que él mismo define como el ángulo de iluminación de 45º entre «la intersección de uno y otro, la cual es justamente la diagonal del cubo» entre vértices (1858: 27), traslada dicha teoría de la diagonal a la iluminación escénica. McCandless sentó las bases de un nuevo método de luz, y lo dejó abierto a su transformación, en décadas sucesivas, por

diferentes iluminadores y nuevas técnicas basadas en infraestructuras ágiles: focos robotizados donde la luz ya tiene diferentes funciones y no está determinada por su colocación y por su ángulo: un foco, una zona; un foco, muchas zonas. Cuando el uso de la luz eléctrica se generaliza y la luz incandescente es ya de uso común en los teatros, se empiezan a formular diferentes métodos para iluminar la obra teatral.

Los primeros métodos, escritos en Estados Unidos, se publicaron en la década de los veinte y los treinta del siglo XX: *A Syllabus of Stage Lighting* (1927) de Stanley McCandless[53], *Stage Lighting* (1929) de Theodore Fuchs[54], *A Method of Lighting the Stage* (1932), de Stanley McCandless. Es obvio que en la época que se está analizando en esta investigación dichos métodos eran totalmente inéditos en el teatro español. Se empezaron a conocer en España en la década de los ochenta del siglo pasado. Ese conocimiento surgió de ver los dibujos y plasmar su estructura, sin un análisis exhaustivo de los fundamentos del método. Hoy, analizando aquella época, tal vez fue la salvación de la iluminación tardía del teatro en España, ya que la rigidez de los métodos condiciona la búsqueda de lenguajes nuevos y se tiende a ir a lo fácil en su uso. Los métodos son útiles para conocer formas, estilos y poder transformarlos en la práctica, recogiendo lo que interese para evolucionar en el diseño de iluminación, y desechando la mayor parte.

---

[53] (1897-1967). Se le considera el creador del método de iluminación teatral contemporáneo. Se graduó en la Universidad de Wisconsin-Madison en 1920, y en 1923 consigue el grado de Arquitectura. Trabaja como consultor en iluminación arquitectónica y teatral. George Pierce Baker y él participaron en la creación de la Yale School of Drama.

[54] (1904-1995). Autor, profesor en la Universidad de Northwestern, licenciado en Ingeniería de la Electricidad. También fue estudiante de diseño de iluminación en la Universidad de Yale, junto con McCandless. Su tratado sobre iluminación se publicó por primera vez en 1929, la segunda edición es de 1957 y se actualizó en 1963.

Martín Romarate y posteriores iluminadores de los años cincuenta, sesenta y setenta no habían investigado el método americano, unas veces por desconocimiento, otras, la más de las veces, porque su método se basaba en la improvisación, en experimentar con la colocación y en buscar ángulos de dirección que facilitaran la perfecta iluminación de un personaje, pero nunca basándose en ningún método establecido, y más aún, teniendo en cuenta que estos se desarrollaban en teatros de tipo auditorio, con un puente fijo paralelo a la boca del escenario. Era una arquitectura teatral diferente a la italiana y, como ya se explicó anteriormente, los teatros a la italiana no se diseñaron para una iluminación basada en la luz eléctrica; estaban pensados para iluminarse con la idea de poder descubrir la belleza arquitectónica e incorporarla a la escena. El foco eléctrico es contrario a la estética italiana, ya que se diseñó e incorporó para esconderse.

A la luz teatral siempre se la ha considerado como un misterio que resolver, y siempre por falta de conocimiento o desprecio, por no investigar su uso y su comportamiento en escena. Para McCandless, la fuente de estos problemas viene de la complejidad, del sistema de iluminación tan primitivo que existía en su época y, por último, de la falta de un plan simple de observación sobre cómo la luz incide en el actor y, por lo tanto, en la obra teatral. Su método es sencillo, está pensado para que al actor se le vea, tenga volumen y se materialice en un ambiente basado en la luz natural: amanecer, día, atardecer… Partiendo de esta idea, concibe la posición y el ángulo de proyección como determinantes en el método de luz para lograr una buena imagen lumínica. La clave está en la elección del foco que se va a usar, el análisis de su haz, sus propiedades lumínicas y la coordinación con los elementos de la producción; escenografía y escenificación. Su método se basa en la técnica y en los sentidos:

«Often leads people to applaud an exhibition of technical mastery, which in terms of the other visual arts, might be considered merely a mechanical trick» (McCandless, 1947: 10). Todo está en el equilibrio y la composición de la imagen teatral, lo cual, a su vez, se basa en el aprendizaje de la observación del arte de la pintura, del ojo y, por último, en la cultura artística del iluminador. Materializa su fin en una propuesta clara: la planificación a través de dibujos de la posición de los focos en el espacio teatral, que ayuda al trabajo del técnico, al productor a calcular costes, al iluminador a confeccionar un proceso de trabajo con el director de escena; y a él, como herramienta para desarrollar su escenificación espacial, en la que es consciente de que un foco de luz va dirigido a un lugar y a una acción.

En 1925, McCandless publica su primer libro, *A Syllabus of Stage Lighting,* que dedicó a sus alumnos desde ese mismo año hasta 1965. El objetivo de este tratado era definir el uso de la luz desde los sentidos, aportando valores estéticos a la capacidad natural de asimilación de las personas. Su intención era activar y coordinar las aplicaciones de las diferentes funciones que se pueden dar en el origen del diseño de iluminación y su grado de penetración en la conciencia del observador, siempre partiendo de los sentimientos individuales de cada uno de ellos. Los centra en cuatro componentes de origen estético: visibilidad, naturalismo, composición y atmósfera.

La visibilidad se fundamenta en el control de la función de la luz variando la intensidad de parámetros como el color, la distribución de focos, la incidencia de la luz en los objetos, los cuerpos o los rostros. Lo original es la teoría de los distintos planos en función del grado de luminosidad de los personajes y de su colocación, idea que en el desarrollo del método practico sintetiza así:

> This covers the range from threshold sensitivity to extreme sharpness of vision (acuity). By its very nature, artificial light can be controlled to provide distinct vision of essential details such as the actor's face, or it can leave obscure objects and surfaces which are of secondary importance. Often the imagination is awakened more completely by the mere suggestion of dimly lighted forms. The director, believing that the actor is the most effective means of conveying emotion to the audience, is primarily interested in visibility. (McCandless, 1964: 2)[55]

El naturalismo no es el concepto de movimiento artístico/teatral, sino la adaptación a la luz natural; día, noche, tarde, luna al teatro, y que el público la acepte como un elemento natural de la escena, no como se observa en la naturaleza sino «the simulation of naturalistic» (McCandless, 1964: 1) en la relación luz y escena. Fue una reflexión que McCandless tuvo presente durante toda su vida en su forma de enseñar y que publicó en sus libros.

> An audience unconsciously tries to orient itself with relation to the stage picture and tends to accept the lighting in terms of naturalistic or motivating sources. Thus, naturalism covers the approach which extends from utter abstraction through stylized arbitrary effects to the simulation of naturalistic lighting in terms of utter realism. Realistic plays depend upon motivation (actual places at certain times) whereas abstract situations, such as review numbers, are arbitrary and as such demand

[55] *Visibilidad*: Esto cubre el rango desde la sensibilidad del umbral hasta la extrema nitidez de la visión (agudeza). Por su propia naturaleza, la luz artificial puede controlarse para proporcionar una visión distinta de los detalles esenciales, como la cara del actor, o puede dejar objetos oscuros y superficies que son de importancia secundaria. A menudo, la imaginación se despierta más completamente por la mera sugerencia de formas tenuemente iluminadas. El director, creyendo que el actor es el medio más efectivo de transmitir emoción a la audiencia, está principalmente interesado en la visibilidad.

> practically no indication of time and place. In view of the above, the playwright and the designer are often most concerned with this function, the latter many times at the expense of visibility, which is required on the acting area. (McCandless, 1964: 3)[56]

La composición se puede definir como la recreación del cuadro escénico que está determinada por la escenificación que diseña el director de escena. Son cuadros o secuencias que van determinando el movimiento dramático, los objetos materiales y las cualidades diseñadas para el actor, objeto o personaje. Esto surge de una evolución de la tradición escenográfica más antigua; el telón pintando definía la composición realista de la escena, el cambio en la composición espacial —interior, exterior, día o noche— lo determinaba el movimiento de la tramoya, definido en las acotaciones del dramaturgo. McCandless lo hace evolucionar partiendo de la idea de la secuencia/imagen/ritmo, y lo más importante, pasando a la luz como medio de composición y apostando, al final, por el control absoluto del diseño que se sustenta en la aportación que hace el director de escena. Ahí se encuentra su gran aportación: *style of the production, the* hecha por el director:

---

[56] *Naturalismo.* Una audiencia intenta inconscientemente orientarse con relación a la imagen del escenario y tiende a aceptar la iluminación en términos de fuentes naturalistas o motivadoras. Así, el naturalismo cubre el enfoque que se extiende desde la abstracción absoluta, a través de efectos arbitrarios estilizados, hasta la simulación de iluminación naturalista en términos de realismo absoluto. Los juegos realistas dependen de la motivación (lugares reales en ciertos momentos), mientras que las situaciones abstractas, como los números de revisión, son arbitrarias y, como tales, prácticamente no exigen indicación de tiempo y lugar. En vista de lo anterior, el dramaturgo y el diseñador a menudo están más interesados en esta función particular, esta última muchas veces a expensas de la visibilidad, que se requiere en el área de actuación.

> The pictorial aspect of the stage is under the almost absolute control of the designer. The style of the production as indicated by the playwright and chosen by the producer or director, determines the approach for the designer. Artificial light should be designed and controlled within its characteristics just as definitely as the scenery, properties, and costumes. To some degree the grouping of the actors also comes under the head of pictorial effect. When the designer determines the relative see-ability of the various portions of the stage, he is determining the arrangement of brightness's, colors, and forms in terms of the best principles of dramatic composition, and he may even go beyond the field of expression of painting, sculpture, and architecture into the field of music by determining a sequence of pasteurizations and rhythms of dramatic movement. (McCandless, 1964: 3)[57]

La atmósfera de luz diseña los ambientes en la composición de las escenas, tal vez, la referencia sea más indirecta que directa, ya que en la visualización de la luz influyen distintos efectos, por lo tanto, desde esta concepción tiene más que ver con el campo de la psicología, ya que su fin es provocar una reacción entre la puesta en escena y el público buscando, a través de la luz, provocar y estimular en el espectador su componente social y cultural. Es una función abstracta para el pensamiento subjetivo de la audiencia, no en su conjunto sino en su individualidad, y representa una apertura

[57] *Composición.* El aspecto pictórico del escenario está bajo el control casi absoluto del diseñador. El estilo de la producción, según lo indicado por el dramaturgo y elegido por el productor o director, determina el enfoque para el diseñador. La luz artificial debe diseñarse y controlarse dentro de sus características tan definitivamente como el paisaje, las propiedades y el vestuario. Hasta cierto punto, la agrupación de los actores también está bajo la cabeza del efecto pictórico. Cuando el diseñador determina la capacidad de visibilidad relativa de las diversas partes del escenario, está determinando la disposición de los brillos, colores y formas en términos de los mejores principios de composición dramática, e incluso puede ir más allá del campo de expresión de pintura, escultura y arquitectura dentro del campo de la música, determinando una secuencia de difusión y ritmos de movimiento dramático.

infinita de posibilidades a la comprensión de la obra teatral. Con esta afirmación, McCandless abrió el mundo de la psicología actoral/dramatúrgica a la dramaturgia de la luz y al diseño contemporáneo.

> In the process of working out the other functions of lighting, the atmosphere or feeling created by the visual effect must be kept in mind. In fact, it is possible that this function is primary. If it is properly expressed, the other three will be right also. However, this function is the most abstract and most closely allied to the idea indicated by the playwright and desired by the audience so that it can be considered separately from the other functions. Basically, it is achieved only in terms of the fundamental psychological reactions of the audience. (McCandless, 1964: 3)[58]

¿Cómo la mecanización del método de producción y control de la iluminación, empezando por un perfeccionamiento directo en el uso, diferente a los anteriores inventos, por ejemplo, la tramoya, y la adaptación a las necesidades escénicas transformaron, tan rápidamente, las limitaciones del teatro antiguo y la creación teatral? Es una pregunta que se hizo Fuchs, y la respuesta la encontró en la técnica que sirviera de experimentación en la obra teatral con «methods of producing and controlling light» (1957: 3) y que consolidaría la luz escénica, igual que pasó en otros oficios teatrales, experimento que venía evolucionando durante siglos. Los

[58] *Atmósfera.* En el proceso de desarrollar las otras funciones de la iluminación, en el que se debe tener en cuenta la atmósfera o el sentimiento creado por el efecto visual. De hecho, es posible que esta función sea primaria. Si se expresa correctamente, los otros tres también tendrán razón. Sin embargo, esta función es la más abstracta y más estrechamente ligada a la idea indicada por el dramaturgo y deseada por el público, para que pueda considerarse por separado de las otras funciones. Básicamente, se logra solo en términos de las reacciones psicológicas fundamentales de la audiencia.

espectadores percibieron la acción teatral y la evolución de la obra teatral, la influencia en la interpretación actoral, la efectividad del lenguaje artístico en la nueva imagen proporcionada por la iluminación y cómo esta se empezó a incorporar a la producción teatral. La conjunción de distintas áreas teatrales: vestuario, coreografía, música, dirección, escenografía y producción dieron pie a una armonía entre todas ellas que nunca antes había existido. Fuchs lo definió como: «them all together […] the art of the Theatre» (1964: 4). La influencia de McCandless en Fuchs es evidente en el tratamiento de la función de la luz escénica y la distribución del escenario por zonas; su separación, según el uso, en distintas partes que son concretadas por la luz, dentro del concepto dramatúrgico global. A continuación, se expone su teoría sobre las cualidades de la luz.

> (a) Illumination; (b) the production of realistic effects – "realism"; (c) as a means of producing the stage "picture"– as an aid in composition and design; (d) as an aid to plastic expression; and (e) as a means of psychological expression. (1964: 4)

Analicemos el proceso teórico de la luz teatral empezando por la iluminación; la idea básica es la historia del edificio teatral. Fuchs describe el teatro al aire libre y el teatro bajo techo, y la influencia de la luz total en la arquitectura teatral, donde, durante siglos, no hubo separación de espacios entre el patio de butacas y el escenario. Su evolución se produjo en el momento en que se apaga la luz de platea, pero, según Fuchs, la fuerza la tiene el actor, cuando en un futuro próximo asuma la incorporación de la iluminación teatral como ayuda a su narración desde el personaje, y deje en sus propias manos la posibilidad de abrirse a un nuevo arte, ya que es el único que tiene la combinación de todas las artes que se diseñaron, y se diseñan, en la producción y,

además, el lujo de poder utilizarlas en beneficio propio. La visibilidad es la fuente del discurso teórico en los diferentes modelos de narración lumínica.

El *Realism* surge cuando la luz teatral se ubica en la caja escénica, y se necesita un método de reflexión y de búsqueda que copie la luz natural con las herramientas de la luz artificial. Son simulaciones de las condiciones de la luz en la vida real. Fuchs (1964) describe el realismo de la misma manera que McCandless (1964), partiendo de cómo recrear una noche sin recurrir a la falta de luz, como en la naturaleza. El método será reducir la intensidad, pero partiendo de lo simbólico para que acompañe la acción en todas sus variables. Además de estas claves, manifiesta que en el control de la luz está la forma de representar estados emocionales, fuera de un tiempo realista; es el tiempo de la mente.

Para periodos anteriores los estilos se detallaban dentro del convencionalismo según los diferentes estilos teatrales: luz brillante para la comedia y farsa, luz tenue para el drama (Fuchs, 1957: 10). Apuesta, dentro de esa idea de luz, por proporcionar diferentes intensidades a las diversas escenas y emociones controlando las intensidades, pero asume el convencionalismo de estilos de la iluminación escénica como un mal menor (actualmente todavía se sigue usando en determinados sectores de dirección escénica).

Volviendo a Fuchs, él apoya la evolución de la luz con diferentes códigos que determinan el valor emocional de la misma, lo cual es una aportación a la experimentación «[…] of light, and of the methods of their application, it will become more and more possible to express exactly the mood and feeling of a play, […]»

(Fuchs, 1964: 10)[59] y lo contrasta con el desarrollo de las diferentes épocas históricas del teatro:

> It has been frequently pointed out that, in the outdoor theatres of the Greeks and of the Elizabethan period, the light of the sun, far from accentuating the mood of a play, actually detracted from it. The baleful, gloomy tragedies of the Greeks, the bloody tragedies of the Elizabethans, must have seemed far less terrible with the actors bathed in bright sunlight, than they do today, when virtually every change in mood is a cue for the electrician to play upon the emotional sensibilities of the audience by means of subtle, skillfully applied lighting. It is therefore not unreasonable to suppose that, were the Greek and Elizabethan dramatics writing for the stage of today, they would place upon light much of the burden of mood creation, or reinforcement, which they formerly had to assume themselves when the human personality of the actor was the sole medium of expression to them. (Fuchs, 1964: 10)[60].

La evolución de la técnica aplicada a la mesa de control en la iluminación hizo posible que todas estas teorías fuesen canalizadas hacia una expresividad práctica fundamentada en las propiedades de la luz. Fuchs lo describió como la idealización

---

[59] «[…] de la luz y de los métodos de aplicación, será cada vez más posible expresar exactamente el estado de ánimo y la atmósfera de una obra de teatro […]».

[60] Se ha señalado con frecuencia que, en los teatros al aire libre, griego e isabelino, la luz del sol, lejos de acentuar el estado de la atmósfera de una obra de teatro, en realidad le restaba valor. Las apesadumbradas tristezas fúnebres de los griegos o las sangrientas tragedias de los isabelinos deben haber parecido mucho menos terribles con los actores iluminados por la luz del sol, que hoy día, cuando prácticamente cada cambio de atmósfera es una señal para el electricista de teatro, que ajusta las sensibilidades emocionales de la audiencia por medio de habilidades sutiles, y que es hábilmente aplicada mediante la iluminación. Por lo tanto, no es irracional suponer que, si los dramaturgos griegos e isabelinos escribieran para la época actual, pondrían en la luz gran parte de la carga de la creación o el refuerzo en el estado de ánimo que antes tenían que asumir ellos mismos, cuando la personalidad humana del actor era el único medio de expresión disponible.

del sueño expresivo del lienzo pictórico, incorporado al espacio escénico a través de la imagen lumínica producida por la luz. Fuchs aplicó atributos que McCandless había propuesto anteriormente, inherentes a la proyección de la luz; intensidad, cualidad en la saturación, distribución, posición, color… Junto con el regulador y el control, describió las posibilidades de las técnicas de su época para demostrar su teoría sobre la iluminación teatral. Su libro fue de los primeros que, con los estándares actuales, podríamos definir como un manual clásico de iluminación teórico-práctico. A día de hoy, la técnica que describe está obsoleta, pero su teoría sobre las propiedades de la luz aún es totalmente válida en el conocimiento de los principios más elementales del diseño de iluminación.

En su libro, *Modern Theatres,* Irving Pichel mencionado por Fuchs en *Stage Lighting*, describe las cinco funciones de la luz escénica en un resumen esclarecedor:

1. – Illuminates the stage and actors.
2. – State's hour, season, and weather thought suggestion of the light effects in nature.
3. – Helps paint the scene (stage pictures) by manipulation of masses of light and shadow and by heightening color values.
4. – Lends relief to the actors and to the plastic elements of the scene.
5. – Helps act the play, by symbolizing its meanings and reinforcing its psychology. (1964: 12)[61]

[61] (1) Ilumina el escenario y los actores. (2) Establece la hora, la estación y el clima a través de la sugerencia de los efectos de la luz de la naturaleza. (3) Ayuda a pintar la escena (imagen del escenario), mediante la manipulación de fuentes de luces y sombras y aumentar los valores del color. (4) Suministra relieve a los actores y a los elementos estáticos de la escena. (5) Ayuda a representar la obra simbolizando sus significados y reforzando su psicología.

Estas cinco propiedades están explicadas de forma que, con una sola fuente de luz, se pueda elegir entre cualquiera de ellas, o todas. En *Modern Theatres* Irving Pichel pone un ejemplo de la luz de *Tristán e Isolda* para la Ópera de Boston, realizada por el diseñador de escenografía Joseph Urban[62]. Narra la luz del último acto, con la entrada de un rayo de sol del color de la tarde desde un lateral, atravesando el escenario hacia la figura de Tristán, donde este yace debajo de un roble. En esta escena, la tarde se oscurecía lentamente pasando a una luz fría, de baja intensidad, con una sombra alargada que coincidía con el momento de su muerte. En la descripción que hace Fuchs (1964: 12) sobre lo que anteriormente apunta Pichel partiendo de los atributos de la iluminación: la luz en el actor, el tiempo físico, la intensidad y la sombra. Crea el volumen tanto en el espacio como en el actor y, por último, refuerza el carácter psicológico de la muerte. El espacio era muy simple, no había practicables a diferentes alturas, ni un sofá para Isolda. Era un escenario desnudo, encerrado por grandes cortinajes amarillos iluminados con la idea de la luz del sol, fríos y cálidos, con el roble como imagen perdurable entre la vida y la muerte de los personajes.

La discusión sobre cómo iluminar un espacio es una constante en la producción teatral; si hay que usar pocos focos, muchos, pero diferentes, colocarlos en el mínimo espacio o colocarlos en todo el espacio escénico, si hay que potenciar la escenografía, telones de fondo o dejar que la reflexión de los objetos los ilumine, entrar en el

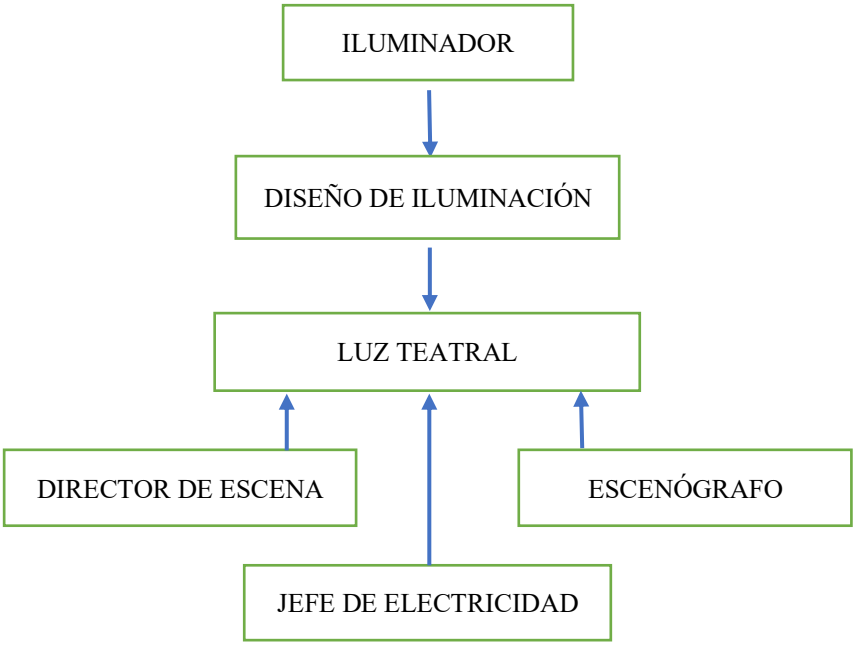
[62] (1872-1933) Nació en Viena, emigró a Estados Unidos en la primera década del siglo XX, fue escenógrafo, arquitecto, ilustrador de libros y decorador. Gran conocedor de la obra de Appia, con teorías basadas en espacio corpóreo fundamentado sobre todo en sus diseños para ópera. Fue director artístico de la Ópera de Boston (1911) y del Metropolitan Opera House de N. Y. (1917). Su contribución al color en la pintura escénica fue el azul que lleva su nombre y se describe, *más azul y púrpura que la amatista*. En el catálogo de gelatinas para iluminación de Rosco (supergel), existe un color llamado *Urban blue* número 81 en honor a él.

concepto de espacio comprimido o espacio abierto o un intermedio. La discrepancia se empezó a producir entre las diferentes formas de iluminar el espacio: uno general panorámico de luz (candileja) o un espacio concentrado y abierto de luz (diferentes focos en diferentes zonas). La incógnita, que después se transformó en discusión, está en quién es la persona que decide cómo se debe iluminar el escenario. En Europa (sobre todo en Reino Unido) había la idea tradicional de que el responsable de la iluminación tenía que ser el director. En Estados Unidos, el escenógrafo. A partir de la difusión del método de McCandless, se pasa del técnico electricista al diseñador de iluminación, tal como lo conocemos actualmente. En España se dan las dos corrientes, primero el escenógrafo desaparece y es el director quien la asume, y, a la vez, se da una corriente paralela: la aparición del iluminador, que aparece y desaparece por fases, y que por fin vuelve para quedarse en los años ochenta (cuadro 2).

¿Cuándo aparecen las teorías de McCandless que vamos a analizar? Debemos tener en cuenta un punto importante: el acuerdo entre el director y el dramaturgo sobre la función de la luz, y la autoridad de la que proviene, solamente parte del director y su puesta en escena. Si un dramaturgo describe un lugar, por ejemplo, una noche balbuceante de hilos de leche lunares, el director, junto con el iluminador, necesita una imagen y su referente, en este caso, será el rayo de luz del cuadro *La Anunciación,* de Fra. Angélico, esa imagen pasa a montarse en la escena, por lo tanto, el acuerdo se da entre el iluminador y el director, siendo el dramaturgo el espectador de la puesta en escena.

El análisis y estudio de *A Method of Lighting the Stage* (1932) se hace sobre la tercera edición (1947) tercera reimpresión (1953), partiendo de un principio básico para trabajar: la realización de un plan de trabajo con la iluminación y su proyección

en el escenario. Parte de las cualidades de la luz en el momento en que es dirigida o proyectada a un área o zona, estas son: *intensity or brightness, color, form, movement.* La intensidad la marca el grado de voltaje que se le dé a la fuente de luz, dando más o menos brillo a la luz. El color lo define la temperatura de color de la lámpara, su variación y el color que se le asigne a dicha fuente. La forma de la luz va asociada al tipo de haz del proyector, si es difusa o enfocada proyecta la fuente, mayoritariamente cónica. Y el movimiento es el cambio de la luz, color e intensidad que se da cuando se le aplica un tiempo, sea manual o automático.



Cuadro 2. Organigrama de la luz teatral

Dentro de ese procedimiento entra la colocación de la escenografía: aberturas, paredes, practicables, panorama o ciclorama, y lo más fundamental de este método, la determinación de las áreas de acción teatral. Su función es la visibilidad del actor y su

preponderancia sobre cualquier elemento distinto a él. En el plano teórico, relata la distancia de la fuente y su incidencia en la zona que se quiere iluminar, e incide en el ángulo de proyección con respecto al actor. En su planteamiento sobre la iluminación de los objetos, parte de la concepción de los rayos del sol, cómo inciden y cómo configuran una imagen de la misma manera que lo hace un día soleado. El tipo de proyector de luz es importante en el momento en que se tiene que elegir en un diseño, junto con la posición y el lugar determinado de colocación en el escenario para iluminar la zona definida. Las zonas o áreas se establecen en función de la anchura y la profundidad del espacio escénico, generalmente son seis. Esto se marca desde la producción técnica y viene determinado por la parte artística: el escenógrafo y el director. El planteamiento de McCandless es que el director cuente con todas las posibilidades de movimiento y, a la vez, con visibilidad en la cara del actor. Hay una parte de la iluminación que se diseña para el director, para que, en cualquier zona o área de actuación tenga la posibilidad de recrear distintas puestas en escena basándose en la hora y el espacio físico, o en un tiempo indefinido en un lugar impreciso. Se pueden apagar zonas o áreas que no se usen y centrar la acción en una sola. La búsqueda del método que propone McCandless está supeditada a la relación entre los focos que se han elegido, las zonas o áreas definidas para ser iluminadas, la escenificación como propuesta y la colocación en estructuras fijas en el escenario. Si la relación entre todos los elementos que diseñan su método falla, la escena que ha definido desde una opción artística se deteriora en su conjunto, limitando la puesta en escena a una simple comparsa de luz fija. A este plan de iluminación, le añade la posibilidad de colocación de focos en abertura en la escenografía: ventanas, puertas, en laterales al borde del escenario o en zona de proscenio. El método incide en la

correcta colocación del ciclorama para la ubicación de la luz y así poder iluminar toda su superficie en las mejores condiciones. Desecha el telón pintado ya que, para él, igual que posteriormente para Fuchs, es una imagen decadente. Su idea de fondo eran los cielos realistas con luz, atardeceres, por ejemplo, o cielos indefinidos con colores más cercanos a los primarios o proyecciones de imágenes. La necesidad del uso del color le lleva a la condición de la variación del tono con la intensidad y su composición atmosférica de las zonas o áreas.

Para McCandless, es muy importante el control de la luz. Para que eso fuese posible se tuvo que dar un hecho de índole técnico, que él experimentó e incorporó a su metodología de la luz, y fue la evolución de la técnica de su época, el manejo de las fuentes de luz desde la regulación (autotransformadores, 1933), que proporciona el control de diferentes canales (seis o doce) a diferentes niveles en una sola acción. Pero en su propuesta teórica se encontró con la realidad: el operador no veía los efectos de luz, por el hecho de estar ubicado en las galerías, pasando a ser un simple operador ejecutante dentro de una extensa plantilla en el manejo de grupos de reguladores, a las órdenes de un regidor. En ese momento, McCandless reflexiona sobre los límites de la luz y se da cuenta de que a pesar de ser flexible es su forma artística, la técnica de la época colapsa toda posibilidad de encontrar formas de perfeccionamiento del diseño de iluminación. El problema estaba en la necesidad de independizar los controles de luz de los reguladores, y es algo que se consiguió en la década de los cincuenta con el regulador SCR (1958). Se trata de sistemas de control que se independizaron de los armarios de regulación para pasar a estar en cabinas de control ubicadas en la sala, accesibles para el visionado de la obra teatral, con más posibilidades de manejo y

mayor variedad de combinaciones. Este avance se produjo en el momento de la aparición de los equipos controlados por sistemas analógicos.

Hay otra parte importante que detalla y que es muy significativa en el plano de la creación del diseño: la simplicidad de todos los elementos que intervienen en la producción. El ejemplo está basado en variables, un color elegido para la escena y un cambio de atmósfera que funcione con el vestuario y la escena, o, por el contrario, una luz mal colocada que haga aparecer una sombra en el lugar equivocado, reinventado una mala escenificación. Seguramente, la magia la encuentra en el desarrollo del proyecto de iluminación, afirmando que:

> a general plan which allows for all variables provides the only sound method for lighting the production. […] The ultimate control of light must be cantered in the switchboard, and this instrument must be so equipped that it can give a control over changes of colour and distribution as well as intensity. (McCandless, 1953: 20)[63]

La evolución de la técnica lumínica y la posibilidad de controlar el diseño de iluminación posibilita una actitud, en una producción teatral, que muestra su disposición a mejorar la propuesta teatral. Si lo intentamos sintetizar en una frase, esta sería: incorporar luz a la naturaleza dramática de la obra teatral. McCandless era consciente del progreso técnico y su adaptación para lo que fue concebido: su método de luz teatral, el cual fue superado por la transformación de la tecnología de la luz.

---

[63] Un plano general que permita todas las variables que proporciona el único método para iluminar la producción […] El control definitivo de la luz debe estar centrado en la mesa de control, y este aparato debe equiparse de manera que pueda controlar los cambios de color y distribución, así como la intensidad.

Su método supuso una gran innovación en su época por la compartimentación del escenario de actuación en zonas o áreas, partiendo del ancho y el largo. Ajustar la dirección de la luz del foco al actor basándose en un ángulo que determina la composición lumínica y el grado de sombra proyectada. Demostró que la composición de la imagen es un factor determinante en la presentación de la obra, desde el ensayo hasta su estreno. El espacio de actuación es la suma de las áreas definidas, el actor ya es libre de situarse donde la escena lo necesite, por lo tanto, la luz permite esa libertad al potenciar el volumen del cuerpo y ampliar la visibilidad de la escena. La dirección de la luz se ajusta a una descripción perfecta del ángulo de incidencia en el cuerpo del actor basándose en el principio de la diagonal del cubo, 45º en el plano horizontal y los mismos grados en el plano elevado de dicha diagonal (McCandless, 1953: 55) (figs. 32 y 33).

Hablamos de la visibilidad como un todo en la zona o área, pero surge una duda, si dos fuentes de luz inciden en el objeto, la finalidad del ángulo antes descrito es dar visión a la escena y, con ello, referencias al espectador, en cuanto a las cualidades de la luz y el contenido dramatúrgico; pero si dicho ángulo varía en su posición y dirección, debido a una colocación errónea motivada por la posición de galerías o balcones con respecto al área a iluminar, el resultado será la variación de rayos de luz hacia el objeto/actor iluminado, con respecto a la línea de visión, lo cual modifica la visibilidad de la escena, en dureza (mayor de 45º hasta 60º) o suavidad (menor de 45º hasta 30º) (fig. 32), según el nuevo ángulo determinado por el soporte en su colocación. El método de McCandless es abierto, ya que lo idóneo fue dejarlo así ante posibles variaciones de su propio método; y no por eso es peor, sino que ofrece otras posibilidades de iluminar la escena desde lo artístico. Lo que no está claro es si

él pensaba así; por una razón, Jean Rosenthal, alumna suya, en su libro *The Magic of Light,* lo retrata como un gran maestro, un gran pedagogo que incorporó una fórmula de colocación de la luz pionera en su época, pero no como un gran artista, ya que su método partía de fundamentos de visibilidad del conjunto de la escena, nunca de un planteamiento lumínico desde una concepción artística de la puesta en escena.

Fig. 32. Distintos ángulos de la luz. (Dibujo: Cayetano Astiaso)

Analizando su propuesta, en el dibujo isométrico (fig. 32) no solo se ajusta a la zona o áreas para determinar la luz escénica basándose en dos focos por área, sino que coloca en el balcón frontal al escenario (BF), a la altura del centro del telón de boca, cuatro focos por lado que iluminan dicho telón y también las seis áreas de la escena, con un ángulo en plano horizontal de 0º. Este es el peor ángulo para iluminar una escena ya que destroza la cara de actor, mata todo volumen volviéndolo plano y descoloca la posición espacial del actor en el escenario, cegándolo. En cuanto a iluminar el telón de boca, es una cuestión de tradición teatral, si antes se lograba con la luz de candileja, hacerlo con luz desde el balcón es un paso importante, ya que la luz es controlada en su dirección; se puede definir como una luz ornamental y, además,

teniendo en cuenta que McCandless era arquitecto, su configuración lumínica de la arquitectura teatral era dar brillantez y belleza a la sala del auditorio.

El foco, dirigido sobre las diferentes áreas, invade las zonas colindantes con la idea de eliminar las sombras de la cara del actor (fig. 32). El cálculo se hace en función de una línea transversal, de referencia, para cada término de actuación, a la altura de los ojos del actor, y esto está definido en unos 160 centímetros. Este método superpone la luz en las áreas para que no existan las zonas muertas, admitiendo que el fundamento de la luz es dejar la libertad al actor para moverse por todo el espacio escénico. Recomienda el uso del difusor en la medida que se busque la suavidad en la escena, pero recomienda el menos difuso, ya que, al expandirse la luz, iluminaría zonas no deseadas con la consiguiente pérdida de intensidad. Por lo tanto, al final va a lo seguro, elegir el foco en función de las necesidades lumínicas de la puesta en escena. Un Recorte, PC o un Fresnel más difuso, es una cuestión de elegir el tipo de luz y el haz.

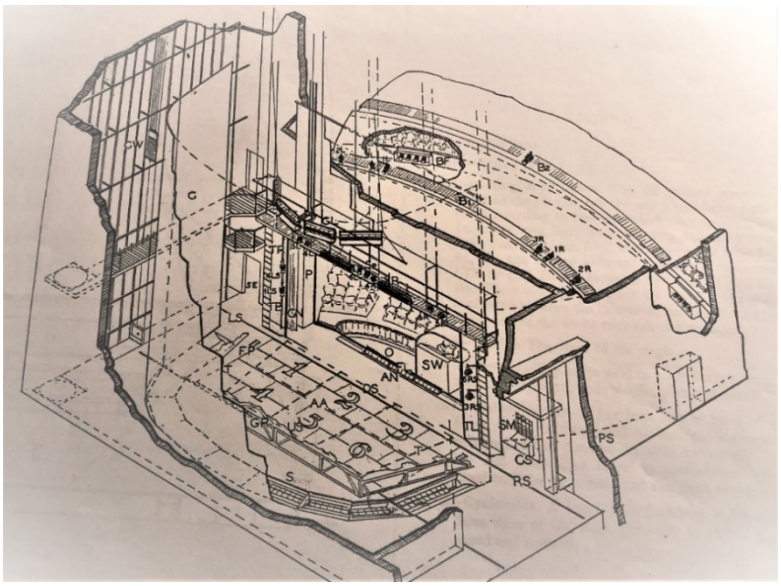


Fig. 33. An isometric drawing of the stage. Parts of proscenium wall and ceiling, and the auditorium are cut away to show positions of instruments and parts of the stage. (McCandless, 1953)

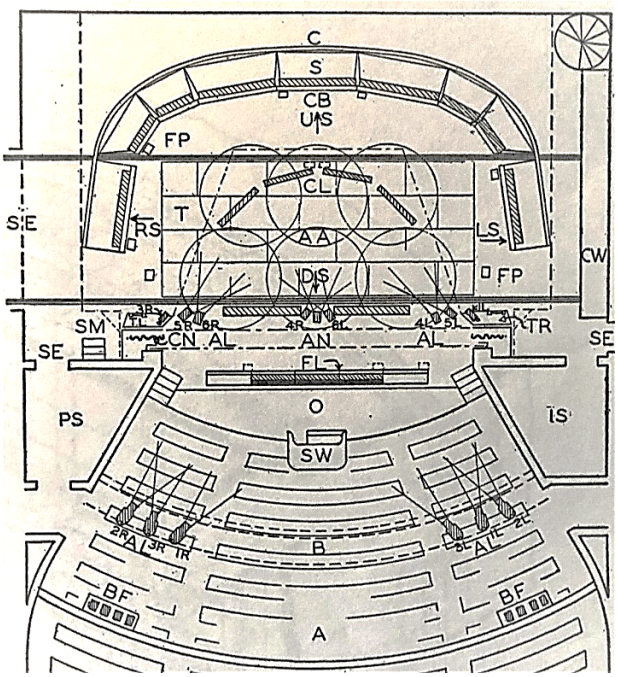


Fig. 34. Plan of the stage. Position of the instruments, acting areas and various parts

En la primera edición de su método (1932), no describe el Recorte; en la segunda edición (1939) lo menciona como el fundamento de su método, ya que la luz que produce es una luz controlada, que permite todo un abanico de posibilidades, desde variar el enfoque, hacer formas geométricas o proyectar imágenes, hasta poder cerrar la luz por medio de un iris, iluminando partes pequeñas de un objeto. En la primera edición (1932), los focos PC y Fresnel son los que definen su método de iluminación. En la segunda edición (1939), es el recorte de ángulo fijo, pasando en la tercera edición (1947) a serlo el recorte de ángulo variable; ángulos de luz que proporcionan una mayor zona que iluminar, pasando a ser más versátil en el estudio de la ubicación y la dirección. El Recorte se diseñó en Estados Unidos y se empezó a construir en 1933 (fig. 35).

En la evolución de la luz teatral, sobre todo con la aparición de la lámpara incandescente, se empezó a buscar un argumento metodológico ante la disparidad de

enunciados que dependían de modelos diseñados para encontrar líneas de investigación que justificasen la idea elegida para su aplicación en el hecho teatral. La concepción del actor como objeto, no como personaje, fue enunciada a través de los métodos de iluminación que se fueron publicando a partir de los años treinta del siglo XX . Hasta ese momento, la iluminación no se empezó a concebir como la parte de un todo llamado escenario, es decir, un lugar que se ilumina para ver, observar y comprender los objetos inmersos en él. El actor es una escultura que hay que diseñar con luz para realzar su diseño anatómico; para McCandless no tiene ningun interés como personaje dramático, es un objeto dentro de una concepción espacial basado en descubrir su volumen, observarlo con las carecterísticas que le proporciona la luz, desde cualidades hasta formas, y la comprensión, basándose en el color, de que es un producto de luz cálida y luz fría.

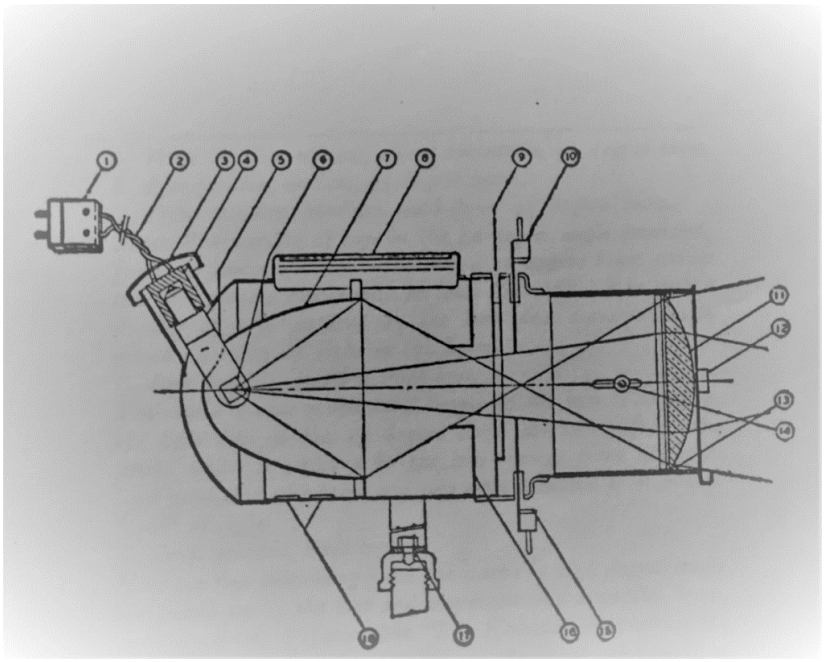


Fig. 35. Ellipsoidal reflector spotlight. Section through the spotlight showing the reflector features. (McCandless, 1953)

Su teoría está basada en la transformación del color de la luz natural en el proceso de cambio de tiempo en la naturaleza. Tal vez, yendo más alla, la búsqueda del objeto/símbolo la encontremos en el color y en el primer método de McCandless: dividir la simetría del cuerpo en dos asimetrías de color: izquierda, cálido; derecha, frío. Son dos formas de oposición en cada zona o área, pero que se complementan permitiendo un juego de concepto amplio basado en la idea pictórica del color en la luz.

El método de luz está vinculado a la técnica creándose unas dependencias que cambian con la evolución de la estructura social y que repercuten en los niveles de lenguaje y, a la vez, interviniendo en los contenidos teatrales que influyen en la búsqueda de nuevos patrones de tipos de luz y formas de estructurar el color en el plano de la comunicación visual. «A medida que las prácticas artísticas se emancipan del regazo espiritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos» (Bemjamin, 2018: 203), y esto se dio con los métodos de iluminacion teatral, la imaginación se incorporó a la creacion de la escena y esto perfiló la selección del tipo de luz y, posteriormente, el proceso que lleva al montaje. Frente a ello, el color es la selección de lo inmediato, la elección para versificar, narrar, escenificar o, tal vez, la podemos definir como la relación entre el tiempo físico y la matemática de la luz. Por lo tanto, el tiempo describe los tonos de la luz natural, la percepción numérica; un grado, una línea, una intensidad, un ángulo… define la matemática del color. McCandless, aparte de dividir el color entre frío y cálido, pormenoriza la variación de una intesidad con la diferencia entre tonos, tanto en el concepto del frío como en el del cálido, y sintetiza que en la variación, a intensidades iguales, el cálido predomina sobre el frío rebajándolo a una pincelada inperceptible. La posibilidades de mezclas dando

variaciones de tono, en dos colores o individuales, recrean diversidades de color en la escena, siempre basándose en el color de la luz de la naturaleza. En la fig. 36 se puede ver que las sombras que dibujan con la luz toman el color de su complementario. El color se ubica en la escena, define el tipo, la dirección, para despues expresar, con la intesidad, el tono del color. Los detalles están en la visibilidad, la naturaleza, la composicion y la atmósfera del personaje y su contenido visual, ya que el color aglutina todas las cualidades de la luz. La intensidad describe, entre parámetros de más a menos, el brillo del color, atenuando el menos, realzándolo el más, y ahí está la definición del color en la escena. Los matices son los detalles de la narración de una escenificación, la clave está en la proporción entre frío y cálido.

Fig. 36. Luz cálida, zona izquierda; luz fría, zona derecha del actor.
(Dibujo: Cayetano Astiaso)

Con los medios técnicos que tenía MacCandless, no pudo llevarlo a la práctica, ya que él pensaba en cambios de color controlados por operadores, y la realidad de su época eran sistemas basados en electroimanes para poder cambiar el

color del foco, que producían brusquedad en la escena. Él buscaba un cambio sutil del color, que en su época era imposible; no se podía dar tiempo a una memoria de luz ya que los cambios eran manuales y estaban manejados por operadores que, además, no veían la escena. Resalta el recorte (elipsoidal) como el foco más versátil, que proporciona un haz de luz en el que el color predomina sobre el resto de focos, Fresnel o PC, por su flexibilidad en el enfoque, consiguiendo realzar la escena por encima de las demás variantes de luz. Por ello, es importante la luz de un foco en diagonal, tal como lo describe el método de McCandless basándose en su distorsión y con la selección «the color medium of the requisite density, so that the intensity of illumination of a particular area can be balanced with that of the surrounding areas» (McCandless, 1953: 106).

Teóricamente, la luz es suave y general en su distribución, ante eso, recurre al remedio histórico: las candilejas *(footlights)* basadas en los tres colores primarios, el sistema RGB (principio de los primeros focos LED, en cuanto a composición de luz/color) que da como resultado una paleta de luz mezcla, con el fin de que la difusión sea homogénea, haciendo desaparecer las sombras producidas por los focos de las áreas o zonas del escenario y convirtiendo el ciclorama en una variedad de infinitas sombras entrelazadas en colores secundarios, que se pueden mezclar o suprimir con la intensidad de la luz del ciclorama. Las candilejas fueron el instrumento perfecto en una época anterior e imperfecto en la suya. McCandless estudió cómo compensar esta imperfección de uso en el escenario; empezó analizando las sombras que se emitían en la escena y cómo compensarlas, ajustó la diversificación de los colores que producían, asignando a cada uno de ellos un circuito (colores pintados en el cristal con potencias generalmente de 100w) y volvió a

experimentar lo que ya se sabía: la candileja destroza el volumen del objeto iluminado y con ello el contraste, la sombra proyectada en el área o zona no desaparecía con ella. El intento de potenciar la visibilidad, y con ello el volumen, lo llevó a enunciar, en la medida de lo posible y siempre con las posibilidades que daba la suma de otros focos en distintas posiciones, que la iluminación es un conjunto de diferentes fuentes de luz y color, con intensidades variables que mezcladas proporcionan un código visual con base en un equilibrio entre volumen y sombra; y si por necesidad de la escena se utilizasen solo las candilejas, recomienda una intensidad baja por circuito-color o por la mezcla de todos los colores, produciendo desde el blanco hasta los secundarios con variedad de tonos en función de las distintas intensidades. Al final, lo más importante es « […] limited function of footlight, their installation and restricted use is recommended» (McCandless, 1953: 106)[64].

Se puede pensar en una idea de luz y no saber cómo es hasta que no se ve representada en conjunto. Las definiciones de la luz se encuentran en los manuales de uso y se relacionan con la evolución en la forma de hacer teatro, apoyando la palabra, la forma de comunicación entre personaje y público. Los dramaturgos son los primeros que describen la luz como lugar de acción, su dominio histórico del escenario se transforma con la nueva tecnología, la luz incandescente, y dejan de marcar el tiempo cronológico en las acotaciones; el psicológico ya lo tenían, y el concepto de luz pasa al diseño de iluminación. Un iluminador siempre va a pensar en cómo desarrollar el diseño; tiene el método, y con él las herramientas, pero para el dramaturgo la luz escénica es un sistema nuevo que va transformando la narración, el diálogo entre los

[64] «[…] función limitada de la candileja, su instalación y se recomienda su uso restringido».

personajes, la producción dramática… Además, tiene en su contra el no saber usarla, solo le queda la observación de lo nuevo o dejar que sea el iluminador el que escenifique la obra escrita con la iluminación. Al dramaturgo le condicionó el cambio estético de la escenografía, el espacio vacío ante un nuevo medio de interpretación dramática y, sobre todo, la aparición de la luz con códigos diferentes de narración.

Volver a mirar los anaranjados del atardecer como una ubicación espacial que desarrollar, en un plano realista, se hace cada vez más inverosímil en el teatro de la incandescencia, y desaparecerá en el teatro del LED. Un discurso teatral se transforma en un espacio, a cuatro bandas, y esto ocurre cuando, técnicamente, el edificio teatral se hace más versátil. Las propuestas escénicas se adaptan a los diferentes espacios haciendo más cambiante su configuración espacial y repercutiendo en los métodos de iluminación aplicados a ese espacio. Se flexibilizan los escenarios para dar entrada a otras formas de expresión: ballet, ópera, musical…, y se diseñan con métodos de iluminación que evolucionaron a partir de las propuestas de McCandless, como las corrientes americanas de W. Oren Parker y Harvey K. Smith, *Scène Design and Stage Lighting* (1963); David Hersey, inglesas como la de Francis Reid, *Manual de iluminación escénica* (1987) o Richard Pilbrow, *Stage Lighting Design* (1997). El teatro experimental, o más bien la combinación de experimentos vanguardistas basados en la experiencia teatral, con la incorporación de la música, la imagen y el aspecto visual, demanda un nuevo mundo en el conocimiento de la luz y su aplicación a la escena. Las diferentes personas que forman parte de la creación del espectáculo teatral, desde los pedagogos hasta los directores de escena, han buscado en la imagen proyectada un relato, y en la mayoría de los métodos de luz hay un capítulo dedicado a los proyectores de imagen (máquina de efecto, linterna de Linnebach), cuya base de

funcionamiento estaba en la sombra proyectada. La sombra, en el teatro de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, tuvo una influencia determinante en la forma de realizar la puesta en escena ante la aparición de diferentes formas de escenarios. McCandless definió la sombra en su método, pero la sombra que revolucionó el teatro de su época fue el contraluz; para él no era importante, su teoría se basa en la visibilidad del actor, el volumen que proporciona el contraluz lo desarrolla con la luz indirecta del ciclorama. También describe la imagen proyectada como un recurso extensible a una nueva forma de describir paisajes, nubes, lluvia o sombras con efectos de luz producidos por focos con lente condensadora, un objetivo graduable en apertura y un enfoque que utiliza la diapositiva como soporte. Considera los efectos de luz una forma de administrar y controlar la luz a través de la rotación de discos de cristal de colores con imágenes de fuego. Eran sistemas similares a las antiguas linternas mágicas. Todos los métodos de iluminación describen y desarrollan los mismos sistemas de aprendizaje que parten de un componente universal, *the qualities of light,* que primero describió McCandless, y los siguientes métodos se fueron desarrollando con la incorporación de nuevas propuestas en la forma de asociar focos al sistema McCandless. Triangulación de los focos, dos laterales: frío y cálido, y uno en contrablanco, o dos contras, uno en frío y el otro en cálido, más los laterales.

Oren Parker y K. Smith se preguntan sobre la luz en el escenario teatral: «What is the magic of stage lighting?» (1979: 364). La respuesta está en revelar formas, paisajes, que sean realistas u oníricos, zonas o áreas de actuación, definir sombras, y su razonamiento está en la expresividad visual de la escena. Esta fue una línea que marcó McCandless con el uso de los efectos en su método de iluminación; no olvidemos que la primera edición de su método se publicó en 1932, y que el manual

de Oren Parker y K. Smith tuvo su primera edición en 1963. En esa época, la proyección visual ya era común en los montajes de Broadway (N. Y.) y en los teatros del West End (Londres). Aparte de escenificar teorías evolutivas de la luz escénica y dudar de si la luz es mágica o solo un producto de la invención de la propia técnica lumínica, nos encontramos con que la caja escénica se transforma en una bóveda a partir de la aparición del foco, y su colocación destruye el espacio bidimensional que aporta la escena, convirtiéndola en tridimensional por la colocación espacial de la fuente de luz, el color de la fuente y la atmosfera que surge con las distintas variables de intensidad de las distintas fuentes y su incidencia en el actor.

Si hacemos un símil con el arte, la pintura al fresco sería el teatro anterior a la luz eléctrica, y la pintura al óleo sería el teatro del foco eléctrico. Pero toda luz tiene cualidades, sea una vela o una luz incandescente. Para los autores de manuales de iluminación, su fin teórico era dominar el espacio, romper la simetría de la bóveda escénica y definir qué era la luz, sus cualidades y los fundamentos de la iluminación. Veamos ahora las teorías de Oren Parker y K. Smith, y su adaptación al medio escénico.

Intensidad o brillo: Es el valor dado a una fuente de luz en proporción a la tensión recibida, y su analogía con las restantes fuentes de luz que componen la escena.

Distribución: Dirección y textura, viene dada por el uso y la necesidad en la búsqueda de un fin: ángulo de dirección, forma del haz de luz, suavidad o dureza; es lo que se define como *textura lumínica*. El resultado está en la imagen que proyecta el actor, en las sombras que produce en determinadas zonas del espacio escénico.

Color: Es el elemento más directo en la creación de la imagen teatral. Todos los manuales lo definen como la luz coloreada que transmite emociones. Aparte de

crear imágenes visuales, es también la luz más dramática y efectiva. La luz transmite color y además ofrece la posibilidad de mezclar aditivamente. La estructura de color de una fuente de luz en la iluminación escénica se concibió con la idea puesta en la variedad de los colores y su diferencia de intensidad.

Los fundamentos en el diseño escénico son una parte de la producción teatral que va variando en función de la necesidad de los directores, su puesta en escena necesita, a su vez, la evolución de nuevas tecnologías que se van incorporando al teatro. Viendo lo que describen, se puede resumir como variables significativas y evolutivas de anteriores autores:

Line, an element of design defines form. Puede delinear contornos creando espacios. La línea es la proyección de la luz en su forma física, un haz puede ser cónico, cilíndrico o elipsoidal; son formas espaciales que definen imágenes bidimensionales y, si se añade a una atmósfera creada, por ejemplo, con máquinas de niebla o polvo, la imagen se manifiesta de forma tridimensional.

Dimension is the size of form. Es un elemento añadido al diseño e importante desde la óptica de apertura, el enfoque o el desenfoque. La distribución de las fuentes de luz en el espacio escénico, y su incidencia, van en consonancia con su colocación y dirección, lo cual define una imagen en su forma y en su conjunto, y establece una continua mutación que en el Renacimiento se denominó como *conciencia espacial*.

Movement is the action of form. Va asociado al actor como objeto que se desplaza en la escena, movimiento de paneles, telones u objetos, que determina la producción teatral. Todo cambio influye en la composición de la escena y, por ello, en la luz. Se basa en intensidad, color y distribución. Un cambio de luz a través de una ventana es un movimiento secuencial que afecta a la escena y, por lo tanto, a la

composición. Es lo que los autores llaman *optical motion,* secuencias predeterminadas por la acción de la luz en la composición del diseño.

Light reveals form. Es la influencia determinante de todo el proceso creativo, desde el vestuario a la escenografía pasando por la producción, así como la forma de expresar el discurso narrativo de la puesta en escena. Es la antesala a lo que más tarde se organizó en parámetros de estudio para buscar significados, y que aquí pondremos como ejemplo de meditar, reflexionar, buscar referentes… Es la parte primigenia de la concepción de la luz.

Color, modifies form. Cambia las formas, la composición y, aparte, puede alterar la imagen según el uso y la intensidad que se le asigne a la fuente de luz, pudiendo modificar el color del pigmento, vestuario, escenografía y maquillaje, ya que el color en la luz se complementa con el pigmento de la escena.

Texture is the tactile aspect of form. Las superficies son básicas para el conocimiento del tipo de luz que se necesita y dónde colocar dicha luz. Un bastidor puede ser plano, su superficie brillante, puede tener formas, espesores, huecos; por lo tanto, la luz que incide en él puede ayudar a reforzar, matizar o destruir su forma. La incidencia de la luz es importante a la hora de visionar un trasto escénico y, con ello, su textura. La luz también aporta textura en el momento en que proyectamos una imagen con los globos, y crea la estructura de la escena, un bosque, ramas… Es el aspecto de la forma en el diseño de iluminación.

El diseño de iluminación es el proceso de encontrar paisajes que sincronicen con una exposición teatral, realistas u oníricos, que ayuden en el recorrido escénico, ya sea por zonas o áreas, y describan tiempos metafóricos adheridos al personaje; su fundamento está en la expresividad visual de las distintas escenas. La iluminación,

desde una concepción metodológica, y desde McCandless hasta nuestros días, ha buscado describir las diferentes cualidades y fundamentos de la luz con una visión teórica fundamentada en la física de la luz y, en el plano técnico, cómo esta se comporta ante las distintas ópticas, una tensión dada y un color asignado. Esto se va produciendo a la par que el proceso de cambio en la tecnificación, motorización y mecanización de todas las herramientas escénicas que están al servicio de la obra teatral. El ángulo de luz que incide en un objeto, lo que antes era la perfección absoluta en su visión: 45 grados, posteriormente pasa a ser un ángulo de 60 o 90 grados. La imagen del objeto cambia, al igual que el discurso, dando lugar, a su vez, a un cambio en la escenificación. El método, que durante años fue práctico, se vuelve obsoleto ante los cambios que se dan en la relación «del oyente con el narrador» (Benjamin, 2018: 239), en el paisaje de la escritura dramática, porque lo que interesa es conservar la imagen narrada, y esta «garantiza la posibilidad de la reproducción» (Benjamin, 2018: 239) del espectáculo teatral en la figura del director.

En la época en que la lámpara incandescente asume la realidad escénica, cambiándola y dotándola de nuevos recursos artísticos, la realización y el montaje de un diseño de iluminación necesitaba encontrar líneas de compresión y conocimiento frente a las nuevas herramientas que van apareciendo y, además, aprender a interpretarlas para, posteriormente, en ese contexto, adecuarlas a la realización y al desarrollo del montaje. El origen fue la sencillez, simplemente poner una luz; no hay teoría, solo práctica. Posteriormente aparece la teoría en los distintos métodos de iluminación, incorporándose a la práctica y pudiendo proyectarse a la investigación por medio de las distintas disciplinas escénicas que componen la realización de los métodos de luz. Los primeros teóricos de la luz no mencionaron la pintura, a pesar de

ser una fuente inagotable de referentes para la teorización del diseño. Únicamente mencionan el aspecto pictórico de la luz en relación con la idea del color y la forma.

Apoyaron, como se demuestra en páginas anteriores, la línea en la fuente de luz, una proyección basada en un diseño (fig. 35) y con un objetivo fundamental: delimitar acciones. Pero la pregunta que se plantea en esta investigación es: ¿la pintura ayudó a definir la imagen con la ayuda de la luz teatral, cuando esta empezó a desarrollarse. O, por el contrario, ¿condicionó la escena a una simpleza visual? Desde el diseño de iluminación se adquirió el compromiso de dar libertad a la idea de la dirección; donde, para qué momento, determinar planos, marcar objetos, dar sentido geométrico a la escena. En cambio, desde la aportación artística, la imagen se convierte en una repetición visual, que puede variar con la difusión, pero el concepto geométrico siempre será el mismo: líneas que forman figuras cónicas, cilíndricas, elipsoidales. Los teóricos no analizaron otras formas posibles, no por el hecho de sustituir la línea, algo imposible, sino por hacer una analogía entre la pintura y la luz. Las formas geométricas se han usado para esbozar el espacio en las pinturas, en las que después se incorporarían las imágenes. Algunos ejemplos son Picasso, Cézanne, Botticelli… Pero la línea delimita la figura en la pintura y, a partir del XIX, esta pasó a ser una unión difusa entre colores complementarios. Ahí entra la respuesta a la pregunta de, ¿cómo se puede relatar o describir una realidad psíquica? La técnica dio las pautas para la creación pictórica y, de igual manera, la posibilidad de aplicarla a la luz escénica. Pero el sueño para el iluminador sería crear curvaturas con la fuente de luz y potenciar la relación entre la mente del actor y su conexión con el personaje. Los planes para desarrollar un método de luz están basados en la física de la luz y en el arte de la pintura, la finalidad era conseguir una técnica lumínica basada en la física, junto con

la forma y el color de la pintura; es una paradoja perfecta que, además, podemos ubicar en el triángulo que se forma con el método de McCandless: dos focos laterales por zona y el punto de unión del vértice, la cara del actor, con la particularidad del uso de los colores complementarios en dichos focos. El uso de la geometría forma múltiples imágenes que se entrelazan, desde distintos ejes, para ir adhiriendo el color y componer diferentes cuadros escénicos. Delacroix afirmó (citado en Gebser, 2011: 670), sobre la línea, que es un monstruo que existe solo en el cerebro y no en la naturaleza, por lo cual se usa para representar múltiples puntos de vista.

J. Michael Gillette, en su manual de iluminación, describe los mismos o similares parámetros que los anteriores métodos. Para él es importante el concepto de aprender a observar cómo es la luz y las sombras que produce, cómo afecta a la percepción de los objetos y de las personas. Para ello se apoya en una entrevista a Tharon Musser[65] en la revista *Lighting Dimensions* (1977), en la que realza la necesidad de la observación como principio fundamental para un diseñador de iluminación:

> If you ask most people who walk in and tell you they want to be lighting designers, what kind of weather are we having-what`s it like outside? -half of them won´t know how to describe it, if they remember it at all. They simply don´t know how to see. (Gillette, 1989: 3)[66]

[65] Diseñadora americana de iluminación. Nació en Virginia, en 1925. Estudió iluminación en la Universidad de Yale, en 1950. La mayoría de sus diseños fueron para musicales de Broadway, desde 1956 a 1999. La primera mesa computarizada de iluminación en Estados Unidos fue para el montaje de *A Chorus Line,* de la que fue iluminadora. Murió en 2009, con 84 años.

[66] «Si le preguntas a la mayoría de las personas que entran, y te dicen que quieren ser diseñadores de iluminación, qué tiempo hace, cómo esta fuera, la mitad de ellos no sabrán cómo describirlo, si es que lo recuerdan. Simplemente, no saben cómo observar».

La respuesta es la constante preferida de los iluminadores de esa época: observa la luz de la naturaleza y llévala al escenario con los matices que te proporcionan tus herramientas y la metodología aprendida con el método de luz. Pero con la particularidad de que en la observación está el principio de la creación del diseño de iluminación. La clave la tienen, según Gillette, las cualidades de la luz:

Distribution: Hace referencia a la dirección, la calidad de la luz, el área a iluminar, y el carácter de la luz. La sombra es la parte que designa como la producida por el actor.

Intensity: El nivel que se le asigna a un foco, variando su brillo, y cómo influye en la escena y en el actor en la zona definida por la acción.

Movement: Para él, es el tiempo que dura la memoria de la luz. Acompaña al movimiento del actor por la acción marcada por el texto, el silencio o la música. También lo refleja en el desplazamiento de una fuente de luz por el actor —linterna o farolillo— potenciando con tiempo en la luz las fuentes de luz que desplaza.

Color: Define el tipo de obra y el uso que se le da a dicha producción. El rango del color lo sitúa entre el añil y el rojo. El espectro luminoso de la luz.

Para Michael Gillette, las funciones de la luz están determinadas por la búsqueda de la comprensión, la definición, y hacer viable la producción, pensando también en el espectador. Vuelve a describir las funciones basándose en lo que otros afirmaron, pero con algunas variables, por ejemplo, *selective focus* o *modeling* y, sobre todo, partiendo de las teorías de McCandless y su posicionamiento de las fuentes de luz frente al actor. Todas ellas son variables de una misma teoría, veámoslo:

Visibility: Incide sobre el tipo de producción, donde los elementos como vestuario, utilería y escenografía condicionan el tipo de puesta en escena, dejando a la

luz el apoyo visual y escénico. Busca la visibilidad del actor y de los objetos, e investiga, entre parámetros de luz más o menos brillantes, la luminosidad de las escenas, la intensidad de la luz, su dirección y color para hacer escénica la propuesta.

Selective Focus: Para él la clave es seleccionar el foco y su dirección hacia la zona o área del escenario donde se representa la escena. El diseño de iluminación es el conjunto de diferentes fuentes de luz, a diferentes intensidades, dirigido a distintas zonas, en determinadas posiciones, que busca el valor entre los diferentes términos en función de su importancia en el conjunto de la obra dramática. Selecciona los tipos de focos en función de la obra, sea musical, dramática, ballet…, y su influencia en la atención del espectador. El ejemplo que pone es el uso del cañón de seguimiento que se dirige, en un musical, al cantante. Recuerda que una zona más brillante es una zona más observada por el espectador. La selección del enfoque, de una o varias fuentes de luz a una zona, es lo que llama *selective focus.*

Modeling: La luz realza la escultura del cuerpo del actor, y siempre con una premisa importante, la ubicación del foco y su dirección. Pone el ejemplo de una columna, un foco frontal la deja visualmente en un rectángulo, en cambio, dos focos laterales visualizan la forma cilíndrica de la columna, su volumen, y crean sombras en el centro de su estructura. Este autor parte de que la luz, necesariamente, proviene de diferentes zonas y se dirige hacia el objeto que se desea iluminar. Por lo tanto, su uso, sea su fuente tanto individual como la suma de un número determinado de ellas, define al personaje desde el volumen, la forma y el color, hasta la intensidad. La dirección de la fuente es lo que va a definir si un personaje está en una luz incorrecta o si esta es la adecuada para una correcta visión escénica.

Mood: Describe la iluminación del escenario como un paso previo a la comprensión de los diferentes estados de ánimo. A través de la iluminación, permite diferentes mezclas con diferentes intensidades y colores, la luz dirigida al personaje según el tipo de haz —enfocado o desenfocado— y asignar el tiempo a un grupo de focos para que el efecto de luz defina la escena dentro del plano descrito por la dirección. Su descripción de *mood* (estado de ánimo) es el del proceso más fácil y a la vez más difícil de la iluminación en un escenario. Se basa en la imitación de una puesta de sol, donde lo fácil está en el montaje y lo difícil es ubicar en la escena el diseño de la propia producción, partiendo de un mundo basado en la naturaleza y en el que es el director el que crea el planteamiento escénico para que sea verosímil.

A partir de los años sesenta, en los métodos de luz que se fueron publicando, la constante era la suma de focos en diferentes posiciones con ángulos de incidencia en las zonas o áreas más variadas, permitiendo así un abanico de posibilidades —contraluces, frontales, laterales, cenitales— no solo en la zona incidida, sino también en el actor, y con una constante: su visibilidad como máxima ante las cualidades de la luz. Pero esto empezó a plantear preguntas, desde la metodología en los planes de estudios de las universidades y escuelas de arte dramático en sus vertientes de iluminación teatral, hasta el trabajo de técnicos y empresas de construcción de espacios teatrales y empresas de luminotecnia. Una de estas preguntas fue: «Can't you break away from lighting a performer from 45-degree angles?» (Essig, 2007: 61). La repuesta, para ellos, sería que no. Pero se pudo, y se puede. El método de McCandless: dos focos y una zona con ángulos de 45 en las dos coordenadas (X e Y), para una mayoría del sector educativo de su época, era el principio ideal para una buena iluminación; pero para el iluminador suponía un encorsetamiento de las posibilidades

de crear una iluminación creativa. Se debe tener en cuenta que los métodos de esa época (1930-1960) se basaban en material de luz tipo Fresnel, PC, Recorte o Panorama, con reguladores de resistencia, y tenían posibilidades mínimas de variación y de mezclas. Eran métodos pensados y creados para preparar alumnos en universidades con recorridos en arte dramático y especializados en iluminación. Son métodos cerrados en cuanto a disposición fija en los teatros, diseñados para puentes frontales, con ángulos fijos de proyección de luz. Eran corsés que, a partir de los años ochenta, el sistema educativo fue desechando. Se perfeccionaron las nuevas infraestructuras técnicas y también se incorporaron las tecnologías de la luz a un mundo nuevo, como el digital. El dilema surgió en la enseñanza a partir de una pregunta básica: ¿Se necesita una historia del diseño de iluminación? Sí, es necesaria por una razón primordial: dar a conocer métodos que sirvan a los futuros iluminadores y, aunque sabiendo que son obsoletos en su concepción técnica y de uso, en cuanto a iluminación son, como ya se ha apuntado, necesarios para saber elegir lo que se necesita y olvidar el resto. La iluminación teatral es un proceso abierto con estructuras que eran cerradas en otras épocas por necesidades artísticas y porque venían de una técnica incipiente. En la puesta en escena está el significado de la obra teatral, encontrar en la acción teatral la estética de la imagen lumínica, valorando el contenido visual y la fundamental investigación de fuentes artísticas diversas en su género, y desechando métodos de iluminación que sirvan para cualquier estilo teatral. Linda Essig no está de acuerdo con la teoría de McCandless de que la iluminación teatral es la adecuada como método de aprendizaje para futuros iluminadores. Afirma que «[…]

There is not one right way to develop a lighting design»[67] (Essig, 2007: 64). El proceso consiste en encontrar un lenguaje propio, con una máxima sencilla: comprender la función de la luz y articular claves de entendimiento entre la palabra y la imagen.

Durante la exposición de los trabajos sobre iluminación teatral de los distintos autores, por regla general invocaban el método de las cualidades y propiedades de la luz, antes que el análisis de la obra teatral y su significado en la puesta en escena. Anteriormente, se ha tratado el concepto de *visibilidad,* un término usado por todos y sin el cual no se podía iluminar una escena, un método que empezó a gestarse en la década de los veinte en los Estados Unidos y que se trató de una codificación de leyes estrictas sobre la luz que determinaron el desarrollo del diseño de iluminación. Pilbrow (1997) afirma en su manual que las reglas o códigos, como tales, hay que saltárselos. Todo está centrado en el actor, en su visibilidad y su forma de observarse en un escenario determinado. Francis Reid (1987) remarca la dependencia entre sonido y visión, en la comunicación del actor con el espectador partiendo de la atmósfera. Sonido es palabra, Pilbrow determina la palabra en consonancia con el nivel de luz; en la penumbra el sonido se atenúa y pasa al estado de desaparición de la visibilidad y, con ello, la palabra se convierte en un suspiro extraño. Tal vez en este punto, la frase de Steiner, «existimos para la oscuridad» (2015: 16), con el preámbulo ante la aparición del relámpago que hace brillar la oscuridad, sea la que mejor describe la iluminación en el teatro actual. Además, Epicarmo, volviendo a Steiner, sabía que no podía haber luz sin oscuridad ni oscuridad sin luz, principio contemporáneo de cualquier indicio de luz escénica. Además, Pilbrow sintetiza las propiedades de la luz

[67] «No hay una manera correcta de desarrollar un diseño de iluminación».

en cuatro propiedades, que para él son tan controlables como necesarias: intensidad, color, distribución y movimiento. La intensidad, desde su óptica, es un brillo de la luz, término usado en la mayoría de los métodos analizados anteriormente. La idea que aporta son los apartados en función de la reflexión que recibe el ojo y lo que puede soportar:

1. *Subjective impression of brightness.* Es la relación entre fuentes en función de la intensidad y el espacio escénico. Una vela en una cámara negra puede ser más brillante que un foco de 1000w en el mismo espacio. La relación entre fuentes de luz es una constante en la percepción visual, ya que la máxima de que no todo refleja igual y que la fórmula va en consonancia con el tipo de texturas que haya en el escenario se da bajo la subjetividad del que lo observa.
2. *Adaptation.* Va incorporada a la variación de la intensidad y, con ello, al cambio en el brillo que produce la fuente de luz, ante el cual el ojo se adapta, más o menos rápido, según el tiempo de cambio que se graba a los grupos de luz.
3. *Visual fatigue.* Lo define en función de si hay mucha o poca luz, y de si los cambios son demasiado rápidos o lentos.
4. *Visual perception.* Lo aplica al color y es una ley de la percepción, un color cálido en escena se acerca y, si es frío, se aleja. En cuanto al objeto y su posición en el escenario, varía la intensidad de la luz y, por lo tanto, los niveles se compensan en función de la distancia con el público.
5. *Intensity.* Ya la define en el apartado a), es el brillo. A más brillo, más cantidad de luz, y esto se asocia al tipo de puesta en escena. A menos brillo,

menos cantidad de luz, y esta incide en la percepción de la obra escénica y también en el tipo de escena.

En los años noventa, la cantidad de luz que se incorporaba a los escenarios y su potencia (2kW., 5kW.) eran superiores a las que McCandless enseñaba en su método en el escenario de la Universidad de Yale. La cantidad de focos está determinada, en consecuencia, por su potencia y por la cantidad de áreas o zonas que se desee iluminar. La búsqueda de una mayor calidad lumínica va asociada a la incorporación de nuevas investigaciones en la técnica de la luz y su introducción en los escenarios, tanto americanos como europeos. Todos estos cambios repercuten en el concepto de percepción visual, como apunta Pilbrow en su libro, pero la visión de la sociedad también varía, en relación con su forma de percibir su entorno; la luz se incorpora para hacer de la noche un falso principio de luz de día. Y en teatro la cantidad de focos, en los montajes de iluminación americanos e ingleses pasan, por ejemplo, de los doscientos focos en los años setenta al doble en las siguientes décadas, siempre apuntando a escenarios con espectáculos de grandes dimensiones: musicales, óperas… Pilbrow afirma: «Lots of light do not make great lighting. More is not better» (Pilbrow, 1997: 5)[68].

Para él, el color es un hecho físico que no se cuestiona, admite que el ojo se acomoda mejor a las franjas entre el amarillo y el verde, mientras que los rojos y los fríos presentan mayor dificultad. Es ortodoxo a la hora de definir el color, al que asocia al tipo de producción, ya que relaciona el cálido con la comedia y el frío con la

[68] «Mucha luz no hace una buena iluminación. Más no es mejor».

tragedia. Incluso Francis Reid incorpora su visión sobre el color en su libro *Manual de iluminación escénica* (1987), partiendo de que la elección se debe hacer en función del estilo de la producción, pero dejando abierta la elección a la escenificación del director y subrayando estas preguntas: ¿Cómo elijo el color? ¿Cómo lo puedo usar? ¿Qué objetivos busco? Las respuestas están en el discurso historicista de la luz: observo la naturaleza, asumo el tipo de luz proyectada, incido en el personaje para definir las escenas. Son cuadros estáticos que evolucionan con infinitas formas de intercalarse unos con otros, en secuencias sucesivas, con su base de color y su incidencia en la escena. Es como, por ejemplo, la serie pictórica de «Cristo», de Antonio Saura, en la que cada cuadro es una escena, con sus distintas texturas, sombras y colores, mientras que el personaje es el mismo.

La distribución es un concepto mayoritario en todos los métodos que estamos analizando. Pilbrow describe la luz como un medio de creación, forma y dirección, y afirma que el ángulo correcto es el que determina el objeto y permite su visibilidad. En cuanto a la precisión de ese ángulo lo determina la colocación de la fuente de luz en el escenario y su incidencia en la cara del actor. Su uso y la elección: «One lamp in the place is worth several dozen everywhere else» (Pilbrow, 1997: 6)[69] es una premisa de todos los estudios sobre luz teatral. Asume que la única fuente de luz que no cumple con los parámetros descritos es el foco móvil[70], por su versatilidad de movimiento y variación de ángulo; aparte, admite las ventajas que ofrece en color y enfoque, además de proyección de imágenes. En cambio, para Reid el término medio en cuanto a

[69] «Una lampara en el lugar vale varias docenas en todas partes».

[70] Se inventa para la música en directo en los años ochenta. La empresa que lo desarrolló fue Vari Lite.

ángulos está entre 45 y 70 grados para una iluminación equilibrada y una sombra proporcionada a la luz que recibe el actor. Pero la evolución, sobre la idea de visibilidad, ya no es el ángulo en sí, sino el concepto de definición del personaje, y frente a eso se puede construir, con ángulos diferentes a los descritos anteriormente, lecturas abiertas de interpretaciones que suponen una revolución en la forma de dibujar acciones teatrales.

La elaboración de imágenes con el foco móvil se ha demostrado que produce infinitas composiciones precisamente por los ángulos, sin describir el resto de sus atributos, ya que, con un solo foco de estas características se puede describir la evolución de un personaje solo con el movimiento, y su diversidad de ángulo con respecto al actor y su transformación. A continuación, describe el movimiento centrándolo en la concepción del cambio del tiempo físico al cambio del tiempo teatral. Se afirma en el videoclip, o vídeo musical, y la innovación que supuso para las sensibilidades de la sociedad, por la cantidad de movimiento de imágenes visuales en tan poco tiempo de visionado, su contenido y sus colores saturados. Y vuelve al foco móvil, definiéndolo como la «second revolution to stage lighting» (Pilbrow, 1997: 6), por las posibilidades e innovación que introdujo, ya que no solo ofrece la luz bajo el concepto de un foco convencional, sino que con él se puede variar el espacio tridimensional, adjudicarle un personaje o un concepto, por ejemplo, un libro, un alma o una revelación. Conceptos dramatúrgicos que Pilbrow no supo ver, ya que solo veía el movimiento, el color y, con ello, sus cambios estéticos, admitiendo formas nuevas de creación en un mundo más musical que teatral.

Sobre los objetivos del diseño de iluminación, escribe cuatro máximas que son una evolución del método de McCandless:

Selective Visibility: Su definición está determinada por la cantidad de luz y la reflexión que transmite el personaje/actor.

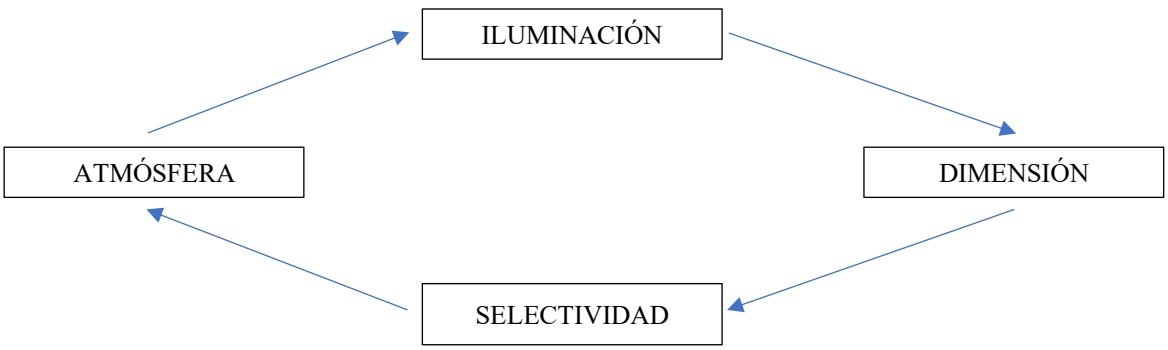
Revelation of form: Analiza la luz creadora en la imagen tridimensional, concepto fijo en todo su método, al que llama *form-revealing*, es decir, el contraluz y, ante él, la formación de la sombra descriptiva en el escenario. Es la suma de focos en distintos lugares basándose en la composición del método McCandless. Su cita de Appia: «shade and shadow are equal in importance to light itself» (en Pilbrow, 1997: 8) (sombra —objeto—, y sombra —cara— tienen la misma importancia que la luz misma) reitera que la distribución de la fuente de luz depende de su forma para producir una variedad de sombras de diferente calidad: enfocada, difusa o semidura.

Composition: Vuelve a definir la composición: «painting the stage with light» Pilbrow (1997) y la divide en intensidad, color y distribución, lo que, a su vez, permite la sombra. Lógicamente, la diferencia entre la luz y la pintura está en su componente técnico y los tipos de herramientas, pero deja la utilidad del estudio de la luz a los diseñadores, con un criterio basado en *the use of light in the paintings of the great masters.*

Mood: Finaliza con la afirmación de que, para lograrlo, tienen que estar establecidos los tres enunciados anteriores. Y partiendo de esta premisa, el *mood* se define como creador de emociones, define al personaje y narra visualmente su estado.

El término *visibilidad,* aplicado al diseño de iluminación, se ha estudiado en los manuales de iluminación para poder dar al actor el principio de la luz y su visualización integradora en la puesta en escena. Es un código de luz de significado amplio en la construcción de la escena. Se cuestiona porque el límite en la intensidad, para que el personaje sea visible, lo incorpora el iluminador y no los manuales de

iluminación. En determinados montajes la cara del actor es una pincelada de penumbra, en otros momentos es una amplia gama de luces desde distintos ángulos. Un actor puede no recibir luz directa y, por reflexión de los objetos escénicos, ser visto. Por lo tanto, en la actualidad, el abanico de posibilidades es infinito; en cambio, desde los años treinta hasta los noventa la visibilidad iba asociada a la visión de la cara en toda su dimensión, lo cual permitía en la tragedia la penumbra vista. Para Francis Reid, la atmósfera cubre un amplio recurso que, en el plano emocional, puede ser felicidad o tristeza, una concepción válida en su época, como cuando define el tiempo físico y su influencia en términos de agresividad o tristeza. Por ello, no incorpora la visibilidad en su pensamiento ya que parte de la atmósfera, partiendo de la definición de McCandless, e integra el concepto abstracto. La luz es un recurso que por sí mismo se le ofrece al director para narrar una abstracción de un texto literario con un objetivo: la visualización del elemento escénico que necesita controlarse para provocar estados emocionales en el espectador. La iluminación, para Reid, entra dentro de cuatro conceptos: iluminación, dimensión, selectividad y atmósfera, que se ayudan entre ellos con un objetivo: la dimensión según su esquema (Reid, 1987: 24):



Su afirmación más directa es cuando concluye que los estilos deben abrirse tanto en el uso como en la utilización de ideas y de los distintos métodos de iluminación, en una misma producción, pero la tragedia, en el teatro, «[…] llega en el momento en que un estilo se convierte en dogma y se hace obligatoria […]» (Reid, 1987: 28), y al final se convierte en doctrina lumínica. Pensaba más en la dimensional, junto a parámetros de enfoque basados en una luz limpia, que en el uso del concepto de la tridimensionalidad definido por autores como Hersey o Pilbrow, ya que su planteamiento consistía en diferentes focos en diferentes posiciones, donde el contraluz estaba en el análisis de la dimensionalidad del actor. La clave era que tenía que haber un equilibrio de intensidades y sombras suaves. Pero, en cambio, Hersey y Pilbrow sí asumían el contraluz como foco único para conseguir una atmósfera, por ejemplo, la entrada de un personaje por una puerta ante otro personaje en primer término izquierda con luz lateral. El espacio es volumétrico en el planteamiento escénico, la dimensionalidad está en la ubicación de los personajes dentro del espacio y su relación entre ellos.

Su definición de la iluminación escénica en el momento histórico de la luz analógica, con mesas de control no programables, en medio de una transición hacia la técnica digital donde la proyección era ya un estándar más de la realidad escénica, fue el factor predominante en sus propuestas:

> La cuestión del equilibrio es la clave de la cantidad de luz requerida, la intensidad es relativa más que absoluta.
>
> […]
>
> Por lo tanto, hemos de esforzarnos en iluminar al actor dimensionalmente.
>
> […]

> Por lo tanto, hemos de esforzarnos en iluminar la escena dimensionalmente.
>
> […]
>
> Por lo tanto, hemos de esforzarnos por obtener una relación dimensional entre actor y escena.
>
> […]
>
> La iluminación escénica es el fluido de luz selectiva, atmosférica y dimensional, apropiado al estilo de una determinada producción. (Reid, 1987: 19, 21, 22, 28)

Reid describe la triangulación de los focos —con una separación de 120º entre ellos— basada en los frontales de McCandless, con luz de relleno, muy de cine o TV, y también la división de cuatros focos —con una separación de 90º entre ellos— también con luz de relleno. Con este método, el volumen lo matizan los contraluces, el frontal sería la luz principal para conseguir mayor luz en el actor (fig. 37). Hay una ley precisa según la cual Reid matiza en la línea de lo importante: no es lo que pones, sino donde lo pones, y es básico en la iluminación teatral.

Vamos a analizar, partiendo de las dos concepciones de iluminación: triangular y cuadrangular, cómo se embarcan en una transposición de signos basados en los cuatro puntos cardinales, además de un pensamiento trinitario que refleja el tipo de luz que se ha descrito anteriormente. El escenario es una bóveda de luz, similar a los hemisferios, que nos brinda la particularidad de copiar la luz del sol y hacerla artificial. Si vemos los conceptos de luz que influyen en el actor, un contraluz es la luz del norte, el lateral izquierdo es el este, el lateral derecho es el oeste y el frontal es el sur, el que ilumina la cara. Todo esto entra en un diseño tipo de un escenario a la italiana.

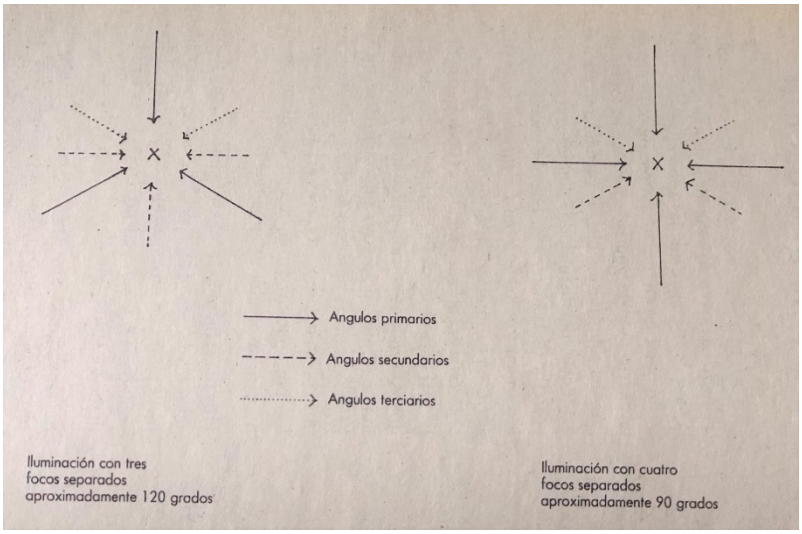


Fig. 37. Iluminación en forma triangulada y cuadrangular. (Foto del libro de Fancis Reid)

Si analizamos la iluminación con cuatros focos, esta entra en la concepción de los puntos cardinales. El este y el oeste siempre producen sombras laterales, tanto en su nacimiento como en su ocaso, el sur es el que limpia las sombras, el norte es la constancia del volumen. Si describimos la triangulación, cuya forma es un triángulo, en ese caso la proyección de sus vértices coincide en el centro, que es el actor/personaje, con las infinitas variables de personalidad.

El actor, ante este método de iluminación, sea el cuadrangular o el triangular, con su movimiento en el espacio varía la visión expuesta y, por lo tanto, la incidencia de la luz en su cuerpo. Antes hablamos de la luz de relleno, estas son las luces laterales, laterales de contra o la frontal del ejemplo triangular, y que Reid define como secundarias o terciarias, con las que, volumétricamente, crea personajes con vida, o sin ella, simétricos o asimétricos, conscientes o inconscientes, cuyo fin siempre es definir al actor como un objeto visible en el ámbito artístico, y que, para su descripción como personaje, aparte del texto, sea la luz la que le permita la transposición de lugar en un ámbito finito como es el escenario, rompiendo la imagen de izquierda o derecha,

de objetivo o subjetivo, de atrás o adelante; por lo tanto, el movimiento va vinculado a la representación. Al mismo tiempo, va asociado a determinadas estructuras que los métodos de luz han ido describiendo durante años, que primero existieron conceptualizados y después experimentados en teatros asociados a departamentos del drama en universidades como la de Yale.

Con la evolución de los espacios, las rupturas del sistema teatral a la italiana, se permitió que las estructuras técnicas cambiaran la forma de ubicar las fuentes de luz, permitiendo la llegada de un mundo nuevo en la luz escénica que limitaba o superaba el método de McCandless. Si podemos llamar *racional* a alguna parte de este método, es a la creación de zonas, o áreas, y términos, espacios que abrieron o cerraron la escena en función de la propuesta escénica. También, aparte de lo ya expuesto, hay una irracionalidad en el rango absoluto de iluminación necesaria para activar la zona o área, y que según McCandless está entre 100 y 200 *foot-candles*. En la iluminación teatral no tiene ningún sentido usar cálculos de luminotecnia para definir personajes o escenas cuando el concepto del diseño entra en diferentes variables de tipo artístico, siendo el ojo humano el que define el grado de intensidad asociado a la escena. En cambio, en su uso en cine o TV sí tiene lógica el cálculo, a través del fotómetro, para el uso de la cámara, ya que la luz está determinada por un ojo óptico.

Analizando la evolución de los métodos sobre los fundamentos de la luz, desde la década de los veinte hasta los ochenta, podríamos centrarla en un esquema de organización piramidal. Los ejemplos expuestos de los diferentes autores corresponden a procesos que buscaron la forma de hacer entender las funciones de la luz, variables destinadas a encontrar un argumento, empezando por la observación de la luz natural y el intento de otorgarle similitud gracias al desarrollo de la luz artificial.

Durante este periodo de tiempo, en la pirámide se ha formado una base amplia de nuevas teorías con nuevos autores y aquí solo se han descrito las corrientes de luz americanas e inglesas, pero también existía una investigación de nuevas formas de interpretar la iluminación teatral tanto en Alemania como en Francia. Los métodos de luz evolucionaron, adaptando o ampliando sus funciones a partir del vértice de la pirámide (McCandless) sobre estas cuatro propuestas básicas: *visibility, form, naturalism and mood,* que son las premisas, los conceptos que sirvieron para ensanchar el pensamiento piramidal.

> […] visibility, selective focus, modeling, and mood (Gillette), or selective visibility, composition, revelation of form, mood, and a fifth, information, meaning the conveyance of place and time-of-day information (Pilbrow), or selective visibility, composition, revelation of form, mood, and a fifth, "reinforcing theme [. . .] the compositional revelation of the thematic forms of the setting." (Parker and Wolf, citados en Essig, 2007: 61)[71]

El objetivo de las vinculaciones entre los diversos métodos era abrir el espacio de la luz a un nuevo discurso que estaba ofreciendo la tecnología, pero que al principio no sabían usar, cómo darle valor o utilizar en la puesta en escena. La luz, en su propia reflexión, tenía los límites propios de un sistema desconocido y la ignorancia de los

[71] […] visibilidad, enfoque selectivo, modelado y estado de ánimo (Gillette), o visibilidad selectiva, composición, revelación de forma, estado de ánimo, y un quinto: información, lo que significa la transmisión de lugar e información de hora del día (Pilbrow), o visibilidad selectiva, composición, revelación de la forma, el estado de ánimo, y una quinta: "reforzando el tema[…] la revelación compositiva de las formas temáticas del escenario" (Parker y Wolf)».

que tuvieron que trabajar con ella siguieron poniéndole límites. Los métodos, en sí mismos, también son piramidales, su vértice es la visibilidad (*visibility*), que está asociada a la función de ver y, como tal, es la que brinda la necesidad de comprender una obra teatral, ya sea antes de la aparición de la lámpara incandescente, o ahora con ella. Después está la descripción de la luz, su uso, formas, estilo y estado de ánimo. Las escuelas anglosajonas de iluminación, con conceptos pedagógicos que aquí solo se han apuntado, tienen la base en una religiosidad lumínica en donde el dogma son sus leyes aplicadas a las propiedades de la luz. No se puede, o no se recomienda, salir de ellas, el dogma es un análisis piramidal; para ver el objeto es necesaria la luz y con ella todos los componentes que van definiendo la obra teatral. Se trata de terminologías que definen la luz y diseñan la iluminación para componer una sociología de la obra teatral que tiene en cuenta los vínculos con el público, al cual va dirigido este sistema.

Las escuelas de iluminación tienen la grandeza de que en momentos muy concretos surgen de ellas grandes iluminadores que conocen la técnica y, además, tienen la capacidad artística de encontrar un lenguaje y revolucionar todo un concepto: forma, dirección, atmósfera de la iluminación y de la puesta en escena. Y si a todo esto se le une el trabajo con directores que arriesgan y dejan espacio al iluminador, a partir de los referentes del director, el resultado es una obra de arte. En 1932, en Broadway, en su primer proyecto de iluminación y con solo 23 años, Abraham Hyman Feder, conocido como Abe Feder[72], fue el primer iluminador de

[72] *Hyman Feder, Abraham* (Milwaukee, 27 de julio de 1908 - Manhattan, Nueva York, 24 de abril de 1997) Además de diseñar para teatro, también diseñó iluminación arquitectónica. Fue responsable directo del desarrollo de la lámpara PAR modelos 56 y 64, fundamental en el diseño de luz para los grupos de rock de los años 70 y 80. Fue el presidente fundador de la Asociación Internacional de los Diseñadores de Iluminación en 1969, y en 1976 fue nombrado miembro de la Sociedad de Ingeniería de Iluminación.

Estados Unidos que apareció en una ficha artística con su nombre y el término *Light Designer*. USITT[73] lo reconoció como su primer diseñador de iluminación distinguido con una mención especial, en 1932.

¿Qué aportó a la innovación de la iluminación escénica? ¿Usó el método como dogma de su dramaturgia? Respondiendo a la primera pregunta, Feder dio sentido al foco individual, un objeto de luz sin referencia explícita. Pensó en las fuentes de luz como recursos frente a las apariciones y desapariciones de los personajes. El público no tenía relación física con el espacio, la tridimensionalidad de lo corpóreo pasa a la tridimensionalidad de la luz; tan solo actor, luz. Rompió el sentido espacial de la expresión narrativa del texto y compuso una partitura de luz en consonancia con la escenificación. Con respecto a la segunda pregunta, ignoró el método de McCandless, partió de un concepto simple, pero de complejo montaje. Un ejemplo representativo está en la propuesta de Orson Welles para su *Doctor Fausto,* de Marlowe*,* que se estrenó en el Federal Theatre Maxime Elliot Theatre de Nueva York el 8 de enero de 1937, y que él iluminó. La propuesta consistió en escenificar un espectáculo sobre el mundo de los magos y no usar la luz frontal, lo cual era el principio del dogma, sino acompañar el diseño de luz con lateral, cenitales; la luz dirigida con la idea de crear efectos individuales, ángulos de luz que aislaran a los personajes: la luz marcaba las apariciones y desapariciones. La producción se basó en la dualidad convencional entre el bien y el mal con su metáfora: la magia junto con la nigromancia, como recurso para decidir el futuro a través del conocimiento.

[73] United States Institute for Theatre.

Trabajó con un titiritero construyendo marionetas para diseñar los siete pecados capitales. Acopló 83 Recortes de diferentes ángulos con potencias distintas —1000w, 500w, 400w— y 31 beam de haz de luz concentrado de 1kW de potencia, colocados en varas y torres de calle por todo el escenario (fig. 38). La idea escénica era estudiar el poder absorbente del terciopelo negro montando una cámara negra y cilindros colgados de cuerdas del mismo material con focos cenitales de tipo beam. Welles buscaba que las telas no se distinguieran unas de otras, no había planos estáticos, sino en movimiento, los personajes aparecían y desaparecían con la luz, y, por lo tanto, el público era pasto de la sorpresa, sus ojos iban allá donde la luz se encendía. Era su juego de magia, el arte del que se enamoró de niño.

Antes ya se mencionó el principio de un foco, un objeto; varios focos, un efecto; una cara a la izquierda, el ángel bueno; una cara a la derecha, el ángel malo; Fausto, en el centro con un cenital; los siete pecados capitales en cenitales alrededor de él.

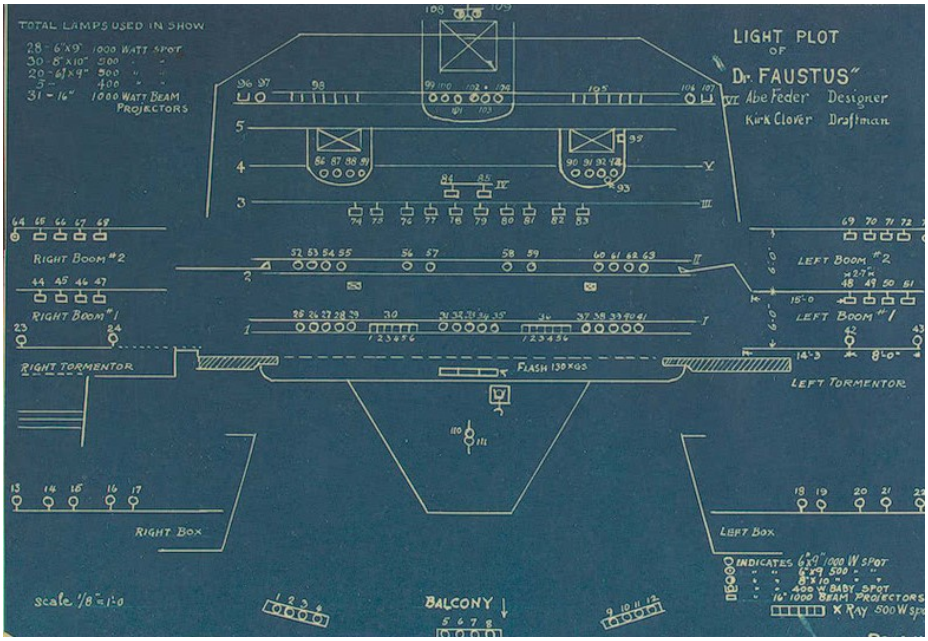


Fig. 38. Planos de luces de *Doctor Fausto*. Director: Orson Welles. Diseño de luces: Abe Feder

Orson Welles rompió con todo el planteamiento escénico realizado hasta ese momento, destrozó la ortodoxia del método, la ubicación del foco iba en función de la búsqueda del efecto, si necesitaba agrupar en una misma zona cuatro focos, lo hacía, creando imágenes para definir una fuga, la muerte o la vida. Su objetivo era la luz como juego y el empujar la oscuridad. Abe Feder dice sobre el montaje de *Fausto:* «Hasta ese momento, la luz era el instrumento que iluminaba lo que había que ver, a partir de entonces, la propia luz sustituía el objeto a iluminar» (citado en Berthomé, 2007: 211). Ya hemos apuntado en esta investigación que la luz es un símbolo representativo que, además, relaciona elementos escénicos en un plano de conjunto o de forma individual, por lo cual, posee el valor de representar, describir la parte psicológica del texto y relacionarla con la propuesta escénica, que cambió, cambia y cambiará en consonancia con el modelo de sociedad en cada momento histórico. El método descrito, y la relación entre los distintos métodos, seguirá teniendo importancia en el futuro, ya que es historia de la iluminación. También, dentro de la historia social, apareció en un mundo de austeridad económica, marcado por la depresión del 1929, con una moral estrecha y censuradora, persecución del anticonformismo y unas leyes adaptadas a una hipocresía clasicista, a unas clases medias en auge y a una sociedad, en general, empobrecida. El método de McCandless es una representación de la luz para esa sociedad, los focos fijos con el mismo concepto de color, la misma dirección y su forma de describir las propiedades de la luz son una manera clara de representar la simetría sin fantasía, un método para todo tipo de puestas en escena. Se critica el método en la década de los noventa, ya que desde el planteamiento de ese momento fue resolutivo en su época y hoy es obsoleto en su conjunto. Aunque para contextualizar esta crítica, deberíamos analizar el sistema, las leyes de tipo restrictivo

aplicadas para cumplir con la producción, con el poder de la opinión pública, y encuadrarla en un tipo de estructura teatral americana. En su mayoría, los teatros eran y son privados, con una estructura económica de mecenazgo basada en el beneficio y, normalmente, sin subvenciones. El Federal Theatre Maxime Elliot Theatre de Nueva York fue de los pocos que fueron apoyados económicamente por el Estado. En él, Feder diseñó la luz para *Doctor Fausto.* Este teatro estaba diseñado para operar desde la galería técnica (figs. 39 y 40).

Fig. 39. Control de luz y técnicos en la función teatral

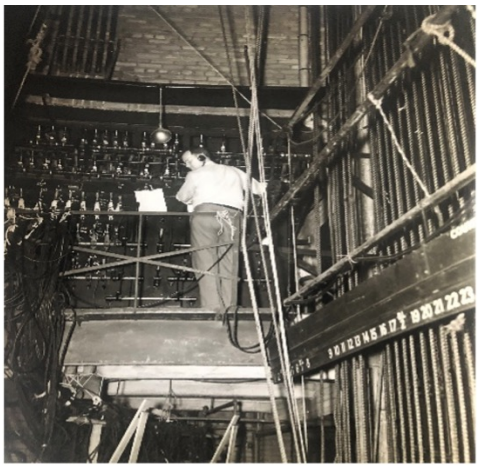


Fig. 40. Control de luz y técnicos en la función teatral

Siempre hay preguntas que formular antes de ver si la disciplina de la luz tiene respuestas y, a la vez, si son reales o tan solo son realidades de los autores, que ubican su método de iluminación en unas metodologías propias. Si nos acercamos a la realidad de la iluminación, nos encontramos con dos disciplinas insertadas en un concepto: la dualidad. Por un lado, está la física de la luz, donde se conjugan la ciencia con la técnica y su capacidad de conocer sus propiedades, a partir del haz, y su resultado ante un espacio nuevo: el escenario. Por el otro, está la composición artística de la luz, que surge de la mente y cuyo resultado es la obra teatral. Anteriormente eran

ciencias individuales que se fundían en el tiempo que transcurre entre que el haz sea una manifestación de la necesidad de ver: teatro, casa, calle, objetos, personas…; y la composición de la ciencia con la técnica que construye una fuente de luz controlable. A partir de ese momento, la composición artística se unifica permitiendo una dualidad y un fin: la iluminación en su más amplio sentido artístico. Tal vez, en ocasiones, tengamos que recurrir a buscar en el arte lo que nos falta en la palabra cuando queremos describir la iluminación, por lo cual, la esencia «de todo arte es ante todo expresión de lo prerracional y de lo irracional, mientras que lo mental participa como fuerza ordenadora» (Gebser, 2011: 641). El objetivo de esta dualidad es buscar una individualidad a partir de las dos disciplinas, sin destruirse mutuamente, sino equilibrando la ciencia física con la ciencia artística, ya que el arte está dentro de las dos estructuras que definen el diseño. El estudio de la palabra teatral para describir la luz escénica está centrado en la temática de la dramaturgia. Esto lo sabían los autores que describieron los métodos, por eso definieron conceptos técnicos en el uso de la diversidad de focos; cómo se debían montar, dirigir y qué color clásico se necesitaba. En cuanto a las propiedades de la luz, la primera idea era que se viera al actor, y para ello se tenían que configurar, con palabras, enunciados que sirvieran para dar un sentido a la física de la luz.

La esencia de una obra lumínica no se puede explicar con palabras, refleja la inventiva del autor y solo es proyectada a través de la imagen. Su objetivo es la visión. El conflicto se produce por la necesidad de explicar, en un manual, el resultado de la imagen teatral producida por la luz, que surge del pensamiento sin apoyo del lenguaje. Es algo imposible, porque en caso de poder hacerlo lo que se haría sería narrar todo un proceso que va imbricado en la obra teatral, la cual, sabemos, mantiene un discurso

narrativo afincado en el lenguaje. Los métodos de todos los autores mencionados se arraigan en las descripciones de cómo se debe hacer un diseño, el foco como uso físico, no como prolongación de la inventiva y creatividad del artista, lo cual es un error. Si la iluminación escénica actualmente es considerada arte, esto ocurre cuando el tiempo físico (reloj) entra en la memoria de la luz y está presente en la escenificación, transformándola en tiempo psicológico (mente) y temporal (escenificación). Todas estas claves, a partir de los años noventa, nos llevan a describir, no solo las narraciones temporales y atemporales, sino también el movimiento en la puesta en escena. Los hábitos cambian y las formas de entender los textos escénicos se ajustan a las nuevas sociedades que, a la vez, se hacen polimétricas. Pongamos un ejemplo: una escena con una acción principal y otra secundaria; en la principal, el tiempo está sujeto a un tiempo físico, mientras que en la secundaria el tiempo es psicológico; son distintas, pero complementarias, y entre las dos conforman la estructura escénica. Cuando el análisis de las relaciones se dio entre diferentes acciones, el fundamento de la escenificación fue evolucionando a la par que se producía la introducción de nuevas tecnologías. Valery apunta que, «[…] llegando quizá a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte» (Benjamin, 2018: 195), por la estructura dramatúrgica, el espacio y el tiempo, acoplados al personaje.

Haciendo un resumen del proceso de creación y del uso de los métodos analizados, nos encontramos con una línea de desarrollo evolutivo basada en la tradición:

1920 – 1930. Métodos desarrollados para un recorrido educativo de la luz

1930 – 1980. Métodos de evolución de las primeras teorías lumínicas

1980 – 1990. Ruptura del método. Una luz distinta para cada puesta en escena, para la creación escénica.

Ante la tesitura de tener que formar a nuevos iluminadores, las escuelas de arte dramático siguen recurriendo a los viejos métodos sin nombrar a sus autores, o a talleres de iluminación difundidos por YouTube. Jessica Greenberg (Greenberg: 2018), ante un auditorio de invitados y alumnos, expone sus teorías de iluminación basándose en estos principios:

- Diseño de iluminación: *Visibility. Focus. Mood. Modeling*
- Cualidades de la luz: *Color. Intensity. Distribution. Movement*

Cuatro funciones, cuatro propiedades. Las mismas, desde 1920, en las universidades americanas de Arte Dramático. La historia de la iluminación da las claves para entender las confluencias de diferentes escuelas en el diseño y la manera de enseñar actuales. La tradición es necesaria porque al estar viva también es cambiante, ahí está la grandeza de lo antiguo. Se debe asumir que el diseño de iluminación es una disciplina muy joven (empezó en la década de los veinte), y que actualmente la metodología del diseño parte de buscar desde dentro, y cuando se dice desde dentro, nos estamos refiriendo a la búsqueda de planteamientos en el propio texto, en la propuesta de dirección, en el espacio estructurado por objetos, o sin ellos; un material elaborable que es posible analizar y, lo más importante, hacerlo desde uno mismo, encontrar una clave; es la creatividad intrínseca, no la que sigue fórmulas fáciles de métodos de iluminación externos. David Hersey hablaba de la iluminación definiéndola como el gran elemento unificador de todas las artes de la escenificación, pero asumía la duda usando la palabra *creo*. En este momento es una afirmación lo

que en los años 90 era indecisión, y más cuando, en las aulas americanas e inglesas de iluminación, se enseñaba el diseño como una categoría secundaria al servicio de la producción. A partir de esa época, el caos de la luz aparece en la enseñanza debido a la variedad y la eficacia de los diseños de iluminación, en proyectos como musicales, teatro, danza…, lo cual descubrió nuevas formas de crear iluminación escénica. La explicación la podemos encontrar en la libertad, «[…] (esto es, lo que le venga en gana, como le venga en gana y en el orden en que le venga en gana, según sus propósitos y su plan)» (Marías, 1971: 335), de creación por parte de los iluminadores.

El proceso de creación en el arte de la iluminación muere en el momento en que se estrena la obra teatral. La creación tiene varias partes que describen ese proceso de muerte; la primera, la evolución a partir de lo aprendido con la experiencia en el proceso de creación; y la siguiente, el progreso de la técnica, sus recursos ante las novedades en la tecnología de la luz. Lo que pensamos, con los recursos de nuestro presente, se vuelve viejo frente a los recursos de futuro, «ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre» (Gebser, 2011: 195). Volvemos al mismo tema, el tiempo en la memoria de la luz transforma el arte escénico y este impulsa metodologías individuales que cada iluminador va adaptando. Desde la pedagogía, Linda Essig afirma que no hay una manera perfecta de llevar a cabo un diseño de iluminación. Siempre quedará la duda, ya que las distintas formas de usar una fuente de luz te llevan a la indecisión de que podría haber sido colocada en otra zona y no en la elegida. Puedes tener genialidad lumínica, la explicas, pero si no sabes organizarla es un gran fracaso en el proceso artístico. Al arte lumínico lo llama «caos en la estructura piramidal». Veamos un ejemplo del proceso de trabajo de los directores en la obra teatral: «los crean en la

urgencia y el caos, altera el orden de las escenas y la continuidad de las réplicas, cosa que conlleva más cambios en la iluminación, la música o los efectos sonoros» (Pierre, 2007: 13)[74].

Afecta a la planificación de todo el montaje y, sobre todo, cuando el proceso de creación está diseñado a partir de la idea primaria en la cual se ha basado todo el proceso de ensayos. El director está en la cúspide de la pirámide, él diseña el proceso de organización y escenificación de la obra teatral. En los ensayos cuantifica el valor entre la realidad escénica, el espacio y su traslado al escenario; si en ese proceso altera la puesta en escena, el caos se impone en el arte lumínico afectando a la organización de toda la estructura piramidal. Los autores de métodos de iluminación no pensaron en esta posibilidad, el problema empieza a surgir a partir de la década de los noventa, cuando se empiezan a ver las deficiencias de estos métodos en la práctica escénica. La aparición de nuevas fuentes de luz, y sus excepcionales recursos, lleva a directores e iluminadores a supeditar su concepción escénica a estos recursos.

El dominio de la técnica lumínica se fue demostrando en la medida en que se acepta en el espacio de actuación; tiene una dimensión nueva en el teatro: luz con espacios tridimensionales no realistas. En 1970, Svoboda se relacionó con científicos para encontrar formas nuevas de iluminación a partir de la física de la luz. Empezó a trabajar con la empresa Siemens investigando en la tecnología que le diera el resultado que buscaba, y esta fue el *Lasergrafie*. Su idea era formar una red de haces de luz y color, que incorporó, posteriormente, al montaje de *La flauta mágica* de Mozart, para

[74] Cita referida a la forma de trabajar de Orson Welles.

el Festival de Ópera de Múnich, dirigida por Günther Rennert. Es la tecnología del láser como espacio escénico. No es la luz la que ilumina el espacio teatral, sino la producción la que permite la incorporación de la luz al espacio escénico. Svoboda afirma: «after all, it´s not a matter of theatre space, but of the space for a production, therefore production space, and that is fundamentally different from theatre space» (Baugh, 2014: 135)[75]. Y, si volvemos a McCandless, veremos un concepto diferente ya que él describe la luz para el espacio teatral sin tener en cuenta el tipo de producción que se incorporaría a las zonas o áreas que definió.

Primero, toda acción dramática se selecciona y se diseña teniendo en cuenta la existencia de una tecnología y su desarrollo en técnica de la iluminación. Segundo, por la necesidad de que el ojo, al observar, pueda trasladar lo que ve, en forma de imágenes, al escenario. La técnica es un complemento de la creación, buscar un tipo de fuente y aplicarla a una dramaturgia; o, tener una idea, por ejemplo: opresión, y a partir de ella buscar una fuente de luz que pueda desarrollar la dramaturgia. Cualquier método de luz escénica es tanto válido como desechable porque, siempre, el fin de la luz es una invención del pensamiento para desarrollar un proyecto de luz teatral. Es fundamental entender qué comunica la luz a través de esa invención. ¿Comunica información? ¿Comunica estados de ánimo? o ¿comunica percepción a través de la visión? La luz artificial es una invención humana que tiene el poder de comunicar sensaciones espirituales o mentales, por lo tanto, ahí está la respuesta. Si el objeto que se ilumina no existe, la comunicación entre la luz y el receptor no existirá, pero si el

[75] «después de todo, no es una cuestión de espacio teatral, sino del espacio para una producción, por lo tanto, espacio de producción, y eso es fundamentalmente diferente del espacio teatral».

objeto existe, su sentido de la comunicación variará en función del color y la forma. Volvemos a la paradoja de la apreciación, para comunicar la luz teatral se necesitan frases cotidianas (*se le veía bien*, *la luz le favorecía*) o se buscan palabras que expresen sensaciones subjetivas o intelectuales ante la proyección de la luz en la escena. Siempre necesitamos crear emociones para que cuando el ojo capte la luz, el lenguaje exprese sensaciones*,* narre su propia información y comunique infinitos estados de ánimo al ser humano. Es la comunicación de la percepción, exponer su visión ante la física de la luz y las sensaciones proyectadas:

> Physicists and physiologists define the phenomenon of lights as a small sector of the scale of electro-magnetic oscillations that convey a sensation of brightness via the human eye. It affects our perceptions by triggering a large number of different stimuli. Light unscrambles chaos, takes the grey out of darkness.
>
> Events on the stage reflect life, of which light is as much a part as its opposite, darkness. The space devised by directors and designers is first made by lighting designer in a quite fundamental way-light creates a new reality on stage. Thus, the art of light is a constantly repeated act of creation. (Keller, 2006: Contraportada)[76]

[76] Los físicos y fisiólogos definen el fenómeno de las luces como un pequeño sector de las escalas de las secciones electromagnéticas, que trasmiten una sensación de brillo a través del ojo humano. Afecta a nuestras percepciones al desencadenar un gran número de estímulos diferentes. La luz descodifica el caos, saca el gris de la oscuridad. Los acontecimientos en el escenario reflejan la vida, de la cual la luz es tanto una parte como su oscuridad opuesta. El espacio ideado por directores y diseñadores es creado por primera vez por el diseñador de iluminación de una manera bastante fundamental, la trayectoria de la luz crea una nueva realidad en el escenario. Por lo tanto, el arte de la luz es un acto de creación constantemente repetido.

La línea estudiada de los diferentes métodos de iluminación es mayoritariamente americana. Definen la estructura fija de la posición de la fuente luminosa con una idea del drama basada más en el repertorio que en la investigación de textos y la puesta en escena posterior. La parte de ruptura se da por la búsqueda de la viabilidad de las creaciones propias en los teatros universitarios, junto a los teatros fuera del circuito comercial y con la perspectiva de favorecer la investigación. Además, la situación es contradictoria ya que el primer método, como se apuntó anteriormente, surge en una universidad (Yale). Keller indica que los teatros alemanes de repertorio, con un director de iluminación y una estructura piramidal de trabajo clasificada por cometidos técnicos, tienen la base de focos fijos montados sobre estructuras durante toda la temporada, cubriendo todas las posiciones y direcciones posibles, desde un *Fausto* hasta un *Macbeth.* En cuanto a los teatros ingleses, entran más en la categoría de la libertad de creación. En ellos se podían elegir los métodos de iluminación al uso —McCandless, Pilbrow, Parker…— o crear partiendo de formas receptivas, formadas en los ensayos, y con referentes artísticos propuestos por el director. En esa categoría entrarían también el teatro francés y el teatro español. En cuanto al teatro francés, y que también se puede aplicar al teatro español, la organización está en la base del diseñador de iluminación, que trabaja junto con el director de escena para concretar las ideas para el proyecto escénico. El ejemplo que pone François-Éric Valentin está basado en la teoría Vilar: el hombre/actor es el centro de las necesidades del mundo teatral, su objetivo es la imagen proyectada, interrelacionándola con la escenificación, vinculada a un marco estético —escenografía— de objetos, actores, corpóreos, movimiento y luz, y que transciende el campo de la visión para pasar al valor artístico en su conjunto. Las soluciones

escénicas se empezaron a diseñar cuando el dominio de la infraestructura lumínica realizada por el diseñador transcendió a los valores de producción artística.

François-Éric Valentin explica el método francés en *Lumière pour le Spectacle*, en el que habla sobre las características de la luz y las divide en cuatro: dirección, color, intensidad y movimiento. Las descripciones usan los mismos enunciados y el mismo desarrollo que el método americano. Las diferencias están en el diseño de las lámparas; halógena, HMI…, su descripción y el tipo de luz que emiten por su temperatura de color, ya que el frío y el cálido se pueden obtener de la propia la luz de la lámpara, sin colocar filtros. Y apunta el doble McCandless, partiendo de la simetría en zonas por color: seis fríos primer término, seis cálidos primer término, e igual para el segundo término. Cuando comenta el ángulo de proyección de 45º para una mejor visibilidad de la cara del actor, duda de si el efecto que se consigue es una *impression psychologique ou un phénomène physique réel.* Es algo importante, ya que determina la imagen proyectada dentro de la ambigüedad más cerrada y, a la vez, más abierta, una u otra, o las dos. Otro concepto en el cual incide es en la necesidad de un método sobre la luz para diseñar una iluminación. Reconoce la dificultad que conlleva si no existe una relación entre idea y realización, pero es consciente de que también es posible separar el método de su realización, pasando el montaje a ser una idea abierta a la experimentación. Subsisten leyes físicas en la luz que es necesario conocer y que conforman la composición. […] Le décorateur et l´eclairagiste ont en commun de travailler sur le visuel, comme le peintre, chacun sur une matière qui a aussi ses lois

propres; la lumière ne réagit pas n´importe comment […] (François-Éric, 1994: 12)[77]. El iluminador es el que dibuja su necesidad en el entorno de la escena partiendo del conocimiento, de herramientas y, finalmente, de recursos.

El método de iluminación que se puede usar para interpretar un texto es una herramienta asequible de aplicar a la puesta en escena, y siempre será una constante en la busca de un referente sobre un proyecto de luz y la creación de su dramaturgia. José Miguel López Sáez, iluminador de teatro, en su libro *Diseño de iluminación escénica,* describe su función en concordancia con el estilo de producción, pero admite que es muy difícil definir la manera de realizar la iluminación debido a la variedad de propuestas por la diversidad de métodos históricos. El intercambio de ideas en el momento de sugerir un proyecto lo basa en el entendimiento con las demás partes de la producción, para él la variedad radica en la aportación creativa del escenógrafo y el figurinista. Su idea más radical, entendiéndola como una necesidad de un bien común para el montaje, es el acuerdo necesario en la búsqueda de un estilo; necesidades del espacio, capacidad de reacción ante un cambio a partir de los ensayos, entendimiento con el director y claridad en los medios técnicos que se van a necesitar para la iluminación. Su concepto del diseño es pragmático, una simpleza enfocada a plasmar iluminaciones con el mínimo material de luz. Su método estaba pensado para montajes de tamaño mínimo, pero dejando la posibilidad de ampliación según las necesidades de la producción. Describe la forma de iluminar según el estilo de dirección: realista, atmosférico, con acotaciones del propio texto… Describe el interior o el exterior en la

[77] El decorador y el diseñador de iluminacion tienen en común trabajar en lo visual, como el pintor, cada uno sobre un tema que también tiene sus propias leyes; la luz no reacciona de igual manera.

línea de los métodos americanos descritos anteriormente y valora las sensaciones que la luz produce en el público afianzando la luz al espacio:

> […] "apertura hacia otros espacios" pero esos emplazamientos que no están presentes, no son reales; son alusiones a la extensión, referencias a ellas y se sitúa en los elementos de la escenografía que nos sugieren las ventanas o puertas, tras las que se suponen ambientes fuera de la visión del espectador. (López, 2000: 48)

Describe la realidad atmosférica de la luz de un interior iluminado por una ventana y diferencia si el día transmite frialdad o calidez, y si la luz es directa o indirecta en su posición con respecto a la escena que ilumina. Esta es una influencia de la luz del cine en el teatro, en cuanto a su descripción; se da en su método ya que sus orígenes como iluminador vienen de la dirección de fotografía y sus trabajos en cine. En cambio, lo que él llama *estilo surrealista* en un método de iluminar y también un paso del tiempo —desde la luz del amanecer hasta la luz crepuscular— partiendo de un elemento escenográfico: el ciclorama, pasando a convertirse en el cielo y su variedad de intensidades.

Su reflexión de la luz lo lleva a la descripción de ambientes, afianzándose en los colores fríos y cálidos. El clasicismo estético de la luz en la naturaleza y su influencia en la pintura determina el resultado en el color teatral. Después analiza las diferencias de tonos en la definición de las escenas y afirma que:

> En la escuela de iluminación española, basada en la escuela velazqueña, la luz pasa de ser un elemento con que se obtiene el claroscuro que modela las figuras, para ser un elemento ambiental más dependiente de la escena. Se puede lograr con la luz,

que las formas no se instalen en la realidad plenamente y hacerse del todo patentes, sino que estén siempre emergiendo del no ser al ser, de la ausencia a la presencia. (López, 2000: 50)

La importancia de su descripción radica en la luz atmosférica, no en la luz rasgada de los personajes por el contraluz. La luz no define al personaje, no le hace ser único ya que está inmerso en la escena y en su totalidad. López Sáez defiende el concepto de protagonista de la escena, para él es el personaje principal de la iluminación. Se basa en lo anteriormente descrito sobre la escuela española de iluminación partiendo de su característica principal:

> […] el logro de transmitir la sensación de profundidad con el modelado de la figura, distanciándola del fondo mediante el uso de los contraluces y la situación del punto más claro de los objetos brillantes al fondo de la escena. […] el espacio en cuanto a tal, es decir su profundidad, se obtiene merced a planos discontinuos, empleando una zona oscura entre dos claras, sobre todo la última, buscando pretextos para establecer rompientes de luz. (López, 2000: 50)

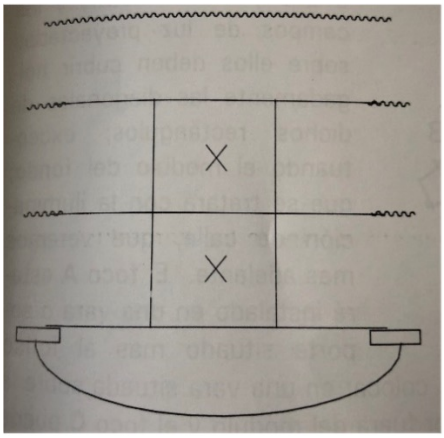


Fig. 41. Distribución por zonas y términos

La implantación del método por zonas, áreas o términos (fig. 41) está basada en el método de la escuela americana. López Sáez parte de la distribución del espacio escénico en seis zonas sobre un diseño de cámara negra sin ciclorama o con ciclorama, dejando abierta la posibilidad, en función de la profundidad del proscenio, de otras tres zonas o áreas, que describe como módulos.

López Sáez independiza cada zona e ilumina cada una de ellas con tres focos: contra A, lateral frontal dentro del escenario B y frontal de sala C (fig. 42).

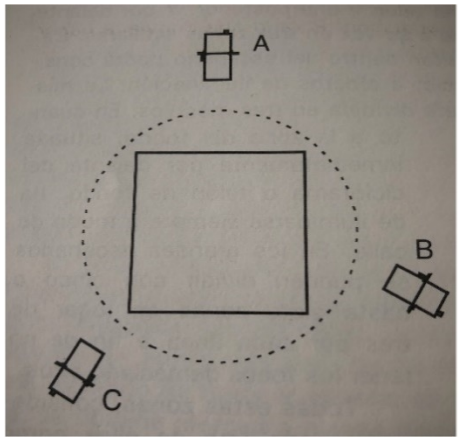


Fig. 42. Colocación de focos por zona

Su teoría de los tres focos la sustenta en que todo personaje debe tener un mínimo de tres focos por zona o área, A y B para el contorno, y un tercero, C, para suavizar las sombras de la cara, y define al conjunto de focos como un módulo de iluminación. La luz clave es el foco B, por la importancia que tiene en colocación, ángulo y dirección con respecto al objeto a iluminar. La tecnología es una parte muy importante en la búsqueda de un estilo preciso entre los distintos métodos que ofrece la luz escénica. Su idea más extendida es la crítica a los autores que defienden la tesis de que no existen reglas para el diseño de iluminación. Afirma que es necesario enseñar los diferentes métodos de iluminación en los que se describan formas y

fórmulas de entender que la luz se rige por códigos físicos fijados a la técnica de la electricidad. López Sáez describe las líneas de actuación de su teoría de iluminación para la escena valorando:

- No imponer la subjetividad del propio iluminador, sino dar prioridad a un mensaje visual claro y facilitar en cada ambiente una imagen compresible para una mayoría del público.
- La importancia de la comunicación entre el actor y el público depende de la visión. La luz tiene que ser suficiente para mirar y observar dividiendo las zonas por espacio e intensidad dentro de los distintos planos.
- El actor es un objeto para ver, su cuerpo, su cara, y especialmente los ojos, deben tener suficiente luz para interpretar y ser escuchado.
- Analizar el espacio y las dimensiones de la sala para acoplar las diferentes intensidades.
- Aplicar el tiempo de adaptación del ojo a las variaciones de los diferentes niveles de luz entre escenas.

Su metodología está diseñada para que las personas interesadas o los estudiosos de arte dramático que quieran tener un conocimiento básico de la iluminación y sus diferentes estilos y formas de expresión en el arte escénico puedan «adquirir los conocimientos necesarios para comenzar su formación» (López, 200: 5) basándose en los fundamentos del claroscuro, las diferentes formas de crear ambiente y su aplicación a un montaje teatral. El método descrito es una base que sirve para facilitar el trabajo a compañías pequeñas en teatros con mínima capacidad lumínica; su influencia viene de los métodos anglosajones como Francis Reid y americanos como McCandless, con

ángulos de incidencia en el actor y la partición por área del espacio escénico. Es un manual, el de López Sainz, muy superficial, pero necesario para el estudio de las bases de color, óptica, focos y desarrollo de un estudio técnico de aplicación al análisis del texto y su puesta en escena a través de ensayos con el director. Su método sobre iluminación escénica fue importante en su tiempo, en las conclusiones del mismo matiza un problema muy habitual en su época y que aún ocurre: «el iluminador inexperto se inclina por diseños plagados de efectos y muy complicados para su ejecución» (López, 2000: 126).

A raíz de esto, surge una importante pregunta: ¿de dónde debe surgir el punto de vista del autor de iluminación?, ¿del método o de la ruptura? ¿Cuándo se plantea la creación del diseño de luz y la justificación de este proceso? Musil decía, refiriéndose a cómo concibió su novela *El hombre sin atributos*, que

> «[…] Algunos se preguntarán: ¿cuál es el punto de vista que adopta el autor y cuál es su resultado? Yo no puedo justificarme. No tomo las cosas ni desde todas partes (lo que es imposible en la novela), ni desde solo una, sino desde partes distintas que se correspondan». (citado en Gebser, 2011: 704)

La repuesta está en encontrar referencias de distintas artes —pictóricas, performativas, audiovisuales, literarias—, e incorporarlas, con sus correspondientes modificaciones del lenguaje visual, valorando el fenómeno del tiempo lumínico en un contexto sin temporalidad, para así concebir la dramaturgia de la luz teniendo en cuenta la subjetividad del iluminador. Esto es lo que supone la ruptura del método, sabiendo que va asociada a un desenlace, al silencio de la palabra y al oscuro final del estreno.

Pensemos en la tradición, en su conocimiento, en la transcendencia de la luz y cómo esta influye en la escena. Si lo vemos como una evolución, la posibilidad de repetición es constante. A veces, puede pasar que se dé una corriente no continuista y sí aleatoria en la aparición del concepto de creación, no modificando la tradición, sino partiendo de la mutación permanente con la introducción del modelo corpóreo en el montaje teatral e incorporando formas de luz geométricas: líneas verticales, diagonales, paralelas…, que produzcan formas estéticas que, aun viniendo de la tradición en las artes, sean rupturistas; y no crean un método teórico técnico-descriptivo nuevo sobre la luz escénica, ya que la definición entraría en el estudio del trazado pictórico realista o abstracto. En este punto se puede retomar a Craig y poner como ejemplo su montaje de *Hamlet* (1911). Su luz era la asimetría de la psique del personaje, y no creó un método como los descritos anteriormente, sino que buscó la abstracción del espacio con el movimiento de objetos y con ello tuvo un complemento a la narración. En los textos del cuaderno de ensayo de Sullerzhiski, apuntados por Helena S. Kriúkova, describe haces como pinceladas:

> Conseguir una luz de haces directos, de tal modo que los bordes de los haces sean extremadamente nítidos y duros. Para ello, es imprescindible que los haces no toquen las superficies refractarias, sino que pasen entre biombos y detrás de los mismos. (Kriúkova, 2002: 59)

La conexión de la estructura lumínica de Craig en su *Hamlet,* en comparación con el *Doctor Fausto* de Orson Welles, es evolutiva, en el plano de realización, en cuanto a formas y creación de imágenes, y distinta en el sentido dramatúrgico. Las líneas de luz en ambas propuestas son convergentes en la dirección y en la búsqueda

de la eficacia, por lo tanto, la influencia estética de Craig en la propuesta escénica de Welles es evidente. En el montaje de *La gaviota* en el Deutsches Theater Berlín (2009), dirigido por Jürgen Gosch, la luz estaba diseñada para definir el paso del tiempo sujeto a la evolución del conflicto, con dos focos Fresnel de 5000w, frío y cálido, colocados en la mitad del patio de butacas con ángulos de proyección paralelos, difusos, al escenario. Son dos imágenes complementarias que buscan la simplicidad fuera de cualquier método, pero con una idea cercana a las teorías de Craig: convergente a un espacio escénico definido en proscenio, fondo negro de madera y banco corrido pegado al fondo.

Los manuales de iluminación son la forma de entender la técnica de colocación de la fuente de luz. La incidencia en la cara del actor es la tradición basada en una tecnología que hubo que romper ante las nuevas iniciativas que se fueron imponiendo. La luz, pensándola como arte, está integrada en la tradición, pero si le dejamos la libertad de manifestarse, pasa de ser un objeto de culto (método) a ser una realidad viva.

3.7. Herencia cromática en los códigos de luz

Una pregunta: ¿Te puedes enamorar de la belleza de tu sombra,
mirarte al espejo y repudiarte? Sí. La respuesta es el color que reflejes.
Puede ser teatro, danza o una obra pictórica; es lo que tú quieras que sea.
Miguel Camacho

El dramaturgo describe el color en su obra y el iluminador incorpora el color para narrar el significado del tiempo en la escena. El significado del color es una reflexión *a posteriori,* abierta a la percepción y con ello a la simbología de cada acción descriptiva de la puesta en escena o a una propuesta irreal de la misma; tiempo de acción, mundo simbolista, espacio escenográfico, creación lúdica y, al final, personaje. Un tipo de color determinado puede distorsionar un drama escrito por el dramaturgo, pero también puede ayudar a resolver una acción determinada por dirección. El componente de la luz teatral viene determinado por el estudio físico y está basado en la emisión de rayos de diferentes ondas emitidos por una fuente incandescente, y ese estudio está determinado por la temperatura de color de la luz. El color de una lámpara incandescente, en función de su intensidad, varía en cuanto a saturación, brillo y tono; a menor intensidad, más saturación, a mayor intensidad, menos saturación y, a la vez, varía el brillo y como consecuencia el tono. Las experiencias visuales en los montajes teatrales siempre dependen de la luz y cómo esta es tratada en una situación determinada con el uso de la técnica, pero también de cómo la convertimos en color para relatar atmósferas y cómo en infinidad de ocasiones recurrimos a la historia de la pintura como fuente de conocimiento. Existe una relación entre la luz y el color a partir de notas que después se convierten en iconos que sirven para crear y comunicar. Una

escena es una comunicación entre luz y color que conduce a la mirada, y en el proceso se produce la emoción o el rechazo, uno de los dos es el que consigue quedarse en el observador. El estudio del color es determinante en la relación entre la palabra escrita, la escenificada y la lumínica; basándonos en la relación entre ellas configuramos lo que sabemos: la obra teatral, pero no se debe olvidar que este viene establecido por estilos y épocas que van variando tanto las ideas como los modos de vida, y esto influye en el diseño del color. En épocas ancestrales, el ser humano inventó el color producido por fuentes luminosas: fuego, velas, antorchas, aceite…: la luz cálida. Existe una forma de alumbrar la vida cotidiana y que se refleja en la obra de pintores como Vermeer (Camacho, 2017: 78) y su estudio del color en la luz natural. Su paleta de color predominante es el azul y el amarillo, colores que entraban a través de las ventanas invadiendo los interiores e irradiando el color de los objetos. O Caravaggio, el pintor del claroscuro, luz natural del exterior que reflejaba los ropajes de los personajes y los objetos de un mundo de taberna; una única luz/color para describir. Si nos fijamos en La Tour, vemos que en su pintura usa una luz artificial, sus cuadros son efectos de luz escénica, luz que reflejan los espejos, que se convierten en candilejas por su posición entre objeto y personaje. Son escenas de un teatro de siempre y, en el español, el que va de los años cuarenta hasta ahora.

Las variaciones de color son definidas por su tono y también porque la variedad de matiz es el que relata la puesta en escena. La imagen de color, en un espacio escénico, describe tiempos de acción y define las ideas narrativas; imagen tras imagen se trata de secuencias cinematográficas construidas para la transformación de las escenas, definiendo los cambios entre ellas. La sombra va adscrita a la luz, puede hacer desaparecer el color o hacer aparecer otro producido por una luz distinta. Plinio el

Viejo afirmó que «el arte […] descubrió la luz y las sombras, y por esa diferencia, los colores se destacaron unos de otros» (citado en Camacho, 2017: 78). En la luz teatral regulada, el color da volumen y composición a la escena, genera expresividad y un discurso abierto a la interpretación. Hasta ahora, hemos estado describiendo el término *color* en abstracto; en la naturaleza, el frío y el cálido determinan nuestra manera de comportarnos, desarrollan una cultura según el lugar en el que se esté, más o menos expuesto a determinado color. En cuanto se definen el frío o el cálido, aparecen todas las variedades de tonos que cada color contiene. Hay dos maneras de articular el tiempo físico de la naturaleza con lo cotidiano y su uso en el teatro. En todas las culturas, el color tiene un significado asociado al poder político, económico o religioso. En el antiguo mundo griego y romano, el color púrpura[78] estaba asociado a los representantes de las clases sociales de las polis o el Estado, senadores, patricios y, en algunas ocasiones, a generales victoriosos. En la mitología cristiana, la luz es la salvación, y la noche representa el pecado. En teatro, el día y la noche están asociados al tiempo de la escena:

> […] crean imágenes diferentes, son antagónicas, pero se complementan. Su género es elocuente —masculino es el día y femenino, la noche (idea religiosa)— ambos necesitan del color para pintar el transcurrir del tiempo, uno desde la luz natural, otra desde la luz artificial. En el teatro, esta dicotomía es constante, ya que

[78] Es el color del poder del mercader (fenicios), y de las transacciones económicas, debido a la dificultad para elaborarlo. La tintura se hacía de pequeñas cantidades de millares de animales, como una especie de caracoles marinos y múrices. Después de un proceso de extracción y exposición al aire en las playas de Tiro, por oxidación se transforman en el codiciado color púrpura.

> con el color creamos situaciones reales o ficticias donde el tiempo marca la escena. (Camacho, 2017: 78)

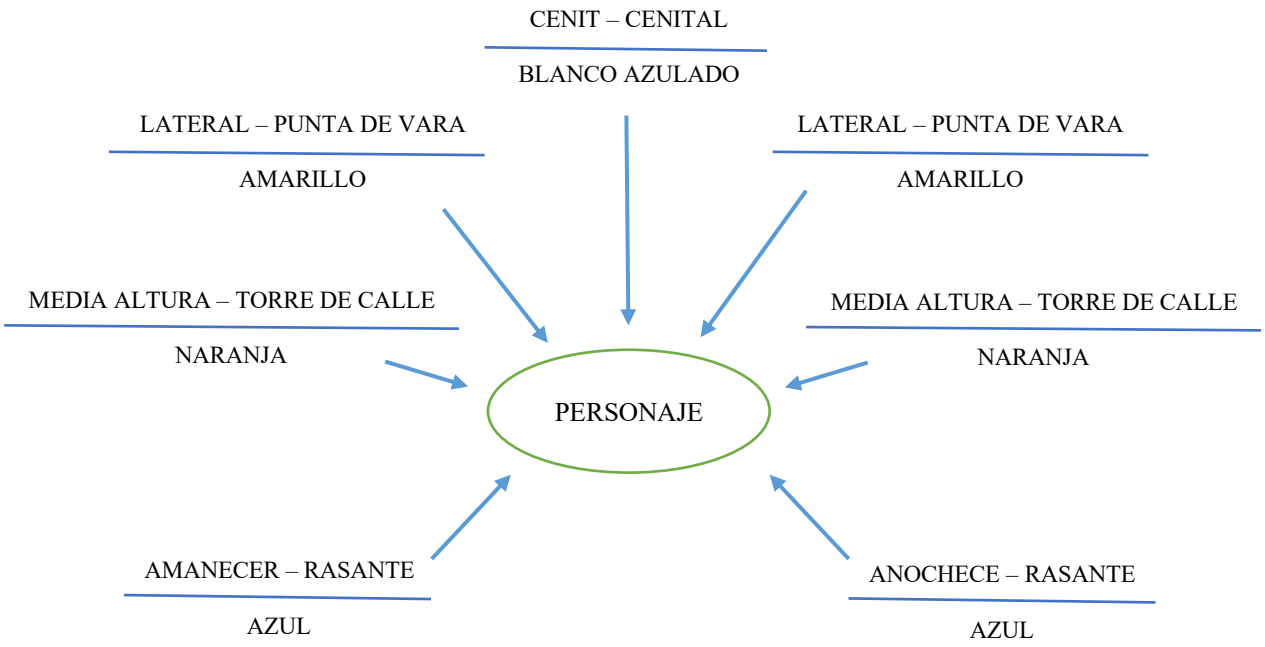
El paso de tiempo en la obra teatral va asociado al color, puede ser una elección en un entorno realista o una experiencia fuera de la convección teatral. Por ejemplo, para los espectadores de las artes escénicas en general, el color va asociado a sensaciones cromáticas que representan sus gustos cotidianos más allá de su funcionalidad. Y si, además, se le ofrece memorias de color asociadas a lo que observan, dando sentido a la puesta en escena, se lograrán unos resultados equilibrados, sean formas reales o irreales, de expresividad teatral.

Si analizamos el brillo como belleza en la realización de la escena, el objeto iluminado está determinado por la cantidad de luz que recibe y por su ángulo de incidencia; puede parecer más oscuro o en penumbra, pero su belleza la provoca su propio color/pigmento y la cantidad de luz que refleje por la fuente de luz. La unificación del color en una escena está determinada por el color de todos los elementos que configuran la escenificación y esta, a su vez, está sujeta a un planteamiento artístico. En la Edad Media, el oro era un atributo del color amarillo, que inmortalizaba la belleza en la pintura e iba asociado a la divinidad. Actualmente, ese color ha pasado de ser un ornamento visual a una experiencia de energía radiante, aplicable a su uso teatral, que permite posibilidades diversas en el diseño de zonas o de atmósferas con una carga de realidad escénica narrativa. El objeto, sea actor o materia de uso escénico, tiene un color, sea pictórico o de vestuario, en el diseño de la escena. Si al iluminar el color proyectado este es distinto al color recibido por nuestra retina, el sentido teatral de los objetos variará en función de lo que vemos. Nuestro cerebro lo transforma en estímulo de color, es decir, en un color distinto, pero esto no

significa que el color de los objetos no se mantenga (constancia del color), sino que lo que varía es nuestra percepción visual del objeto. Nuestro cerebro es el órgano que cuantifica la visión del color, colores como el rojo, el verde o el azul se estimulan a través de los conos sensibles a estas longitudes de onda, son las paletas naturales de color, también llamadas *aditivos.* Somos capaces de distinguir varios millones de matices cromáticos, pero, en cambio, usamos un lenguaje muy reducido para definirlos. El número es cuestionable según las culturas y los estudios sobre el léxico cromático. Si buscamos una definición precisa para cualquiera de los colores de los que hemos hablado, nos resulta difícil, ya que cada color interactúa con una variedad de colores a su alrededor. Un ejemplo, una luz verde de baja intensidad distorsiona los colores de los objetos consiguiendo igualarlos, y el resultado es catastrófico.

Para seguir estudiando el color de la luz, hay que analizar la teoría del color basada en los pigmentos. En el teatro, es constante el trabajo sobre pigmentos, tintes en vestuario, pintura en telones o tratamientos sobre madera en los corpóreos; texturas con gamas casi infinitas de color en las que el estudio de la luz es encontrar una iluminación que no distorsione el conjunto de elementos escénicos. La historia del pigmento es un método de indagación empírico. En un principio, era necesario comprender los pigmentos en su creación o las mezclas con otros colores y ver las posibilidades de los diferentes tonos de color, su uso y, lo más importante, su significado. La fuente primitiva es la naturaleza y, para aprender de ella, hay que observarla ya que nos proporciona la información más precisa sobre el color. La luz natural influye en ese estudio; en un amanecer, el primer color que aparece es el azul, que vuelve a ser azul al anochecer. En ese recorrido, la gama de color va desde el rojo pasando por el naranja, el amarillo, el blanco/azul y la repetición de dichos colores. Se

sabe que la intensidad del color varía según la estación del año. En el cuadro 3, se puede ver la posición de la luz del sol con respecto a un objeto, a una persona y su similitud con la colocación de la fuente de luz en un escenario. Ya se ha apuntado en esta investigación que el espacio escénico es una cúpula imaginaria, igual que la curvatura del cielo.



Cuadro 3. Referencia de la luz natural: haz, color, posición

En el cuadro 3, identificamos la luz natural y, según su ángulo sobre el personaje, el color varía. La teoría que justifica este fenómeno es compleja, pero, si la simplificamos, sería la eliminación de las diferentes longitudes de onda del espectro en función de la inclinación e incidencia ante el objeto a iluminar por la luz del sol. La luz y la oscuridad son los dos extremos que configuran la relación entre los colores, tanto en el pigmento como en la luz artificial. En el pigmento sería blanco y negro; en la luz teatral, la oscuridad y la luz. Como ya se ha dicho, el origen es la naturaleza. En un objeto pintado de rojo sobre un fondo negro, el predominante es el rojo, tanto por su color como por su forma, ya que son dos cualidades intrínsecas al objeto e inseparables en cuanto a su estructura. Si el mismo objeto lo colocamos sobre un fondo blanco, el rojo, desde la percepción visual, varía la sensación de color, que se verá menos saturado. Si trasladamos ese mismo objeto a un escenario, la relación será la misma, si lo colocamos con un fondo negro e iluminamos con una atmósfera de color rojo, lo observaremos en su matiz, pero si lo colocamos con un fondo blanco y la misma luz, el color desde la percepción visual se aclarará. Si, además, iluminamos el objeto con luz blanca y un fondo negro, el color rojo se aclarará, según el tipo de luz/color que incida sobre su pigmento, lo que hará variar al objeto en su concepción colorimétrica e influirá en la imagen que se busca. Platón teoriza sobre lo blanco y lo negro en su escrito, *Timeo o de la naturaleza,* y dice: «lo blanco es lo que dilata el fuego visual, y lo negro lo que tiene la propiedad contraria» (citado en Azcarate, 1969: 225). Una aclaración importante, ¿qué es para Platón el color? o ¿cómo explica su existencia en la naturaleza? Parte del fuego (luz) como un elemento de los cuatro que constituyen la naturaleza; este se introduce en el cuerpo de los objetos reflejándolos y

proporcionando al fuego de la vista, a partir de sus partículas, el conocimiento del color.

Aristóteles basa el estudio en la experimentación, al contrario que Platón, que afirma: «Si se intentase verificar estas indicaciones mediante la experiencia, se desconocería la diferencia que separa la naturaleza humana de la divina» (Platón, 1969: 226). Su estudio sobre el color proporcionó una amplitud de conocimientos que se mantuvieron hasta las teorías de Newton. En su tratado *De sensu et sensibili,* Aristóteles afirma que «los colores intermedios resultan de la combinación de lo claro y lo oscuro» (Cage, 1997: 13). Detalla cinco colores intermedios puros: «el carmesí, el violeta, el verde claro, el azul oscuro y o bien el gris (al que considera una variedad del negro) o el amarillo […]» (Cage, 1997: 13). Basa esa escala en el siete y lo acopla entre el blanco y el negro, pero en la observación que hace del arco iris considera el rojo, el verde y el púrpura como los verdaderos colores intermedios (Camacho, 2017). Las líneas de investigación del color, tanto de Platón como de Aristóteles, son esquemas básicos sin ninguna variación entre ellos, ya que parten de los cuatro elementos —tierra, agua, fuego, aire— y describen la naturaleza de los colores en la tradición histórica del blanco y el negro, aportaciones simples en cuanto al estudio del color. Para Aristóteles, en su narración sobre la luz y cómo influye en la percepción o sensibilidad de los colores en nuestro ojo, la relación entre objetos y sus referencias con el actor/imagen/palabra fue un acierto de metodología, aplicable al conjunto de la puesta en escena:

> Nosotros no vemos ninguno de los colores en su verdadera pureza, sino que todos están mezclados; si no están mezclados con otro color, están mezclados con rayos de luz o con sombras, de manera que nos parecen diferentes a como son. Por

> tanto, las cosas tienen un aspecto distinto según se vean a la sombra o a la luz del sol, con una iluminación intensa o suave, según el ángulo desde el que se contemplan y de acuerdo con otras variaciones. Aquellas que contemplamos junto al fuego o a la luz de la luna o gracias a los rayos que desprende una lámpara, resultan distintas debido a sus respectivas iluminaciones; y también debido a la mezcla de los colores entre sí, ya que al pasar unos a través de otros cambian sus tonalidades; así, cuando la luz cae sobre otro color, al mezclarse con él proyecta a su vez una mezcla distinta de color. (citado en Cage, 1997: 14)

Una luz coloreada al mezclarse con otros colores en la escena teatral produce variedad de colores en la propuesta de diseño de iluminación. Veamos un ejemplo, una fuente de luz frontal fija, con un color saturado, cambia la composición de las escenas basándose en distintos colores, además, al sustraer el color de un objeto de su diseño original por otro color definido por la mezcla transforma la propuesta dramatúrgica inicial. Aristóteles describió el contraste cromático valorando una fuente de luz y su incidencia en el conjunto de colores, la observación la hizo en los talleres textiles:

> En los tejidos y bordados, los colores cambian profundamente al yuxtaponerse unos a otros (el morado, por ejemplo, resulta distinto sobre el blanco que sobre el negro), así como cambian la iluminación. Por ello, los bordadores dicen que suelen equivocarse con los colores si trabajan con luz artificial, ya que no utilizan los adecuados. (citado en Cage, 1997: 14)

Sabemos que la luz escénica es artificial, pero haciendo una abstracción sobre lo que, en el estudio de los colores, se llama el fenómeno del metamerismo[79]; el valor de la luz, en cuanto a color, lo determina su temperatura de color. La luz natural varía a lo largo del día su composición color/luz, en la escena tenemos fuentes de luz de incandescencia y de gas, cada una con diferente grado de temperatura de color, por lo tanto, la influencia en la apreciación de los colores/pigmentos es semejante a la teoría del contraste cromático de Aristóteles.

En la historia de la pintura aparecen diferentes teorías sobre la belleza del color, cuál es el más bello y qué argumentos se dan para definir el signo de la belleza en su composición cromática. El color está en el objeto, por ejemplo, en un traje, el ojo percibe color y forma y, frente a esa imagen, también se perciben conceptos como la simetría en la composición. La simetría es una idea basada en el número ya que la proporción es una relación numérica. El equilibrio de la simetría en la forma de un objeto teatral está en relación con su proporción numérica, es real ya que se considera signo de belleza, pero ante la incidencia de la luz ese equilibrio puede ser transformado en una asimetría donde el equilibrio numérico, en el plano visual, quede destruido por otro concepto de belleza. Esta es una de las grandezas de la luz: la transformación de los objetos materiales en objetos visuales.

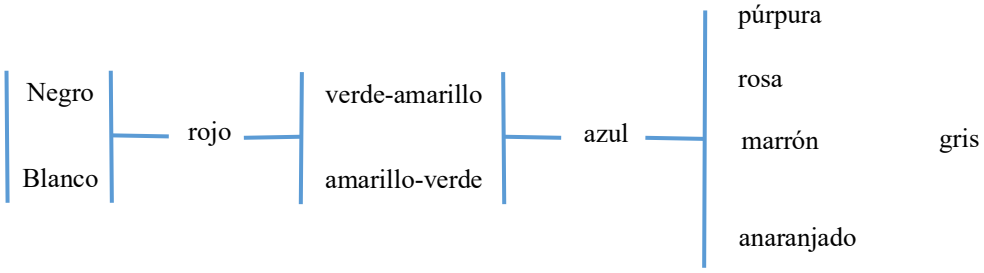
Volviendo al pigmento, el barniz oscuro realza los brillos de todos los colores, es un recurso que permite suavizar las distintas intensidades de los colores, pensados

[79] Un fenómeno psicofísico que se da cuando dos colores coinciden bajo unas mismas condiciones de luz y geometría, y su reflexión es similar. Hay tres tipos de clasificaciones: la iluminancia, lo geométrico y el observador. Iluminancia: luz. Geométrico: ángulo de visión. Observador: diferencias entre espectadores.

para ser vistos desde una cierta distancia. Si lo trasladamos a la luz teatral, la iluminación sin filtros suaviza los colores, elimina saturación en función de la subida o bajada de tensión y esos porcentajes inciden en el color base del objeto o de la escenografía dotando de un brillo más intenso a la escena.

En las antiguas civilizaciones, hay un color que representa la vida en origen, y este es el rojo sangre. Gage (1997: 17) dice que el rojo es el color de la luz y que ya estaba presente en los templos romanos, por ejemplo, en Pompeya. El amanecer es rojo, si se monta en una puesta en escena el resultado puede ser el mismo, pero también puede significar pasión, erotismo, sangre… La imagen visual proyectada va acoplada al significado de la escenificación.

Mauricio Brusatin (1997: 28) realiza un diagrama partiendo del blanco y el negro como dos colores fundamentales y que, a través de ellos, se desarrolla, en contraposición al rojo, una secuencia de colores/pigmento:



Las gamas de color representadas en el diagrama son una muestra de que, siendo estudiados con base en pigmento natural, actualmente son reproducidos como colores teatrales. No se puede olvidar que el color de la luz teatral se produce por pigmento —filtros o gelatinas— y que la variación es la mezcla de los primarios de la luz con respecto a los primarios de la pintura, que es el pigmento. En iluminación, los colores primarios pueden producir cansancio visual al espectador, sobre todo el verde

y el rojo. La luz es un fenómeno que se da en la naturaleza y, partiendo de ella, se crean teorías sobre la visión del color. En una tarde rojiza observamos colores puros, intermedios o complementarios. ¿Adónde nos lleva esta observación? A unos principios teóricos que sirvieron para hacer evolucionar distintas teorías del color, desde lo físico a lo artístico, produciendo una sensación de color en nuestra visión y una capacidad de clasificación en nuestro cerebro. La idea de que los colores verdaderos eran los pigmentos; y los colores aparentes, los del arco iris, seguía teniendo un valor predominante en el siglo XVII. Además, en ese siglo se producen los cambios más radicales en la concepción del color dentro del mundo de la física y aparecen los primeros tratados sobre reflexión y refracción de la luz:

> […] un rayo de luz solar, fuente originaria respecto a las luces que de la misma recibe su luminosidad, cambia de dirección al atravesar capas sucesivamente más densas de la atmósfera terrestre. […] un rayo proveniente del sol no obedece en un todo a la misma ley física: una parte, por así decirlo, de su *quantum* lumínico se refracta u otra se refleja. (Biolcati, 1992: 40 y 41)

Todos los colores refractan el paso de la luz. A lo largo de todo el siglo XVII el estudio de la oscuridad se convirtió en una materia importante. El jesuita Athanasius Kircher[80], según Gage, afirmaba que «la oscuridad no podía ser mera privación de la luz porque tenía el poder de provocar la ceguera» (1997: 156). Durante un largo

[80] Sacerdote jesuita. Doctor en Teología. Aprendió griego, hebreo y latín. Estudio humanidades, ciencias naturales, matemáticas y filosofía. Investigó sobre vulcanismo, magnetismo, óptica, espejos y refracción.

periodo de análisis llega a la conclusión de que «la oscuridad, la sombra, y la penumbra (*obscuritas, umbra umbratioque*) no son estados normales de privación de *lux*[81] *o lumen*, sino estados positivos, reales» (Cage, 1997: 156).

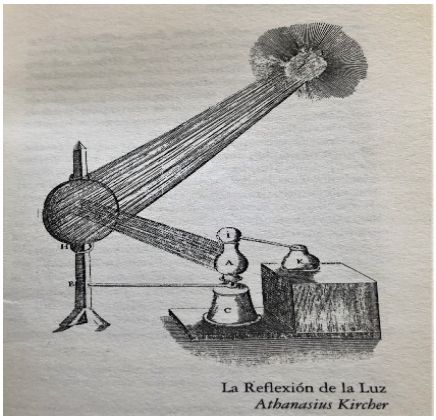


Fig. 43. Grabado: la luz y su reflexión, siglo XVI

La visión del color de Goethe está formulada en su libro *Teoría de los colores;* en él escribió sobre su concepción artística de la psicología del color y no sobre la experimentación científica de su época. La parte de la investigación del color con base en las emociones, estados de ánimo, características del ser y formas de sentir abrió un campo a la puesta en escena 150 años más tarde basándose en la argumentación del color y la libertad de adscripción a un personaje o personajes, o la argumentación en la escena teatral.

Se apoyó en la teoría de los contornos en el sentido de que el color delimita espacios, no es solo una unidad, sino diferentes unidades o dualidades como principio

[81] El flujo que emite una fuente de luz se mide en lumen. El flujo luminoso que recibe una superficie se mide en lux. Luminotecnia.

básico de estudio, y reitera: «Sostenemos que en este caso tiene idéntico influjo la imagen y el medio que la rodea, la parte semi-clara y la periferia oscura, la acción y la oposición» (Goethe, 1968: 582). Defender esta teoría es obvio en el plano de la escena teatral, él habla de color pictórico (rojo, amarillo, azul), pero el estudio es escénico. Y si, además, nos fijamos en su afirmación sobre la luz y el sentido de la vista como lo más importante, en sus propias palabras, de la visión del color, comprobaremos:

> Para la producción del color se requiere luz y sombra, claro y oscuro o, si se quiere usar una fórmula más general, luz y ausencia de luz. Ante todo, surge de la luz un color al que llamamos amarillo, y otro de las tinieblas al que designamos con la palabra azul. Cuando los dos se mezclan, en su estado más puro, de tal forma que mantienen plenamente su equilibrio, producen un tercero al que llamamos verde. Pero cada uno de estos dos colores primarios puede producir en sí mismo una nueva manifestación, la de espesarse u oscurecerse. […] Toma un aspecto rojizo que se puede elevar a un grado tan alto que apenas se reconoce ya en ellos el azul y el amarillo originarios […]. (Goethe, 1968: 444)

Es interesante señalar el experimento que hizo en su estudio con la luz y la aparición del color. Puso una cuartilla blanca encima de la mesa, encima de una barrita de metal, de pie, cerca de la ventana, al atardecer, y colocó una vela detrás del metal, enfrente de la ventana. La sombra de la barrita de metal, producida por la luz de la ventana, se transformaba en amarilla y la sombra de la barrita producida por la vela se transformaba en azul. Los colores no surgen por la refracción pura del prisma en su choque con los rayos solares, sino de su choque con la sombra y, por lo tanto, los colores se comportan como una media luz o sombra. En la observación de la luz, la

naturaleza y su experiencia definió, aplicando su percepción visual, los colores en el plano emocional.

El amarillo: impacto, luz, brillo, fuerza, calor, cercanía, repulsivo

El azul: pérdida, sombra, oscuro, debilidad, frialdad, distancia, atracción

Su teoría sobre el color proporcionó un campo nuevo a partir de la denominación que hizo en su clasificación: colores fisiológicos, relacionados con la vista; colores físicos, el medio en que aparecen los objetos; colores químicos, composición estructural. Con sus teorías abrió un campo de influencia muy importante para el teatro:

> Sus definiciones de los colores contribuyeron a plasmar en la escena y mediante la luz conceptos del discurso dramatúrgico como frío, cálido, atemporal, misterio, noche, locura… Y ello fue muy útil para el teatro realista, dado a expresar el paso del tiempo en la escena con un atardecer y un anochecer. (Camacho, 2017: 85)

Durante el siglo XVIII y hasta principios del XIX hubo una constante búsqueda para asimilar las notas musicales a tonos de color. La base de esa búsqueda se remonta a la cultura griega, con teorías poco desarrolladas como combinar partículas de color para conseguir colores con la hipótesis del negro al blanco, sustentándose en la armonía musical, lo cual es contradictorio. ¿Si la música era capaz de elevar el tono espiritual del ser humano a cotas inimaginables, por qué el color no podría llegar a darnos los mismos placeres que la música? Esta fue una pregunta recurrente durante siglos, la dualidad entre la música y el color. En el plano teórico, se empezaron a

diseñar formas de crear esa idea, partiendo de la escala diatónica: siete notas, siete colores del arco iris; idea enunciada por Louis Castel. El intento fracasó. Las investigaciones sobre regulación y mesas de control de luz pensaron que ese sueño podría llegar a hacerse realidad. En 1958 volvió a retomarse su estudio:

> Llegará el día en que […] en una atmósfera de semioscuridad, se proyectarán en una pantalla los colores más variados que expresen el contenido de la música y se correspondan con él. Así se verá realizado aquel sueño de Scriabin, la unidad del color y el sonido; y gracias a su realización, las audiencias del futuro experimentarán los efectos curativos y estimulantes de esta potente conjunción. (Cage, 1997: 246)

En la década de los ochenta (1983), la técnica permitió proyectar diferentes fuentes de luz con señales MIDI (interfaz de comunicación entre diferentes aparatos electrónicos, Musical Instrument Digital Interface), basados en la frecuencia musical baja, media y aguda, o en las notas musicales, técnica usada en la música disco. Ya es posible lo que se buscaba desde el tiempo de los griegos: armonía-cromática / armonía-musical.

Desde principios del siglo XVIII se sabía que, mezclando los tres colores básicos se podrían producir todos los colores, pero se interpretó de forma equivocada. Se creyó que los colores eran una característica del universo y no una propiedad de las personas. Goethe cambió este enunciado desde el momento en que fijó el órgano visual como la base de la configuración del color y lo concentró en la retina: «la luz se manifestaba al sentido de la vista a través del color […] Cuando el órgano de la vista experimenta una excitación mecánica produce luz y colores» (Goethe, 1968: 442). Esto abrió la puerta a la investigación científica: ¿por qué vemos los colores? En 1801, se desarrolló una

de las más importantes teorías de la visión cromática: el color no está implícito en la luz, sino que es resultado de nuestra sensibilidad a ella en nuestro órgano de visión. Esta teoría la formuló Thomas Young, y se basaba en un principio fundamental: nuestros ojos son sensibles a determinadas longitudes de onda: rojo, verde y azul. Las estructuró según la proporción de la mezcla hacia el blanco —colores aditivos—, que no pierden luminosidad en la composición. Si se mezclan entre ellos, dan los sustractivos —cian, amarillo, magenta—, que pierden luminosidad por su tendencia al oscuro.

Si analizamos la diferencia entre color luz y color objeto, partimos de que la luz es una composición visible de radiaciones entre parámetros de la longitud de onda, mientras que el color del objeto proviene de la mezcla de pigmentos, su forma y su color se ven cuando la luz incide y refleja la longitud de onda, similar o idéntica a su color, y absorbe ondas que son distintas. A esto se le llama *estímulo de color.* A un objeto de color rojo le incide una luz de color verde y su color deja de ser visible. A partir de la teoría de Young, había que demostrar de forma experimental si esa teoría era cierta. Hasta 1960 no quedó establecida la teoría tricromática de Young con este enunciado de Mac Nichol:

> La visión cromática de los vertebrados se opera mediante tres pigmentos fotosensibles, segregados en tres clases diferentes de células receptoras de la retina, y que uno de esos pigmentos es el principal responsable de la captación de la luz azul, otro de la luz verde y otro de la roja. (citado en Arnheim, 1997: 374)

Se comprobó, en la década de los sesenta del siglo pasado, que nuestro cerebro es capaz de captar, clasificar y reconocer, sobre la mezcla de los tres colores, hasta

100000 tonos diferentes. Ya se ha comentado que el color no se puede separar de la forma, es una cualidad innata al objeto; una silla en un escenario es un elemento que se puede usar para decorar la escena, otro aspecto es el significado que se le dé en la escena; construir espacios tridimensionales (por ejemplo, en el *Café Müller,* montaje de Pina Bausch) que sirvan de discurso al personaje; o asignar, con el color, una dimensión de contrastes a la escena. Cuando un objeto iluminado desaparece de su lugar, provoca lo que en física se llama la *ilusión óptica.* En la puesta en escena, los colores pueden ser desconcertantes en su forma de ser usados. Producen sensaciones y, a la vez, inestabilidad en las formas de observar la escena, a la cual se han unido, produciendo factores que en el teatro están determinados por el espacio, la acción, la idea, o tan solo el discurso del director. Se puede ajustar un color a una escena que narra el odio, y esos mismos colores pueden tener otro discurso pasando a ser narrados como esquemas de una ceguera. El color necesita su complementario para que el espectador pueda apreciar su visión cromática. Todas estas apreciaciones empezaron a estudiarse con la explosión del color en la década de los ochenta en el teatro español a partir de la aparición de los iluminadores y su experiencia en escena.

Anteriormente se ha comentado que el color es comunicación; al ser una radiación de luz transmite información y si la luminosidad varía en la escena, se transforma la información y eso afecta a la visión del color. El color lo determina su longitud de onda, pero cuando incide en una superficie coloreada, y esta es una escena: objeto, telón, vestuario…, se produce una contaminación de diferentes longitudes de onda al resto de elementos que componen la escena, a esto se le llama: la constancia

del color. Esto fue descubierto por Edwin Land[82]. Él afirmó que el color nos ayuda a reconocer los elementos; parte siempre de que la luz produce las sombras y estas se funden con los objetos, afirmando que todo objeto desaparece visualmente entre sombras. Su mensaje sobre la visión del color:

> El color se ha desarrollado para reconocer propiedades permanentes de la superficie y su tendencia a reflejar más luz que otras. No estamos capacitados para reconocer las diferentes longitudes de onda que estimulan nuestro ojo, pero sí lo estamos para reconocer las características permanentes de la superficie del color, que nos rodea, con distintas iluminaciones. Y esto es la paradoja del color. (BBC, vídeo, 1970)

Nuestro cerebro aprendió a reconocer e interpretar el estímulo visual que nuestro ojo recibe, y crea una recreación del mundo que observa, puede ser teatral o una acción cotidiana, pero la causa final es que: «De todas las operaciones que realiza, con las informaciones que recibe, en la elaboración del color de la superficie […]; el color se convierte, por tanto, en una propiedad del cerebro no del mundo exterior. (BBC, Vídeo, 1970).

La luz en la naturaleza es la historia del color en las artes. Al final, el color de la luz o el color de la luz teatral son dos analogías vertebradas con un fin: la reproducción en el medio artístico, que separadas por su estructura, natural o artificial,

---

[82] Land, Edwin (1909-1991), científico e inventor. En 1947 dio a conocer la cámara instantánea. En 1957 dio una conferencia sobre el color en la que expuso su experimento; fotografió un bodegón con película en blanco y negro colocando diferentes filtros de colores primarios: el rojo y el verde. Fue fotografiando con cada filtro el resultado, con lo que demostró que el color es visible a partir de una o varias longitudes de onda.

conducen a la obra de arte a la belleza. «Al final, el color de la luz artificial es como el arco iris. El color no está en la luz, sino en el medio que hace que se materialice, sea una obra teatral o una puesta de sol» (Camacho, 2017: 90). El color, cuando es introducido en la historia de la escenificación, da lugar a un hecho importante: la aparición de la memoria visual; recordar los colores para darle significado tanto a la escena como la imagen que se quiere expresar. La revolución parte de ahí, en cuanto a la investigación de la propuesta artística.

3.8. De lo cálido a lo frío

Recrear el color en el escenario con diferentes fuentes de luz es una labor determinista dentro del juego del hecho teatral, porque sustrae infinidad de matices con una finalidad: no volver al tiempo/color del relato realista en la obra teatral, sino poder demostrar que, con métodos ortodoxos, se puede, y se debe, investigar en el color la necesidad de ampliar el discurso teatral apoyando el uso de la luz coloreada para describir un mismo tiempo con un color diferente. El color, en el diseño de iluminación, no lo determina la cantidad de color existente, sino la cantidad de color experimentado en las escenificaciones, tanto anteriores como en el momento del montaje, partiendo de unas premisas marcadas por la idea escénica. También afirma que él no cree en la metodología del color, sino que su experimentación es como la del músico de *jazz,* que toca de oído, y que es el ojo el que le da la pauta en la iluminación escénica, que el ojo es el que realiza la búsqueda de los diferentes tonos, marcados por la intensidad, y decide si un color no es significante; se desecha por contrastes o por significado dramatúrgico.

Reflexionando sobre si el color de la naturaleza o el de nuestro pensamiento son iguales o similares, para Goethe, color y luz están relacionados porque existen en la naturaleza, pero la luz la vemos a través del órgano de la visión. El significado lo buscamos en el conocimiento, y con él se crean signos idiomáticos para entender, no el hecho físico de la luz, sino la equivalencia teatral entre el tiempo y el espacio, asignando un color que verifique ese tiempo en el espacio, comunique conceptos y entre en la estructura del personaje. Efectivamente, el esfuerzo se suscribe a la necesidad de encontrar una unión entre los dos significados, no está en el símbolo que

se le dé al color elegido, cálido o frío, sino en los parámetros históricos que determinan la luz teatral. La simbiosis se da cuando la acción teatral activa la luz al objeto —actor, utilería, escenografía—, estimula el color y la imagen manifiesta del símbolo. Como apunta Alberto Biolcati, «el símbolo es el medio idóneo de penetración en el mundo espiritual, en otras palabras, el mundo del intelecto» (Biolcati, 1992: 11).

El color cálido, nombre asociado a una fuente de luz inventada por el hombre, el fuego, tiene matices infinitos según el material de combustión que se use: aceite o madera… El ámbar amarillento —la vela— se empieza a usar en los teatros de los siglos XVI y XVII, y siguió en los siglos posteriores. Con los cambios sociales, sobre todo la Revolución Industrial, en el teatro se empezó a usar el color frío junto al cálido. Con la aparición de la luz eléctrica, el efecto de cambio al color cálido es casi nulo, el ojo humano se había adaptado desde tiempos pretéritos al cálido, por lo cual la transición a la electricidad y con ello a la bombilla incandescente no fue una revolución en el concepto color, sino en su significado. La simbología del cálido siempre ha ido asociada a la cultura judeocristiana en la forma de iluminar las iglesias, el teatro más primitivo. En la vida cotidiana se asociaba al estatus social, menos luz más pobreza, más luz, más poder, ese cambio se dio con la intensidad producida por los reguladores de resistencia, lo que aumentó las posibilidades de tonos en la gama del cálido.

Durante siglos, el color en teatro es narrativo, se expone en pintura escénica, es cálido o frío en la manera de pintar un telón, sujeto a un tiempo marcado por un autor y un espacio. Con la evolución de la técnica en el siglo XIX aparece la luz fría con el arco voltaico, lo que amplió las gamas de colores y permitió trabajar la saturación o la claridad, lo frío y lo cálido se entrelazan en el teatro de ese siglo, evolucionando en los siguientes con sofisticación de la técnica, tanto en su gama de

color como en el manejo de esa técnica. Desde que el teatro se representa en arquitectura cerrada, el uso del cristal coloreado para iluminar escenas con las candilejas y, posteriormente, con las diablas, fue muy común. La técnica de las vidrieras y su uso para las catedrales góticas permitió los conocimientos necesarios para la incorporación del color al montaje teatral.

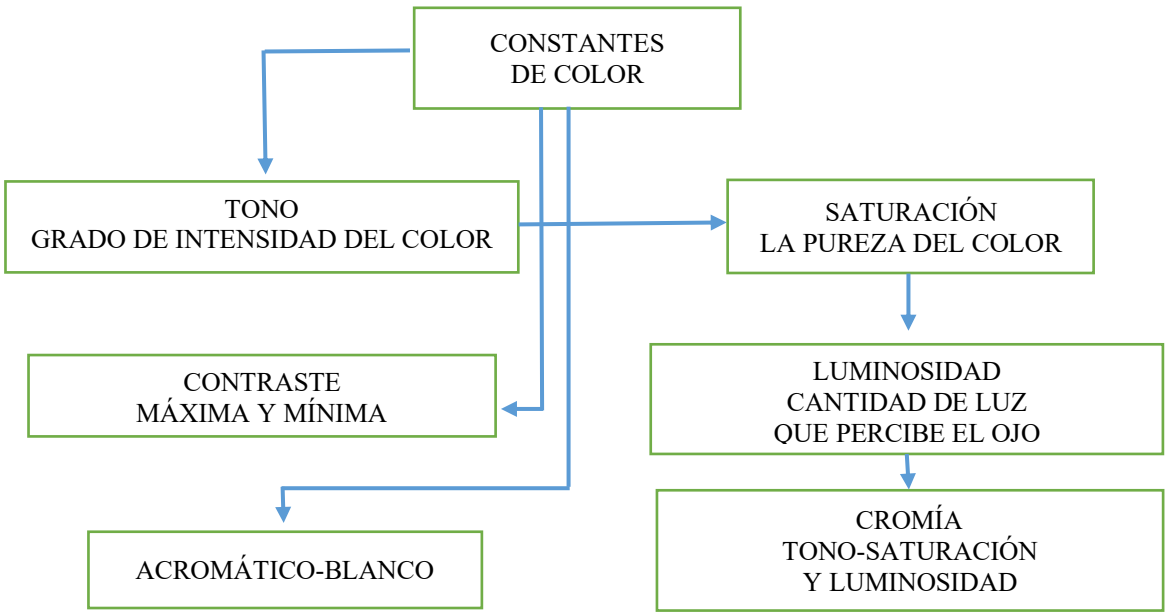
En el estudio de la percepción visual[83], el cálido se atribuye a lo próximo, toda imagen es perceptiva de ser tocada, se vuelca hacia el público, el cielo rojizo produce sensación de inmediatez; en cambio, el frío (azul) exterioriza el vacío, el alejamiento, sujeta la escena al infinito. En el espectro de la luz, el azul está en la longitud de onda corta, más calor; el rojo está en la longitud de onda larga, menos calor. En cambio, en la percepción visual de dichos colores es lo contrario, el azul es frío, el rojo es cálido.

El proceso de cambio del color en el teatro va parejo a las transformaciones sociales. Hay colores que no varían en el tratamiento escénico: amarillos, naranjas o rojos, gamas de frío, azules, azules verdosos, son asiduos en el tratamiento de la escena teatral, y otros tonos van asociados a cambios en la comunicación de los medios gráficos: vídeos, fotografía, cine, imágenes, que se asocian a una forma de mensaje e intercambio entre diferentes artes plásticas. Colores como el magenta, el verde, los violetas, la luz negra y sus matices añadidos que se incorporan a panoramas o al diseño de atmósferas, o a la pintura de objetos teatrales, suelos rojizos, verdes o azules. Las características que determinan el color se reflejan en la intensidad cromática, aporta el

[83] Los estudios sobre psicología perceptiva indican que la luz incide en los diferentes elementos de la escena, y que estos son reflejados individualmente a partir del conocimiento del mundo físico y la disposición óptica del elemento observado. Nuestro cerebro ha aprendido a interpretar el estímulo visual, ante una representación del mundo que nos rodea, lo cual influye en el conocimiento de la imagen teatral.

brillo y la intensidad luminosa, facilita la luminosidad. En la intensidad cromática, va adscrito al grado de color y, en la luminosa, en función de la intensidad varía la luminosidad, a la vez que produce diferentes efectos en escenas de interior, exterior o de tema psicológico en la escena. Lo más importante entre la relación de los dos parámetros: gamas de cálido y gamas de frío, se da en las variables (cuadro 4).

El color tiene asignados diferentes atributos, son cualidades de la pintura y son asumibles por las artes escénicas. Las dicotomías en el color se dan entre las cualidades del color pictórico y las de las artes escénicas. La palabra que define un tipo de luz en el arte escénico viene de comparaciones entre distintos términos contrapuestos y, a la vez, complementarios en la clasificación que propone Albers y que define las cualidades simbólicas de la luz: «Las comparaciones de claro-oscuro y ligero-pesado conducen fácilmente a la de suave-duro; […] rápido-lento y temprano-tardío se relacionan con joven-viejo y cálido-frío, así como húmedo-seco» (Albert, 1998: 80).



Cuadro 4. Atributos del color

La definición de complementario u opuesto de color sería la parte de este que se opone, en el círculo cromático, a su composición. El complementario de un verde sería el magenta; de un azul, el amarillo; y de un rojo, el cian.

¿Para qué sirven los colores fríos/cálidos en la obra teatral? Para describir el tiempo escénico marcado por el dramaturgo, representar en espacios definidos: interior o exterior, separar planos de movimiento entre personajes o matizar un paso de escena entre un sentimiento descrito entre dos personajes a un cambio de acción dramática. La convención del color cálido es determinante en la composición teatral, en concreto en la escritura dramática. En *La Orestiada* de Esquilo, el diálogo entre el Coro y Clitemnestra, sobre la destrucción de Troya y la verdad o no de rumor, ante las preguntas directas del Coro, es la luz y también la comunicación, el diálogo, el que afirma la noticia, sustentada en la luz/color/cálido originaria de diferentes zonas lejanas:

> Coro. - ¿Y qué mensaje pudo traer tan pronto la noticia?
>
> Clitemnestra: Hefestos, que envió desde el monte Ida el fulgor resplandeciente de sus rayos. De lumbre en lumbre ha llegado hasta aquí el fuego mensajero. Del Ida al promontorio de Herme en Lemnos; de esta recíbele la alta cumbre de Athos, y la cima consagrada a Zeus se alumbra con la tercera vivísima llama, que sube, y se yergue, y salva con poderoso salto las anchas espaldas del mar, y corre presurosa, y se presenta como un sol dorando las empinadas rocas de Macisto y anunciándoles la regocijada nueva. […] la luz de los encendidos sarmientos […] atalayas de Messapio, y ellos ponen fuego a un montón de secas zarzas […] transmitir la luz a los que están más lejos […] Encienden, pues, una gran lumbre; la llama, con poderoso ímpetu, suelta su roja cabellera; […] el primero que dio la señal y el último que la recibió, ambos son

> los vencedores de esta carrera. Lo que te he dicho no es sino lo que mi esposo me anuncia y certifica desde Troya. (Esquilo, 1968: 157)

La luz de la llama configura un espacio expresivo tras el triunfo en la guerra, las luminarias provocan la grandiosidad del resplandor del fuego, alerta, a la sombra del día venturoso, al augurio del color rojizo del alba, la incredulidad da paso a la verdad de los personajes. El color cálido es la redención, la simbología de lo profano, se asemeja al bienestar y a la destrucción de lo físico, se incorpora al teatro a través de las tragedias griegas; las puestas en escena duraban desde el mediodía (frío) hasta el atardecer (cálido), junto con el uso de la luz artificial por medio de lámparas de aceite. En el primer momento, la luz cálida es de uso ornamental, social y religioso, su fin último es poder ver en la oscuridad de la noche. El diseño aplicado a la técnica permitió su incorporación al teatro abierto y cerrado. Fueron lámparas de metal, cerámica, candiles, y la fuente de luz más importante: la candileja. El color cálido fue la luz de la candileja; con la llegada de la electricidad se incorporaron lámparas de colores, los predominantes fueron los aditivos y, de estos, los más importantes, el rojo y el azul, y se añadió la lámpara sin color, blanca. El blanco se empezó a usar como las aguadas en pintura, para variar tonos, y con las mezclas de los primarios o aditivos se proyectaron variedad de colores que matizaban las escenas hacia un realismo impuesto por la puesta en escena.

Los aditivos o primarios, en su pureza, son colores distorsionantes de la escena, transforman las secuencias, actos, escenas o partes en imágenes perturbadoras para el sistema visual, por su saturación son colores agresivos para la cara del personaje. En cuanto a iluminar panoramas con dichos colores, las mezclas producen variedad de colores dando tonos de luz realista: cielos, amaneceres, atardeceres, como efecto para

crear imágenes de fuego o luna, el rojo. Desde el plano psicológico del personaje la variedad es amplia: incendio, prohibición, destrucción, muerte, oxidación…, son fórmulas codificadas atendiendo a momentos concretos de la escena para retratar a uno o varios personajes en situaciones extremas. La variedad es infinita, los códigos escénicos para las obras teatrales pasan a ser también infinitos. Si seguimos con códigos de moral, hay una frase de un texto que agrupa luz y color —cálido-frío— y sentencia la acción teatral: «¡Apaguemos la luz, y después apaguemos su luz!» (Shakespeare, 2003: 262).

Fig. 44. *Otelo* de W. Shakespeare. Dirección: Eduardo Vasco. (Foto: Chicho)

La escena de la figura 44 describe perfectamente el mundo de color y su asociación perfecta entre el cálido y el frío, dos sensaciones lumínicas que marcaron el teatro a lo largo de toda su historia.

El color frío azul y sus variedades cromáticas —de la luz negra al azul blanquecino— es el más usado en teatro, en la misma proporción que el cálido. Son contrarios, pero su asociación fue necesaria en la invención del color para el teatro escenificado. La noche, representada por ese color, se trasmitió en el cine americano de los años treinta, cuando se empezaron a colorear las películas y se incorporó el azul a la noche. En el teatro se usa de la misma manera, como noche oscura o como convertidor de temperatura de color del cálido a frío. En la noche, el cálido puede funcionar como reflejo de luz de llama, en su *Tratado de pintura* Leonardo describe la noche:

> Todo aquello que carece enteramente de luz es de todo tenebroso; y siendo la noche así, cuando tengas que representar alguna historia en semejante tiempo, harás un fuego primeramente y todas aquellas cosas que más se aproximen a él estarán teñidas de su color. […] siendo el fuego de color rojo, todos los cuerpos iluminados por él participaran del mismo color. […] los que se aparten del fuego se manifiestan oscuras en medio de la claridad del fuego. […] aquellas que se hallen fuera de los términos de la llama, serán iluminadas con color encendido en campo negro. (1827: 27)

La descripción más cercana a esta teoría del color de la noche de Leonardo la tenemos en el cuadro de *Los fusilamientos del tres de mayo,* de Goya.

La simbología del color es un concepto, en este caso abierto a la interpretación, el ejemplo está en que, si nos situamos en el verde, color cálido, vemos que va asociado a la descomposición del personaje, a la moral o a su elemento físico «cuidado con los celos. Es el monstruo de ojos verdes, que se divierte con las viandas que le nutre» (Shakespeare, 2003: 283). Su mezcla en el espectro, sea hacia mayor longitud de onda mayor —amarillo— o menor longitud de onda menor —azul—, determina el significado de los personajes, imágenes abiertas adaptadas a la realización y a su recorrido en el plano escénico. En cambio, en *La Celestina,* vemos la idea del enredo —verde amarillento—, la muerte —verde azulado—, a partir de la necesidad de los colores en la puesta en escena (dramaturgia de la estructura escénica). Los códigos de color se van incorporando y adaptado a la propuesta de dirección. ¿Cuál es el color que nos dará la dramaturgia de la luminoplastia al plantear el montaje? Analizar el texto, la música, el movimiento, el ensayo o, tal vez, la luz a través de edificios con sus sombras. Cualquier imagen que entre en la paleta de cálido o frío, o los dos.

El color es un juego donde se usan combinaciones; el teatro también es un juego dramático donde el color es una palabra para nombrarlo, para entenderlo ante un personaje teñido de color. No enunciamos el color, sino el mundo que representa en una acción teatral creada por el director en la cual el color entra en el juego lingüístico de la palabra. Hay una parte en el color, o en la luz coloreada, que hace que «la imagen equivocada confunde» (Wittgenstein, 1994: 19), y frente a esto hay que encontrar un argumento para estimular la reflexión de un tipo de color que ponga de relieve la imagen para hacerla coherente con la propuesta escénica sin destruir la libertad de plasmar el concepto luz con referencias visuales y subjetivas. Es decir, no renunciar al tiempo físico, pero admitiendo, de forma paralela, el color de la mente en su anexión

a la obra teatral y que la imagen sea la correcta. En la forma de diseñar iluminación, el color es la última de las referencias cromáticas, el uso que se le da es anterior al significado que buscamos, pero nace de él. Si elegimos un color de la paleta, por ejemplo, L-009 Pale Amber Gold, cálido, este es interior, proyecta, entre otras cosas, la tranquilidad, la relación equilibrada de una sociedad. Según Wittgenstein (1994), el significado que demos al uso del color se determina por el valor que se le quiera dar, es una cuestión abierta a la propia elección de la realización de la obra escenificada.

Las creencias personales sobre la necesidad de huir del binomio cálido-frío en el escenario teatral son estériles en el planteamiento de búsqueda de novedades en el color para la escena y la necesidad de expresar teorías sobre el no uso de las cualidades de los colores contrarios entre sí. En los catálogos de empresas dedicadas a la fabricación de filtros —Lee, Rosco—, los colores están clasificados por tonos, cálido y frío, y van asociados a la temperatura visual del color. Albert afirma que la relación entre el cálido y el frío «aparecía estrechamente ligada al contraste claro-oscuro, la conversión más difícil pero aparentemente más duradera fue entonces la de que las luces eran frías y las sombras cálidas […]» (Albers, 1998: 77).

A finales de los noventa, el intento de novedad fue un fracaso ya que todos los colores tienen, en proporción mayor o menor, un parte de cálido o de frío que determina su tono, por lo tanto, se afianza la teoría de la interacción de la escena y de esta con el público con base en la separación entre personajes por el color y, a la vez, por el concepto de alejamiento o acercamiento. En la teoría de las razones de los contrates entre el cálido y el frío, Albers afirma, frente a lo que considera pasado de moda: «si bien una nueva teoría declara próximo a lo cálido y lejano a lo frío,

basándose en que el primero es de más larga y el segundo de más corta longitud de onda, por lo que ópticamente se registran de distinto modo» (Albers, 1998: 77).

Aclara que la parte óptica de la luz y el concepto sobre la percepción no son necesariamente paralelos, van unidos a la función del cálido y el frío. Los dos colores con sus respectivos tonos están ligados al diseño de iluminación a lo largo de toda la historia del teatro.

4.

EL PRIMER ILUMINADOR DEL TEATRO ESPAÑOL:

RAFAEL M. ROMARATE

[…] Donde entintadas sombras salpican la luz

Que llena la oscuridad plegada mientras permanece

Junto a cada tumba

Cuyas lapidas brillan tenuemente en la penumbra. […]

William Faulkner

Las piquetas de los gallos

cavan buscando la aurora, […]

Lorca, *Romance de la pena negra*

La libertad de la luz solo se reconoce en un cometido claro y preciso, y es en el arte teatral. Su origen va asociado a tres líneas trazadas por ella: sombra, penumbra y oscuridad. Podemos reflexionar si el resultado de estas líneas entra en el discurso historicista, en la magia o en la oscilación del movimiento de la figura diseñada por el director, pero entendiendo que fragmentar la luz sobre las líneas expuestas es cercenar la existencia del drama teatral volviendo demencial la luz y, en consecuencia, la proyección de la imagen, y entregándola a un suicidio perpetuo de vacío artístico. El discurso historicista determina todo el desarrollo de la creación lumínica, nadie puede negar este hecho, lo cual implica que, en cualquier época, el Estado determina el uso que se le puede dar, bajo la influencia de la tradición, a la creación de la luz teatral. La magia es una fuente de creación escénica que se asienta en el discurso teatral, en cuanto se pudo controlar la luz, y como consecuencia de la oscuridad, llegaron las apariciones y desapariciones sin necesidad de trucos materiales, bastidores, telones, gasas o cualquier elemento de tramoya, y que siempre han estado presentes en la historia del

teatro. Si analizamos el movimiento —objeto/personaje—, su oscilación y su desarrollo en la escena, la luz permitió una amplitud de conocimiento que no se puede ignorar, dando resultados brillantes y que, anteriormente, en distintos análisis, se han ido describiendo en esta investigación a partir del ejemplo de la representación gráfica de los puntos cardinales. Es un salto cuantitativo y cualitativo, es innovación, Elías Canetti describe que, el resultado, es el cambio:

> A medida que crece, el saber cambia de forma. No hay uniformidad en el verdadero saber. Todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo del ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido y, sobre todo, el lateral. (Aparicio, 2013: 130)

La consecuencia es que la luz teatral como diseño se empieza a dar a partir de una evolución de la narración teatral con base artística en los teatros nacionales a partir de la década de los cuarenta. En ese momento, se produce un salto que se empieza a gestar en la planificación de la época de la República, y fue un salto más lateral que lineal, basado en la tradición. En ese momento, la línea evolutiva de funcionamiento permitió planificar y restructurar los equipos artísticos con la incorporación del iluminador. Sin embargo, nos encontramos con que los teatros nacionales se estructuran con un fin; desmantelar el entramado diseñado por la Republica, centralizar el control en la censura y abandonar al resto de los teatros con la idea: «si el arte escénico en España va mal, los únicos responsables son ciertas empresas y ciertos autores. Los otros, los buenos, por sus obras los conoceréis» (Marquerie, 1942: 54). En cuanto a la consideración de la luz teatral dentro de la estética y su concepción

del arte, esta viene de décadas anteriores en donde la luz era una forma de articular la visión en función de un público (ver para oír), con un retraso industrial en la demanda de la técnica lumínica, pero con una búsqueda, en parte, por directores (Gual, Rivas Cherif) y críticos de teatro (Marqueríe, Pedroso), que barajaban la idea de salvar el teatro y a la vez cambiar la idea del público sobre la obra teatral, con una crítica hacia el actor protagonista, que no soportaba perder la jerarquía ante el director, un: «[…] director de escena ha de despertar la emoción de un público numeroso, logrando que perciba finuras estéticas que aun en el recogimiento de la lectura podrían escapar al lector más sensible» (Pedroso, 1924: 4).

El teatro español no evolucionó como lo estaba haciendo el teatro europeo en la década de los veinte. La clave estaba en la aparición del director y, con él, del iluminador. Pronto se empezaron a encontrar nuevos lenguajes a partir de premisas diseñadas desde el oficio teatral. Un ejemplo representativo lo vemos, por ejemplo, en Luis Escobar:

> […] hubo un tiempo en que lo único honesto era montar a caballo y creer en Dios. Hubo una vez una España de cabareteras que se buscaban la pulga, de basureros con trompillas, de infantas que tejían calcetines para los pobres en los ratos de ocio, cuando el cáncer se curaba con elixir estomacal o con pastilla Crespo y Alfonso XIII reinaba desde el tiro de pichón. En ese tiempo Luis Escobar […]. (Vicent, 2019: 35)

que aprendió a hacer dirección desde la improvisación del teatro *amateur*. Cuando se nombró a Luis Escobar director del Teatro Nacional (1939), llamó para su equipo artístico a Rafael Martínez Romarate como iluminador —luminotécnico—, a quien había conocido en las sesiones de teatro que montaba Romarate con su compañía

(Fantasio) en su casa de Pintor Rosales (1929-1930). Hacía un teatro casero, íntimo, casi como un teatro de cámara. En las reseñas del periódico *El Sol* (1929) escritas por Díaz Canedo, este lo llama teatro de maqueta o teatro de familia.

Antes de explicar o razonar por qué la luz teatral va pasando de una línea horizontal (frontal) a una lateral, se debe precisar el concepto de generación. Aranguren, en 1966, en una encuesta publicada en *Ínsula* decía que el término «era secundario, lo decisivo, a mi juicio, son siempre los acontecimientos […] marcan a las gentes, les hace tomar partido […]» (citado en Tuñón, 1977: 17). Umberto Eco afirmaba que cada generación ve, lee y siente la obra literaria de forma distinta, y con ello la representación. A partir de la década de los veinte hasta el final de la Guerra Civil se empezaron a dar acontecimientos que marcaron a varias generaciones durante ese periodo histórico. Hay un conjunto de grupos de teatro que conciben el teatro con diferentes fines: enseñar, divertir, jugar, arriesgar, experimentar, aprender, estudiar a dramaturgos nuevos. Teatro Intimo, Mirlo Blanco, Caracol o Teatro Fantasio. Araujo-Costa decía que todos parten de principios verdaderos del arte y creen en la suprema belleza del teatro. Buscaban romper las estructuras del teatro comercial con dramaturgias distintas y necesidades técnicas mínimas. Eran círculos teatrales de intelectuales afines que hacían teatro para su deleite, su conocimiento y, en algunos casos, todo esto fue un aprendizaje que les permitió, a partir de los años cuarenta y hasta los sesenta, dar un impulso a la forma de proponer, diseñar textos y, sobre todo, escenificar, con conceptos más abiertos, hacia un trabajo más coral en el sonido, la luz, la danza… La realidad de la iluminación en el teatro español de los años treinta se puede denominar como de luz previa, faltaba el salto a la línea lateral (luz) y el cuestionamiento del frontal (luz).

Antes de seguir, es interesante hacer un pequeño apunte introductorio a cómo estaba la cultura artística en el régimen franquista, lo que se llamó *la posguerra,* época donde Romarate, junto con intelectuales afines al franquismo, desarrollaron su labor teatral inclinándose hacia un conocimiento y una renovación de las artes escénicas desde el interior del propio régimen y, simultáneamente en otra línea, el uso del arte escénico en el sentido más profundo e ideológico, la propaganda de masas en la explotación del Auto Sacramental en plena Guerra Civil. Todo esto dentro de dos ideologías claves, por un lado, el falangismo, y por otro, el nacionalcatolicismo. El franquismo entendía el arte en distintas variables; como instrumento político de dominación de masas, sobre todo en la década de los cuarenta y cincuenta, su fin era controlar e imponer directrices a través de intelectuales afines al régimen y políticos mediocres, junto con mandos intermedios, como los censores de cualquier manifestación artística. Ángel Llorente afirma que la mayoría de los artistas y críticos de la década de los treinta estaba al margen de las corrientes vanguardistas que estaban surgiendo en el arte europeo. En cuanto al teatro español, se conocían por minorías las corrientes rupturistas del teatro, no solo en la dramaturgia teatral, sino en directores que vieron la necesidad de salirse del éxito de taquilla (teatro comercial) y definir un teatro de formato más pequeño valiéndose de las compañías aficionadas, pero en la búsqueda de un teatro más rupturista (vanguardia). Unos recorridos entre dos formas de definir el teatro de esa época y que estaban sujetas a las distancias entre dos distintos modelos —*renovador/disidente,* o tradicionalista— que, como el tiempo, no tienen sino un valor relativo (Romarate, 1928) y teórico en un momento historicista de afianzamiento de la escena en el teatro español de su época.

En 1886 nace Rafael Martínez Romarate en Palencia, una capital de provincia señorial, de moral austera, una sociedad tradicional o claramente liberal/burguesa conservadora. Un país con un sistema político instaurado bajo el nombre de *la Restauración* (1874). Su árbol genealógico data de 1550 (Juan de Romarate). Su padre, Gabino Martínez y López Durango fue diputado a cortes por el partido conservador de Cánovas. Su niñez la pasó en su ciudad natal o en la finca El Carrascal, que su familia tenía a veinte kilómetros de Palencia. Su tierra la describe así:

> Aquí la epidermis no existe en la campiña; *es la hipodermis* desecada y reseca; son los músculos descarnados en que la piel fue desollada para mostrar la raíz de la vida, la verdad de las cosas… La *Tierra Solar*, que en su canción de gesta forjó la tizona del Cid, el yelmo de Mambrino, la lira de Jorge Manrique, el tabardo de los pecheros, el sayal de los santos, el cilicio de los ascetas… ¡Hemos llegado a CASTILLA! (Romarate, 1928: 345)

Romarate viaja a Madrid cuando su padre es elegido diputado a cortes por el partido conservador. Estudia Ingeniería Industrial y es asiduo al teatro Real. En la biografía de Pilar de Valderrama se le describe como un hombre atractivo e inteligente que hablaba francés e italiano, y gran bibliófilo que poseía una selecta y voluminosa biblioteca. Además del gusto por la música, era un entusiasta del teatro y habitual de los estrenos teatrales de la capital. En 1909, a través de un amigo, conoce a Pilar de Valderrama (cuyo padre fue diputado a corte por el partido liberal) en una representación del Teatro Real. Se casaron en 1911, cuando él tenía 27 años y ella 22. Hicieron un viaje de bodas por distintas ciudades europeas durante tres meses. Fue un viaje de iniciación debido a la belleza de los paisajes y las ciudades. Romarate publica

en 1928 un libro con sus experiencias, titulado, Por *sendas de Occidente -Impresiones de viaje-*. De vuelta a Madrid se instalan en una vivienda del barrio de Arguelles donde nacen sus hijos: Alicia (1912), Mari Luz (1913) y Rafael (1915). En 1922 se trasladan a un lujoso chalet del Paseo de Rosales 44 que diseñó él mismo, dándole un sentido de espacio de vivienda, para reuniones literarias y un espacio teatral.

En 1928 Rafael Martínez Romarate y Pilar de Valderrama inauguraron el Teatro Fantasio en su hotel/residencia/*chalet* de Pintor Rosales 44, en Madrid.

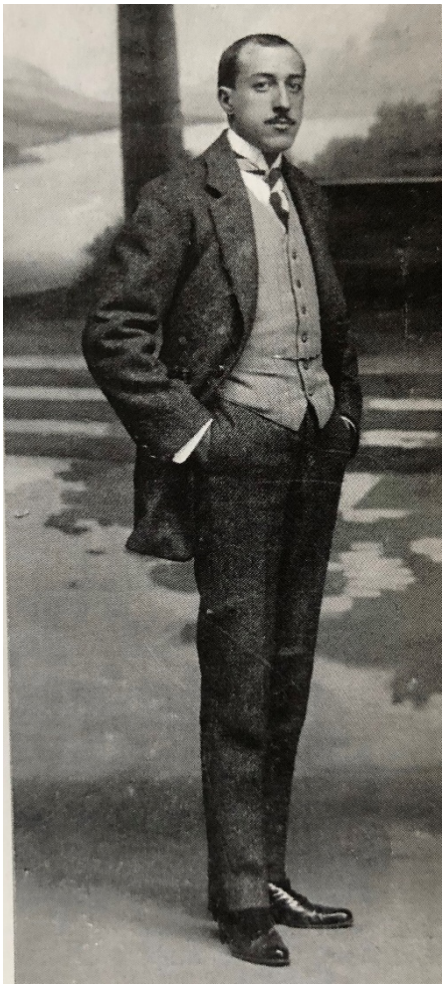


Fig. 45. Rafael Martínez Romarate.
(Archivo Romarate)

Fig. 46. Pilar de Valderrama.
(Archivo Romarate)

Fig. 47. Salón de la casa de la familia Romarate en el Paseo Pintor Rosales 44. (Archivo Romarate)

Su primer montaje fue sobre un texto de Jacinto Benavente, *El príncipe que todo lo aprendió en los libros* (1929); era teatro infantil, «el local era adecuado; la escenificación irreprochable; los noveles actores, entusiastas y expresivos…; ¡aquello debía consagrarse con una permanencia definitiva!» (Ras, 1930: 8). La sala donde se representaban las obras se habilitó para cien espectadores y estaba ubicada en la biblioteca. Fueron seguidas las funciones por Manuel Bueno, L. Araujo, E. Diaz Canedo, Luis Escobar, Ángel Lázaro, Victorio Macho, Alfredo Marqueríe, Enrique Mesa, Eugenio D´Ors, Víctor de la Serna, Concha Espina, Matilde Ras y, en especial, Carmen Baroja y Carmen Monné. El teatro estuvo funcionando dos temporadas, las obras más representativas que se programaron fueron *I-13-13-K* (1929), de Huberto Pérez de la Ossa, comedia en cuatro actos, y *El sueño de las tres princesas* (1929), de Pilar de Valderrama, dirigida por Rafael Martínez Romarate, un mundo poético en un

ambiente de irrealidad y ensueño. En la figura 48 se ve el escenario del Teatro Fantasio, donde se representaron dichas obras.

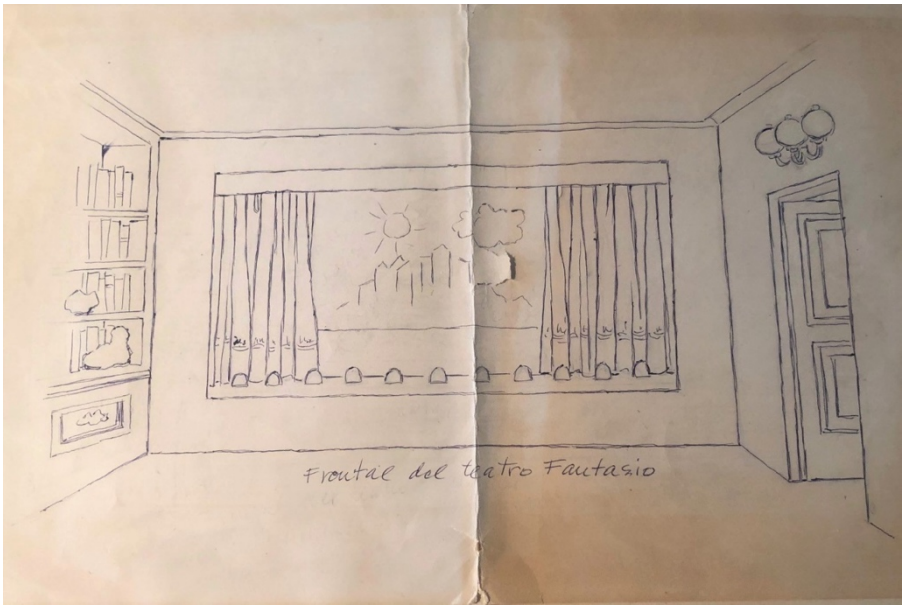
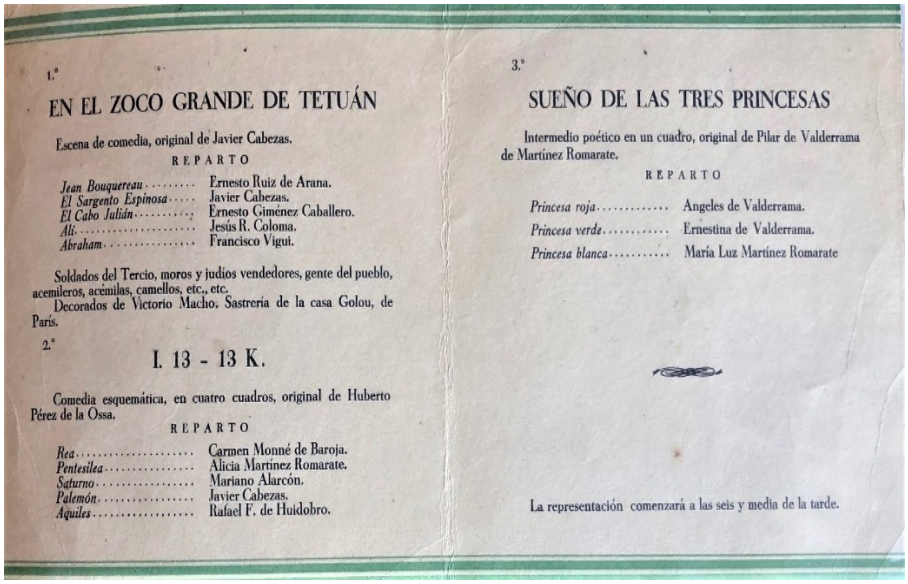


Fig. 48. Dibujo del Teatro Fantasio. Rafael Martínez Romarate



1.°

EN EL ZOCO GRANDE DE TETUÁN

Escena de comedia, original de Javier Cabezas.

REPARTO

Jean Bouquereau	Ernesto Ruiz de Arana.
El Sargento Espinosa	Javier Cabezas.
El Cabo Julián	Ernesto Giménez Caballero.
Ali	Jesús R. Coloma.
Abraham	Francisco Vigui.

Soldados del Tercio, moros y judíos vendedores, gente del pueblo, acemileros, acémilas, camellos, etc., etc.

Decorados de Victorio Macho. Sastrería de la casa Golou, de París.

2.°

I. 13 - 13 K.

Comedia esquemática, en cuatro cuadros, original de Huberto Pérez de la Ossa.

REPARTO

Rea	Carmen Monné de Baroja.
Pentesilea	Alicia Martínez Romarate.
Saturno	Mariano Alarcón.
Palemón	Javier Cabezas.
Aquiles	Rafael F. de Huidobro.

3.°

SUEÑO DE LAS TRES PRINCESAS

Intermedio poético en un cuadro, original de Pilar de Valderrama de Martínez Romarate.

REPARTO

Princesa roja	Angeles de Valderrama.
Princesa verde	Ernestina de Valderrama.
Princesa blanca	María Luz Martínez Romarate

La representación comenzará a las seis y media de la tarde.

Fig. 49. Programa de mano del Teatro Fantasio

En *El sueño de las tres princesitas,* en las acotaciones, describe a las tres princesitas de pasada, tumbadas. A cada una la define un color y un tipo de luz. A la entrada del público, el telón está cerrado. Veamos en el manuscrito de la obra cómo se escenificó:

(Intermedio poético)

AL ABRIRSE EL TELÓN SE VERÁN, ACOSTADAS SOBRE UN CÉSPED. TRES PRINCESAS: BLANCA, la nube; ROJA, el fuego; VERDE, el mar. -SE OYE MÚSICA SUAVE DE VIOLINES-

PRINCESA VERDE - A la blanca, blanca espuma
De la verde, verde mar.

PRINCESA BLANCA -A la clara, clara nube
Que camina sin cesar.

PRINCESA ROJA - A la roja, roja llama
Que nadie puede apagar.

PRINCESA VERDE - Mar verde. Mar verde siempre
Soy y seré. ¡Inmensidad!
Onda de luz en la noche,
En el día, oscuridad.
De corales tengo ajorcas
De perlas, tengo collar
En mi garganta desnuda

Que nadie puede manchar. (PAUSA BREVE)

Caminante que en las sombras

Sobre mí, vagando van

Y se asoman, asustados,

En mi negra inmensidad.

Yo les salpico los rostros

Con mis gotitas de sal,

Y acaricio con mi brisa

Sus ardores, su ansiedad.

Yo les recibo en mi seno

Si llegan a naufragar

Y en mí les doy rico lecho

De perlas y de coral. (CALLA LA PRINCESA)

PRINCESA BLANCA Y ROJA- A la blanca, blanca espuma

De la verde, verde mar.

PRINCESA BLANCA- Yo en el azul de los cielos

Me siento siempre flotar,

Más ligera que las aves

¿Quién a mí, alcance me da?

Yo, cuando quiero, desciendo

Para volverme a elevar

Otra vez a las alturas,

En eterna vaguedad.

Ni el cazador me amedrenta

Ni el halcón me hace temblar.

Cuando el campo tiene sed,

Corro su sed calmar

En gotitas diamantinas

De purísimo cristal…

De día el sol me ilumina

Con dorada claridad.

De noche, miles de estrellas

Veo sobre mi brillar.

Y yo no detengo nunca

Mi incesante caminar.

PRINCESA VERDE Y

ROJA CON VOZ

CANTARINA Y LEJANA- A la clara, clara nube

Que camina sin cesar.

PRINCESA ROJA- Fuego, llama, brasa viva

Que nadie puede tocar

Sin quemarse o confundirse.

Y celosas se quitaban

Blancas manos de vestal.

Cuando se extinguía un punto

Para de nuevo brillar,

Solo con rayos de sol

Volvía a arder en mi altar.

Soy pasión y soy tortura.

Soy justicia y caridad.

Soy amor, soy sacrificio.

Soy hoguera, soy volcán.

Yo enciendo lo que se apaga.

Yo vivo en lo que se va.

PRINCESA BLANCA Y VERDE CON VOZ CANTARINA Y LEJANA- A la roja, roja llama

Que nadie puede apagar.

PRINCESA VERDE- Todos los atardeceres

Yo escucho el mismo cantar,

Cantar de la marinera

Que siempre esperando está.

(CASI CANTANDO) “En una barca se fue

Por la cancela del mar

Y volvió la barca sola

¿Dónde el marinero está?

Los que se van por el mundo,

Mar o tierra,

No se les vuelve a ver más.

El pañolito del mundo

Tiene, niña, tantos picos,

Que no se pue en contar.”

PRINCESA BLANCA Y ROJA- A la blanca, blanca espuma

De la verde, verde mar.

PRINCESA BLANCA- Canción de la blanca nube
Que me canta al pasar
Las novias, bajo el almendro,
Cuando viene abril galán.

(CASI CANTANDO) "Nubecillas que eres toda
Un blanco cielo nupcial,
Salpicado de diamantes
Y florecillas de azahar,
Para mi amor yo te pido,
-pide que te pedirán-
Ese velo de novia,
Esas tus flores de azahar."

PRINCESA VERDE Y ROJA- A la clara, clara nube
Que camina sin cesar.

PRINCESA ROJA- Canción que todos me cantan
En la noche de San Juan.
Ardan, ardan las hogueras.
Bailad, mocitas, bailad
Al resplandor de la llama
Que todo encendiendo va
Si prende los corazones
¿Quién el fuego apagara?
Ansias, suspiros y besos
De la noche de San Juan,
Ardan, ardan las hogueras.
Bailad, mocitas, bailad.

PRINCESA VERDE Y

BLANCA- A la roja, roja llama

Que nadie puede apagar.

[…]

PRINCESA ROJA- A la roja, roja llama

Que nadie puede apagar.

PRINCESA BLANCA- A la clara, clara nube

Que camina sin cesar.

PRINCESA VERDE A la blanca, blanca espuma

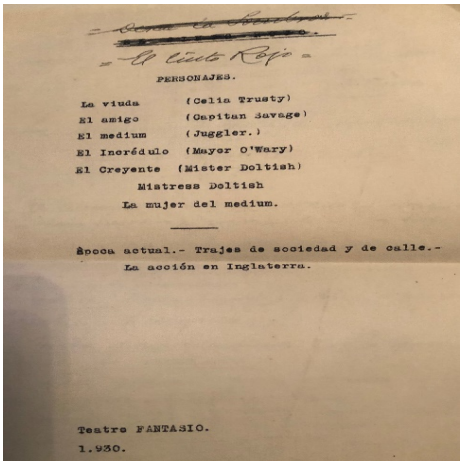
De la verde, verde mar.

(AL TERMINA DE HABLAR, CADA UNA VA LANGUIDECIENDO Y QUEDAN COMO DORMIDAS, EN LA MISMA ACTITUD DE LA INICIACIÓN. -LA MUSICA SE VA ATENUANDO AL MISMO TIEMPO QUE LA LUZ Y CAE LENTAMENTE EL TELON)-.

Nota: Produce muy buen efecto hacer este poema en un gran escenario, con cortinas negras a los costados y telón negro con estrellas y luna, iluminadas por dentro. -Las actitudes de las princesas, - nunca en el suelo tendidas, para lo cual se deberá poner escalones, también negros, que permiten movimientos lentos y destaquen las figuras -Tres haces de luces- blanca, verde y roja, seguirán siempre iluminando las princesas y esas luces, al entrecruzarse, con los movimientos de las figuras, son de mucho efecto -Al final, las princesas, que no deben quedar pegadas al suelo, sino apoyados sus cuerpos y extendidos sobre los escalones-. Es mejor que la luz y la música queden hasta caído el telón.

> Querida Pilar: Tan pronto me ha sido posible, te mando la copia de tu precioso Poema. Ojalá vuelvas a verlo representar. Me he permitido agregar una nota, por si te sirven esas indicaciones. La copia lleva tachaduras, pero es fiel. Otro día te escribiré largamente, Carmen Pizarro, a quien le suplico te haga llegar esta copia, ya que tengo extraviada, o perdida, mi libreta de direcciones te dará noticias de mí.
>
> Un abrazo grande con todo mi cariño y admiración.
>
> (Archivo familiar, s. f.: 1, 2, 3)

En la nota se explica la puesta en escena: movimiento, acción y luz que describe la dramaturgia del color sobre el personaje. La escenografía y la luz era de Martínez Romarate. Más adelante, Romarate puso en marcha los montajes: *El sonido 13* (1929), de Mario Verdaguer, una búsqueda de nuevas rutas artísticas desde una actitud atormentada y de horror a través de los cuadros de la comedia. *El cinto rojo* (1930), de Rafael Martínez Romarate, dirigida por él mismo (fig. 50 y 51) y que define como *boceto de tragedia metapsíquica*. La acción transcurre en Inglaterra en una sesión de parapsicología con un objetivo: la vuelta a un pasado de un personaje, el amigo, representando por la voz de la médium, que se manifiesta en un objeto en forma de puñal curvo de los sijs. *Las aves* (1929), de Aristófanes (fig. 52), dramaturgia hecha por la familia de Martínez Romarate y dirigida por Romarate. *El rubí del ídolo* (1929), de Lord Dunsany, dirigida por Martínez Romarate.



= El cinto Rojo =

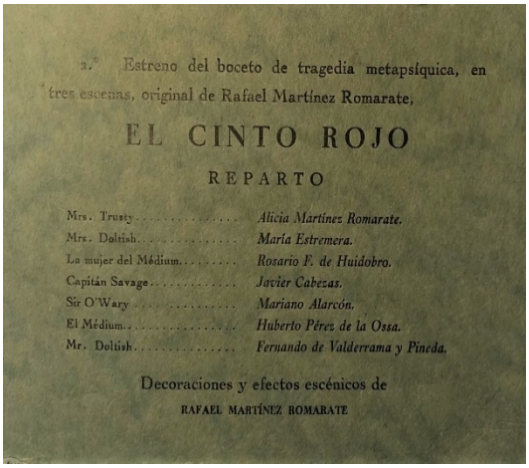
PERSONAJES.

La viuda (Celia Trusty)
El amigo (Capitan Savage)
El medium (Juggler.)
El Incrédulo (Mayor O'Wary)
El Creyente (Mister Doltish)
Mistress Doltish
La mujer del medium.

Época actual.- Trajes de sociedad y de calle.-
La acción en Inglaterra.

Teatro FANTASIO.
1.930.

Fig. 50. *El cinto rojo.* Personajes. (Archivo Romarate)



2.° Estreno del boceto de tragedia metapsíquica, en tres escenas, original de Rafael Martínez Romarate,

EL CINTO ROJO

REPARTO

Mrs. Trusty ..... *Alicia Martínez Romarate.*
Mrs. Doltish ..... *María Estremera.*
La mujer del Médium ..... *Rosario F. de Huidobro.*
Capitán Savage ..... *Javier Cabezas.*
Sir O'Wary ..... *Mariano Alarcón.*
El Médium ..... *Huberto Pérez de la Ossa.*
Mr. Doltish ..... *Fernando de Valderrama y Pineda.*

Decoraciones y efectos escénicos de
RAFAEL MARTÍNEZ ROMARATE

Fig. 51. *El cinto rojo*. Programa de mano. (Archivo Romarate)

Fig. 52. Figurín de Huberto Perez de la Ossa para *Las aves* de Aristófanes. (Archivo Romarate)

Retomemos el concepto de luz previa y la representación de la línea lateral.

Había que separar la escena del decorado, palabra que siempre se asocia al cartón piedra, para poder introducir la línea lateral en forma de cono de luz y que las tres cualidades: sombra, penumbra y oscuridad, se dieran en la obra teatral. Martínez Romarate logró esas cualidades en su Teatro Fantasio:

> […] es el director de escena, el principal escenógrafo y, como competente en ingeniería, creador de un original dispositivo de alumbrado en el que los rayos lumínicos —como en el sistema Fortuny— iluminan por difusión, aunque en este caso se consigue el efecto sólo por superficies reflectantes en vez de emplear las transparentes como en aquél. Con ello ha logrado una maravillosa suavidad de la iluminación de personajes y decoraciones, creando un ambiente luminoso para cada situación y para cada decorado. Añádase a esto un completo cuadro de reóstatos mecánicos y electrolíticos, y un ingenioso servicio de tramoya y trucos escénicos […]. (Romarate s. f.: 8)

Y por encima de todo, se buscaban reflejar distintos cuadros con una base atmosférica a fuerza de buscar, experimentar, equivocarse, sin un método académico de luz, es decir, se trata de un autodidacta que formula su propio método basándose en su propia investigación a partir de la cúpula de Fortuny y la posterior incorporación de sus conclusiones a sus diseños de iluminación en forma de ciclorama. Este sistema se intentó montar en el Teatro Real (fig. 53) en 1929 sin ningún resultado. Hubo otros intentos en diferentes teatros en las décadas de los treinta y los cuarenta, no solo por Martínez Romarate en el María Guerrero, sino también por Rivas Cherif (que la vio en 1911 en la Scala de Milán la primera vez que fue montada por Mariano Fortuny).

Cherif pensó en incorporarla al Teatro Español, proyecto que se vino abajo por problemas de presupuesto. Al final consiguió montarla en el penal del Dueso[84], con la compañía que creó allí a partir de su Teatro-Escuela.

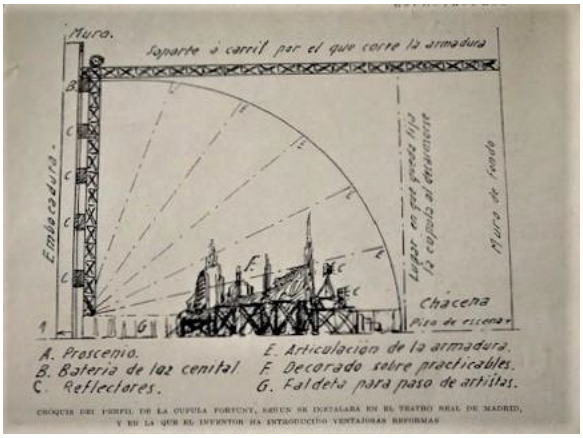


Fig. 53. Cupula de Fortuny. Proyecto para su colocacion en el teatro Real de Madrid

Martínez Romarate organizó todo un sistema de técnica lumínica en su teatro del Paseo de Rosales uniendo el proyecto escénico al diseño de iluminación, lo que le sirvió para experimentar y comprobar el valor de la luz en el proceso de montaje de los textos dramáticos:

> Pocas veces se ponen mejor las obras en teatros «de veras» —y nos referimos a «mise en scène» y técnica—. Vestuario precioso, acertadas decoraciones (obra del Sr. Martínez Romarate), tramoya perfecta y combinaciones de luz, que dejarían

[84] Penal ubicado en la provincia de Santander en el que Rivas Cherif estuvo encarcelado entre 1943 y 1945. Allí montó un espectáculo de guiñol: *El retablo de Maese Pedro*, el 24 de septiembre de 1943, e inauguró la cúpula de Fortuny, que construyó con chapa metálica blanca en su escuela-taller.

> satisfecho al más exigente hombre de teatro. (crítica de *Los aficionados*, en *El Heraldo de Madrid*, 26/02/1929: 7)

Descubrió la fuerza del espacio a través de telones, diseñados por él, y pinturas en falsa perspectiva. Esto, en determinados montajes como el de *El cinto rojo* (1930), le hace romper con un concepto realista para probar con diseños de influencia expresionista, en concreto para el segundo cuadro/escena. «Dificultades vencidas en la sesión de Metapsíquica («El cinto rojo») a la escalofriante aparición del ectoplasma en la oscuridad, vaporosa forma que se va condensando» (Ras, 1930: 8). Al crear el espacio, Romarate necesitó condensar el primer cuadro en un interior; esta era una idea realista común en el teatro de su época y Cherif lo sintetiza perfectamente: «Una habitación puede caber tal cual sea en un escenario. El exterior habrá que pintarlo siempre» (Rivas Cherif, 2013: 279). El tercer cuadro lo condensó en elementos de utilería: sillas y velador con cortinas de fondo.

Romarate ideó una estructura corpórea simétrica para el cuadro primero; y para el cuadro segundo, un fondo de triángulos pintados sobre tela triangulada al fondo (expresionista). La figura del ectoplasma surge envuelta en gasas, desde ese fondo, siendo el tercer cuadro un interior con sillas. La luz la diseñó lateral separando a los personajes de la escenografía. Esta luz es realista para los cuadros primero y tercero, y usa el claroscuro para el segundo. Los planos son una reconstrucción del mundo esotérico del autor, que le lleva a una configuración de la escena con una idea: despojar lo anecdótico del teatro de su época, romper con lo decorativo (segundo cuadro) para entrar en el cuadro pictórico, desechando al personaje como tema para intentar objetualizar la luz y romper con los cánones del lenguaje tradicional del discurso de la luz que estaban vigentes.

La geometría (fig. 54) es aquí una organización del espacio en la que las líneas se entrecruzan y los planos son ilusiones del pensamiento del objeto (actriz) escénico, que buscan en la tercera dimensión una ruptura con la escenografía tradicional, que le sirve para matizar la luz entre la concepción del cuadro del fondo, de composición estática, y el movimiento escénico de los actores. En el cuadro, I Romarate describe en sus acotaciones la acción:

> […] (Se apagan la luz de las baterías descorren el telón y aparece)
>
> La viuda sola, la mirada perdida en un punto lejano; vestida de color malva y un pelo largo que la cae desde la cabeza marcando la figura.
>
> ¿Por qué me atormentas sombra perdurable? ¿Dónde estás juventud que no pones en mi la alegría del sol, la magia de la luz y la llama del fuego? ¿Como andar el hilo de los días felices rotos en el quebranto de mi corazón acongojado? […].
>
> (Romarate, s. f.: 3 y 4)

Fig. 54. Decorado para *El cinto rojo*, cuadro segundo.
(Foto: *El Heraldo de Madrid*)

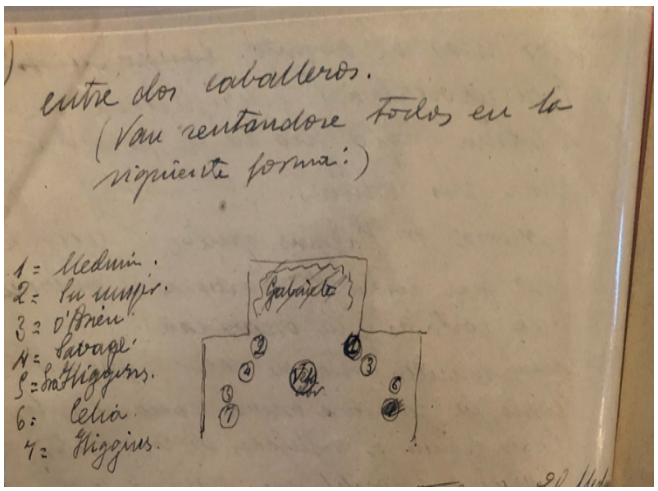


Fig. 55. *El cinto rojo*, cuadro tercero. Manuscrito de Rafael Martínez Romarate

Fig. 56. *El cinto rojo*, cuadro primero. (Archivo Romarate)

Recordemos que Romarate también era pintor y, como tal, analizaba la composición de luz, color y volumen, sin olvidar la configuración espacial como un centro; figura humana enmarcada en triángulos, con laterales fugados a un centro geométrico al fondo y una línea

central del suelo que se proyecta desde los laterales escalonados. Es la época de la incorporación de la línea recta al arte —Mondrian, el Expresionismo—; a la arquitectura —Mackintosh—; a los rascacielos —Nueva York—; y a la escenografía teatral —Craig, Appia—. La simplicidad en la geometría de las líneas ascendentes, líneas paralelas o quebradas, y un paralelismo que en la luz teatral se incorpora, junto con la simetría y la asimetría, a la composición de los haces en el diseño de iluminación.

Para la descripción de la luz, a principios de la década de los cuarenta en el teatro español, tenemos que partir del desconocimiento de los distintos métodos sobre el diseño de luz y sus cualidades; no se conocían los estudios sobre la iluminación teatral, tanto americanos como europeos. Autores como McCandless eran totalmente desconocidos. Rafael Martínez Romarate publicó en 1943 un artículo titulado «Luminotecnia escénica», en el que compara la luz difuminada en el teatro con la que ofrece la luz de la naturaleza. La sombra tiene que ser diluida por la propia luz, y para lograrla se necesitaba una proyección de luz indirecta. El sistema para hacerlo era la cúpula de Fortuny, método que consideró el idóneo para montarlo en el María Guerrero y conseguir las sombras difuminadas, pero se encontró con problemas en el estudio para su montaje en el teatro, aunque más adelante veremos cómo se solucionó. Romarate estuvo en Venecia en el año 1911. Conoció a Fortuny en ese viaje. Hay una anécdota que aparece en su libro *Por sendas de Occidente (Impresiones de un viaje)*, en la que cuenta cómo lo conoció:

> […] me encuentro a Fortuny que viene hablando solo y con la faz alterada […] nuestro amigo. ¿Podrá usted creer –me dice interpelándome– que ya han conseguido meter un automóvil en Venecia? […] ya vera como un día le hacen andar, […] y el buen amigo y el gran artista se alejan pensativos […]. (Romarate, 1928: 59)

Haciendo una comparación entre dos formas de crear dramaturgia basadas en tesis naturalistas o idealistas, se entra en la dualidad de las formas lumínicas, el alumbrado real u objetivo, dos formas distintas de enfocar la luz natural y el alumbrado sintético. La luz natural quiere llevar la luz exterior a la luz artificial de un teatro, compleja para la época, pero evocando el conflicto permanente de los autores de métodos de iluminación de la época: narrar, buscan formas de construir lo más parecido a un atardecer…, pero al final esa búsqueda es la misma que la de los métodos descritos en el capítulo anterior. Romarate describe el alumbrado sintético en función de la colocación y el color que se incorporen a la zona que se quiere iluminar, «se rehúye el matiz, buscando el contraste de la iluminación de las figuras, sobre unos fondos planos y homogéneos» (Romarate, 1943: 104). La disyuntiva pasa a ser cuál es la más importante, necesaria y útil para conseguir una iluminación funcional. Romarate afirma que las dos formas son necesarias porque el fin último es la plasticidad, la homogeneidad de la obra teatral. Considera al dramaturgo como el creador de un tiempo físico, una acción escénica y un espacio definido. En cuanto a la concepción de la luz para la escena, la establece en la plástica de la imagen, admitiendo que los medios para conseguirla son los que ofrece la técnica de su época:

> Un Tenorio, por ejemplo, a base de proyectores crudos, con fondos planos y cortinas lisas, lo estimo tan desacertado como sería un Edipo o un Macbeth sobre un fondo realista y alumbrado difuso. Hay también el término medio, que predicaba Horacio, y sin caer en un excesivo subjetivismo recurrir a él siempre que convenga subrayar algún momento psicológico en que la realidad quede por bajo de la fantasía. (Romarate, 1943: 104)

El término *excesivo* está abierto a la interpretación particular del creador de la luz teatral y a cómo él lo asocie al subjetivismo. Este término sí es importante en el planteamiento de la exploración de la idea que se quiera comunicar, con una variedad de referentes que ayuden a la propuesta. La originalidad está definida y materializada en sus propuestas de iluminación, y a partir de ellas va encontrando una forma de narrar con luz, con una línea más cercana al método de teatro europeo que al americano, iluminaciones de técnica realista y una técnica basada en el tipo subjetivo, todo encuadrado en una época primitiva de la concepción de la luz en el teatro español. Ante estas dos técnicas y su posible desarrollo, Romarate describió una base de estudio de la profundidad, del espacio, las sombras proyectadas y, como consecuencia, de los objetos iluminados, pero con la regla general de difuminar para acercarse a la luz diurna, llegando a la necesidad de la cúpula como solución estética en su estudio de la luz, pero con el inconveniente de la contradicción entre el artefacto lumínico y la escenografía, no solo en relación con los telones, sino también con los elementos corpóreos dentro de una tramoya de cambios complicada de realizar debido a una infraestructura basada en un porcentaje alto de varas manuales.

La luz, en su dirección, parte de dos principios: directa o indirecta, y Romarate usa en sus montajes la primera para el foco al personaje/objeto, y la segunda para la luz que emite por reflexión un objeto iluminado.

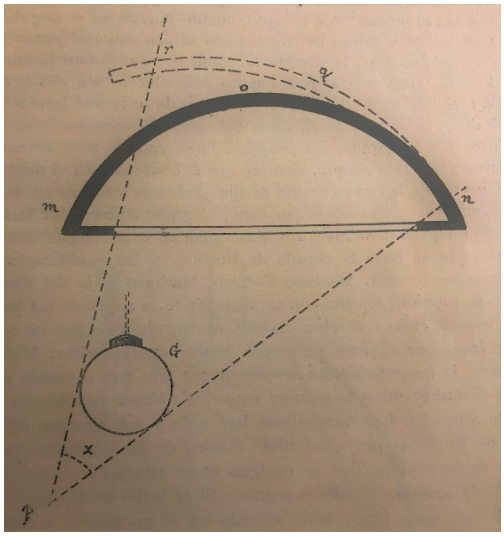


Fig. 57. Cúpula Fortuny en planta con ángulo de proyección. (Dibujo: Martínez Romarate)

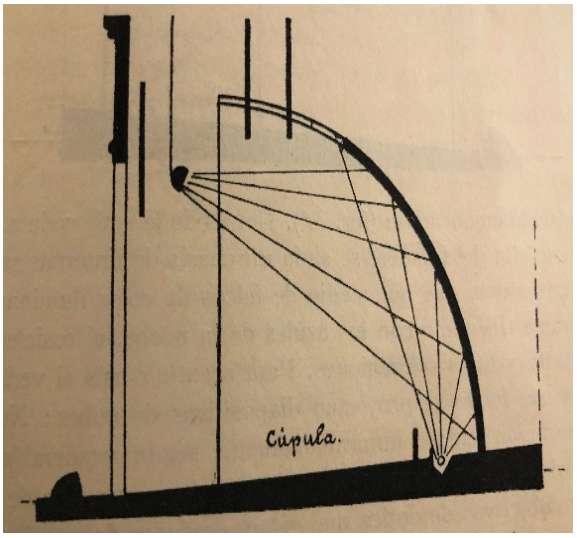


Fig. 58. Cúpula Fortuny en sección. (Dibujo: Martínez Romarate)

Cuanto mayor es la cúpula, mayor es la difusión (figs. 57 y 58) y lo describe partiendo del punto P, iluminado con un foco difusor que describe como G: «recibe una cantidad de luz difundida idéntica a la que recibe por una cúpula de la misma brillantez *m, o, n,* a mayor distancia, siempre que el ángulo *x* que comprende a los dos sea el mismo» (Romarate, 1943: 106). A mayor ángulo, mayor difusión, y como consecuencia la sombra será más difusa (menos brillante); si el ángulo se cierra, la difusión es menor y la sombra es menos difusa (más brillante). Este principio está presente desde la invención de la candileja: haces con ángulo abierto. Estas son las líneas generales que se inspiran en la cúpula Fortuny; algunos problemas importantes que se produjeron cuando se montó dicha cúpula (1900) fueron que la iluminación estaba basada en candilejas y *herses* (diablas) montadas en varas entre bambalinas, lo cual producía sombras y cortes en la cúpula haciendo que el concepto de cielo abovedado no funcionase y quedase deformado. Martínez Romarate observa que, si la luz es uniforme en toda la cúpula, el sentido de profundidad se manifiesta sobre la ubicación del observador; lo sitúa en el punto P y lo determina la intensidad y el color.

Aquí entramos en la percepción visual, luz/color/frío/cálido, su proyección al objeto y del objeto al observador. También se da otro problema añadido: la ubicación de la cúpula que, con su abombamiento, elimina espacio para el montaje de la escenografía y, por lo tanto, se hace necesario desplazar la cúpula hacia el fondo, con el inconveniente de que necesita más fondo en el escenario. Analizando los teatros de la época, el María Guerrero y los demás teatros españoles, esto era totalmente imposible. Otro problema de difícil solución era el montaje y el material necesario para dicho montaje. Si se utiliza tela blanca, se necesita poder tensar la cúpula, lo cual es imposible dado que se necesitaría envarillar, con el problema que esto conlleva, ya que, si se ilumina por transparencia, el envarillado se vería. Para resolver este problema había que volver a la idea original: una cúpula corpórea pintada de blanco e iluminada desde vara, frontal, y focos en el suelo con fermas para esconderlos (fig. 58). La conclusión de Romarate fue que «ha caído en desuso y se ha sustituido por el ciclorama, que bien iluminado puede llegar a dar, si no lo mismo, análoga sensación de profundidad» (Romarate, 1943: 108).

Volviendo al método de McCandless, en él se describe que la luz del ciclorama permitía ampliar y planificar momentos realistas, trabajando el color para determinar el tiempo de la obra. Romarate incide en lo mismo, descubre el ciclorama por descarte de la cúpula y busca la necesidad del tiempo realista en un material blanco, dándole la curvatura que necesita sin estorbar el juego escénico ni la implantación de la escenografía. Incide en la colocación de focos en varas montados detrás de la embocadura con colores diversos para describir noches, amaneceres y diferentes mezclas de colores. Entra en un mundo de puro realismo, define el espacio con proyección de nubes fijas con el sistema de diapositiva o busca el movimiento de las

nubes con cilindros adaptados a un motor colocado delante de focos con variedad de potencias y con diferentes intensidades. Aparte de una variedad de «linternas, objetivos, discos giratorios de cristal pintado, […] efecto de lluvia, nieve, o el zig-zag de los relámpagos» (Romarate, 1943: 108). El método de McCandless apunta a esas mismas posibilidades, efectos producidos por diferentes máquinas de efectos que se van combinando con la luz de la escena.

Cuando Romarate se incorporó al Teatro Nacional (1940) (cuando lo nombraron director del Teatro Nacional, para que se hiciera cargo de la luminoplastia de sus montajes y organizar la secciones técnicas por categorías u oficios), pudo llevar su teorías a la práctica y, además, el espíritu de búsqueda y el interés por conocer diferentes técnicas para poder usarlas en sus montajes le proporcionó esa similitud con el método McCandless, no porque conociera su manual: *A Method of Lighting the Stage*, sino por la introducción de nuevas tecnologías de iluminación teatral, por su formación de ingeniero, por su conocimiento de las tecnologías y por su experimentación con el posicionamiento de las fuentes de luz para definir zonas o personajes, lo cual le dio un amplio abanico de posibilidades para diseñar atmosferas, y efectos realistas, basándose en la naturaleza. La forma es similar en el concepto de la luz, no en la técnica, a lo que enunció McCandless en su libro.

Su siguiente punto de interés fue la iluminación sintetizada entre dos formas distintas: fuertes contrastes entre luz directa —personaje— y luz indirecta — ciclorama—. Romarate no daba importancia al relieve que creaba la imagen de la luz; la crudeza de la luz: visibilidad-sombra, la diseñaba para cualquier tipo de dramaturgia en la puesta en escena. De este modo, justificaba estos contrastes con la idea puesta en las giras por los teatros de provincias, amparándose en la mediocridad

técnica que tenían. Apuntaba que, con el uso de unos cuantos proyectores, reostatos de regulación y algunos talcos de color, rebajaba el sentido de la propuesta desde el lado escénico, pero la volvía factible desde un sentido práctico para los teatros de provincia; llevando «un autotransformador portátil que se acople a las variables tensiones, el equipo será perfecto» (Romarate, 1943: 109). Romarate abrió el camino a la planificación de las giras en los Teatros Nacionales de todo el país con el soporte técnico de dicho teatro, y fueron evolucionando junto con las tecnologías hasta las primeras décadas del siglo veintiuno.

Otro punto que analizó en su artículo, «Luminotecnia escénica», es lo que llamó la *economía de fluido*. Se apoyó en una propuesta simple: a igual distancia se pierde menos luz y, por lo tanto, menos brillo, con un haz concentrado que con uno difuso, en consecuencia, se necesitan menos aparatos para una luz concentrada, posición frontal, que para una luz difusa, ciclorama, ya que se necesitan más focos, no por superficie, sino por la difusión que producen. Un ciclorama necesita, mínimo, 20 focos de dos colores. Hay una ley de iluminación que describe Romarate: la inversa del cuadrado de las distancias[85]. Se refiere a los proyectores de sala como idóneos para iluminar el escenario y, en cuanto al número ideal, lo cifra en cuatro para narrar la escena adecuadamente. En función de la distancia del foco con respecto al objeto a iluminar, determina la potencia del foco, este estaba entre 1kW. y 1.5kW. Al mismo

[85] La intensidad de la luz disminuye de un modo inversamente proporcional al cuadrado de las distancias desde donde se origina. En función de la distancia, la superficie a iluminar disminuye o aumenta con la pérdida o aumento de luz. El flujo luminoso es la intensidad, la iluminación es la luz en el objeto o superficie, la luminancia es la luz reflejada, la que proporciona la visión del objeto. Los focos de teatro funcionan por graduación y, en consecuencia, se define qué tipo de grado se utiliza en función de la distancia y la superficie a iluminar. A mayor distancia, mayor grado; a menor distancia, menor grado. El foco de teatro emite una luz cónica, en la mayoría de los casos, por lo tanto, la degradación o pérdida de luz se da a mayor distancia por la apertura del cono; y menos pérdida, a la menor apertura del cono.

tiempo, tenía en cuenta los talcos/gelatinas de color; en su época el material era más denso, por lo tanto, la absorción de luz era mayor que actualmente, por lo que se quemaba antes. La potencia total de las propuestas de luz superaba, en la mayoría de los casos, a la potencia contratada por el teatro; la compensación de potencia se hacía, y se hace, con la variación de la intensidad en las memorias de luz por escenas. En la década de los cuarenta, la infraestructura de suministro de electricidad era muy deficiente, en cantidad y calidad, repercutiendo en el equilibrio de intensidad; el suministro era trifásica 220v. El suministro a las viviendas era de 125v, con intensidades muy pequeñas. En algunos teatros, en esa década, aún se mantenía la corriente continua.

Fig. 59. Rafael Martínez Romarate. Reóstatos del teatro María Guerrero
(Foto del catálogo de la exposición «En torno a Guiomar»)

En julio de 1936, con el golpe de estado de Franco y el estallido de la Guerra Civil, la familia Romarate se exilia en Lisboa y a través de la radio Romarate hace proclamas de apoyo al golpe de estado. Vuelve a España en 1938 y se incorpora al

equipo artístico de Luis Escobar cuando a este le nombraron director del teatro de falange, para montar y girar, por el territorio nacional, autos sacramentales.

Romarate da un ejemplo claro sobre la realización de una experiencia en iluminación y su descripción del tipo de focos, en función de la distancia, en el acto que organizó el 25 de julio del año 1938, en plena Guerra Civil, ante 14000 personas en la Catedral de Santiago delante de la verja del Obradoiro, con el Pórtico de la Gloria de fondo y la fachada de la Catedral como foro. La escenificación era el auto sacramental *El hospital de los locos*[86] de Valdivieso, con motivo de la Ofrenda al Apóstol. La planificación escénica era un tablado de 44 metros de frente por 11 de fondo, con pasarelas laterales que unían el escenario hasta la entrada al templo. Un montaje fascista para un momento de exaltación triunfal, entre la violencia/sumisión y la religión/justificación ante un pueblo humillado. El teatro propaganda con sus puntales, como lo llamó Miguel Medina, de la élite —autor, actor y director—, tiene que someterse a las exigencias de la dictadura de Franco.

La pregunta que se hizo Romarate fue: ¿cómo se puede iluminar esa superficie, a una distancia de 60 metros, desde la cabina al escenario?:

> […] Pues con solo tres mil watios —de espejo parabólico y lámpara episcopica— en la cabina, ocho de análoga intensidad ante el tablado y la fachada, más cuatro de mercurio dentro del Pórtico de la Gloria (visible al abrirse las puertas y

[86] Se estrenó en Segovia, en la puerta de la catedral, en junio de 1938. Entre actores, figurantes, coros, orquesta y personal auxiliar de los diferentes servicios, tomaron parte 289 personas; además, participaron actores de compañías *amateur,* personal eclesiástico y el cabildo de Segovia. Hizo gira por diferentes capitales de provincia: Santiago, Burgos, Salamanca, Cádiz… En 1939 se estrenó en Madrid en el cine Capitol. Director: Luis Escobar; vestuario: Pedro Pruna; iluminación: Rafael Martínez Romarate.

> aparecer el clero de Cruz Alzada), pude iluminar tal conjunto con suficiente nitidez. Téngase en cuenta que por estar entonces España en periodo de guerra era muy difícil proveerse de proyectores, lámparas y otros elementos y que muchas cosas, como los reguladores de intensidad y arillos concentradores, tuvieron que improvisarse con medios de fortuna. (*El hospital de los locos*, Santiago, 1938)

Ahora sería ridículo diseñar la luz de un espacio del tamaño del descrito con la cantidad de focos mencionada. La falta de material y una tecnología atrasada, o poco evolucionada, hizo que el montaje de la luz estuviese condicionado a las posibilidades técnicas de proyectar imágenes que tuviesen nitidez y visibilidad para el conjunto del montaje, resaltando las que él consideraba las secuencias de imágenes más importantes, que estaban al final de la segunda parte: la procesión del Cristo, el monólogo de San Pedro, alma, revelación y coro. La crítica resalta de él su gran inspiración y madurez, comparándolo con los macromontajes de Reinhardt en Alemania y con la sutileza del conjunto de la danza de Diaghilev. Y a su director, Luis Escobar, y al Teatro Nacional de Falange en los montajes de *El hospital de los locos* junto con *La cena del rey Baltasar,* los comparan con:

> […] sentido de la vista y a la sensación de ver y que no hay arte escénico en armónica integridad, si a él no concurren todas las bellas artes: la pintura, la música, el ritmo de la danza, la corriente de la visualidad decorativa en la trayectoria del Greco, Velázquez, Rembrandt, Goya y Zuloaga […]. (Araujo, 1939: 19)

La luz era una sutil intensidad de imágenes fijas, con tres escenas claves en tres espacios diferentes: el escenario, con tres focos con lámparas episcopicas[87] frontales y cuatro frontales con la misma lámpara; las torretas a los lados del escenario, entre escenario y fachada con cuatro focos laterales para la zona; y el pórtico, contraluz con focos de mercurio con una potencia de luz y calidad superior al resto de las escenas y que proyectaba la sombra de la cruz alargada hacia el escenario. El volumen de las escenas lo consigue con la luz entre el escenario y la fachada, ya que separa los dos momentos escénicos con intensidades provocando diferentes planos de acción, además, la silueta de los actores con el reflejo de la fachada hacia el escenario, al ser luz lateral en el espacio, entre fachada y escenario, consigue una escena con volumen y la fuerza de la penumbra.

El 23 de mayo de 1939 se estrenó en el Teatro Capitol de Madrid *El hospital de los locos*, además, se programó un concierto de la Masa Coral, dirigida por el maestro Benedito, que interpretó un programa de música clásica como introducción al auto sacramental. En esa misma fecha, Romarate envió una carta a Pilar de Valderrama, que se encontraba con sus hijos en Burgos, explicándole el estreno de Madrid. Todo se había planificado para que el espectáculo fuera perfecto; en la carta cuenta que salió conforme y dice que «tuvo la calidad de gran espectáculo ultramoderno de técnica como lo reconocen unánimemente los críticos» (Romarate, 1939: 1). «Obregón en el Arriba. […] El ciclorama con nubes tormentosas desfilando

[87] La lámpara episcópica funcionó en el teatro español hasta finales de la década de los noventa. Era una lámpara de incandescencia, esférica, que se usó en diferentes tipos de diseños de focos, PC, en concreto. Con respecto al montaje de Romarate, los focos que usó eran de tipo beam, con un tipo de haz concentrado y forma cilíndrica en el frontal. La lámpara llevaba incorporado un espejo que reflejaba los haces en el reflector parabólico.

por el cielo sobre una lejanía de puerta roja […]» (Romarate, 1939: 1). Describe cómo va a planificar el viaje para traer a su familia a Madrid ya que están en Burgos Pilar y Rafael mientras que sus hijas van con él en la compañía del montaje del *Hospital de los locos.* Le comenta a Pilar «[…] que no ha visto a las chicas. Me pidieron 100 pesetas para comprar cosas y dijeron que vendrían […] a la una para comer juntos y no las he vuelto a ver […] ni a las 100 pesetas. Mañana te giraré algo […]» (Romarate, 1939: 5 y 6).

En la carta describe todo el proceso anterior al estreno, los problemas que fueron surgiendo y el temor que Luis Escobar y él pasaron debido a diversos errores y averías, y cómo esto repercutió en el tiempo de montaje y en su posterior evolución:

> […] tuvimos una hora para ensayar luces, de ocho y media a nueve y media de la noche (el espectáculo empezaba a las diez y media). De ensayo general ni palabra, no se hizo y con 4 o 5 figuras nuevas. […] Y vamos a probar el ciclorama y no andaba el motor, las linternas del techo no funcionaban bien, las proyecciones de tres solo marchaban dos. ¡El disloque! Se preparó lo que se pudo en una hora. (Romarate: 1939: 2)

A continuación, va describiendo como, ante el estreno inminente, improvisa, siendo consciente del estado lamentable en que se halla el teatro y las reparaciones que se pudieron hacer, en solo una hora, de los problemas de iluminación:

> […] puse al propio Benito Delgado en una linterna de techo de la sala y a Oller en otra, con teléfono a donde yo estaba (como puntos más delicados que no convenía dejar a operarios) y yo me fui al cuadro con otros dos operarios de Delgado

> […] Y todo nubes, focos, plataforma, ascensor, colores, etc. fue saliendo por milagro perfecto en lo que cabe […] el público salió encantado… gran ovación (el concierto de Benedito regular, pasó inadvertido sin pena ni gloria). El teatro lleno. He recibido tu carta última en que me hablas de lo de traer a Madrid a Rafael (Murió en 1940). Me parece bien […] Recibe con Rafael un fuerte abrazo. (Romarate 1939: 2 y 6)

Decía Georges Lefebvre sobre el estudio de la Historia, que, para investigar los diferentes niveles de la estructura social y económica con metodologías precisas, siempre nos encontraremos con testimonios humanos que son falibles, porque la observación directa de los hechos históricos es imposible de analizar. Otro aspecto importante es que hay que encontrar una forma adecuada de comparación entre distintas épocas, dónde se dan los baremos de estudios que, contrastando entre distintas estructuras de la sociedad, pueden dar unas constantes que sirvan para comprender hechos pasados.

En el estudio de la luz escénica, a partir del artículo de Martínez Romarate, partimos, en primer lugar, de los escritos redactados en primera persona (fue autodidacta en el diseño de iluminación), en función de sus experiencias en técnica de la iluminación, su formación de ingeniero industrial, su descripción de las fuentes de luz, su diseño y su proyección de diferentes tipos de haces sobre líneas basadas en óptica teatral. Su base metodológica radica en su experiencia (ensayo-error) y en sus testimonios; estos son falibles en cuanto a su resultado, ya que la demostración de cómo desarrolla la evolución de la luz en la puesta en escena, al no contar con testimonios descritos (solo fotográficos) basados en planos, leyenda de focos o memorias de luz, con una descripción detallada en el texto de la ubicación de la luz y la relación de intensidades, nos lleva a valorar la escena en un plano subjetivo y a la

comparación con críticas teatrales: testimonios humanos. Las probabilidades de acercarnos a un análisis objetivo del diseño de luz y sus consecuencias inmediatas son variables sujetas a las comparaciones entre diferentes montajes para encontrar unas constantes que se puedan analizar. Esto nos guía al estudio de la idea de la luz a partir de una colocación de efectos productivos al servicio de la puesta en escena o al desarrollo de la escritura dramática desde variables de escenificación. Ahí está el cambio de la luz artesanal a la luz artística; asociado a la aparición de una estructura cambiante en la sociedad, que está relacionado con una evolución de la técnica y, en el plano artístico, a los nuevos lenguajes que conforman una nueva comunicación entre escenario, imagen/escena y espectador. Romarate confió, y resolvió, los inconvenientes que le fueron surgiendo en el momento, tanto en las realizaciones técnicas como en las creaciones de los distintos planos de la acción teatral.

La idea que Romarate tenía de las candilejas fijas es afín a la de sus contemporáneos, no solo por la deformación de la luz en la cara del actor (ver el análisis en el capítulo sobre la candileja), sino porque siendo un admirador de la luz difusa, y con ello del ciclorama, ante este dilema, comprende que la candileja y el ciclorama son enemigos irreconciliables, por las sombras que proyectan las candilejas en el ciclorama. La técnica que pone en práctica para buscar un equilibrio entre luz y objeto es la variación de la intensidad, potenciado la luz del ciclorama, y la libertad en el uso y colocación de la candileja, que dejó de ser fija. Él incide constantemente en la iluminación escénica, partiendo de la luz general difusa, ambientada en un realismo escénico marcado por el texto y el director, que deja el arco voltaico como una luz de efecto. Su uso pasaría, en el futuro, con la aparición de nuevas fuentes de luz, a ser el cañón de seguimiento actual. Con la aparición del regulador en el teatro español y

europeo, estos tipos de focos, con necesidades de mano de obra extensa, se contraen, pasando los operadores a ser técnicos de montaje. Ante la aparición de la lámpara de incandescencia, comenta Romarate: «[…] pueden graduarse a distancia, carecen de oscilación y no precisan de la asistencia de un obrero al pie de cada aparato» (Martínez Romarate, 1943: 111). Desarrolla una idea sobre el concepto general de la iluminación, aparte de la ya descrita, una luz difusa que produce suavidad en la escena programada. A esta le suma un haz de luz concentrado sobre un objeto y admite que este puede ser de una bellísima plasticidad, siempre recreando la narración con la armonía de la luz en la escena. Para él, la base está en la óptica teatral, y por ello describe los tipos de lentes que tenían los focos de esa época en el teatro español. Son tres: parabólico, lente convexa, o planoconvexa, y lente tipo Fresnel. Para poner en práctica la idea de luz en sus montajes para el Teatro Nacional, usa la lente Fresnel, que le permite la suavidad en la escena y la seducción por la sombra difusa. Si describimos el Fresnel como el foco de uso común, según la teoría de Romarate, con un proyector de luz concentrada diseñado con una lente convexa, se puede producir una luz semidifusa o concentrada. Ante esa evidencia, asume las propiedades del Recorte, y su uso en el teatro de posguerra le resultó paradójico. A continuación, veremos un resumen de los puntos más importantes de su teoría:

- Sistema de cuadro virtual o subjetivo. Es un sistema donde lo más importante es el alumbrado, sin destruir la sombra como principio.
- La mezcla entre lo real y lo subjetivo. Efectos realistas basados en la luz de la naturaleza: un claro de luna, un cielo azul, nubarrones, un rayo de sol, junto al haz concentrado en la imagen dramática de la muerte.

- Plasmar en un escenario sombras arrojadas o sombras difuminadas. Reconoce lo importante que es la luz directa (sombra enfocada), junto a la luz indirecta (sombra difusa).
- Reconocimiento del derecho de la técnica a ser considerada como un paso previo al arte. La técnica y el uso que se le da puede lograr efectos de luz e imágenes dotados de cultura y sentimiento artístico.

Estos puntos definen su compromiso con la idea de luz, ante la diversidad de posibilidades de puestas en escenas. La técnica es importante en el momento en que va a definir espacios, pero Romarate no entra a precisar si se necesita un tipo de ángulo de incidencia para la visibilidad del objeto/actor, ni tampoco apunta zonas o áreas determinadas para los ensayos, como sí hacían los métodos descritos anteriormente, (McCandless, Fuchs, Parker, Gillette, Pilbrow…). Critica la forma de ejecutar la luz en el espectáculo teatral, anterior a la aparición de la figura del iluminador, cuando comenta que el servicio eléctrico del montaje teatral y su posterior realización está en manos del obrero que, con más o menos habilidad, maneja interruptores, adheridos a los reostatos, sin ningún planteamiento artístico, ni por parte del jefe de eléctricos ni por el del director artístico. Las notas de si era noche o día en la escena se marcaban con una subida de luz, fija en color y posición, sin ningún matiz. La organización era siempre la misma intensidad máxima, las transformaciones con cambios de decorado y la bajada de telón. La palabra clave fue: *luz a batería*. Romarate afianza la idea de que se puede ser un buen electricista, con una práctica de años de trabajo, con intuición en el manejo de los equipos de electricidad, saber de teoría eléctrica y tener intuición artística. Con esta descripción, se puede pensar que un buen oficial de estas

características, junto a un director de escena, serán suficientes para componer una partitura de luz escénica. En el cuadro 2 se ha sintetizado la evolución de la luz en el teatro español, desde el técnico hasta el iluminador, y se muestra que en su recorrido hasta los años ochenta del siglo pasado se han dado tres corrientes principales: el iluminador, en la figura de Martínez Romarate; el jefe de electricidad, que funciona en paralelo a Romarate y que continuó hasta los años ochenta; y el director/iluminador. El momento en el que el director empieza a ocuparse también de la iluminación se da desde que aparece la bombilla incandescente hasta nuestros días. Y a partir de los ochenta, la consolidación del iluminador en toda su función, como creador del arte de hacer luz.

Martínez Romarate, conocedor de la técnica de la luz de su época: imprecisa, antigua y, en algunos casos, obsoleta, como ocurría en el María Guerrero, en comparación con la dotación que en esa misma época tenía el Teatro Español (1942), apuntó que la intuición no era lo más importante en la definición de la luz en la escena. Para él, en cambio, «[…] dar una pincelada de luz supone a veces horas de trabajo, regulación de lentes […]» (Martínez Romarate, 1943: 114), es decir, plasmar en un escenario el trabajo artístico de la luz con la propuesta del director. El espacio lo articula con la introducción de un cielo quieto, que en momentos pasa a ser dinámico, pero que en su propuesta es tiempo y relatividad. Su dramaturgia es la búsqueda de la quietud del objeto, el reposo de la vista, en la luz, necesita el cenital para romper el misterio de la luz difusa, la monotonía del tiempo físico; él es un científico de la instalación eléctrica. Romarate hizo una exposición del luminotécnico de su época que fue visionaria, y en los años ochenta se convirtió en realidad:

> en el teatro será el provenir, tan necesario como el decorador y el director de escena; que con ellos debe colaborar estrechamente desde la primera lectura de una obra, sugiriendo las posibilidades, adaptándose a las sugerencias posibles, tratando de vencer las que parezcan imposibles y señalando al escenógrafo los espacios vitales que debe respetar para el buen juego de luces -cosa que tanto importa por uno como el otro-. (Romarate, 1943: 114)

En la coyuntura técnica/artística en la que Romarate tuvo que definir su forma de colocar las fuentes de luz y sus combinaciones para desarrollar una luminotecnia, o, como dice Marqueríe, luminoplastia, se encontró, a lo largo de su vida profesional, con infraestructuras viejas, con un discurso coherente entre idea y realización lumínica frente a una puesta en escena en evolución para un tiempo duro, como fue el de la posguerra. El cambio de las estructuras de relación y reconocimiento de la luz teatral, de lo viejo a lo nuevo, no fue algo que se produjo solamente por la coyuntura de la aparición de una nueva técnica de iluminación en el teatro de esta década, sino porque el proceso de definición de la luz, en el plano artístico, vino de la experimentación de gamas más amplias, entre el color frío y el cálido, con fondos de colores primarios, aislamiento del personaje con la luz e influencias de corrientes europeas por las visitas a diferentes teatros —Escobar, Romarate, Luca de Tena—. Ofreciendo una imagen renovadora por el tipo de luz emitida (potencia, brillo, color), pero no en cuanto al discurso, que siguió con una narración fija: la vieja estructura del teatro nacional. Romarate fue consciente de todo el proceso descrito y la prueba está en su exploración, a través de nuevos lenguajes artísticos, para encontrar sistemas técnicos de investigación que le proporcionasen herramientas para su trabajo. Al mismo tiempo, su fin era encontrar fases evolutivas en la luz escénica que determinaran lo nuevo en

la escena y produjeran un triunfo sobre lo viejo, lo cual era importante en un pensamiento conservador como era el de Romarate, pero para conseguirlo sabía que la explicación estaba en la renovación de la sociedad, claro está, sin olvidar el tipo de espectador teatral que asistía al María Guerrero. A continuación, mencionaremos una idea de Sergio Vilar que, indirectamente, es aplicable al teatro de posguerra:

> […] que lo viejo puede integrar lo nuevo, o dicho de otro modo y aún más: lo viejo no solo puede reformarse con las apariencias de lo nuevo, sino que puede revigorizarse asimilando algunos elementos de las fuerzas auténticamente innovadoras. (Villar, 1976: 115)

Sus innovaciones están en sus escritos sobre técnica teatral, que Romarate va distribuyendo en función de categorías y que va definiendo como necesarias. Una de ellas es la niebla, que enuncia en el manuscrito *Nieblas. Su ficción en el teatro.* Él es consciente de lo difícil que es conseguir nieblas simuladas en el teatro:

> […] porque tal fenómeno físico presta al ambiente una vaguedad y misterio del todo propicios a la fantasía en la ficción. Y si la vemos en un anochecer, en esa irrealidad que ya la sombra nos produce. (Romarate, s. f.)

Pone como ejemplo, apoyándose en el espectro del Rey en *Hamlet,* la escena de la aparición del príncipe cuando recrea en su pensamiento al fantasma surgiendo entre la niebla. Es el mundo del misterio, de lo ultraterrenal o de una anormalidad psíquica que envuelve a los personajes. Lo lleva a la tragedia clásica y al teatro áureo; trasladar la realidad a la fantasía del personaje con el uso de la niebla. «Todos estos y

tantos otros convienen para el empleo de todos los recursos escénicos y estos convienen a aquellos» (Romarate, s. f.: 1). Necesita, en su mente científico-artística, hacer historia teatral a partir de:

> Los sucintos tablados de nuestro teatro español del siglo xvi eran sin duda alguna para la expresión del verso […] La galanura de la frase bastaba y sobraba para acogerse bien a cualquier tablado por simple y elemental que fuere, donde la frase lo era todo, pero las mismas obras de aquella época en que tanto juega la irrealidad como en La vida es sueño, El Burlador de Sevilla, El Mágico Prodigioso: ¿no hubieran ganado en fantasía con lo que hoy puede darles en realidad el tablado moderno? (Romarate, s. f.: 1)

La respuesta a esta pregunta es afirmativa, pero con sus teorías intenta demostrar cómo se puede conseguir parte de esa utopía con el uso de la niebla, imposible de recrear con medios químicos. Romarate dice que un gas puede ser visible, pero que la fórmula química para conseguirlo es inviable por ser irrespirable. Con sales de amonio se pueden conseguir nieblas, pero también producía picor en la garganta y los ojos tanto a los actores como al público. Comenta el uso del vapor de agua basándose en la condensación en el escenario: «[…] para los efectos llama, humo y vapores coloreados por proyección da buen resultado, es inocuo y hasta conveniente en el reseco ambiente de los teatros, pero en cuanto a estatismo deja mucho que desear» (Romarate, s. f.: 2).

Es consciente de que en el cine sí se usa niebla de baja densidad, más pesada que el aire, que llega a alcanzar una altura de metro y medio. Ante la dificultad de encontrar el medio químico que aporte el humo de niebla que él buscaba, recurre

a: «Ante tantas dificultades, hay que seguir atendiéndose a los medios rutinarios de la gasa y los tules que en ciertas condiciones con luces adecuadas pueden sugerir lo mismo en fondo submarino que una lejanía de niebla en la ciudad» (Romarate, s. f.: 3).

Su formación como ingeniero también le llevó a dirigir la técnica de todas las secciones del María Guerrero, estando sus atribuciones más cercanas a las de un director técnico actual que a las de un gerente de su época. La perfección en el montaje del decorado fue una lucha que tuvo durante los años que estuvo al frente del María Guerrero:

> ¡Cuántos bellos efectos se malogran por un telón mal colocado, por un traste demasiado bajo o demasiado alto! […] Una simple bambalina mal colocada puede hacer inútil el más precioso juego de proyectores. […] En tales casos, la más perfecta instalación resulta un estorbo. Las decoraciones se enganchan en el puente o en las linternas de nubes; […] quedan los proyectores mudos, es decir, ciegos.
>
> Confiemos en los nuevos avances de la técnica escenográfica… y en la mayor compresión de los directores de escena. (Romarate, 1943: 115)

Hay una frase que apoya lo escrito por Romarate en referencia a las apariciones y trucos de *mise en scène en* el siglo XVII: ¡La tramoya ha muerto! ¡Viva la escenografía! Su antecedente viene de la tramoya, su significado y el porqué de su uso está relacionado con el sentido religioso en la tradición de los Misterios del siglo XV. Othón Arróniz define la tramoya como la forma mecánica de proveer al espectador de fantasía, y la configuración de una ideología religiosa que asume la utilización de las fuerzas del mal: serpientes, diablos, infierno, voladuras. No es una evolución de la

maquinaria, es su consecuencia para llegar a definir la estructura escénica pensada para la escenificación de la obra teatral. La evolución llegó a raíz de la incorporación de la escenografía del teatro europeo. En la historia del decorado en el teatro español, los elementos de la naturaleza: nubes, sol, fuego, lluvia, luna, cielos en toda su extensión del día y de la noche, etc. siempre han estado presentes en relación con los efectos de apariciones y desapariciones, que vienen de una concepción medieval del espacio. Recordemos unas palabras de Víctor María Cortezo sobre el telón pintado y lo que representó en la obra teatral en un tiempo pretérito: «Han quedado telones maravillosamente pintados, deliciosos y aún muy bellos a veces, pero incapaces de servir la obra literaria para lo que se destinaron» (Cortezo, 1943: 98). La colocación de candelabros de cuatro o cinco brazos, al modo del siglo XVII, colgados del techo de proscenio, fueron montados en el María Guerrero por directores como: Luis Jouvet, en *L´Ecole des Femmes* (1950) o Luis Escobar, en *El desdén con el desdén* (1951). La idea era recrear espacio y luz tal y como lo adaptaban en la época.

La escenografía corpórea rompe con todo pensamiento religioso para pasar a un mundo más físico: paisajes, ciudades o, lo que es lo mismo, naturaleza y abstracción. Romarate lleva el mundo decorativo del teatral medieval al escenario a través de la luz: linternas de efectos, ruedas de colores, proyección de efectos de la naturaleza, relámpagos… La luz incandescente y la técnica lumínica le dieron la oportunidad, con el ciclorama como soporte físico, de concebir, según sus palabras escritas en el *Análisis de la luz histórica,* un teatro moderno donde «el cielo de fondo es ya un lienzo que no requiere pintura -sea de seda o material rígido- toma luz por sí mismo, se pinta él en cielo azul, dorado o rosicler» (Romarate s. f.: 8). La escenografía como concepto evolutivo de la escenificación entró en la propuesta global de su

conocimiento de la luz y la proyección escénica, fenómenos que Romarate describe así: «pinta también las nubes errantes y las estrellas fijas» (Romarate s. f.: 8). Los cielos que él soñaba se los imaginaba con luz de fluorescentes, pero era consciente del problema de la regulación ya que esta producía una oscilación estroboscópica que la hacía imposible de utilizar por un problema de la técnica de su época, actualmente resuelto. En cuanto al rendimiento de color y su pureza, afirma que este es extraordinario en comparación con el color producido por una fuente de luz incandescente con talco de color, ya que esta pierde un 70 % de intensidad mientras que el tubo de fluorescente azul consigue el 80 % de luminosidad. La fuente de la luz se incorpora al cambio en el decorado corpóreo y se puede ubicar en huecos, oberturas, diseños de puertas o ventanas dando una narración entendible a la obra teatral y dotando de luminosidad,

> […] sí sabemos disponerla, no solo en el alumbrado de fondo sino en el accesorio: en el velar de una lámpara, el oscilar de una llama, el clarear de una ventana…, en esas cosas menudas triviales que son en fin las que crean el llamado clima psicológico según el tópico usual, sin lograr tal ambiente, preciso en tantas obras, tampoco habrá obra totalmente lograda. (Romarate, s. f.: 9)

La introducción de nuevos escenógrafos permitió un cambio de una estructura obsoleta del decorado —papel estrictamente funcional— a una visión más narrativa del espacio teatral —principio de la escenografía discreta— y, a la vez, la introducción de la electrificación y la adquisición de material de luz ayudó, también, a ese cambio; del telón pintado a lo corpóreo, un corpóreo, en esta época, con material de muy baja calidad y construcción (paredes que se movían, puertas que vibraban, decorados de

papel). Escenógrafos como Burmann o Víctor Cortezo (fig. 60), que desecha el telón pintado para implantar lentamente lo corpóreo en la escena, compusieron el espacio con elementos móviles fijos y con variaciones mínimas de objetos, lo cual permitió ofrecer una variedad infinita de recursos a la luz.

Fig. 60. *El estudiante endiablado*. Escenografía de Víctor Cortezo. (Archivo Romarate)

Un ejemplo del planteamiento de Romarate es la variación de la estructura de luz difusa en la década de los cuarenta; la eliminación de la candileja fija y la introducción de una luz más enfocada —planoconvexa— sumada al Fresnel: planteamiento de Romarate. Hay que tener en cuenta que, si la luz difusa regulada pudo convivir con el telón pintado, por su penumbra, con la aparición de nuevas tecnologías de la luz y, por consiguiente, el aumento de la intensidad y brillo, el telón pintado fue desapareciendo dejando de ser funcional tanto en el trazo como en el contenido. En el teatro catalán (años veinte y treinta), el caso más evidente fue el de Adrià Gual, que se define a sí mismo como el introductor del volumen y de las teorías de Appia en sus montajes. En ese recorrido también estaba Burmann, por su formación alemana y por haber trabajado con Reinhardt.

El decorado en el teatro español en la década de los cuarenta no era un espacio pensado para la simultaneidad, diferentes escenas en el mismo espacio, sino que era único y cambiante en los entreactos. Conseguir un cambio de escena a vista de público era muy complicado. Si para la iluminación, la desolación era aterradora, para la maquinaria escénica, que estaba basada en la vara manual, peine de madera, el contrapesado era minoritario y el motor puntual no existía, incorporándose en la década de los ochenta en los Teatros Nacionales. En cambio, la maquinaria de suelo, los giratorios, cambió el sentido de la evolución de las escenas, haciendo más agiles y a vista de público los cambios. Esta maquinaria se incorporó tanto al María Guerrero como al Español a mediados de la década de los cuarenta. Romarate, en varios de sus escritos, se pregunta sobre la conveniencia de las plataformas giratorias para las escenas giratorias Las plataformas giratorias permiten romper la rigidez de los cambios de decorado, incorporan nuevas técnicas a los cambios escénicos y eliminan un excesivo maquinismo que entorpece la evolución de la puesta en escena. Partiendo de que toda obra teatral es una evolución, teórica, de la anterior propuesta escénica, la solución pasa por adaptar el escenario a una nueva tramoya y hacer los cambios de escenografía y utilerías más agiles, usando el medio giratorio. Romarate se pregunta: «¿cómo realizar una rápida mutación de cuadro con tantos muebles y tantos elementos casi simultaneo?» (Plataformas giratorias, s. f., g: 5). En el montaje de *El beso a la bella durmiente* (1948), de Agustín de Foxá, su crítica fue dirigida a las acotaciones de espacio/tiempo/lugar marcadas por el autor, y la frase, al final del prólogo, que dice que se hace un oscuro para transformar el decorado de una escena a otra, y se vuelve a preguntar:

> ¿Cómo quitar y poner tanto trasto en ese tiempo, y sin meter ruido ni dar martillazos? Los autores en alas de su fantasía -y cuanto más poeta más alado- no encuentran con la realidad de la materia con su inercia y su pesadumbre y con la movilidad de tanto mueble. (s. f.: 4)

Su repuesta es que esto solo es posible con un giratorio (fig. 61). Romarate se acordó de su viaje a Seúl en 1923 en el que fue a visitar un teatro y en sus cuartillas del viaje relata cómo era la decoración de dicho teatro: blanco, grande y frío, construido de cemento armado, igual que los de Europa. La diferencia con los teatros españoles, anota, está en el escenario, ya que tiene plataformas móviles, en la mitad se interpreta, en la otra mitad los maquinistas montan los decorados, giran y continua la representación hasta el final. El montaje de *El beso a la bella durmiente* (1948) tenía solo dos semanas para montarlo, con decorado incluido, por lo tanto, el montaje se hizo en cinco días, debido al poco fondo que tienen los teatros antiguos, en concreto, el María Guerrero.

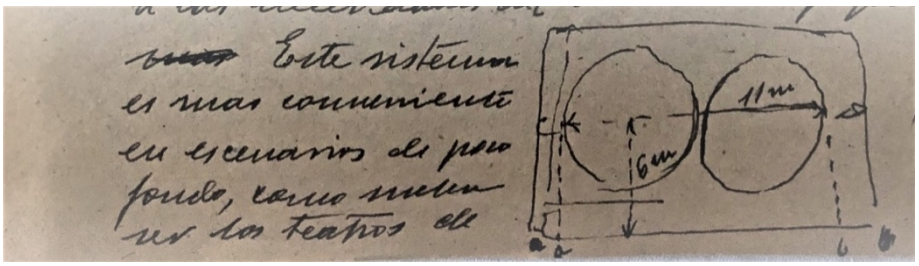


Fig. 61. Dibujo de doble giratorio. Rafael Martínez Romarate

La realidad en el teatro de los cuarenta era el decorado realista/corpóreo, dominante en ese decenio, dentro de un escenario muy atrasado en infraestructura técnica y condicionado por una economía autárquica sin posibilidades de inversión.

Recuerda Romarate que la instalación de un decorado en un escenario con pendiente siempre es un problema ya que hay que calzar y nivelar los trastos, y más aún en un giratorio que tiene que trabajar en un plano horizontal. En esos años, la mayoría de los teatros de provincias tenían pendientes. En las *tournés* (bolos) se podían encontrar diferentes inclinaciones en un mismo escenario.

La influencia que ejercieron los Teatros Nacionales en las décadas siguientes fue muy importante para la evolución de las artes escénicas, logrando la plástica teatral (escenografía, vestuario e iluminación) la configuración de equipos artísticos que influyeron en la transformación de la puesta en escena y cambiaron la concepción que se tenía de ellos: «[…] sus directores -Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa-, así como los escenógrafos y los diseñadores de figurines, […] se rompe la angostura y la estrechez de horizontes que agobian a la decaída escena española» (Marqueríe, 1942: 191).

Fig. 62. Dibujo de un escenario con giratorio, Berlín. (Imagen de la *Revista Nacional de Educación*)

Marqueríe, en la crítica en el *ABC* al montaje de *Historias de una casa* (1951), de Joaquín Calvo Sotelo en el María Guerrero, describe la labor del equipo artístico:

> Los decorados de Cortezo, la luminotecnia de Martínez Romarate y la dirección de Luis Escobar y Pérez de la Ossa, que supo resolver con escenario sobre plataforma todas las dificultades técnicas que ofrecía el desarrollo de la acción, fueron también factores importantes del triunfo y se hicieron acreedores al más sincero aplauso. (Marqueríe, 1949: 15)

Por primera vez en el teatro español se reconoció tímidamente el perfeccionamiento de la plástica teatral; la determinación, la investigación y el significado de este hecho van unidos a una frase de Rivas Cherif sobre el teatro; la defensa está en el arte de la imaginación, no en la reproducción de lo cotidiano. Romarate considera la luminoplastia como un paso entre la forma de imaginar la realidad escénica y el uso que se empezó a dar a lo cotidiano y la puesta en escena de textos abierta a diferentes estilos en la programación del María Guerrero. Su primer gran triunfo fue la iluminación al aire libre para *El hospital de los locos* (1938), teatro de propaganda y efectismo en el discurso político-religioso del fascismo.

> […] Música para los ojos, que realza el decorado, los trajes, las actitudes de los intérpretes, lo bien cuidado de la máquina o maravilloso, las intervenciones angélicas en planos superiores que nos traen a la memoria las estructuras de las tablas primitivas; […]. (Araujo, 1939a: 19)

Cuando en 1939 se estrenó *La cena del rey Baltasar* (1939) en el paseo de las estatuas del Retiro, el montaje de luz fue suministrado por la empresa de iluminación Benito Delgado. En esa ocasión la crítica de Luis Araujo volvió a realzar la plástica teatral:

> La interpretación plástica de *La cena del Rey Baltasar* arranca de Rigaud como de un motivo que Víctor María Cortezo ha desarrollado en amplificaciones admirables de línea, de colorido, de movimiento, de luz, de lujo, de fantasía embriagadora de atrayente barroquismo. […] magnífica interpretación plástica, lumínica, coreográfica y de conjunto. (Araujo, 1939b: 19)

El 27 de abril de 1940 se estrena, para la inauguración del Teatro Nacional en el María Guerrero, *La cena del rey Baltasar,* el montaje varía en cuanto a estructura escénica, escenografía y luz. En este montaje, el concepto de la iluminación de Romarate es diferente al del montaje al aire libre debido a la configuración cerrada donde, además, puso en valor su idea de la luz: la suavidad en la atmósfera, la demostración del efecto en una concepción real o realista, según su propia definición. Sombra difuminada en el contexto de una representación que buscó la plasticidad entre cuerpo corpóreo, actor-vestuario y significado del objeto: «[…] para realzar las obras maestras con los prodigios de color, la música, el ritmo, la danza, el movimiento, la luminotecnia, los estilos pictóricos, todo ello en perfecta armonía» (Araujo, 1940: 19). La exaltación por la creación del Teatro Nacional se inscribió en un ambiente de apoyo a la configuración del equipo artístico, que rige el teatro fascista de la época, por parte de la crítica pomposa en periódicos como el *ABC* o *El Alcázar:* «[…] Luis Escobar y

sus auxiliares, que han sabido fabricar para los tesoros de la escena un templo de oro, pórfido y topacio en el que vibran melifluos y broncíneos sones» (Araujo, 1940: 19).

Romarate huía de las ideas preconcebidas sobre luminotecnia y era consciente del error que conduce a la puesta en escena a utilizar la luz con la idea de alumbrar. Este planteamiento destruye sombras y planos de acción, y para él eran muy importantes los referentes y su posterior análisis, sin los cuales no existía la manera de hacer creíble la luz en la escena, y esto se da en el proceso de los ensayos. Romarate creía en una forma de trabajar a partir de la concepción de la luz en el discurso junto con el criterio del director; trabajar poniéndose de acuerdo; y en la colaboración entre todas las partes que forman la realización artística. Podríamos decir que lo primero sería sentar las bases del trabajo, estructurado en la concepción de la luz, con las premisas que se expusieron al principio: sombra, penumbra y oscuridad, tres formas de concebir el diseño de luz que aporta el claroscuro y, con él, la imagen poetizada de un realismo simple abierto a la interpretación en la ubicación de un tiempo físico o emocional. En *La cena del rey Baltasar,* Romarate fue irónico en la construcción del espacio lumínico; entendía el silencio de la luz como metáfora del silencio meditado, siempre a partir del haz y su descripción de la ruptura espacial entre los distintos personajes, subrayando los monólogos de Baltasar dentro del claroscuro y con fondos realistas dados por el ciclorama: «con nubes tormentosas desfilando por el cielo sobre una lejanía de puesta roja» (Romarate, 1939: 1); su dramaturgia lumínica la concibió para enfrentar la razón con el sueño. El reconocimiento más directo a su trabajo está en la afirmación de Marqueríe, que define su auto sacramental como símbolo y a la vez drama eterno, reconociendo en la propuesta escénica una sutil inteligencia:

> Mago de la luz en la parte técnica del espectáculo fue esta inolvidable escena de *El Rey Baltasar,* don Rafael Martínez Romarate. Sin hipérbole puede afirmarse que las gradaciones y los efectos, algunos como el de la proyección de letras y nubes en el cielo, verdaderamente sensacionales fueron, el día del estreno, algo nunca visto en los tablados españoles. (Marquerie, 1942: 191-192)

En la historia del teatro se ha estudiado la luz como un recurso necesario para ver, en el momento en que la obra teatral pasó a encerrarse en una arquitectura diseñada para ello, los actores, decorados, etc., pero fundamentalmente la iluminación de la arquitectura teatral. Ver el diseño de las hornacinas, palcos, columnas, balaustradas, telón de boca; ser visto y admirado por el otro. El principio de la luz teatral tenía como objetivo la visión del edificio, dividiéndolo en partes o zonas y repartiendo la luz en función de su significado. Su fin era la representación, pero esto iba en consonancia con el resto: el público, su situación y su clase social. El conjunto de la iluminación era luz de ambiente, con puntales en las hornacinas de embocadura. En la representación de *El imperio de Alcina,* de J. Bautista Diamante, en el Retiro (1580), ya se buscaba la manera de imitar la luz natural: «El sol estaba brillante por medio de una docena de linternas de papel aceitado, en cada una de las cuales había una lámpara» (Arróniz, 1977: 2066). Romarate es un personaje mediatizado por la naturaleza, que busca imitarla, con una visión analítica en la búsqueda del volumen, y que se basó en ella como apoyo para la creación de la obra lumínica. Su meta era conseguir la brillantez del sol, pero con efectos de técnica pictórica adaptados a la técnica teatral de la iluminación. En la década de los cuarenta, el teatro es de proscenio, con masas corporales que dejan muy poco aire entre actor y objeto. La luz tenía que discutir y luchar para encontrar su hueco, un hueco de proyección. Romarate veía en

el ciclorama una posibilidad de fotografiar la luz con imágenes, pero el barroquismo de los objetos no le permitía la lejanía de las escenas. La mentalidad de asfixiar el espacio para recrear el ojo del espectador, con la composición en la escenificación de simetrías y el centrado del personaje o personajes fue una constante. Romarate tenía una forma de configurar el espacio con la luz que estaba sujeto a un principio pictórico y que él aplicó en sus diseños; la unidad en la iluminación, es decir, el claroscuro, por momentos le ayudó a fijar un punto de vista único que va determinado por cuadros o escenas, y, por ello, la luz para Romarate es un objeto pensado que da valor al elemento iluminado, tanto en un plano individual como de conjunto. El objeto individual recibe la luz enfocada; el conjunto, la luz difusa; Estos son dos acercamientos en los que cree y que aplica en una variedad de propuestas escénicas. Marqueríe le llamó el *mago de la luz.* Para Romarate la magia está en el objeto de la luz.

En *Traidor confeso y mártir* (1944), de José Zorrilla, la crítica descubre un espacio sencillo, austero, revestido de mínimos objetos corpóreos y «cortinas negras daban a la obra su exacto clima de misterioso romanticismo, ayudado con detalles expresivos de Víctor María Cortezo y la entonada y sobria iluminación de Martínez Romarate» (Marqueríe, 1944: 18). Los atributos que se le fueron asignando a la labor de Romarate en la crítica especializada siempre estaban cercanos a la perfección, con palabras que apoyan el buen hacer de la puesta de luz: mágica, magistral, rompedora, inimitable en su composición. En *Nuestra ciudad* (1944), Thornton Wilder apoya la escena en una luminoplastia perfecta, con un espacio asimétrico de casas transparentes diseñado con andamiajes de madera (esqueletos arquitectónicos) a ambos lados del escenario, delineando una calle entre ellos, con un ciclorama al fondo, y delante, en el centro, una escalinata. La luz proyectaba sombras a través de los andamios, con un

ambiente suave desde los frontales de sala y las candilejas. La idea de interior-exterior es una convención que desaparece ante una escenografía sin paredes. El cementerio (fig. 63) son sillas y cruces con actores sentados (muerte) y personajes con paraguas que se mueven (vida) por delante de ellos. El ciclorama, con proyecciones de nubes y sombras de cruces originadas por la luz lateral, recrea con volúmenes las siluetas de los personajes en apariencias escultóricas. El público se encontraba, al entrar en la sala, con el escenario sin telón de boca. El autor creía en la desnudez escenográfica, describe, al principio del texto, el espacio: «No curtain. No scenery. The audience, arriving, sees an empty stage in half-light» (citado en García, 2009: 1151)[88].

Felipe Higuera recrea el montaje con estas exaltadas palabras: «ecos de magnificencia de aquella representación, de logros de dirección, de la interpretación, y de la mágica luz que consiguió Martínez Romarate» (1993: 90).

Fig. 63. *Nuestra ciudad*, imagen del cementerio. Thornton Wilder. (Archivo Romarate)

[88] Sin cortina, Sin escenografía. El público, al llegar, ve un escenario vacío en penumbra.

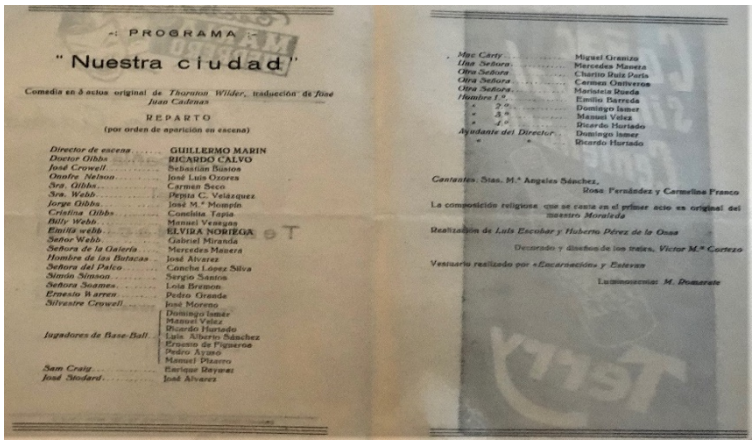
El montaje fue un salto muy importante en la concepción del espacio, de la luz asimétrica y de la propuesta escénica, la crítica lo define como la proyección del buen arte, siendo su principal función una convención teatral a que su montaje fuera elevado a la categoría de revolución visual. El éxito del montaje fue paralelo a la película (titulada *Our Town,* dirigida por San Wood y estrenada en España en 1940 bajo el título *Sinfonía de la vida*). La temática, los símbolos y las alusiones, como dice Marqueríe, llevan al espectador a un modo de vida crudo y desnudo, con una humanidad en la que la risa son tristezas; y las lágrimas, alegrías. La transposición del tiempo realista lineal se destruye basándose en el uso de fórmulas que rompen esa línea continua que afecta a la luz y su concepción por parte de director e iluminador, y esto se da en la obra de

> […] Thornton Wilder o de Ferdinand Bruckner, se observa como las escenas y los actos de una obra teatral se suceden al margen del tiempo cronológico y procuran al tiempo genuino posibilidades de expresión *tetradimensionales*. En estos ejemplos ya irrumpe la libertad respecto al tiempo. (Gebser, 2011: 409)

En el mes de enero de 1945, invitan a Rafael M. Romarate a hablar sobre la producción de *Nuestra ciudad* y cómo había planteado la iluminación del montaje en Radio Nacional, si se basaba en las acotaciones del autor o partía de ellas para buscar un nuevo sentido de la luz frente a la propuesta de la dirección. La respuesta fue:

> Thorton Wilder, en la versión original de su comedia Nuestra ciudad, omite deliberadamente todo decorado, casi toda tramoya, pero alude constantemente a la luz en los cambios de situación y de momento. Por la palabra del explicador o conductor

de escenas, nos dice: Ahora amanece en Grovers Corners o son las tres de la tarde de tal día, o bien está nublado y amenaza lluvia… Y estas escenas se suceden o se anteponen en un instante, como al doblar una página o al saltar un capítulo. En esta creación de Wilder, según la concibió, lo primero es la palabra, después la luz como su complemento. Ello requiere un artificio eléctrico complejo y una constante atención de maniobra. No se trata de iluminar un decorado (que no existe) sino de crear un ambiente. Esto es lo que en todo momento he tratado de conseguir. Si lo he logrado, total o parcialmente, no he de ser yo quien haya de juzgarlo; júzguenlo VV. cuando vean esta singularísima comedia que se representa en el Teatro María Guerrero, de Madrid por la Compañía del Teatro Nacional.89


PROGRAMA

" Nuestra ciudad "

Comedia en 3 actos original de *Thornton Wilder*, traducción de *José Juan Cadenas*

REPARTO
(por orden de aparición en escena)

Director de escena	GUILLERMO MARIN
Doctor Gibbs	RICARDO CALVO
José Crowell	Sebastián Sinisio
Onofre Nelson	José Luis Ozores
Sra. Gibbs	Carmen Seco
Sra. Webb	Pepita C. Velázquez
Jorge Gibbs	José M.ª Mompín
Cristina Gibbs	Conchita Tapia
Billy Webb	Manuel Venegas
Emilia webb	ELVIRA NORIEGA
Señor Webb	Gabriel Miranda
Señora de la Galería	Mercedes Masera
Hombre de las Butacas	José Alvarez
Señora del Palco	Conchs Lopez Silva
Simón Simmon	Sergio Santos
Señora Soames	Lola Brancos
Ernesto Warren	Pedro Grande
Silvestre Crowell	José Moreno
	Domingo Ismez
	Manuel Velez
	Ricardo Hurtado
Jugadores de Base-Ball	Luis Alberto Sánchez
	Ernesto de Figueroa
	Pedro Ayuso
	Manuel Pizarro
Sam Craig	Enrique Reynes
José Stodard	José Alvarez

Mac Carty	Miguel Granizo
Una Señora	Mercedes Maseta
Otra Señora	Charito Ruiz Perla
Otra Señora	Carmen Ontiveros
Otra Señora	Marisela Iturda
Hombre 1.º	Emilio Barreda
" 2.º	Domingo Ismez
" 3.º	Manuel Velez
" 4.º	Ricardo Hurtado
Ayudante del Director	Domingo Ismez
" "	Ricardo Hurtado

Cantantes. Stas. M.ª Angeles Sánchez, Rosa Fernández y Carmelina Franco

La composición religiosa que se canta en el primer acto es original del maestro *Moraleda*

Realización de *Luis Escobar* y *Huberto Pérez de la Ossa*

Decorados y diseños de los trajes, *Victor M.ª Cortezo*

Vestuario realizado por «*Encarnación*» y *Esteban*

Luminotecnia: *M. Romarate*

Fig. 64. Programa de mano. (Archivo Romarate)

Posteriormente, en el montaje de *El sombrero de tres picos* (1945), de Pedro Antonio de Alarcón, con dramaturgia de Juan Ignacio Luca de Tena, Romarate plantea su trabajo con esta frase de Marqueríe: «la luminotecnia siempre mágica»

[89] Manuscrito leído en la Radio Nacional el 4 de enero de 1945 a las tres de la tarde por Rafael Martínez Romarate.

(*ABC,* 1945: 17). La luz tuvo unos efectos pioneros que matizaban las atmosferas, con un dominio tanto del color cálido como del frío, y con una fuente de luz desenfocada que dominaba el espacio según la acción propuesta por dirección. Cuando estudia un objeto clave para el desarrollo de la escena, inventa formas de recrearlo con los medios técnicos que, en ese momento, tenía en el teatro y siempre con su inventiva de ingeniero. En *Tren de madrugada* (1946), de Claudio de la Torre, la crítica certifica: «con la mágica y magistral luminoplastia de Martínez Romarate, que tanto en los efectos especiales de un tren en marcha como en un atrevido y bien matizado amanecer en campo abierto, mostró su maestría indiscutible en estos menesteres» (Marqueríe, 1946: 21).

Ya se ha comentado la importancia de visionar, desde la lejanía, el conjunto escénico, ya que Romarate descubrió que el punto de vista de la escena está en la síntesis con la técnica con la que contaba: reguladores de resistencia y el trabajo en el montaje, que era una combinación de maestría y paciencia. En la puesta en escena de *Plaza de Oriente* (1947), de J. Calvo Sotelo, la escenificación se diseñó rompiendo la cuarta pared; los palcos y la sala se convirtieron en escenas junto con el escenario, la luminotecnia y los efectos especiales de Martínez Romarate*,* lo cual dio forma al montaje. Se diseñaron efecto de luces en el fondo montadas sobre diferentes zonas de palcos y una sala iluminada con luz difusa: «[…] farolas de la plaza en primer término presiden la acción y el mirador donde se contempla la luz que llega o la luz que se va» (Marqueríe, 1947: 17).

Ortega y Gasset afirmaba, sobre la pintura de Velázquez, que la mirada, cuando se encuentra con un objeto, se convierte en superficie (1940: 109), sobre todo cuando

el haz de luz rompe el espacio, hace visible el objeto, la reflexión muestra la forma y, según donde esté colocada esa fuente o fuentes de luz, se convierte en superficie o en volumen: «este objeto mágico es la luz» (Ortega, 1940: 108). Este planteamiento de la mirada, objeto, superficie, fuente de luz, Romarate lo fue aplicando en sus montajes de luz.

A continuación, se expondrán diferentes análisis de sus obras a través de los ojos de la crítica. En *Miss Ba* (1947), de Rudolf Besier, «la magistral luminotecnia de Romarate […] consiguió efectos de sorprendente verismo» (Marqueríe, 1947: 18). Es la historia de amor entre la poetisa Elisabeth Barret y el poeta Robert Browning, ambientada en 1845. *El anticuario* (1947), de Enrique Suárez de Deza: «[…] una transcripción cautivadora y mágica del ambiente y de los tipos y de la época en la que se desarrolla, ayudado por la sorprendente y exacta luminotecnia de Martínez Romarate» (Marqueríe, 1947: 25). Marqueríe reconoce que el trabajo de Romarate en el proceso de creación de la luz escénica viene dado por el resultado y el compromiso de ajustar la producción a los demás sectores artísticos. En consecuencia, es una realidad que se da en el teatro de posguerra: «[…] tipo, frases, movimiento escénico, postura y color, luminoplastia y hasta música y danza, […]» (Marqueríe, 1947: 16).

La mayoría de las ideas sobre la luz surgen de un sentimiento artístico que conduce a realidades afianzadas entre lo cultural y la experiencia individual, pero cuando se analiza un texto, se buscan formas de coordinar la situación física con la realidad subjetiva, ya que estos dos modos de ver son coetáneos para que se produzca una buena comprensión de la futura escenificación. Romarate parte de estas dos propuestas y las acopla a lo que se puede llamar *el objeto virtual*. Una vez puede ser una situación física: tiempo, lugar, etc., es decir, un realismo escénico en cuanto a

decoración y acción, pero, en segundos, esa realidad pasa a ser irreal y lo que antes era un efecto acoplado a la primera situación, por ejemplo, un relámpago, acto seguido se convierte en una crisis de identidad. Este fue un paso muy importante en el desarrollo de la dramaturgia de la luz, en todo su conjunto. En *El beso a la bella durmiente* (1948), de Agustín de Foxá,

> […] los decorados y figurines de Vicente Viudes, la música de fondo de Joaquín Rodrigo, el juego luminotécnico, de Romarate, y la dirección de Escobar y Pérez de la Ossa, que han sabido resolver las dificultades técnicas y montar la obra con tanto arte como buen gusto digno de alabanza. (Marqueríe, 1948: 16).

Una luz que determina una acción y en la que se dan cambios de decorado, si no alteramos la luz, la imagen se transforma en distintas variables en función de cambios de tramoya. Romarate, a lo largo de su vida profesional, tanto en el área de iluminador como también por su formación en arte, era consciente del valor de la estética en el diseño de iluminación. La necesidad de evaluar el espacio escenográfico en su totalidad, con los cambios marcados por el escenógrafo y la dirección, era constante, por el tipo de estilo definido por el equipo artístico, Romarate se convenció de no variar la luz por cada mutación del decorado, solo si iba con una transformación del personaje o el diseño a partir de la escenificación. Además, los elementos técnicos con los que contaba para sus montajes eran reóstatos de manejo individual, pero, además, la infraestructura era muy limitada en esa época, impidiéndole montar más escenas de luz para más propuestas escénicas. Él, al margen de la deficiencia técnica, conceptualizaba la corporalidad de los objetos dentro de toda la estructura escénica tomando como base la luz. En *Los endemoniados* (1944), de Fiódor Dostoyevski, el

espacio era un fondo diseñado entre asimetrías escalonadas, colores grisáceos y objetos cotidianos: una mesa, sillas, una ventana a la izquierda, más parecida a un tragaluz, una puerta a la derecha con un personaje observando la escena. La luz es un lateral que viene del hueco de la ventana, el montaje tenía una imagen panorámica. La interpretación está en la fuerza de la luz y la imagen del claroscuro, el símbolo es la mente de la mujer a la que le falta la luz de la razón. La obra, según el crítico Ródenas, «está saturada de un ambiente sombrío» (*ABC,* 1944: 16).

El uso de música en directo se interpretaba con una concepción similar al uso de la música en el cine, como un apoyo a un cambio de escena, una atmósfera que acompaña a una situación o evolución de personaje, misterio o efectos realistas, pero también permitía un pie de luz o un mutis. En *El vergonzoso en palacio* (1948), de Tirso de Molina, el decorado estaba elevado sobre plataformas que giraban para hacer más agiles los cambios de escena:

> […] auxiliados por la luminoplastia siempre magistral de Martínez Romarate […]. Los fondos musicales se han utilizado lo mismo que los cambios de luz o la graciosa contradanza de unos árboles que, al cambiar de lugar, indican variación del escenario, para señalar el tránsito de un cuadro a otro sin que la trama pierda continuidad y soltura. (Marquerie, 1948: 17)

En la crítica que hace Diez Crespo en el periódico *Arriba,* describe las escenas apoyándose en el decorado que permite mutaciones simples: «Con árboles animados […] resuelven los cuadros del primer acto, y con ágil, bella y exacta luminotecnia, los dos actos segundo y tercero» (Higuera, 1993: 95).

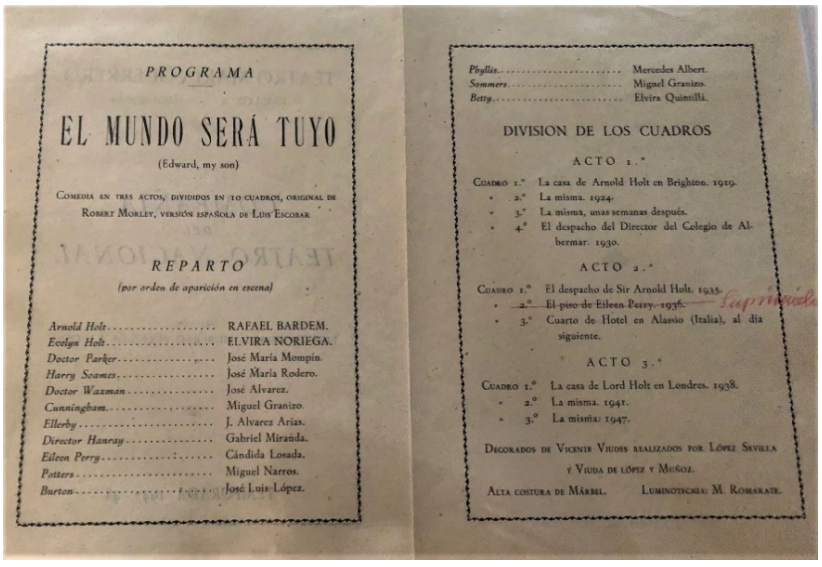
Para pasar a describir los cambios de tiempo con el uso de la maquinaria como acción y la luz como realidad:

> […] otro acierto es la graciosa invención de los árboles movibles para darnos la idea de que cambia de paisaje el bosque donde se desarrollan distintas escenas […]. Lo mismo podemos decir del tránsito del día a la noche, con un cambio rápido de luz y un carrillón que suena dentro. (Higuera, 1993: 105)

Haro Tecglen, en su crítica en el *Informaciones*, destaca la unión del espacio con el cambio de tiempo a través de la luz.

Al apuntar el análisis de la luz en la obra de Romarate, aparte de que los términos sean muy similares y entren siempre dentro de lo que se considera una buena crítica, hay un componente que expone en su artículo *Luminotecnia escénica*: la sombra (fig. 65) como imagen necesaria en la narración de la luz en la puesta en escena. El claroscuro es la narración física del personaje entre dos componentes asimétricos: luz y oscuridad; la sombra, en cambio, es la realidad de su opacidad, es un medio de relación en el discurso escénico que entra en la escenificación de la obra teatral; «cabe decir de la luminotecnia de Romarate, que culminó en el efecto final, con sensación de sombra en la lejanía, conseguido de un modo impecable y sorprendente […] comedia abrumadora, prosaica y sombría» (Marqueríe, 1942: 15), y finaliza con unas palabras de una espectadora: «la función no vale nada» (1942: 15), Romarate salva la puesta en escena con la plástica lumínica.

Fig. 65. *El mundo será tuyo*, de Robert Morley. (Archivo Romarate)



PROGRAMA

EL MUNDO SERÁ TUYO

(Edward, my son)

COMEDIA EN TRES ACTOS, DIVIDIDOS EN 10 CUADROS, ORIGINAL DE ROBERT MORLEY, VERSIÓN ESPAÑOLA DE LUIS ESCOBAR

REPARTO

(por orden de aparición en escena)

Arnold Holt	RAFAEL BARDEM.
Evelyn Holt	ELVIRA NORIEGA.
Doctor Parker	José María Mompín.
Harry Soames	José María Rodero.
Doctor Waxman	José Alvarez.
Cunningham	Miguel Granizo.
Ellerby	J. Alvarez Arias.
Director Hanray	Gabriel Miranda.
Eileen Perry	Cándida Losada.
Potters	Miguel Narros.
Burton	José Luis López.
Phyllis	Mercedes Albert.
Sommers	Miguel Granizo.
Betty	Elvira Quintilla.

DIVISION DE LOS CUADROS

ACTO 1.°

CUADRO 1.° La casa de Arnold Holt en Brighton. 1919.
» 2.° La misma. 1924.
» 3.° La misma, unas semanas después.
» 4.° El despacho del Director del Colegio de Albermar. 1930.

ACTO 2.°

CUADRO 1.° El despacho de Sir Arnold Holt. 1935.
» 2.° El piso de Eileen Perry. 1936.
» 3.° Cuarto de Hotel en Alassio (Italia), al día siguiente.

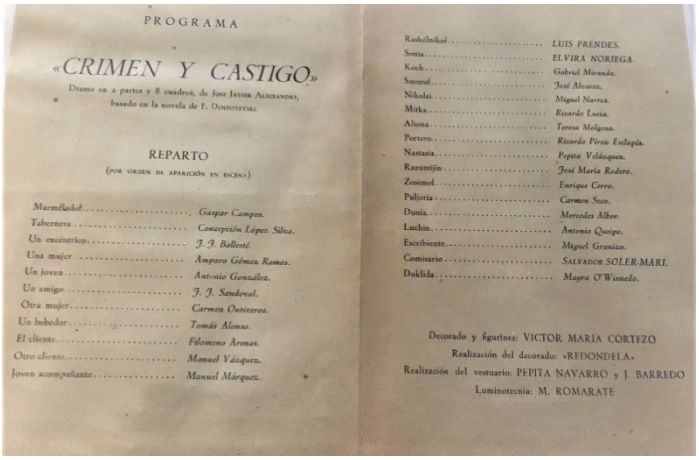
ACTO 3.°

CUADRO 1.° La casa de Lord Holt en Londres. 1938.
» 2.° La misma. 1941.
» 3.° La misma. 1947.

DECORADOS DE VICENTE VIUDES REALIZADOS POR LÓPEZ SEVILLA Y VIUDA DE LÓPEZ Y MUÑOZ.

ALTA COSTURA DE MÁRBEL. LUMINOTECNIA: M. ROMARATE.

Fig. 66. Programa de mano. (Archivo Romarate)



PROGRAMA

«CRIMEN Y CASTIGO»

Drama en 2 partes y 8 cuadros, de JOSE JAVIER ALEXANDRE, basado en la novela de F. DOSTOYEVSKI

REPARTO

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

Marmeladof	Gaspar Campos.
Tabernera	Concepción López Silva.
Un excéntrico	J. J. Ballesté.
Una mujer	Amparo Gómez Romeo.
Un joven	Antonio González.
Un amigo	J. J. Sandoval.
Otra mujer	Carmen Ontiveros.
Un bebedor	Tomás Alonso.
El cliente	Filomeno Arenas.
Otro cliente	Manuel Vázquez.
Joven acompañante	Manuel Márquez.

Raskolnikof	LUIS PRENDES.
Sonia	ELVIRA NORIEGA.
Koch	Gabriel Miranda.
Snurof	José Alcaraz.
Nikolai	Miguel Narros.
Mitka	Ricardo Lucía.
Aliona	Teresa Molgosa.
Portero	Ricardo Pérez Escapés.
Nastasia	Pepita Velázquez.
Razumijin	José María Rodero.
Zosimof	Enrique Cerro.
Puljeria	Carmen Seco.
Dunia	Mercedes Alber.
Luchin	Antonio Queipo.
Escribiente	Miguel Granico.
Comisario	SALVADOR SOLER MARI.
Daklida	Mayra O'Wisnelo.

Decorado y figurines: VICTOR MARIA CORTEZO

Realización del decorado: «REDONDELA»

Realización del vestuario: PEPITA NAVARRO y J. BARREDO

Luminotecnia: M. ROMARATE

Fig. 67. Programa de mano. (Archivo Romarate)

En el montaje de *Crimen y castigo* (1949), de Dostoyevski, el montaje se estructuró, en la versión teatral, en ocho cuadros. En el espacio escénico se usó una cámara negra para apoyar las apariciones de personajes oníricos que el protagonista transmite en sus sueños y delirios. «La luminotecnia de Martínez Romarate […] ha sabido crear para la obra un clima impresionante y magistral, lleno de figuras y de acierto, de prodigiosa estilización» (Marqueríe, 1949: 20)[90]. La multitud de efectos que alimentaron la visión de la imagen creada por su luz unieron técnica y arte, e «hizo un verdadero alarde de luminotecnia y luminoplastia, encontró para cada instante de la obra el clima de brillo o de sombra adecuado y puso en práctica mecanismos y efectos de mágico-sentido» (Marqueríe, 1950: 19). Marqueríe sintetiza el mundo lumínico de Romarate con la afirmación de que «para él no tiene el escenario limitaciones ni secretos» (Marqueríe, 1946: 21).

[90] Apunta en su crítica que una novela como *Crimen y castigo*, que está enfocada a un estudio psicológico del personaje protagonista, pierde un 90 % de su efectividad al trasladarla a una versión teatral.

Hay un cambio en el proceso de trabajo de Romarate, que es la mutación estructural del concepto de luz escénica. Los procesos necesarios para iluminar una obra, su recorrido en la construcción de los efectos de luz, se estructuran alrededor de la evolución de la escena diseñada para la obra teatral: matiza, sugiere personajes y los interpreta con el tipo de luz que adhiere a los objetos o al actor, y describe, con conceptos de pintura, la representación o técnica pura de luz, delineando detalles que atribuye a diversas formas determinadas por el tipo de escenario —a la italiana, circular, aire libre— elegido para la representación. La mutación en cualquier proceso artístico aparece cuando la concepción del proceso creativo se agota en la interpretación del significado. Algunas veces lo define un cambio en la evolución de la técnica (nuevas fuentes de luz), otras la configuración de espacios sujetos a una transformación del material, color y líneas y, a la vez, la unificación de criterios en el análisis de la dramaturgia secuenciada en el proceso artístico; una pared deja de ser material físico para convertirse en ahogamiento de la conciencia colectiva, por ejemplo, en el montaje de *Los endemoniados* (1944). ¿Cuándo es consciente Romarate de que esta mutación va sujeta a un agotamiento de su teoría y da paso a una nueva recreación en la creación de luz? En la producción de *Don Juan Tenorio* (1949), con escenografía de Dalí.

En el montaje, las escenas son cuadros pictóricos que adquieren su significado mediante la luz; están dirigidos a la meditación y a la observación de la pintura museística. Multiplican imágenes, pero con una premisa importante, estas no nacen de la comparación entre ellas, sino que la idea era la lenta descomposición del cuerpo a través de la ubicación de Don Juan en el espacio diseñado. Romarate era consciente de que el pintor/escenógrafo no podía pintar la luz, solo sugerirla mediante un color

extensible a todo el material expuesto, ya fueran telones o corpóreos; él era el que ofrecía la pincelada de luz y con ella la finalización de la imagen teatral para el espectáculo. En cuanto al cómo de todo el proceso escénico, no queda ningún soporte, planos ni intensidades, y, por lo tanto, hacer una descripción detallada de la luz sin tener una documentación[91] exhaustiva del montaje es complicado, ya que lo único que puede servir para hacer una aproximación a lo que pudo ser son las fotografías del día del estreno en el María Guerrero y la crítica. Y es lo que vamos a estudiar.

Antes de seguir, es importante señalar el momento histórico que se vivía: la represión, los cambios en la estructuración del Estado con grandes leyes de factura fascista (agraria, sindical, municipal), copias del modelo alemán, a mediados de los 40, la tibia apertura al exterior, el cierre de fronteras cuando se produce la derrota de la Alemania nazi, la condena del régimen, el hambre, los precios alcistas, la improvisación de las políticas sociales con un país que, en diciembre de 1939, tenía 271000 presos políticos, y en 1946 tenía funcionando tres campos de concentración y 137 de trabajo forzado, y una economía autárquica destructiva en el plano social; para la tímida apertura del régimen habría que esperar a la década de los cincuenta. En el ámbito teatral, la calidad de la construcción de decorados, junto con la pintura escénica y el material que se elige para su elaboración, es bastante deficiente, con técnicas escénicas atrasadas en su desarrollo y falta de profesionales. Las empresas de construcción de decorados estaban más especializadas en el costumbrismo, realismo trastocado en el tiempo, más que en un tipo de escenografías como la de *Don Juan.*

[91]La documentación gráfica, que en realidad fue una grabación, se hizo en el año 1952, en la segunda reposición en el María Guerrero. Era un documental de Alejandro Perla, se grabó en B/N.

El montaje del Tenorio rompe con la tiranía del espacio determinista del autor y se interpreta pensando en la puesta en escena. En cuanto a la luz, si se diseña un espacio pensado para un fin y este no es un objeto sino un personaje, deja de ser un objeto físico para pasar a ser una idea. Esa es la gran mutación que se incorpora al estilo de Martínez Romarate. En el teatro María Guerrero, el telón de boca está iluminado desde el frontal por una luz difusa ubicada en el primer piso de la sala. El telón de boca separa la realidad cotidiana del público del sueño escénico, es el ojo cerrado de la expresión, para posteriormente pasar a ser, con la apertura, el gran ordenador de la representación, que ofrece un tipo de realidad escénica.

La Hostería del Laurel es el comienzo de la muerte de Don Juan, es la lenta descomposición como hombre y el enmohecimiento de su pensamiento. La luz es tenebrista porque asume un concepto realista de luz de farol de aceite y velas, cálida, de cualidad suave, con un haz de luz lateral fría a través del espacio, que parte la escena en dos separando por grupos a los personajes, Mejía y padre, Tenorio y padre; es el símbolo del claroscuro. La luz refleja el plato colgado del árbol. La utilización de fuentes de luz de tipo arco voltaico como seguidor de personaje o personajes sirvió para potenciar monólogos o aislar personajes del conjunto. En la reposición, la mesa pasa al exterior y la hostería es un telón pintado al fondo con dos ventanas y una puerta, dentro están Don Diego y el Comendador. El color cálido ilumina el interior, pasando el color frío a la calle del lateral y mezclado con el color cálido desde el frontal para matizar los farolillos con velas. Se trata de dos diseños distintos para un mismo montaje, con dos propuestas diferentes, creados por Romarate.

El crítico Díez Crespo opinaba que las «velas y sombras alternan por desigual» (citado en Higuera, 1993: 96) en el montaje del Tenorio y reduce su análisis crítico al

movimiento de la escenografía, argumentando que distraía la atención de la palabra. También critica la supeditación de la obra literaria a unos figurines y a una escenografía en depreciación de un texto; teoría muy extendida entre los intelectuales de la época. Veamos un ejemplo, Cossío reniega de la sumisión del valor del texto a la plástica teatral, un pensamiento antiguo, pero también actual. La diversidad de críticas fue una constante; Marquerie afirma que es «un intento tan original como loable para renovar la anquilosada escenografía de nuestra mejor obra romántica» (Marquerie: 1949: 19). Igualmente, Gutiérrez Villasante afirma: «símbolos oscuros arbitrarios, cuando no, manidos […]» (citado en Villagrá, 2015: 48), aunque salva la propuesta escenográfica para la casa de doña Ana. El público, junto con la crítica, actuaron como jueces de censura del montaje porque este no seguía la línea más clásica del decorado, instaurado desde principios de siglo. Se montaron facciones por la forma de trabajar e interpretar el espacio, unas en contra de la simbología de los objetos diseñados, otras a favor del realismo de los objetos. El *Noticiero Universal* de noviembre de 1949 escribía:

> Despojar a la obra —su versión literaria original es respetada íntegramente— de sus auténticos matices, de sus formas externas, tan vivas de expresión como su fondo y poesía, restándole emoción y diluyendo su configuración estética, es […] una irreverencia. (Cañizares, 2000: 227)

El valor de la obra literaria está en su escritura y esta se puede leer recreando un mundo abierto a la interpretación, pero cuando se convierte en representación, el conjunto de las diferentes partes de la plástica teatral lo transforma en arte, y eso lo sabían los directores de escena. En cuanto al Tenorio, Luis Escobar arriesgó en la

propuesta escénica porque «es lícito ensayar nuevas interpretaciones plásticas» (Marqueríe, 1949: 19).

La casa de Doña Ana fue una propuesta escenográfica de una belleza perfecta, con un contenido dramatúrgico único, con la cárcel como símbolo cuya misión ante el público era transmitir la sensación de claustrofobia y hacerle participe de ella. Esto permitió a Romarate unas posibilidades de luz abiertas a su imaginación. El proceso de trabajo parte de un personaje, Doña Ana, cuya cara no es visible, era su espalda lo que se veía, por lo tanto, el contraluz es la configuración de la imagen y, consecuentemente, la escena. Las fuentes de luz las colocó en varas laterales incidiendo a través de las ventanas, lo cual creaba las sombras de las rejas en frío e iluminaba el telón con luz difusa. La composición era una fuga de luz al fondo con intensidades bajas y con una luz de luna a intensidades más altas entrando en la casa de Doña Ana (figs. 68 y 69). Una luz directa junto con una luz indirecta con sombras dibujadas.

Fig. 68. Boceto de la casa de Doña Ana. (*Revista Atticus 30*). Segunda reposición, 1950

Fig. 69. La casa de Doña Ana. Teatro María Guerrero. Segunda reposición, 1950

La composición de color se basaba en el ámbar, un color cálido que apoyaba la luz de los candelabros, unos tonos muy saturados junto con unos fríos suaves en diferentes tonos y direccionamientos, con una carga en el contraluz, en el lateral de vara, para potenciar las sombras y obtener volumen de los objetos, es decir, la dureza perfilada en los cuerpos y las caras de los personajes. El vestuario era rico en colores intensos: amarillos, lilas…, en contraposición al negro y el blanco.

Romarate estuvo condicionado por el color de los personajes, de los objetos y de los telones para no distorsionar o destruir la variada gama de la puesta en escena. Huyó de los colores realistas para entrar en unas gamas más oníricas, perfilando cada escena ante el desafío que suponía la propuesta escénica. Era necesario encontrar el color exacto para la escena real en un mundo estético irreal. Era el iluminador/técnico, el pintor que perfilaba el trazo de luz entre la luz directa y la luz indirecta de los telones, construidos la mayoría de papel, con el problema añadido de tener que buscar la distancia del foco al telón para no quemarlo y, a la vez, no ensuciar de luz zonas no deseadas. La dicotomía está entre sombra enfocada —luz directa al personaje— y sombra difusa —luz reflejada del ciclorama—.

La casa de Don Juan estaba diseñada en una gasa negra con una luna llena y un cielo con reflejos de río producidos por la luna. En el centro, un sofá, que el día del estreno (1949) tenía forma de boca, pasando en la reposición a ser un barco con cabeza de cisne. Los focos de luz lateral iban dirigidos al sofá; y un especial desenfocado, a la luna, el ambiente nocturno con luz suave fría. Si analizamos las fotografías, vemos que el panteón de la casa de Don Juan, la cena de su muerte y la aparición de Don Gonzalo concuerdan en la distribución de la luz lateral, el contraluz, con penumbras e imágenes con fuerza en la disposición de las fuentes de luz.

En la escena de Don Gonzalo (fig. 70) en la cena con el Capitán Centella y Avellaneda hay una luz difusa proyectada al telón de fondo, que deja la calavera, en forma de peineta, en contraluz, dos laterales de izquierda y derecha que iluminan a cada personaje. La luz lateral de calle resalta la mesa de las viandas, las texturas de las telas que crean volúmenes, tanto del cuerpo como de los objetos de uso escénico. Se hace un oscuro antes de la entrada de Don Gonzalo produciendo un juego escénico de cambio de las mariposas del fondo, con la bajada de la calavera volviendo, al final del cambio, a la misma luz anterior. El tenebrismo es un juego de luz patente en la escena que consigue volúmenes y «deja un libre margen a la interpretación plástica y escénica» (Marqueríe, 1949: 20).

El juego de la vida y la muerte está simbolizado en tres elementos clave: las mariposas son la libertad, la calavera es la muerte, la nube oscura es el proceso de su descomposición física.

Fig. 70. Casa de Don Juan. (Visita del Comendador)

Romarate es consciente del poder de los elementos que quiere simbolizar y los deja intuir en el contraluz de la luz indirecta del telón de fondo. El color es la base de la saturación de cálidos en diversos tonos para mostrar profundidad, más oscuro al fondo, más claro en la zona de los personajes. En la acción de la cena, las intensidades son más elevadas, variando a penumbras con la escena del Comendador y volviendo a los mismos niveles con el despertar de los invitados. Marqueríe comenta: «la intención que tuvo el autor: salirse de la realidad en la presentación del drama» (Marqueríe, 1949: 20). Y eso se consiguió con la propuesta espacial y la puesta en escena de la dirección.

La descripción de la luz en el espacio creado para escenificar el Panteón (fig. 71) es de una sutileza extrema, por varias razones; la primera, el color, esa figura en forma de mantis religiosa cargada de cipreses en sus alas y encerrada entre dos paredes de telones en falsa perspectiva, con dibujos amorfos de calaveras carnívoras; y la segunda, ese fondo de tela blanquecina en forma de ciclorama como una ventana al exterior: simbología de purificación ante la descomposición de la muerte.

La luz se integra en el momento en que Romarate la compone de contracruzados suaves, perfilando la figura central y llenando el espacio con la suavidad de un amanecer. La tumba de Doña Inés, iluminada desde un frontal en diagonal izquierda, tiene un mármol blanquecino frente al negro de la ropa de Don Juan. La luz invade los telones por reflexión de la tumba, con el fondo iluminado de color frío suave. La figura del Comendador está iluminada con un foco suave, frontal diagonal derecho, a su figura blanca. Torcuato Luca de Tena en el artículo que escribió sobre el estreno del Tenorio dice:

> El cementerio sevillano se ha ido cargando de una extrañísima luz. Una luz de sombras. Los nichos que en una rotonda cubierta de flores y de guirnaldas limitaban la escena al comienzo del acto se han convertido ahora en espeluznante ejército de calaveras. (Luca de Tena, 1949: 3)

La luz forma las sombras de ciclorama con focos desde el suelo frente a las figuras infernales coreografiadas: las Parcas y la bailarina con antifaz de murciélago, que baila una danza macabra. Hay una frase que describe la constante de la sombra, la penumbra, lo oscuro, cuando Luca de Tena detalla, sobre la imagen yacente de Doña Inés: «la sombra de su cuerpo: de su cuerpo muerto y en estado de descomposición» (Luca de Tena, 1949: 3). En la imagen del último cuadro del Panteón, al final se desvanecen los cuerpos, desaparecen las figuras antropomórficas, con dos focos centrados en Don Juan y Doña Inés para el final del acto. Baja muy lentamente en boca una gasa pintada por Dalí, con la recreación de un cielo acompañado de música; la luz transforma el cuadro en una transparencia del Panteón, desaparecen los cañones y, por medio de candilejas, la gasa pasa a ser de un color azul celeste creando una silueta de

los dos amantes detrás de ella. Marqueríe describe el montaje «felizmente secundado por la mágica luminoplastia de Martínez Romarate». (Marqueríe, 1949, 19). La crítica fue describiendo lo que el público sentía, el aplauso o el pataleo, la división entre lo conservador o el intento de ruptura a favor de la puesta en escena. Este montaje confirma «que la realización teatral ha dado, desde la noche del estreno, un salto de gigante» (Luca de Tena, 1949: 3).

La consolidación del director de escena se afianzó a partir del montaje del Tenorio, y el fundamento fue desprenderse lentamente del autor, puesto que hasta ese momento él era participe de la dirección, y pasar a dar preponderancia a la dirección en la propuesta escénica, siempre a partir de la interpretación del texto y no como una guía rígida del espacio/tiempo. Fue un momento complejo el comenzar a valorar, desde el texto, una escenificación acorde con el pensamiento del director, porque en la mayoría de los montajes el autor estaba vivo, mientras que, en la propuesta del Tenorio, la interpretación de la obra teatral y su posterior montaje fue exclusivo del director, con los cambios que aportó a su escenificación el equipo artístico. El ejemplo está en las figuras de la Parcas o en el personaje de la bailarina. La duda era si Luis Escobar, junto con su equipo artístico, era consciente del cambio que se operó en la forma de sentir y trabajar la dirección escénica.

En este montaje se dan diferentes caminos de interpretación; el plano del movimiento escénico era una constante en la realidad de la escena, ya no solo por lo que el autor marca en su texto y que Dalí diseña con su escenografía, sino también por los personajes que Escobar incorpora a la propuesta artística: las Parcas, diseñadas para atrapar a los distintos personajes —Doña Inés, Don Juan o Mejías— marcando la lenta descomposición de su personalidad hasta la muerte. Y en el plano de la

dramaturgia de la luz, es una interpretación de la descomposición, desde la primera escena de brillo y color hasta el claroscuro del Panteón. Del mismo modo, está la imagen revelada, como consecuencia de todo lo anterior, pero aquí su simbología se encuentra en el color de la propuesta escénica: telones deformados de realidades escénicas con colores saturados de una fuerza que lleva a los elementos a relatar situaciones físicas y emocionales, colores no deformantes en la luz, fríos o cálidos, más saturados o menos saturados, que acompañan cada situación y que van ajustándose a la transformación de Don Juan en las distintas fases de su descomposición como el objeto/actor que es.

El vestuario de Dalí es muy colorista, un ejemplo es el amarillo para la tornera con el rostro cubierto por un velo negro. O Brígida, con la cara tapada por una malla con dos ojos negros cosidos. La blancura de Doña Inés, los grises de los distintos personajes, las formas geométricas de color amarillo, Don Juan, o las líneas rojas en Mejías.

El análisis que valora el poder del objeto con propuestas de visibilidad, la cualidad de la luz, los métodos de valoración y comparación nos acerca a una idea compleja con la que Romarate se encontró, con una realidad escénica mutante, si la comparamos con los procesos de trabajo anteriores al Tenorio. Mantener los principios de su formación técnica e ir acoplando el tipo de foco a la realidad de la propuesta de dirección, o transformar la idea de dirección a un método aplicado a las cualidades de la luz y encontrar un discurso propio que sirva para narrar la claridad, la transparencia, el tiempo, el espacio, la sombra, la penumbra, la luz, y encontrar en el claroscuro, junto con la técnica, la cultura de la luz teatral, que fue su reto y su misión.

Romarate consolidó este método, a partir del trabajo en *Don Juan,* introduciendo un sistema de investigación básico que venía consolidando a través de sus experimentos en anteriores trabajos. Dicho método sería pionero en el diseño de iluminación, así como en el reconocimiento, por primera vez en la historia del teatro, de la figura del iluminador y su aportación a la plástica teatral, al mismo nivel que el escenógrafo (fig. 72).

Fig. 71. Panteón. Don Juan Tenorio

DON JUAN TENORIO

Drama en verso de Don José Zorrilla, dividido en dos jornadas

«La Fortuna
va tras él desde la cuna».

Don Juan Tenorio
(2.ª parte-cuadro 1.º)

Una estrella favorable es a veces una trampa del Destino. El hombre sólo debe confiar en aquello que gana conforme a una ley moral.

Las Parcas representan, en este montaje del inmortal Tenorio, la fuerza diabólica que empuja a Don Juan hacia su perdición.

Título de los cuadros.—Primera Parte. *Cuadro 1.º*, Libertinaje y escándalo; *cuadro 2.º*, Destreza; *cuadro 3.º*, Profanación; *cuadro 4.º*, El Diablo a las puertas del Cielo.
Segunda parte. *Cuadro 1.º*, La Sombra de Doña Inés; *cuadro 2.º*, La estatua de Don Gonzalo; *cuadro 3.º*, Misericordia de Dios; *cuadro 4.º*, Apoteosis del Amor.

REPARTO

(por orden de aparición en escena)

Don Juan Tenorio	**LUIS PRENDES.**
Buttarelli	Gabriel Miranda.
Ciutti	Gaspar Campos.
Mozo de la hostería	Antonio González.
Don Gonzalo de Ulloa	Antonio Queipo.
Don Diego Tenorio	José Alvarez.
Capitán Centellas	Miguel Angel González.
Avellaneda	José Luis López.
Don Luis Mejía	José María Rodero.
Gastón	José Cañas.
Alguacil	Miguel Villalta.
Otro alguacil	Jorge Garrido.
Doña Ana de Pantoja	Amparo Gómez Ramos.
Brígida	Carmen Seco.
Lucía	Pepita C. Velázquez.
Doña Inés de Ulloa	**ELVIRA NORIEGA.**
Abadesa	Teresa Molgosa.
Hermana Tornera	Berta Riaza.
Escultor	Enrique Cerro.

Las Parcas: R. Lucía, M. Márquez y J. Sanz.

Damas y caballeros sevillanos, encubiertos, curiosos, estatuas, ángeles, sombras, justicias y pueblo.

Decorado y figurines de SALVADOR DALÍ.

Realización del decorado: López Sevilla. Realización del vestuario: Pepita Navarro y Sastrería Barredo. Luminotecnia: M. ROMARATE.

Dirección de LUIS ESCOBAR y HUBERTO PEREZ DE LA OSSA.

Fig. 72. Cartel del estreno del Tenorio en el María Guerrero. (Archivo Romarate)

Romarate estructura los elementos que simulan efectos de la naturaleza dibujándolos y reconstruyéndolos para ubicarlos, ante las necesidades de la dirección, y en el caso del Tenorio fueron: máquina de aire, efectos de agua o transformar el reloj del tiempo de Don Juan en la luna, motivo esencial para recrear el paso a la muerte. Sus bocetos son de mecánica técnica y están basados en la tradición teatral de la tramoya, y, ante la falta de nuevos inventos, se decidió construirlos para dicho montaje.

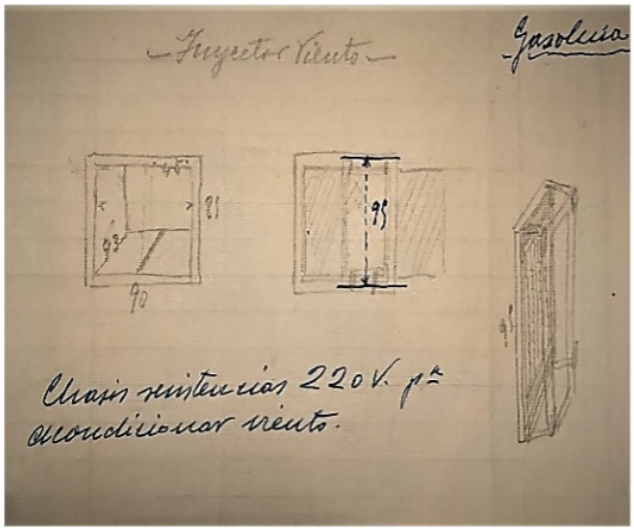


Fig. 73. Inyector de aire. Tenorio

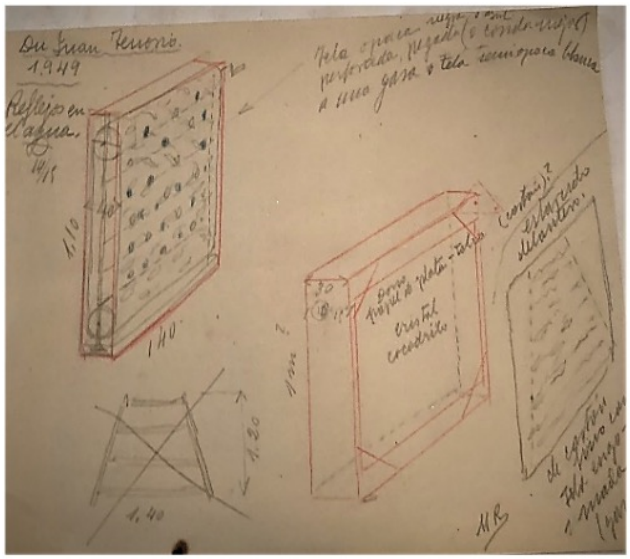


Fig. 74. Máquina de efecto de agua. Tenorio

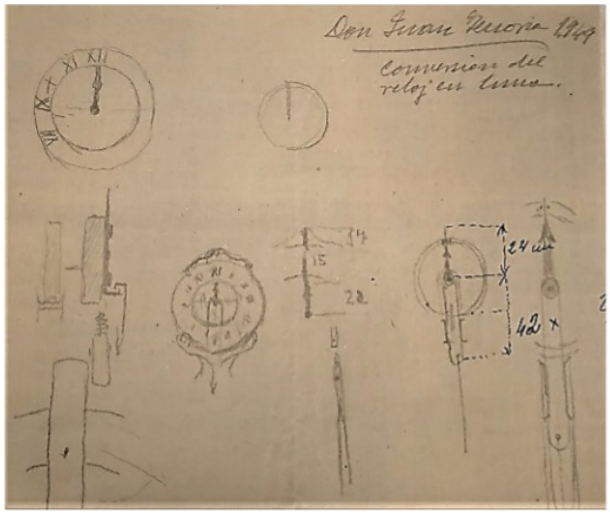


Fig. 75. Reloj – Luna. Tenorio

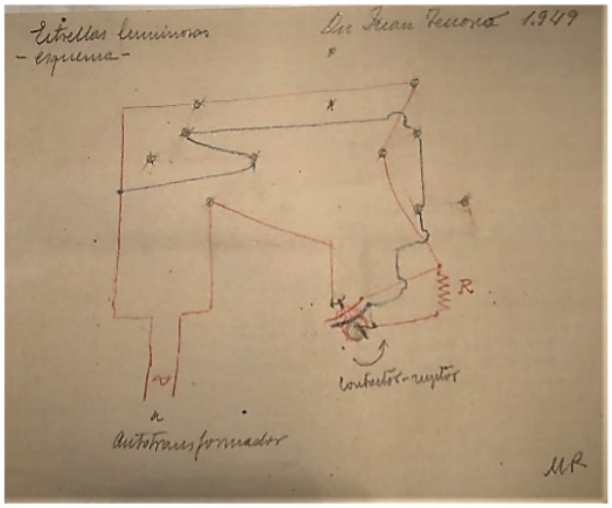


Fig. 76. Esquema de un fondo estrellado. Tenorio

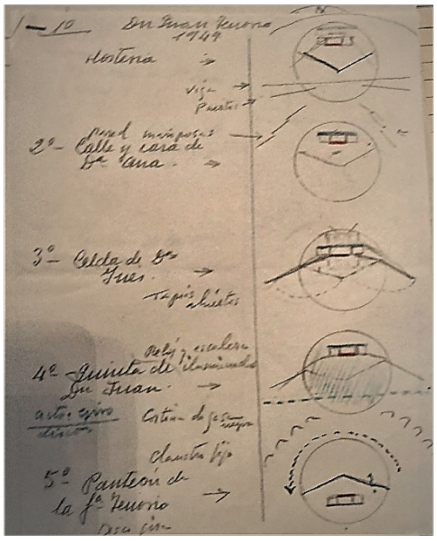


Fig. 77. Esquema de escenas 1 a la 5. Tenorio

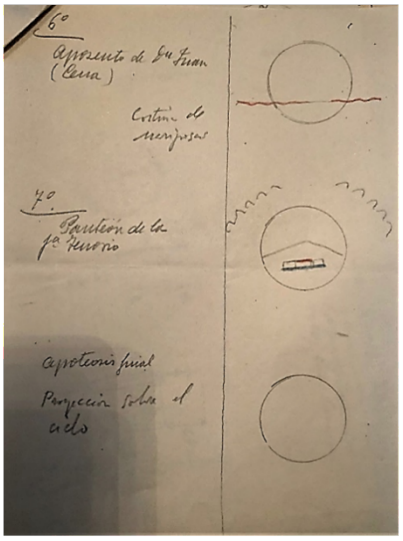


Fig. 78. Esquema de escenas 6 a la última. Tenorio

Debido a los cambios de cuadros que había que hacer en el Tenorio requeridos por el diseño de escenografía de Dalí, se dibujaron bocetos por cuadro/escena para planificar lo que sería el montaje y los ensayos. Los bocetos son esquemáticos, hechos para ubicar visualmente los cambios siguiendo el orden que desarrolla el texto. La escena final es una proyección sobre el cielo ubicado como telón de boca y pintado por Dalí.

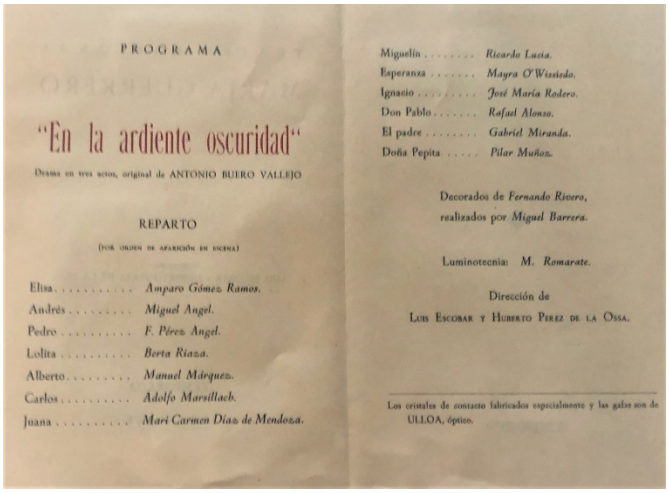
En el año 2003, en el Teatro María Guerrero se estrenó un *Don Juan* dirigido por Ángel Fernández Montesinos. En dicho montaje, la escenografía estaba basada en la que diseñó Dalí en 1949 y la luz fue diseñada por Josep Solbes. Él mismo dice sobre su trabajo:

> El color es obvio que no responde a código naturalista […]
>
> Para poder acercarnos al mundo de perspectivas forzadas y exageradas sombras de Dalí, la luz se planteó a través de muchos contraluces, intentando crear numerosas calles lumínicas que plantean diversidad de planos para forzar la perspectiva.
>
> (Solbes, 2003: 28)

La diferencia entre los dos planteamientos, el de 1949 y el de 2003, es la evolución de la técnica de luz, mejores controles de la misma, mayores posibilidades de potencia en las fuentes de luz y, por lo tanto, mayor juego en las intensidades, y, por último, cambios en las escenas, como por ejemplo en las transiciones, con posibilidades de un mejor ajuste en el tiempo de fundido. La similitud entre ambas estaba en cómo se afrontó la dramaturgia de la puesta en escena, las ideas, su desarrollo en el montaje y las conclusiones artísticas. Romarate fue muy importante en la consolidación de la iluminación escénica en el teatro español y abrió un discurso nuevo en su época que influyó en directores como José Luis Alonso o Miguel Narros en su trabajo con la luz cuando trabajaron con jefes de electricidad. Posteriormente, se llegó de nuevo al trabajo de Romarate por un afán de experimentación individual de los iluminadores, a partir de los años ochenta, sin conocer el estudio de la iluminación que él hizo en sus diseños durante los catorce años que estuvo en el María Guerrero.

Hay un montaje que también es importante para esta investigación, en la medida en que Romarate buscó, con él, seguir una línea más expresiva a partir de la luminosidad y la visibilidad, con un método cercano a la visión de McCandless. Este montaje es *En la ardiente oscuridad* (1950), de Buero Vallejo. En el *ABC,* Buero reflexiona sobre su planteamiento dramatúrgico centrándose en el concepto sombrío de la tragedia, en la relación entre los personajes y en la oscuridad física de estos, producto de su ceguera. El espacio, en forma de caja a la alemana, es una sala de descanso con paredes acristaladas iluminadas por luz indirecta y una sala de estar donde se va desarrollando la acción. Tenía la posibilidad de optar por una luz radiante en los tres actos o por una penumbra en los tres. El planteamiento de Romarate fue, en el primer acto, la visibilidad, la sombra no existe, la brillantez de la luz la vincula con los personajes y su relación entre ellos: presentación, relación y conocimiento. La técnica le devuelve a su primera idea, la de los dos conceptos de iluminación: luz directa e indirecta, intensidad alta y luz difusa en el segundo y tercer acto, que es «donde baja la luz y el clima se hace más agobiante y sombrío» (Marqueríe, 1950: 29).

Romarate trabajó a favor de la dramaturgia, la iluminación es un personaje no sujeto a la ceguera sino a la evolución del conflicto, las tensiones que aparecen y la muerte del personaje en la propuesta escénica, y con un decorado clásico «[…] que prestó el más exquisito cuidado luminotécnico y luminoplástico Martínez Romarate […]» (Marqueríe, 1950: 29).



PROGRAMA

"En la ardiente oscuridad"

Drama en tres actos, original de ANTONIO BUERO VALLEJO

REPARTO

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN ESCENA)

Elisa . . . . . *Amparo Gómez Ramos.*
Andrés . . . . . *Miguel Angel.*
Pedro . . . . . *F. Pérez Angel.*
Lolita . . . . . *Berta Riaza.*
Alberto . . . . . *Manuel Márquez.*
Carlos . . . . . *Adolfo Marsillach.*
Juana . . . . . *Mari Carmen Díaz de Mendoza.*

Miguelín . . . . . *Ricardo Lucía.*
Esperanza . . . . . *Mayra O'Wisiedo.*
Ignacio . . . . . *José María Rodero.*
Don Pablo . . . . . *Rafael Alonso.*
El padre . . . . . *Gabriel Miranda.*
Doña Pepita . . . . . *Pilar Muñoz.*

Decorados de *Fernando Rivero*, realizados por *Miguel Barrera.*

Luminotecnia: *M. Romarate.*

Dirección de
LUIS ESCOBAR Y HUBERTO PEREZ DE LA OSSA.

Los cristales de contacto fabricados especialmente y las gafas son de ULLOA, óptico.

Fig. 79. Programa de mano, 1946. (Archivo Romarate)

En este punto, pasamos al montaje de *El calendario que perdió siete días* (1950), de Suárez de Deza, que Haro Tecglen describe como divertido y de gran belleza estética. Resalta el trabajo de la escenografía de Emilio Burgos y la luminotecnia de Romarate que produjo, junto con el trabajo de los directores, unos magníficos efectos plásticos. Marqueríe describe la iluminación del montaje: «M. Romarate hizo un verdadero alarde de luminotecnia y luminoplastia, encontró para cada instante de la obra el clima de brillo o de sombra adecuado y puso en práctica mecanismos y efectos de mágico-sentido» (Marqueríe, 1950: 19).

En este montaje se encontró con un problema mágico-sentido, un espejo de cuerpo entero en el primer término del escenario, al que la primera actriz va para

mirarse en el tocador, de espaldas al público, y que refleja su imagen; Romarate la llamaría *virtual en el espejo*. Los focos se reflejaban en la sala, la batería de boca y el puente de iluminación, es decir, en todo, con el agravante de que era un cuadro —segundo— dentro de un acto —segundo—, lo cual complicaba su montaje y posterior desaparición. Romarate explica los problemas que le surgieron ante el espacio diseñado por Emilio Burgos, con puesta en escena de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. En cuanto al vestuario, la actriz llevaba un vestido de noche blanco, lo cual aumentaba el problema de reflexión; cuerpo y espejo. La actriz en la acción del cuadro aparece otro personaje, reflejado en el mismo espejo, la contrafigura de la vida es la lucha de Don Juan (personaje) entre las dos imágenes: muerte o vida. El problema era cómo solucionar la escenificación con la luz y la tramoya. Veamos (fig. 80) el dibujo que propuso para el montaje, con la idea de dos formas naturales de comportamiento de la luz en el medio: reflexión y refracción, para lo que necesitaba un material espejado que tuviese esas cualidades y que fuese de plástico.

Su esquema relaciona dos planos de acción y dos niveles de luz, priorizado al máximo nivel la figura en trasparencia con respecto a la imagen reflejada.

Romarate da una explicación sencilla del problema de la escena en su texto *Espejos y reflejos-micrófonos. El calendario que perdió siete días*:

> Dispuse pues las cosas del siguente modo *a-b* es el espejo preparado *e, d, e, f* un camerino de tela negra, cuyo forillo o fondo es una cortina plegable, por donde se introduce la actriz que se aparace. *L, L1* dos lámparas reguladas. *A, B* otra gran cortina que enmarca el espejo. […] Por parte del luminotécnico solo queda equilibrar bien las luces *L, L1* internamente con las exterior *P, P1,* que deben ser rasantes para que arrojen los menos rayos posibles al espejo […] dándole a los proyectores *P, P1* un talco

azulado, de tono lunar, que aún conserva valores de iluminación dispares, diese algún tono homogéneo a las figuras. Dispuestas así las cosas, se procedió al ensayo general y todo salio conforme […] (s. f.: 5).

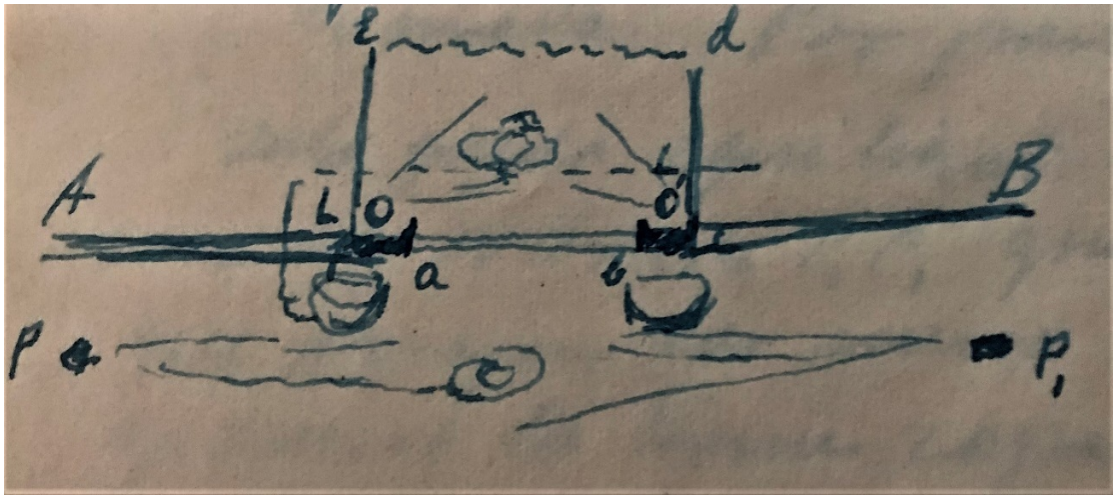


Fig. 80. Dibujo de la colocación del espejo en boca. *El calendario que perdió siete días*. (Archivo Romarate)

Las diferencias de volumen entre las dos actrices se solucionaron con la incorporación de un micrófono al personaje de la vida —detrás del espejo— y sacando al apuntador de su concha y eliminándola, pasándolo a entre cajas o, usando el argot de la época, *al paño.* Al eliminar la concha de proscenio, Romarate reconoce mejor la función del oficio del apuntador, por una cuestión de cercanía y movimiento entre cajas, pero se encontró con el problema de la sensibilidad del micrófono, ya que tambien recogía la voz de él cuando estaba apuntando. La solución fue eliminar al apuntador.

En sus apuntes sobre el montaje de *El calendario que perdió siete días*, Romarate hace una reflexión sobre el esfuerzo, la paciencia y la atención que surgen cuando un montaje se diseña y se monta para dar a la obra los efectos que demanda la

fantasía del autor. Reconoce el esfuerzo concerniente a lo que es, y será, el montaje teatral:

> […] -decorado, trajes, luz, sonido, o utilería- composición y ensayos de cualquier obra bien montada. ¡Y pensar que tal andamiaje puede venirse abajo estérilmente si el comediógrafo no acertó con la letra! *La obra no fue del agrado del público,* terrible cliché que echa por tierra, en un momento, tanto esfuerzo y tantos dineros. (s. f.: 12)

La constante de unificar luz y sombra lo llevó a usar técnicas de enfoque muy forzadas por ángulo y colocación. Unas veces por necesidad, ante la escasez de material en situaciones precarias de mantenimiento, otras por la infraestructura de soportes para la sujeción de dicho material. El periódico *Ya,* en abril de 1935, publicó la noticia de la posible reforma:

> La luz no será de abajo arriba, por medio de la anticuada batería, sino de arriba abajo, dándose así un sentido de realidad, ya que en esta dirección nos llega la luz del sol. También se montará un aparato de proyecciones panorámicas, que se utilizará en todo lo que sea escenografía de aire libre, proyectándose sobre un fondo grandioso de luz solar, las nubes, sombras de la noche, las estrellas, tormentas, etc., que producirán un efecto sorprendente. (Cañizares, 2000: 195)

Cuando Romarate se incorporó al María Guerrero en 1940, se había hecho una reforma de la parte arquitectónica del edificio: galerías, pasillos, fachada…, y se montó un nuevo sistema de alumbrado para la sala y el escenario. Se retomó un proyecto, de

tiempos de la República, para la remodelación del teatro. El proyecto se acometió por primera vez en la primavera de 1935, paralizando la obra a los pocos meses por falta de dinero y también por problemas políticos. Cuando se produjo el golpe de Estado en 1936 y su consecuencia, la Guerra Civil, se estaba llevando a cabo la reforma del teatro que, como hemos dicho, se paralizó en 1937. La empresa adjudicataria era Benito Delgado; el Ministerio pagó la cantidad de 121219, 91 pesetas según se publicó en la Gaceta del 27 de septiembre de 1937. Para terminar las obras, la empresa entregó un presupuesto[92] de finalización por valor de 119993,20 con fecha 18 de diciembre de 1939. La reforma, aparte de la electrificación del puente, galerías, sala, vestíbulos, cuadros de protección de los transformadores de regulación y cuadro general para corriente auxiliar, describe el material de iluminación para el escenario:

- Aparato de nubes con diapositiva
- Tres proyectores L-350, con lente para cambio de color a mano
- Color para proyectores L-350
- 5 filtros de color amarillo
- 3 filtros de color azul
- 3 filtros de color rojo
- 3 filtros de color verde
- 2 trípodes para proyector
- 2 marcos en cristal dispersor
- 2 filtros en cristal color azul, verde, amarillo, rojo

[92] Presupuesto para la terminación de las instalaciones eléctricas de alumbrado en el Teatro María Guerrero. Documentación extraída de los archivos de la familia de Rafael Martínez Romarate.

- Dos proyectores L-360, para lámpara de proyección hasta 3000w con trípode
- Dos objetivos de 90 m/m
- Un disco para proyección de lluvia
- Un disco para proyección de rayos
- 200 lámparas de 200w/125v
- 120 lámparas de 150w/125v
- 150 lámparas de 100w/125v
- 2 lámparas de 60w/125v
- 200 lámparas de 5w/14v
- 10 lámparas de 1500w/125v
- 8 lámparas de proyección de 3000w/125v
- 8 lámparas de proyección de 1500w/125v
- 8 lámparas de proyección de 1000w/125v
- 50 lámparas soffitto especiales para escenario 1000w/125v
- Para las linternas de horizonte transportables:
- 6 filtros de color azul
- 3 filtros de color amarillo
- 2 filtros de color rojo
- 3 filtros de color verde
- Para las linternas de horizonte fijas:
- 10 filtros de color azul
- 6 filtros de color verde
- 2 filtros de color rojo
- 2 filtros de color amarillo

El material de luz que Martínez Romarate usó durante los años cuarenta estaba descrito en la noticia del *ABC* que se ha nombrado en la página anterior, y fue la ficha técnica de iluminación de la década de los cuarenta en el María Guerrero. Pero lo que le llevó, en parte, al uso de dicha ficha técnica, distinta a la que existía anteriormente, fue adaptar las fuentes de luz a una comprensión del arte de hacer teatro y por las que fue apostando en los diseños que montó para las producciones teatrales que realizó. Las escenografías, en la mayoría de los montajes, estaban pensadas para construirse sobre una técnica antigua de bastidores, fabricados con madera para papel o tela pintados, y escaleras con fondos de telón fáciles para el cambio escénico sobre giratorios o telones livianos montados en varas manuales.

Para el montaje de *Nuestra ciudad* se necesitaba incorporar una infraestructura nueva que agilizase el montaje, pero el Estado estaba arruinado y, por lo tanto, las inversiones en material técnico eran muy escasas o casi nulas. Ante esta situación y la necesidad de adquirir nuevos elementos técnicos que fuesen útiles, tanto para el montaje descrito como para los futuros, se decidieron buscar, comenta García Ruiz: «[…] Novedades técnicas, como el puente para focos en el escenario, que sufragó el generoso y sólido crédito del Marqués de Valdeiglesias, comprensivo padre de Luis Escobar» (2009: 1146). La ayuda de capital privado-familiar permitió un uso distinto de la luz en cuanto a la proyección y a cómo iluminar los montajes con un mejor uso de ángulos, altura y enfoque, lo que permitió el montaje del puente técnico en boca. Los espacios se completaban con utilería decorativa y el espacio para el actor. Había objetos de vida cotidiana; fondos, paisajes o edificios; y luces realistas entre amaneceres y atardeceres. Una actriz vestida con un complicado y «concienzudo

atavío», expresión de Víctor M. Cortezo (1943: 99), tenía más solidez que el decorado, en una puerta, una columna o en cualquier lugar de la escena. Si se compara con espacios escénicos europeos que, por ejemplo, concebían un espacio con un telón de terciopelo negro y unas cuantas tiras de satén blanco sobre fondo negro[93], esto era imposible de crear, no solo en los años veinte, cuando en Europa ya se había empezado a hacer, sino en la década de los cuarenta. Víctor M. Cortezo pensaba en la recreación del volumen siempre adaptándolo a la evolución de la maquinaria escénica, era defensor del giratorio, que buscaba el sintetismo en la amplitud del escenario.

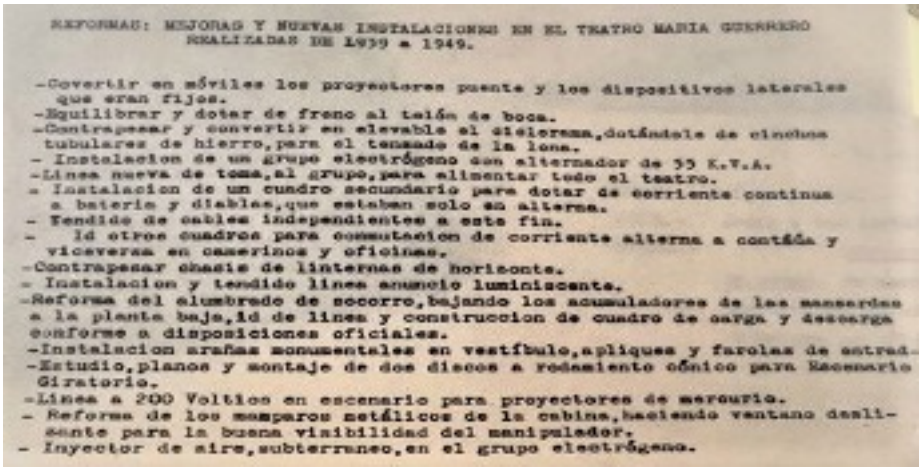
«Sintetizar» fue la palabra clave que empezó a usarse a partir de las ideas de Craig; fue una expresión que se incorporó a partir de espacios con cámara negra (montaje diseñado para Eleonora Duse por Craig) (Cortezo, 1943: 102) y una ventana donde entra la luz definiendo una forma, movimiento por intensidades o color. Puede representar delirio, premonición, poder, divinidad o todo lo que el director quiera describir junto con el iluminador. Cuando la mezcla entre dos tendencias: la síntesis y el decorado de elementos, se empezó a dar en el teatro español de esa época, supuso el principio de la prerrevolución escénica y dependió de la forma de materializar la técnica y su incorporación al diseño de escenografía. Las palabras de Víctor M. Cortezo son premonitorias a este respecto:

> Sistemas mecánicos, aun no adoptados en los escenarios españoles (tablado, giratorio, ascensores, telares movibles), suponen una economía de tiempo y dinero y completan este progreso de la plástica escénica, en el que los pintores de teatro no

[93] *Salomé,* de Oscar Wilde. Director George Pitoeff. Estreno en París en 1921.

> intervinimos demasiado, porque el interés vuelve a ser por el telón pintado y se vuelve en todo aquello que toca la plástica a la gran ornamentación.
>
> Pero como el teatro hoy es un poco (y también las otras artes) revisión y resumen y como igual se deben montar obras clásicas, que del reciente futurismo, que del actual realismo, bueno es que, para cada una, se levante la puesta en escena que requiera y tal y como pueden hacerlo hoy artistas especializados. (Cortezo, 1943: 102-103)

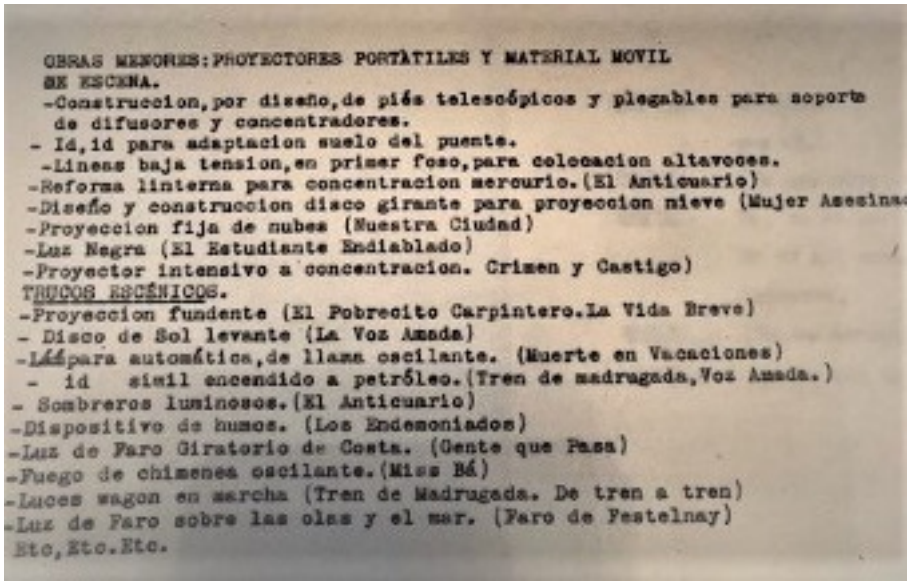
Ese fue el mundo de Romarate, tanto para la creación de la luz de textos conocidos por el público de su época, como para nuevos proyectos teatrales que se fueron configurando en los catorce años que pasó en el María Guerrero. Las palabras que escribió en su artículo sobre iluminación fueron una síntesis de lo que iba experimentando y lo que necesitó después para afianzar y hacer evolucionar sus teorías. Lo sorprendente fue que con el material que recopiló pudo descubrir un conjunto de iluminaciones pioneras en una época, la suya, con pocas fuentes de luz, con la tramoya inmovilista en el plano técnico y con el hándicap de que, hasta 1948, no se instalaron definitivamente los giratorios en el María Guerrero. Las inversiones en técnica escénica durante su periodo en el María Guerrero las describe Romarate en el apartado de reformas, en unas cuartillas escritas a máquina:



REFORMAS: MEJORAS Y NUEVAS INSTALACIONES EN EL TEATRO MARIA GUERRERO
REALIZADAS DE 1939 a 1949.

-Convertir en móviles los proyectores puente y los dispositivos laterales que eran fijos.
-Equilibrar y dotar de freno al telón de boca.
-Contrapesar y convertir en elevable el dioloroma,dotándole de cinchas tubulares de hierro,para el tensado de la lona.
- Instalacion de un grupo electrógeno con alternador de 35 K.V.A.
-Linea nueva de toma,al grupo,para alimentar todo el teatro.
- Instalacion de un cuadro secundario para dotar de corriente continua a bateria y diablas,que estaban solo en alterna.
- Tendido de cables independientes a este fin.
- Id otros cuadros para conmutacion de corriente alterna a contáda y viceversa en camerinos y oficinas.
-Contrapesar chasis de linternas de horizonte.
- Instalacion y tendido linea anuncio luminiscente.
-Reforma del alumbrado de socorro,bajando los acumuladores de las mansardas a la planta baja,id de linea y construccion de cuadro de carga y descarga conforme a disposiciones oficiales.
-Instalacion arañas monumentales en vestíbulo,apliques y farolas de entrad
-Estudio,planos y montaje de dos discos a rodamiento cónico para Escenario Giratorio.
-Linea a 200 Voltios en escenario para proyectores de mercurio.
- Reforma de los mamparos metálicos de la cabina,haciendo ventano deslizante para la buena visibilidad del manipulador.
- Inyector de aire,subterraneo,en el grupo electrógeno.

Fig. 81. Listado de reformas en maquinaria escénica e iluminación. (Archivo Romarate)



OBRAS MENORES:PROYECTORES PORTÀTILES Y MATERIAL MOVIL
DE ESCENA.
-Construccion,por diseño,de piés telescópicos y plegables para soporte de difusores y concentradores.
- Id,id para adaptacion suelo del puente.
-Lineas baja tension,en primer foso,para colocacion altavoces.
-Reforma linterna para concentracion mercurio.(El Anticuario)
-Diseño y construccion disco girante para proyeccion nieve (Mujer Asesina
-Proyeccion fija de nubes (Nuestra Ciudad)
-Luz Negra (El Estudiante Endiablado)
-Proyector intensivo a concentracion. Crimen y Castigo)
TRUCOS ESCÉNICOS.
-Proyeccion fundente (El Pobrecito Carpintero.La Vida Breve)
- Disco de Sol levante (La Voz Amada)
-Lámpara automática,de llama oscilante. (Muerte en Vacaciones)
- id simil encendido a petróleo.(Tren de madrugada,Voz Amada.)
- Sombreros luminosos.(El Anticuario)
-Dispositivo de humos. (Los Endemoniados)
-Luz de Faro Giratorio de Costa. (Gente que Pasa)
-Fuego de chimenea oscilante.(Miss Bá)
-Luces wagon en marcha (Tren de Madrugada. De tren a tren)
-Luz de Faro sobre las olas y el mar. (Faro de Festelnay)
Etc,Etc.Etc.

Fig. 82. Listado de reformas y compras de material de iluminación para diferentes producciones. (Archivo Romarate)

Su fin era modernizar el teatro en su conjunto para ir adaptándolo a una serie de medidas de seguridad, así como el embellecimiento de las dependencias del público y de la fachada. La línea de corriente continua, para su uso en la luz teatral, era común en los teatros de la época, cayendo su uso en el momento en el que se eliminan candilejas y diablas de implantación fijas y estas pasan a ser movibles con el montaje; aparte de la modernización de los tendidos eléctricos, que se empezó a planificar a partir de finales de la década de los cincuenta.

En la relación de obras menores, especifica la necesidad de aparatos de iluminación que definen su forma de planificar, investigando la luz más cercana a la idea del texto/dirección. Las reformas del teatro se realizaron en tramos, en función de los adelantos escénicos, acoplándose a las características de la evolución de las escenificaciones, a las necesidades de lo que el director exigía con la propuesta escenográfica y a la búsqueda de nuevas fuentes de luz, aparte de la potencia, basadas en la calidad de la luz con criterios de temperatura de color en la emisión de dicha fuente.

En la época de Luis Escobar se quitó la pendiente del escenario, y este se volvió giratorio después de ver su funcionamiento en los teatros alemanes. Las giras del María Guerrero eran deplorables debido, sobre todo, a la situación de los teatros de provincias, en los que la tramoya eran varas manuales y candilejas, más diablas. En los años cuarenta, en los fondos o chácenas del escenario estaban colocados los listones de madera y las chaperas de diferentes medidas, se extendían los telones, de tela o papel, en el suelo, y los técnicos los clavaban con tachuelas a los listones. En los años sesenta, aún se mantenía esa forma de trabajar en los montajes de gira, así como en los teatros de Madrid y Barcelona, y fue desapareciendo con la evolución en la

construcción de escenografías, pasando de la madera al hierro a partir de los ochenta y al aluminio en los noventa. Romarate critica la tramoya por su pasividad, expresada en el acondicionamiento de las instalaciones fijas con elementos rígidos: puentes, torres, etc., que limitaban el uso de la planificación en el montaje. Romarate opinaba que, partiendo de «los nuevos avances de la técnica escenográfica… y en la mayor compresión de los directores de escena» (Romarate, 1943: 115), se planificaría mejor la producción teatral, tanto en tiempo de trabajo como en resultados escénicos de calidad y estética. Si en ese año describió cómo estaban los teatros nacionales en cuanto a tramoya, con el paso del tiempo y la incorporación de nuevas propuestas espaciales, su análisis siguió siendo que pensar en la tridimensional era relegar la belleza a un estado irrisorio. En *El desdén con el desdén* (1951), de Agustín Moreto, ideó una luz que realzaba los espacios buscando la visibilidad en toda la comedia, tanto en el jardín como en el palacio, y reforzado con la luz el volumen del vestuario con la idea de apoyar al personaje: síntesis y discurso. Luis Calvo en su crítica sobre el montaje comenta que:

> Se nos ofreció una decoración arquitectónica de las que antes se llamaban espaciales en tres dimensiones, a la manera de Adolphe Appia, el cual sacrificaba el placer visual al rigor, el virtuosismo a las leyes internas de la obra, para convertir el decorado en una pura ficción ornamental que completara, por analogía de color y de líneas, la ilusión del drama, sin servirles necesariamente. (Calvo, 1951: 25)

En la crítica de Luis Calvo, además, analiza el espacio con la percepción de que la arquitectura, a modo de idea escenográfica e incorporada después al escenario, no resuelve la propuesta escénica ya que lleva a la sumisión la obra del autor, y piensa

que dicha escenografía es más para un montaje francés sobre una obra de Molière antes que para un Moreto. La reflexión sobre la luz en escena la centra en la descripción, primero de la historia de la luz y su comprensión del objeto a iluminar para, posteriormente, desechar las fuentes que sirvieron durante décadas: baterías, diablas y supletorios, y planificar el montaje con las fórmulas precisas para experimentar, porque para él era muy importante contar con el tiempo necesario para encontrar la expresividad de la luz de la escena en los ensayos y, posteriormente, en la preparación de la iluminación en el escenario. El método que fue implantando a lo largo de su vida profesional abrió lo que se puede llamar una escuela, por su forma de crear luz. Hay un pensamiento que materializa y resume su visión de la unión entre técnica y arte: «[…] una moderna instalación escénica es algo inerte y en potencia, a modo de un excelente estradivario, que puede tocarse de afición y aun sin saber solfeo, pero solo vibra como debe, cuando lo juega una mano maestra» (Romarate, 1943: 114). En la época de Romarate la luz dejó de ser necesaria: todo era visto, para pasar a ser necesaria: individualizada para el relato. La línea que Romarate abrió en la iluminación teatral repercutió en directores jóvenes que vieron sus trabajos y que más tarde estrenarían en el Teatro Español o en el María Guerrero, el ejemplo más directo fue Miguel Narros que pensaba que:

> Martínez Romarate no era un electricista. Era un técnico de luz. Las malas lenguas inventaron un término para su forma de iluminar. Se decía que en el Teatro María Guerrero no existía la luminotecnia, sino la oscurotecnia. Lo que Romarate nos enseñó fue a encontrar la luz en los lugares clave del escenario para dar más valor al objeto, a una escena o a la presencia de una persona. Yo recuerdo un Crimen y castigo donde la casa de la Petrovna era muy realista, tan realista que en

> el salón los cristales estaban empañados, con vaho, y se limpiaban. […] La luz del exterior y del interior era una maravilla en todos los aspectos. Él fue el iniciador. (citado en Amestoy, 2006: 98)

Los elementos que ilumina Romarate tienen el objetivo de definir la descripción del personaje. El decorado se convierte en objetos poéticos, su obsesión era definir el tiempo descriptivo en la evolución del personaje con los medios técnicos de los que disponía. En la temporada 1951/1952, ilumina *María Antonieta* (1952), de Joaquín Calvo Sotelo. Su luz era lateral frontal, y descubría los diferentes planos diagonales de los personajes iluminando el decorado fugado hacia la calle del fondo derecha. *Buenas noches* (1951), de María Isabel Suárez de Deza, en la que matizó con la luz ángulos forzados que apoyaran al personaje, para después, con el estudio de interior y exterior de la acción, encontrar la iluminación que difuminara la sombra del médico. *Cocktail Party* (1952), de Thomas S. Elliot, luz general difusa cálida con apliques de luz en las paredes apoyados por focos especiales, con contrastes en planos de claroscuro en zonas de las paredes. En cambio, en *La plaza de Berkeley* (1952), de John L. Balderston y J. C. Squire, aplica el mismo concepto, un interior, luz general cálida y a través de ella busca la visibilidad de los personajes en una media esfera como espacio escénico. Fueron dirigidas por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. En *Un día de abril* (1952), de Doddie Smith y dirigida por Enrique Diosdado, la crítica apunta un buen decorado, unos muebles vistosos y una buena luz de Martínez Romarate. Un interior luminoso con una mesa cubierta de paño blanco, que consigue una reflexión de luz indirecta en las caras de las tres mujeres. En *El caso de la mujer asesinadita* (1946), de Miguel Mihura y Álvaro de la Iglesia, comedia en tres actos,

Romarate describe en su cuaderno de notas sus ideas de luz por acto, con una descripción de espacio/tiempo:

Acto primero:

Habitación, interior. Noche al exterior (ventanal).

Luz lámpara portátil instalada sobre mesa.

Chimenea de leña encendida.

Radio: disco canción de Nochebuena, al órgano.

Acto segundo:

Misma habitación. Día al exterior. Por la cristalera sol.

Atardecer lento durante el acto. Termina en punto de anochecido.

Acto tercero:

Misma decoración: Noche. Durante todo el acto se ve nevar por el ventanal.

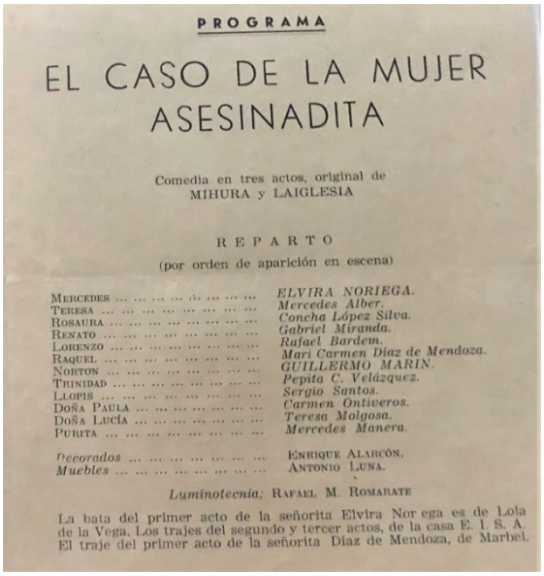
Al levantarse el telón hay un oscuro total incluso en el foro.

Interruptor de luz en la pared, para encendido y apagada lámpara central instalada.

Ofuscadores en embocadura.

Portátil, como en el primer acto.

Radio: mismo disco primer acto. (Romarate, 1946)



PROGRAMA

EL CASO DE LA MUJER ASESINADITA

Comedia en tres actos, original de
MIHURA y LAIGLESIA

REPARTO

(por orden de aparición en escena)

MERCEDES	*ELVIRA NORIEGA.*
TERESA	*Mercedes Alber.*
ROSAURA	*Concha López Silva.*
RENATO	*Gabriel Miranda.*
LORENZO	*Rafael Bardem.*
RAQUEL	*Mari Carmen Díaz de Mendoza.*
NORTON	*GUILLERMO MARIN.*
TRINIDAD	*Pepita C. Velázquez.*
LLOPIS	*Sergio Santos.*
DOÑA PAULA	*Carmen Ontiveros.*
DOÑA LUCÍA	*Teresa Molgosa.*
PURITA	*Mercedes Manera.*

Decorados ... ENRIQUE ALARCÓN.
Muebles ... ANTONIO LUNA.

Luminotecnia: RAFAEL M. ROMARATE

La bata del primer acto de la señorita Elvira Noriega es de Lola de la Vega. Los trajes del segundo y tercer actos, de la casa E. I. S. A. El traje del primer acto de la señorita Díaz de Mendoza, de Marbel.

Fig. 83. Programa de mano, 1946.
(Archivo Romarate)

La sacristía (1953), de Clemencia Laborda dirigida por Nicolás González Ruiz, es la última obra que ilumina Martínez Romarate. El crítico de *ABC,* Luis Calvo, escribió sobre ella que era una obra desdichada en su construcción dramatúrgica, en la simpleza de las escenas, como la de los novios, y que recomienda olvidar. La escenografía es un cajón a la alemana con medio techo que reproduce la sacristía de una catedral gótica; la colocación de las fuentes de luz es a través de ventanales a la izquierda en la propia escenografía; para conseguir volumen la luz es asimétrica, ya que el contraluz directo era imposible por la dificultad de la colocación de varas; por lo tanto, es indirecta desde un ventanal que recrea un jardín exterior. La planificación de la luz es de escuela alemana con un decorado en forma de cajón; luz difusa en el interior y luz desenfocada desde un frontal lateral.

A continuación, Romarate describe la relación, por temporadas, de los ingresos en la taquilla, por función y el promedio de representaciones, desde estrenos a reposiciones, con sus fechas correspondientes:

TEMPORADA 1939/40

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
La rabia					
La cena del rey Baltasar		28 abril	11	5 935,15	539,55
El pobrecito carpintero		3 mayo	32	13 636,50	426,14
La respetable primavera	21 mayo		28	10 508,50	375,30
Hombre de partido	6 junio		9	3 961,25	440,13
TOTAL				34 041,40	

TEMPORADA 1940/41

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
La verdad sospechosa		8 noviembre	13	4 764,50	361,88
Las ranas	14 noviembre		22	5 045,75	229,35
La vida es sueño		27 noviembre	10	4 202,50	420,25
Llegada de noche	7 diciembre		51	17 251,50	338,25
Belén	20 diciembre		27	16 825,25	731,53
La vida es sueño		19 enero	2	967,50	483,75
Vive como quieras	27 enero		49	14 767,35	301,37
El testamento de la mariposa	27 febrero		44	17 588,30	399,73
TOTAL				81 392,65	

TEMPORADA 1941/42

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
Al natural		18 noviembre	21	12 649,90	573,80
Dulcinea	2 diciembre		112	72 020,60	687,67
Belén		22 diciembre	14	3 529,20	812,60
El estudiante endiablado	12 febrero		102	80 051,20	784,81
Teresa de Jesús		8 abril	7	34 085,70	4 869,38
El testamento de la mariposa		21 abril	18	9 359,90	520,30
Llegada de noche		18 mayo	35	22 277,90	636,51
Don Duardos		21 mayo	7	2 930,90	399,73
TOTAL				281 304,50	

TEMPORADA 1942/43

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
Dulcinea		10 octubre	22	8 374,90	380,67
Don Juan Tenorio		23 octubre	32	16 684,70	521,39
La vida es sueño		12 noviembre	8	9 016,20	1 127,02
La herida del tiempo	17 noviembre		90	117 814,80	1 309,05
La muerte en vacaciones	7 enero		19	14 070,40	740,54
La voz amada	2 mayo		65	135 318,80	2 081,82
La herida del tiempo		24 abril	18	11 138,50	618,80
TOTAL				312 418,30	

TEMPORADA 1943/44

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
La voz amada		2 octubre	18	15 215,50	845,30
La vida es sueño		11 octubre	12	8 811,70	734,30
La herida del tiempo		20 octubre	14	10 591,30	756,52
Gente que pasa	30 octubre		85	103 090,15	1 212,82
Ni pobre ni rico	17 diciembre		97	141 934,50	1 017,08
Los endemoniados	11 febrero		79	131 305,90	1 662,10
De lo pintado a lo vivo	26 marzo		99	169 238,10	1 709,47
TOTAL				580 187,15	

TEMPORADA 1944/45

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
De lo pintado a lo vivo		7 noviembre	11	13 585,80	1 285,87
La mentira del silencio	15 noviembre		52	85 922,10	1 652,34
Traidor, inconfeso y mártir		13 diciembre	25	38 597,30	1 543,89
Nuestra ciudad	29 diciembre		87	141 826,80	1 630,19
El sombrero de tres picos	21 febrero		82	144 662,20	1 764,17
El pirata	10 abril		50	51 766,40	1 035,32
TOTAL				476 360,60	

TEMPORADA 1945/46

OBRAS REPRESENTADAS	FECHAS		TOTAL DE REPRESENTACIONES	TOTAL DE INGRESOS	INGRESO MEDIO POR FUNCIÓN
	ESTRENO	REPOSICIÓN			
Nuestra ciudad		19 octubre	7	6 160,30	880,04
La herida del tiempo		25 octubre	13	30 415,80	2 339,67
El secreto	7 noviembre		66	151 279,90	2 292,82
El galeón y el milagro	3 enero		82	118 611,30	1 446,47
La mujer asesinadita	20 febrero		110	240 390,80	2 185,37
Tren de madrugada	24 abril		63	113 451,70	1 800,82
TOTAL				660 309,80	

Cuando cesan a Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa de la dirección artística, al final de temporada del año 1952, Romarate se dedica a una labor más centrada en la coordinación de montajes. Nombran director artístico a Alfredo Marqueríe, que estuvo una temporada: 1953/1954. En octubre del año 1954, muere Romarate de una embolia en el Teatro María Guerrero, tenía 68 años; en ese momento estaba preparando una iluminación que se iba a estrenar para el comienzo de la temporada 1954/1955. No podemos hacer un orden cronológico de su trabajo en su último año a causa de la falta de material. En cuanto a la preparación de su última luz, la podemos centrar en el cambio de dirección del Teatro María Guerrero con la entrada de Claudio de la Torre. La obra que abrió la temporada fue *La casa de la noche,* de Thierry Maulnier, que él mismo dirigió y estrenó el 10 de noviembre de 1954.

Hay una entrevista que le hacen a Claudio de la Torre a principios de 1959 en la que habla de la luz, y manifiesta:

> El fenómeno de la luz transformó la escena de modo progresivo. Actualmente no se pintan los decorados, sino que estos parecen hechos por arquitectos. Lo que pinta es la luz. Entonces fue necesario pensar en su conjunto, e hizo falta una persona que, colocada fuera del escenario, pudiese completar estos conjuntos escénicos y ordenarlos. (Nieva de la Paz, 1993: 122)

En sus montajes, su teoría sobre la luz se vino abajo, ya que como buen dramaturgo primó más la palabra desnuda que la plástica teatral; el elemento verbal por encima de lo espectacular. En sus propuestas, la función de los decorados es la de ambientadores de la acción. Era preferible que las intenciones del personaje quedasen en penumbra. La palabra siempre es la verdad del texto dramático, pero de la

penumbra, de la que habla Claudio de la Torre, es la falta de luz, no en el sentido narrativo de la escena. La contradicción era incuestionable en un director de teatro que también había dirigido cine y que sabía que la fotografía es luz. Romarate estaría en contra de esta propuesta, ya que él pensaba en el equilibrio entre la puesta en escena y el arte de la luminoplastia en la plástica teatral.

Romarate describe el término *luminoplastia* como el uso de la plástica de la luz, y se lo adjudica a Guariglia[94], director de escena italiano, como el primer personaje teatral que la empleó para precisar lo que él pensaba sobre la luz: matizar, graduar y modelar la luz en el objeto y para el objeto. Esta teoría, que determina esas tres formas de intentar definir las escenas en la propuesta teatral, asume que también necesitaba el contraste: sombras difuminadas o enfocadas, y colores. Romarate sitúa este análisis partiendo de su propia crítica a la descripción que Guariglia hace de la luz sobre el objeto; la luz define el objeto/personaje en un monólogo o diálogo, pero olvida los elementos que la componen, desde el decorado hasta el atrezo, empobreciendo el conjunto, sobre todo porque realzar el decorado es necesario para encontrar el verdadero sentido a la luminoplastia. En su época, Romarate escribió que un autor teatral definía a sus personajes con una luz/color individual para cada uno de ellos, para centrar y expresar el mundo psicológico en la acción teatral. Pero el problema era el estreno en un teatro con una dotación de focos bajo mínimos. Por lo tanto, la propuesta en iluminación sostenida por el dramaturgo se mantuvo, optando por

[94] Nació en 1890. En 1916 rodó la primera película de vanguardia europea. En sus investigaciones buscó la manera de reformar el teatro y en 1918 fundó la casa de Arte de Bragaglia para exposiciones y discusiones sobre arte. En 1922 creó un teatro independiente donde experimentó el concepto de la direccion unitaria. Puso en pie por primera vez obras españolas como *La Celestina, La niña boba, Yerma, Bodas de sangre…* En 1952, el Ateneo de Madrid le invita a dar un ciclo de conferencias sobre: «Los clásicos y la direccion de escena. Escenotécnia moderna, inventiva y método en el teatro».

cambiarla por un cañón de seguimiento que iluminara a cada personaje con un color definido (rojo, verde, amarillo o rosado) para cada uno de ellos, y encendiéndose y apagándose a pie de texto. Aunque como montaje fue un fracaso, el ejemplo que expone Romarate sirvió para asentar el valor de la luminoplastia en el escenario, como un cambio en la propuesta que podría haber funcionado como imagen, pero que destruye todo el valor dramatúrgico de la propuesta. Vuelve a recalcar la necesidad de cuidar la luz recurriendo a otro ejemplo y teniendo siempre presente el valor de la plástica de la luz y lo que significó para el arte dramático. En *Algo sobre luminoplastia* apunta:

> Guariglia tuvo mucha razón al decir que la luz es una parte esencialísima del espectáculo y que había que cuidar y dar la importancia que requiere en general y muy especialmente en casos particulares en que puede ser decisiva. No hace muchos años se estrenó en un teatro céntrico de Madrid una obra poética en un acto […] el personaje principal era un rayo de luna que entraba por una ventana del dormitorio de la mujer, […] evocaba frases sentimentales y evocadoras a aquella luz astral […] todo ello vino a despertar los celos del marido, […] matando a la mujer […] cuando yacía en la cama del dormitorio se abría, por un soplo de viento, la ventana y penetraba aquel haz de luz blanca para bañarla, […] la proyección blanquecina era un arco voltaico, que siseaba con ese ruido de escape de vapor que producen los carbones del arco regulados a mano. Y, al mismo tiempo, en virtud de ese mal reglaje, el haz de luna oscilaba […] se convirtió en un segundo asesinato. ¡Qué diferente hubiera sido si en una penumbra misteriosa y adecuada hubiese visto entrar por la ventana suavemente, ese rayo de luna hecho con un simple proyector a regulación, de lámpara incandescente tamizado por un vidrio adecuado! (Romarate, s. f.: 2-3)

Aparte de estar de acuerdo con el enunciado de la luminoplastia, Romarate demuestra que, partiendo del significado de la luz para la propuesta dramatúrgica por parte del iluminador, es muy importante trasladar la idea a la elección del foco, porque con una equivocación en esa elección el espectáculo se puede transformar en una sinrazón lumínica. En cambio, una imagen de luz con diferentes fuentes o una sola hacia un personaje, en una interpretación de un monólogo, sin necesidad de realzar decorados o espacios muertos, puede ser de una luminoplastia escultural. Es una cuestión de tener una técnica apropiada y saber usarla.

Hemos de tener claro que Romarate investigó, dentro del sistema de su época, la renovación de los medios de iluminación arcaicos de la escena en el teatro español. Es verdad que esa renovación la planificó en el María Guerrero, pero él celebraba haber conseguido un cambio en la forma de observar la luz, y más si creemos que su forma de crear despertó una línea de funcionamiento en el resto de teatros del país, con dudas que él mismo manifestaba. En respuesta a preguntas que surgieron en una entrevista sobre luminotecnia que le hizo Alfredo Marqueríe en abril de 1946, habló sobre el concepto de luminoplastia como la plástica de la luz, afirmando «que modela con el contraste de sombras y claridades, matices y coloridos» (Romarate, 1946: 1). Esto vendría a corroborar que en el desarrollo de la luminotecnia entrarían cuestiones, como lúmenes, potencias, circuitos, tipos de foco, unidades de intensidad o tensión, y que a un espectador de teatro le importa poco saber, ya que él lo que quiere ver es un espectáculo y disfrutarlo en las coordenadas en que sea diseñado. Incorpora en su relato una línea de curiosidad del espectador a la que él llamó *truco* para, a continuación, describir cómo las realizó:

> […] las obras que usted conoce. En *El estudiante endiablado*, por ejemplo, cuando Rodrigo Pimentel arranca el velo de la dama tapada, empleé la luz negra (por primera vez como elemento de un desarrollo dramático). Me pareció lo más adecuado para un efecto serio; la aparición de la muerte en espectral esqueleto. […] que la llamada en hipérbole luz negra no es de por sí tal luz ni, mal puede ser negra, sino un haz de unos rayos ultravioleta filtrados por un vidrio […] que excitan la fosforescencia o la fluorescencia […] realmente vemos un resplandor que expende de toda la substancia y que es —según fueren éstas— de distintos matices y colores. Yo adopté el blanco-azul […] pinté la mascarilla de cartón de una auténtica calavera […] guantes blancos de la dama tapada […] No restaba ya más que dar ambiente a la escena; una calleja de soportales misterios, en cuyos muros parpadeaban las lamparillas de un cristo agonizante. Fondo de ciclorama: cielo noche tormentosa con nubes rojas que pasaban en alas del viento […]. (Romarate, 1946: 1-2)

El ciclorama lo describe como una gran concavidad blanca en la que colocó 40 o 50 de lo que él llama *linternas de horizonte*, con distintos colores de cielo azul, de noche clara, proyectando las nubes que van deslizándose sobre el fondo. Las nubes las proyectó con focos especiales de cristales giratorios, posicionados en la boca con diferentes lentes e incorporando clichés fotográficos de nubes reales. En la entrevista con Marqueríe define las posibilidades de las proyecciones en la escenografía, tanto en un montaje pequeño como en uno grande, como un recurso para superar los viejos trucos, basados en la tramoya, adelantándose a su tiempo en la definición de espacios con imágenes:

> Hoy reemplaza ya con ventaja a viejos trucos escénicos, como por ejemplo los papelillos o algodones que se arrojaban desde los telares para simular nevadas.

> […] en *El caso de la mujer asesinadita* los copos que caen tras la ventana, son producidos por una linterna de proyección, en la que gira un disco de cristal perforado y movido por un motorcito eléctrico. (Romarate, 1946: 2)

El salto en la técnica de la proyección se introdujo con los proyectores, primero de diapositiva, para pasar después a la videoescena con soporte digital basados en programas de edición. Anterior al uso de la imagen que hizo Romarate en sus proyectos, directores pioneros como Meyerhold, Piscator o Brecht exploraron la imagen como código de lenguaje teatral. Lo que predijo se empezó a introducir a partir de la década de los sesenta: la influencia de la imagen fija o en movimiento procedente del cine. Romarate partía de una realidad proyectada, con soportes de luz analógica, con la que buscaba provocar realidad y ficción partiendo del reflejo que dicha imagen producía en una superficie y que determinaba la forma y el color. La visión de la luminoplastia la unificó en dos términos distintos por su contenido narrativo: la iluminación y la imagen partiendo de la misma base física: la luz; se unifican con la realidad de la escena. Son complementarias porque su fin último es proyectar.

Romarate y Marqueríe, en la conversación que mantienen, hablan del montaje de *Nuestra ciudad,* y explican cómo creó un espacio escénico simple y resolutivo para la propuesta escénica: unas plataformas, sillas y un ciclorama. Hablan del tiempo y el espacio: una noche invernal con nubes estáticas, una luna al fondo en momentos determinados como los diálogos con los muertos. Reflexionan sobre cómo en el texto lo que parece una ciudad pequeña se vuelve grande haciendo que la muerte devore la rebeldía, lo nuevo, el cambio, ahí, comentan, está la inmensidad. Romarate le dice a Marqueríe:

> usted recordará el cuadro del cementerio de Grovers Corners. El diálogo de los muertos, en su hieratismo sedente sobre la gradería. Detrás de aquella nada y el infinito: una noche inverniza, nubes estáticas iluminadas a veces por la luna […]. A los actores, para darles la lividez cadavérica sin maquillarlos, les enfoqué unos disimulados proyectores de mercurio. (Romarate, 1946: 3)

Hay un término maravilloso con el que Romarate designa a los iluminadores, y es como *componedores de la luz,* refiriéndose a que no siempre se da todo hecho en un montaje. Por ejemplo, él pintaba letras a mano para ser proyectadas: *MANE, THECEL, PHARES* (1946: 3)[95]*,* lema que usó para *La cena del rey Baltasar,* o los fantasmas que pasaban por el cielo al final del montaje del Tenorio. En cualquier propuesta de luz, idear un efecto a veces requiere tiempo y encontrar en la técnica la forma de llevarlo a cabo es una labor complicada, son artificios mecánicos que se pueden incorporar a una plataforma, o una carra que transporta esa luz y que va a producir el efecto. En la comedia musical *La voz amada* (1943), de Hans Rothe, se quería hacer un sol que surgiera como un disco de fuego de los techos de Montmartre. Para realizar dicho efecto, Romarate preparó un foco regulado que partía del foso y se elevaba con un tornillo sin fin; en la subida empezó con una intensidad muy baja y a medida que subía se aumentaba la intensidad de la luz.

Cuando hablan sobre la utilidad de las candilejas, parten de la historia del teatro para definir su valor en un teatro de arquitectura antigua o moderna, las comparan con los teatros en el extranjero y Romarate dice:

---

[95] Mane: Dios ha puesto fin a su reino. Thecel: su peso en la balanza no ha alcanzado el requerido. Phares: el reino se ha dividido.

> […] que trabajan suprimiendo totalmente la batería reemplazándolo por proyectores. Esta solución me parece perfecta si el teatro se ha construido o adaptado pensado en ello, […] que queden disimulados y embutidos en un resalte […] o en una doble embocadura […] alejado de la orquesta […] no es recomendable emplazar artefactos entre el público. (Romarate, 1946: 3)

En general, piensa en el valor de estética y, sobre todo, concibe el edificio teatral tipo americano o auditorio, como el más adecuado para lo que él propone; haciéndonos eco de sus palabras, en capítulos anteriores se han explicado los problemas de una luz frontal en un teatro en herradura. En esa época, por las condiciones técnicas de atraso, en un teatro a la italiana colocar una fuente de luz frontal en la sala era un gran problema. Romarate comenta a este respecto:

> No soy partidario de la supresión absoluta de la batería, una de las cosas que mejor ha perdurado a través de los tiempos […] en muchos momentos es eficaz para reforzar el alumbrado frontal, siempre difícil y preciso. Actualmente algunos teatros del extranjero se trabajan suprimiendo totalmente la batería remplazándola por proyectores. Esta solución me parece perfecta si el teatro ha sido construido o adaptado pensado en ello […] en los teatros de construcción antigua nos vemos a veces precisados a soluciones incongruentes; pero no olvidemos que la escena debe tener su ambiente propio y, en lo posible, debemos no traspasar esa línea arbitraria de la batería, verdadera frontera entre lo real y lo ideal. (Romarate, 1946: 3 y 4)

Este razonamiento se vino abajo en el momento en que se rompe la línea de proscenio y el actor interactúa con el público a partir de una puesta en escena de dirección (*Plaza de Oriente* de J. Calvo Sotelo). En esta intuitiva entrevista/diálogo

con Marqueríe, Romarate remarca la luz como el artificio más poderoso que se introdujo en el arte dramático. Trabaja con un método de la iluminación racionalista y de experimentación en el montaje: justificar una luz lateral, a través de una ventana, con apoyo de una luz frontal que finge que el interior de la escena ilumina la cara de los actores. Pone un ejemplo (Romarate, 1946), en los montajes de escenas de interior el decorado tiene una ventana y la luz que entra a través de ella tiene menos intensidad que la luz del interior, cuando la acción es de día. Si volvemos a la exposición anterior del ejemplo, el argumento de la luz para la acción está en la ventana, tan solo hay que aumentar la intensidad de la luz y nivelar la claridad de la habitación. Romarate se apoya, y es su credo, en que se debe tener un «artificio de buena luz» (Romarate, 1946: 4), para después afirmar «que la técnica nos proporciona ya muy buenos medios, que con el tiempo seguramente han de ser mejores» (Romarate, 1946: 4).

Afirma Jean Gebser que ante la evolución «solo se puede encontrar algo nuevo cuando se conoce lo viejo» (Gebser, 2011: 71). Buscar nuevas formas de componer luz en un momento en el que solo se tenían referencias antiguas (la luz era reliquia), y descubrir nuevos lenguajes que abrieran un camino de creación y dieran sentido a las representaciones durante la década de los cuarenta. Las investigaciones, partiendo de la tradición de la luz, le dieron a Romarate las herramientas para encontrar su propio lenguaje de creación y revolucionar los conceptos de luz que existían en esa época. La falta de métodos de iluminación que funcionasen en las nuevas escenificaciones fue un asunto complejo en el teatro español de posguerra, aparte de por desconocimiento, también por la necesidad de cambiar la partitura del decorado y sustituirla por una partitura de ideas. Al mismo tiempo, estos métodos no podían funcionar en nuestro teatro porque su sistema de iluminación estaba basado en el poder de las invenciones

sobre técnica lumínica, en el concepto de visibilidad supeditado a la escenificación y en la estratificación de zonas o áreas de movimiento. Era un sistema de iluminación diseñado para un método estructurado y pensado para el teatro anglosajón. Nuestro teatro carecía de esos avances, jugaba con desventaja en los niveles de infraestructura técnica y organización. En los primeros cinco años de vida del Teatro Nacional, el modelo era autodidacta tanto en luz como en dirección.

Hay que despojar lo anecdótico y lo decorativo para poder pensar en volúmenes, líneas y profundidades. El actor pasa a ser una imagen plástica, se le transforma para que su voz exprese al personaje, es un objeto vivo en un espacio abierto y solitario con una carga argumental central en la obra escenificada. La luz ya no era un firmamento limpio, sino una continua superposición de líneas que evolucionaban con la acción dentro del espacio escénico. Y esto lo determina el cambio de la ubicación del actor y su transformación secuencial como personaje; él está en un espacio lumínico y él se debe a las pautas de dirección. Es el espacio de Appia. La luz no puede seguir estando sometida al dramaturgo y en el momento en que eso se asumió, el proceso de creación varió. Appia habla de la puesta en escena y de no someterse al dramaturgo, la luz pasó a participar en la puesta en escena. Martínez Romarate conocía las teorías de Appia sobre la luz y la puesta en escena. Junto con Luis Escobar viajaron a diferentes capitales europeas: Londres, París, Berlín, y también a Nueva York. Su objetivo era ver montajes e infraestructura técnicas, igual que hizo en su momento Cayetano Luca de Tena. Vieron las transformaciones que se habían, y se estaban, dando en el teatro europeo y asumieron teorías escénicas que luego llevaron al escenario, por ejemplo, en montajes como *Nuestra ciudad* o *Don Juan Tenorio.*

El concepto naturalista de la luz en la figura de Fortuny y su método de luz basado en la cúpula llevó a Romarate a situar al personaje en el entorno natural, manifestando su visibilidad a través de la luz indirecta y directa, una por reflexión y otra por necesidad. Hay una influencia clara del sistema de iluminación de Fortuny en el pensamiento de Romarate, como ya se detalló anteriormente. El teatro de Fortuny es paisaje, luz para ubicar personajes, abierta en su extensión y sencilla en su configuración. Al ser pintor, ve el espacio con una luz proyectada a una hora determinada, la sombra está en el movimiento del personaje, su diseño funciona en la quietud de la luz, el cambio se produce con el color; es la naturaleza del cambio del día. Esto se corresponde con la concepción del pintor ante la realización de la técnica pictórica, llevada posteriormente a la puesta en escena teatral. El teatro de Romarate es una lucha constante entre la sombra arrojada: la luz directa; y la sombra difuminada: la luz indirecta. Es también el conflicto que tuvo entre la tesis naturalista y la idealista. Entre estas dos formas de construir su modelo o método de luz, ubica el tipo de sombra según la propuesta escénica, con colores simples o complejos, con distintos espacios en la misma proporción, manteniendo la teoría más simple: «todos los medios son buenos si concurren a dar plasticidad -real o virtual- a la obra representada» (Romarate, 1943: 104). El método que define su obra es la unión de las dos representaciones plásticas más comunes: la imagen abierta el paisaje, como el efecto de un claro de luna; o la más cerrada: «la proyección de un dardo de luz sobre una figura dramática» (Romarate, 1943: 113), afirmando que las dos, juntas o separadas, son de una bellísima plasticidad. La diferencia entre los métodos McCandless-Romarate es que el primero tiene la rigidez de poder ser implantado a cualquier manifestación de arte dramático, y en cambio el segundo se individualiza dejando

libertad a la creación y se incorpora a la propuesta de escenificación. Algunos ejemplos serían los montajes *El galeón y el milagro* (1946) y *Tren de madrugada* (1946). En ellos, el espacio condiciona el desarrollo de la propuesta escénica, era una línea estrecha en proscenio, en cuanto al diseño de iluminación. Por una ausencia de espacio físico, materializa la propuesta por la necesidad de plasmar en el tiempo el desarrollo dramatúrgico. Para Romarate, espacio y tiempo son dos conceptos necesarios e inseparables de la puesta en escena. Gebser (2011) matiza que los dos conceptos son creados por una percepción subjetiva de uno mismo y que la realidad escénica esta insertada en la estructura teatral. Durante todo el proceso de estudio de las obras teatrales expuestas, los significados que hay sobre la iluminación de Romarate se demuestran con ejemplos de luz realista: día-noche, claridad-oscuridad, cielo-tierra; y en el plano escenográfico: pared-ventana, habitación-calle… Aquí es cuando el tiempo, su tiempo, está sujeto a un diálogo en busca de mitos que le sirvan para relatar, o podríamos decir, estructurar su discurso. La pregunta es, cómo en un espacio tan acotado como era el de los montajes de su época, una noche, que no tiene profundidad espacial, se puede hacer tridimensional. La respuesta, para esa época, sería separando el decorado de la acción, delimitando planos distintos de movimiento actoral, reduciendo la intensidad de la luz e intensificando el contraluz desde distintos puntos en el espacio escénico. Romarate lo planificó, por ejemplo, en *Los endemoniados*.

Se da una línea de unión entre diferentes corrientes de pensamiento que marcaron el método de escenificar, influyó en los contenidos de la iluminación teatral, en el significado del realismo escénico y en su compromiso con la luz dentro de esa corriente escénica. La línea la marca José de Manjarrés y la siguen Rogelio de Egusquiza, Fortuny y al final llega a Romarate. Veamos un resumen de sus teorías:

- Manjarrés describe la luz que ilumina, la dibujada en los telones y la luz que alumbra, el escenario para actores y decorados. A continuación, afirma que la luz artificial y la luz pictórica tienen que darse en una combinación o armonía entre el alumbrado y la iluminación de los telones. Describe el uso del arco voltaico para iluminar un personaje y aislarle del conjunto escénico.
- Egusquiza parte de la idea de que la luz no surge de la Tierra, sino que proviene del espacio. Se mueve en la línea del drama, pero partiendo de lo psicológico. Desecha la candileja y cree en la luz de bóveda.
- La luz de Fortuny es una proyección del espacio complementada con la técnica de la pintura paisajista; por lo tanto, su drama escénico repercute en la idea de la reflexión de la luz y su predominio en el escenario.
- Romarate se mueve en la comprensión de la sombra, buscando en el claroscuro su forma de discurso. Usó el ciclorama para reescribir la luz de la imagen partiendo de significados marcados en cada propuesta de dirección.

Martínez Romarate investigó la tradición para su estudio de la luz teatral y creó un concepto nuevo en la evolución de la luz escénica en el teatro español. Cuando él desaparece, el concepto de iluminador desaparece con él, volviendo a aparecer en los años ochenta del siglo pasado. Cuenta J. Luis Tamayo que, en el María Guerrero, en el año 1983, se seguía viendo la figura del iluminador solo como un poco más importante que la de un eléctrico. Se consideraba que su trabajo solo era montar la luz y que su responsabilidad era visibilizar las escenas. El pensar el diseño y asistir a los

ensayos no servía para definir su trabajo. Esto se debía a la ignorancia de un oficio joven, como fue la luz, para el que se requiere un aprendizaje técnico junto con un amplio conocimiento cultural. Y el problema viene del olvido o la ignorancia para buscar, en la tradición de la cultura contemporánea, las claves para entender el arte de la luz. Martínez Romarate contaba con el aprendizaje técnico, por su carrera de ingeniero, así como con una amplia cultura artística y teatral. Se reconoce la tradición y el posterior aprendizaje en la labor de Rafael Martínez Romarate, por ejemplo con Miguel Narros, que confiesa cómo aprendió sobre luz viendo su trabajo; pero este es un caso aislado en el arte escénico. Narros diseñó la luz de sus montajes entrando en la línea del grupo de directores-iluminadores que inauguró Gual y siguió con Cherif, Luca de Tena, Tamayo, José Luis Alonso, etc., hasta los años ochenta. A partir de ese momento, los directores de escena empezaron a trabajar con iluminadores para sus montajes teatrales.

Romarate fue, y es, un precursor de la iluminación escénica olvidado en la historia de la iluminación. Él dejó expuesto, con el consiguiente método de la luz, la sombra del personaje; lo aisló en la penumbra realzando zonas, sean grupales o individuales; fue su código ético en su manera de entender el diseño de luz. En consecuencia, abrió puertas al uso de proyecciones realistas, con gran influencia de Fortuny y del cine: la imagen copiada del mundo naturalista y su traslación al escenario eran su condición.

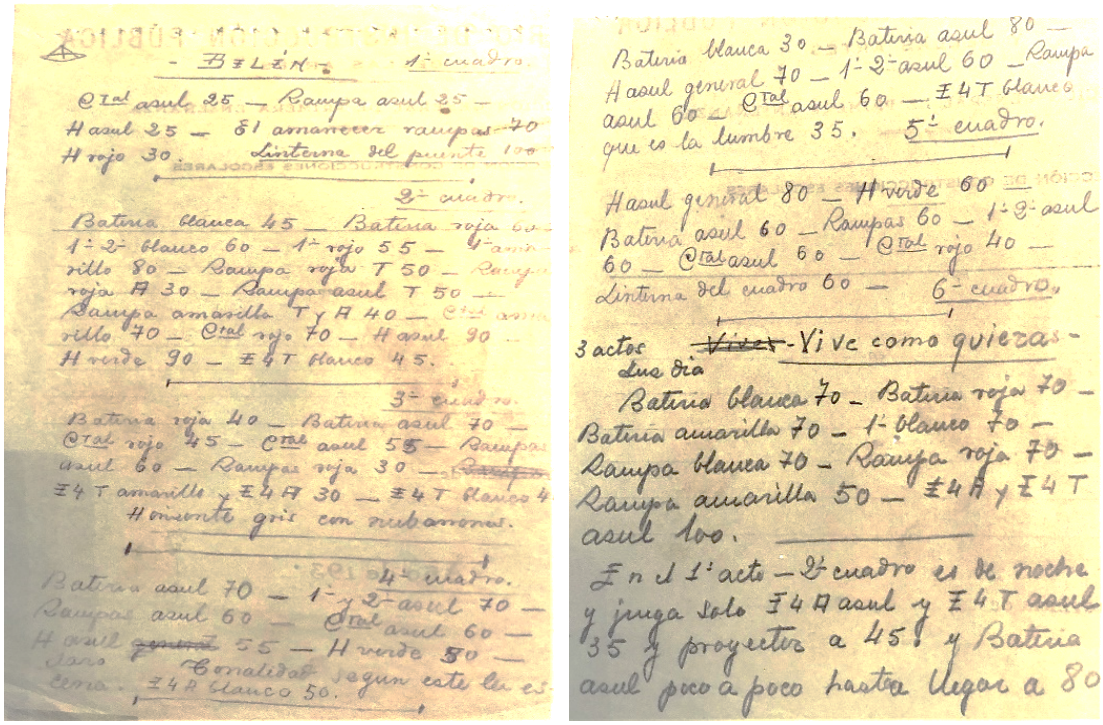
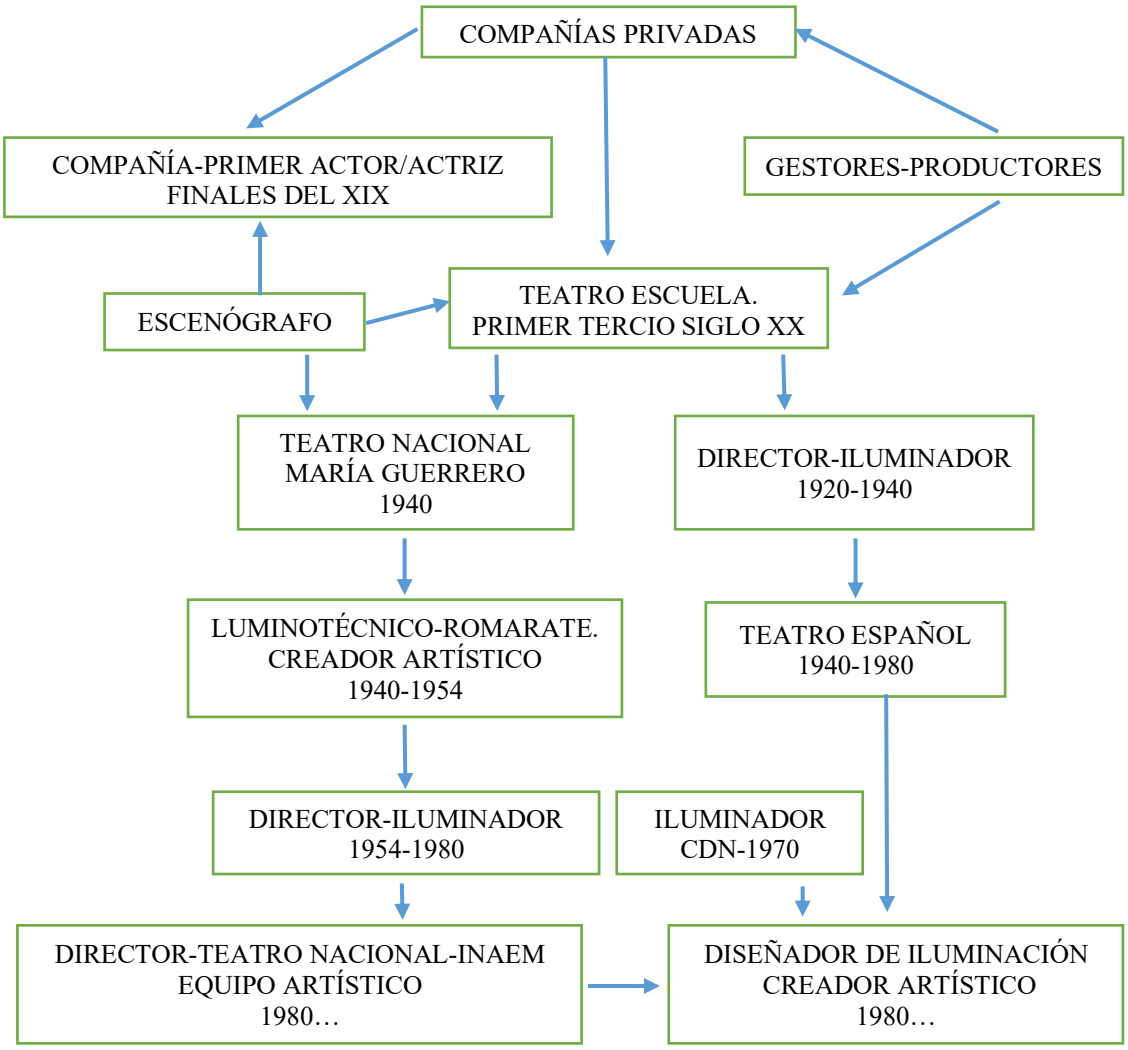


Fig. 84. Cuaderno de luces de las obras *Belén* (1940) y *Vive como quieras* (1941). (Archivo Romarate)

Antes de examinar el esquema de la progresión de la luz en el teatro español en la época de Romarate y ver su posterior evolución en diferentes líneas de organización teatral, hay que analizar cómo plasma sus ideas de iluminación. Romarate controlaba el boceto, era su medio de explicar desde circuitos eléctricos hasta distintos tipos de giratorios. En cambio, no se han encontrado planos de luces de sus montajes, pero sí la relación, por cuadro escénico, de distintos porcentajes en intensidad de luz. Veamos como ejemplo de esas teorías de la luz en la composición en las obras, *Belén,* de Genaro Xabier Vallejos (1940) y *Vive como quieras* (1941), de Moss Hart y George F. Kaufman; es el método más primitivo y a la vez más simple de crear un cuaderno de luces por parte de los operadores de electricidad en los teatros de su época.

Igualmente, se aprecia el uso de una técnica muy atrasada, que posteriormente fue cambiando con las inversiones ya señaladas: rampas (diablas) y baterías (candilejas), y con el uso del color estándar rojo, azul y amarillo junto con el blanco, incorporando efectos de proyección. La concepción de la luz era realista, pasos de tiempo desde noche (azules) a amaneceres (rojos y amarillos) con diferentes intensidades; la luz blanca se usaba para disminuir la saturación de los colores o potenciar los cálidos.

A continuación, veremos un esquema de la evolución de la luz en el arte escénico partiendo de la historia y sus protagonistas. En el cuadro 5 tenemos un esquema que sintetiza una estructura simple, con un valor didáctico, que resume la evolución de la luz teatral en la puesta en escena, desde finales del siglo XIX hasta la consolidación del iluminador, reconociendo su valor artístico y su aportación a la obra teatral. El proceso fue difícil y los avances lentos; en ocasiones, por la falta de la figura del iluminador no se sabía cómo relacionar un nuevo invento con una antigua estructura teatral, y cuando aparece el iluminador/luminotécnico, el invento muere con él.



Cuadro 5. Estructura de la evolución de la luz en el arte escénico. Teatro Español (1910-1980)

Si se analiza la palabra *luminotécnico* en su relación con el proceso de trabajo, inferimos que era el que dirigía un proyecto tanto de iluminación artística como en la industria: una nave industrial, una estación de trenes, un edificio, o simplemente una oficina. El concepto que se aplica al iluminador, a partir de los ochenta, es el de diseñador de iluminación. Las capacidades que se adjudican al término diseño son las de encontrar un signo y poder investigar un camino que sirva para describir un discurso basado en la observación, el conocimiento de las herramientas que desarrollen una simbología y la aplicación a una técnica de luz en la que entre la parte estética, el

análisis de la dramaturgia y la evolución de la puesta en escena a partir de ensayos. Martínez Romarate plasmó todo este desarrollo en un método técnico creativo basado en el concepto de una luz para una escenificación. Al mismo tiempo, generalizaba el estilo de una luz realista para llegar al símbolo. La síntesis era una proyección de nubes u otros motivos: —una luz rompiendo el ambiente—, que se circunscriben a una forma de expresión perteneciente a esa época, enseñar facetas que podríamos llamar ocultas y, sobre todo, ser capaz de incorporarlas a un estilo de escenificación marcado por una nueva línea de dirección. Romarate analizó el teatro de Stanislavski y Meyerhold desde el patrón de la simplificación: someter la decoración a los trazos esenciales, y se afianzó en las ideas de la integración en función de las circunstancias sociales de su época. Dejó escritos análisis del teatro alemán —Fuchs— basados en la simplicidad; apoyó el abandono de la batería, concretándolo en la perspectiva espacial de los personajes a través del directo. Al analizar los montajes que iluminó en el teatro español de su época, es difícil ver la influencia de esos escritos, pero la excepción fue el montaje de *Nuestra ciudad* (1944), de Thornton Wilder, en el que ajustó el decorado a la simplicidad, a la integración crítica de las circunstancias sociales; la batería no como una obligación sino como una necesidad, la creación del espacio actoral en la diversidad de planos, y esto, a la vez, con una estructura metodológica de la luz pionera para su época. Durante el tiempo en que desarrolló su labor como iluminador en el Teatro Nacional, las propuestas de luz en los proyectos escénicos que Romarate montaba, coordinados con el director de escena y el escenógrafo, se planificaban teniendo en cuenta a los jefes de las distintas áreas técnicas del teatro. Romarate fue pionero en diseñar la primera oficina técnica, así como también fue el primer director técnico en la historia del teatro español.

Los reconocimientos a su labor como iluminador fueron muy importantes y le llegaron de personalidades del teatro de su época como Marquerie, Buero Vallejo, Calvo Sotelo, Escobar…

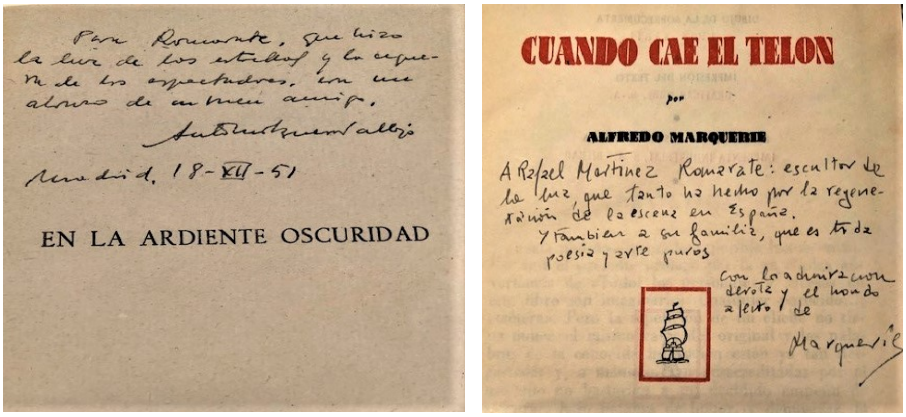


Fig. 85. Dedicatorias de diferentes autores. (Buero, Marqueríe)

Su necesidad de valorar su trabajo, analizarlo y distribuir horarios en las giras le llevó a apartarse de su familia durante largos periodos, que va describiendo en las cartas que manda a Pilar de Valderrama, no solo preguntando por sus hijos, sino explicándole su trabajo:

> […] ya le dije a Luis que a Cádiz no podía ir por los trastornos que me ocasionaba. Ira allí Oller y yo a Segovia. Si tengo el auto arreglado saldré para Segovia a dar órdenes de tendido, cables etc. Estaría un día y valdría para eso. Os recogería y me volvería de aquí a Segovia dos días antes de la representación que creo (que es el 11). Estos 2 o 3 días en Madrid, mientras me arreglan el auto los empleare en preparar el material de focos y proyectores (aquí hay mucho y nos hemos quedado con todo el material, trajes y attrezzo y luces de la Barraca, que lo tenían dignamente organizados) ¡no más ni menos que nosotros! […]. (Romarate, 1939: 4, 5 y 6)

Su biblioteca de imágenes surgía de su mirada, era un gran observador. En sus escritos, en los que recrea sus paseos por la laguna muerta en Venecia, describe ese mundo entre sombras y luces:

> Despierto en la luz plena de la promesa, cada noche me dormí en la sombra llena de misterio. […] Veo -cerrando los ojos- la penumbra rosada. […] Los faroles no logran borrar la huella legendaria de las antorchas, en que por bajo de un arco sombrío llora. La oscilación de una lamparilla de aceite, en que por un rincón olvidado destellan dos pupilas fosforescentes. […] Porque sabemos que estas callejas, estas casas y estos palacios se bañan en aguas dormidas. […] Sombras dudosas de cuerpos que se fundían con ellas en un contorno impreciso. (Romarate, 1928: 86)

En su caminar por esa gran escenografía que es Venecia, su sensibilidad frente los volúmenes que ve a través de los rayos de luz que tropiezan en los edificios influyó en cómo acometió su trabajo con la luz; *Nuestra ciudad* es un ejemplo. Tal vez, al final, su definición de la luz, viendo su método, si es que lo podemos definir así, está entre la belleza del claroscuro de Caravaggio y la penumbra enfocada atrapada entre variedades de volúmenes de una ciudad como Venecia.

> […] y el buen amigo y el gran artista se aleja pensativo -arrastrando su «terrible» furor, que camina con él dulcemente, al paso mesurado de sus sandalias de cartujo-, envuelto en su abstracción de sabio y en su bondad de niño. (Romarate, 1928: 59-60)

Son palabras de despedida a su amigo, Mariano Fortuny, mientras camina por las calles ensombrecidas por luces reflejadas en fachadas corroídas por la humedad;

una imagen metafórica del paseante de Walser y en una ciudad cualquiera. Romarate abrió caminos de investigación para la luz futura e influyó profundamente en directores como José Luis Alonso o Miguel Narros, y, a través de ellos, en una generación de iluminadores que concibieron la luz como una partitura que había que desarrollar. La reflexión, como el medio para concebir la idea visual; la técnica para desarrollarla, el conocimiento en el desarrollo de la partitura lumínica y, para finalizar, la dramatización de la luz en la composición. La palabra que encierra todo lo anterior sería: luminoplastia.

4.1. El cambio en el concepto dramatúrgico

Si el teatro fuese solo literatura, nunca hubiera subido a los escenarios.

Adolfo Marsillach

La definición de teatro de texto, la palabra viva por encima de la puesta en escena, o la palabra viva inmersa en la puesta en escena, fue siempre el dilema que se planteó en la historia de la puesta teatral. La controversia surge cuando elementos escénicos nuevos entran en la escenificación del texto dramático. Estos elementos sintetizan ideas, tanto por la dirección como también a través de otras artes que venían incorporándose desde años anteriores: iluminación metafórica, imágenes visuales, escenografías sintéticas, coreografías discursivas, incorporación de las instalaciones en la obra teatral o el *performance* ante una nueva necesidad de verificar pensamientos de creadores, es decir, todas ellas técnicas nuevas, inventos escénicos que diseñan formas distintas de realizar las puestas en escena. La unificación de estas técnicas escénicas llevó a un debate, a partir de los ochenta del siglo XX, sobre la obra teatral. El dramaturgo Agustín Gómez Arcos (1991: 30) afirma que «abandoné el teatro el día que me di cuenta de que ya no era el arte de la palabra viva, sino mera estética» (1991: 30); pierde su pureza escénica frente a la configuración de un teatro de autor, subversivo; o un teatro de director, estético. La definición de pureza ha ido variando con el tiempo; en esa época, la puesta en escena fue la unión de un discurso de origen subversivo, y su consecuencia, el espectáculo mostrado ante el público, en el que la variedad de elementos nuevos e incorporados determinaron los signos de pureza teatral de siglos de actuación. Los signos visuales que se incorporan e inciden en las características esenciales del espacio escénico son la escenografía, la iluminación y la

indumentaria, son expresiones que varían la naturaleza del actor/personaje en la obra dramática. No es un mero signo externo, es un nuevo signo interno que ya configura el personaje y, por lo tanto, el trabajo actoral del director. Un rayo de luz puede ser una lanza clavada en el corazón, la huida de la vida a través de ella o la entrada de nueva vida (*La anunciación de Fra Angélico*). Los códigos varían con la incorporación de las técnicas visuales, las cuales se asientan en la construcción de la luz. Con la incorporación de la bombilla al teatro, se ha expuesto la necesidad del director como jerarquía en la planificación de la obra teatral. Esto llenó de infinidad de lenguajes nuevos el discurso de la realización teatral incidiendo en las nuevas propuestas que se empezaron a dar en el teatro español a partir de los ochenta. Y con la incorporación de la definición del iluminador, la estética ya se puede hacer subversiva, encuadrándose en las nuevas corrientes performativas del teatro vanguardista de los noventa. La palabra nunca perderá su significado en la jerarquía de la puesta en escena, pero, como dice F. Doménech, comparte y compartirá el poder con distintas manifestaciones de arte escénico. La imagen puede ser silencio en la voz y/o palabras proyectadas en el objeto. Son los ciclos del cambio, que se van incorporando al teatro español a partir de la nueva configuración de los teatros nacionales en los Centros Dramáticos y la creación de salas de teatro alternativas, junto a las influencias del teatro europeo, tanto a través de compañías privadas como estatales.

El análisis parte de ¿qué tipo de estudio y en base a qué? La base fue encontrar modelos europeos, estudiarlos y a continuación diseñar un proyecto con un organigrama especifico y capacidad para reformar el Teatro Nacional en los años setenta. Si anteriormente no existía una política cultural, ¿cuál sería el nuevo modelo de gestión? Abrir el teatro a dramaturgos, compañías nacionales e internacionales y

crear un comité de lectura que defina, a través de informes, el tipo de programación. ¿Qué se busca en un Teatro Nacional ya existente, cuando se viene de una época de dictadura franquista, con una organización sin una visión a largo plazo en cuanto a cultura teatral? Adolfo Marsillach define esa etapa como un teatro de buena programación con directores teatrales excelentes, pero en el que nunca hubo un concepto global, en cuanto a su proyección y significado, en la demostración de una cultura teatral con vistas a un interés público. Era un teatro bajo una censura implacable y que él padeció como actor e intelectual; no destruir para construir, sino reformar para inventar un sistema teatral eficaz. En el teatro nacional de los cuarenta, el actor era casi fijo de un organigrama piramidal, sin posibilidad de fisuras y de romper su estructura. El concepto de actores principales en el escalafón era similar, con pequeños retoques dados por el director, a las jerarquías de principios del siglo XX. Era necesario llevar a cabo este cambio en la concepción de un nuevo Centro Dramático Nacional, sobre la reforma del antiguo Teatro Nacional. Un proyecto basado en la independencia, en la unidad de producción, en la elección del actor para una obra programada, en la apertura a compañías independientes de ámbito estatal y en la asignación de un presupuesto anual gestionado por el organismo interno de la Administración y avalado por la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura.

Los primeros iluminadores, después de Romarate, aparecen en los años setenta en montajes como *Bodas que fueron famosas del pingajo y la fandanga* (1978)[96], de José María Rodríguez Méndez, dirigida por J. Luis Gómez, con luz diseñada por

[96] Existe una grabación en el CDT del montaje en el Círculo de Bellas Artes, dirigido por J. Luis Gómez.

Carlos Cytrynowski, un retrato costumbrista de ambiente popular. Fue el primer montaje del CDN bajo la dirección de Adolfo Marsillach. Es una obra historicista ambientada en la derrota en la Guerra de Cuba, en el Madrid de 1989, y refleja dos verdades: la de una sociedad empobrecida, maltratada por el hambre, y los desechos de esa sociedad, como el ejército; y la otra verdad, la de la opulencia. Se muestra la disparidad presente en una sociedad con unos mandos incompetentes y destruida por unos políticos corruptos al servicio de una oligarquía económica sin visión de futuro. La escenografía de Cytrynowski refleja un espacio único, fijo, a dos alturas, con corredores tipo corralas y ambientado es una plazuela del barrio del rastro: Cascorro, con la estatua de Eloy Gonzalo al fondo. El espacio lo componen una calle empedrada, plaza, interior, bar, casino, cuartel, pared de fusilamiento, encuentro vecinal, la celebración de la boda en el patio con toldo. El espacio es de composición realista, y consigue transmitir matices como la caída del agua a través de una tubería del lavabo. La luz es fija frontal en distintos planos, con introducción de calles con focos en los huecos de la escenografía; las variaciones están en función de las escenas y los lugares donde se desarrollan. El contraluz describe volúmenes en la zona de la calle y la plazuela, con una luz lateral en los pasillos de comunicación entre las puertas de las viviendas. Las galerías están a diferentes alturas y forman, con los fondos, una caja escénica en forma de uve, siendo la estatua de Cascorro el centro del vértice. El casino es una mesa con una lámpara de tipo plafón encima, a media altura, al fondo del espacio escénico. La luz es lúgubre en su concepción escénica, y la puesta en escena tiene un planteamiento dramatúrgico coral. El protagonista es «Pingajo, marioneta absurda […], quise hacer representante de aquella España que se derrumba […] hambrienta, harapienta, […] miserable y hambrienta» (citado en Romera, 2011: 104),

comenta Rodríguez Méndez definiendo la sociedad de su época. Una sociedad que castiga, no el robo como sustracción, sino la inmoralidad de saltarse el escalafón en una sociedad jerarquizada a la que el protagonista no pertenece, y cuyo resultado es la muerte.

Durante la época de Luis Escobar, la historia del teatro era la historia de las caras de los actores; eran nombres asociados a personajes, que eran siempre los mismos. A partir de la nueva configuracion del Centro Dramático —Rafael Pérez Sierra—, las caras de los actores/actrices pasan a ser muchos nombres asociados a algunos personajes. El teatro se abre a nuevos montajes, con caras nuevas, ya no es un *yo programo, yo dirijo casi todo;* la prueba está en cuando nombran director a Adolfo Marsillach. Él no dirigió ningún montaje durante su época en el CDN (1978-1979), sino que llamó a directores nuevos y configuró grupos de trabajo para distintos montajes, agrupando a creadores plásticos y dramaturgos, que finalmente nunca fueron estrenados (Alberti, Rodríguez Méndez, Luis Riza…). Marsillach instaura, aparte del Comité de Lectura, un Laboratorio para Actores y una Junta Cosultiva. Los departamentos de tramoya siguieron tal como estaban conformados en la época anterior, tan solo agregó un jefe de electricidad más a la nueva sala, el Teatro Bellas Artes, como segunda sala de exhibición, en la que se programó a autores nacionales.

Antes de centrarnos en la evolución de la luz en este periodo —principios de los 70— de decadencia política y, a la vez, de resurgimiento social supeditado a un horizonte de cambio que se empezó a vislumbrar a partir de la mitad de los setenta, vamos a analizar un montaje de teatro que, en esas fechas, supuso un cambio en el plateamiento de la luz; un prólogo a una nueva línea a seguir en un futuro cercano.

Este montaje fue *Sócrates*[97] (1972), dirigido por A. Marsillach, con iluminación de Luis Cuadrado[98]. En él, la luz se dispuso, no en la línea del iluminador tradicional, en cuanto a incorporar herramientas para encontrar codificaciones dramatúrgicas como se hizo con Romarate, sino hacia un camino distinto de la iluminación por forma, contenido y sentido dramatúrgico, establecidos en la técnica de iluminación cinematográfica e incorporada la forma del rostro con detalles simples a la técnica teatral, cómo la recibe y cómo la refleja. En la propuesta de iluminación, esto se construye como una gran caja escénica con una luz deslumbrante. Es una estética espacial fría, que contiene el cuerpo para dar expresividad al personaje. Hay una gran similitud en la época, en cuanto a conceptos de luz, entre la propuesta teatral y la cinematográfica: suavidad, contraluz, luz indirecta (Romarate, McCandless), el rostro en cine, el cuerpo en teatro; la variedad está en la técnica que se usa y en la forma de montarla. También se da el uso de la diabla como fuente de luz suave, la lente Fresnel y la incorporacion de aparatos de iluminación que vienen del cine (mini brutes de diferentes potencias), suministrados por compañías[99] de alquiler de luz específica para

---

[97] El estreno fue en el teatro Poliorama de Barcelona. En Madrid se estrenó en el Teatro de la Comedia. Escenografía: Vicente Rojo. Indumentaria: Emiliano Redondo.

[98] Director de fotografía y operador de cámara (1934-1980). Estudió en la Escuela Oficial de Cinematografía; creía en la libertad de la técnica para la composición de la imagen. Su luz es realista, rodaba en exteriores con luz natural para lograr la difusión con luz indirecta por reflexión. Usaba una luz artificial difusa. Siempre se le ha considerado introductor de la corriente francesa de la *nouvelle vague* en la dirección de fotografía. Sus trabajos más importantes son: *La caza* (1966) y *El jardín de las delicias* (1970), de Carlos Saura; *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice; y *Pascual Duarte* (1976), de Ricardo Franco. Su último trabajo fue *Cría cuervos* (1976), de Carlos Saura.

[99] A partir de principios de los sesenta, aparecen en España compañías dedicadas al alquiler para cine, como la americana Mole-Richardson. De origen italiano-americano, introduce la lámpara de tungsteno en la industria del cine en 1927, e incorpora la lente Fresnel, creando el Fresnel Solar Spot en 1935. Permitió el movimiento de cámara y actor. En la II Guerra Mundial, desarrolla focos para acorazados, tanques… En la película *Stromboli* (1950), de Rossellini, se rodaron algunas escenas con proyectores del ejército de Estados Unidos.

rodajes. En la historia de la luz teatral, Luis Cuadrado fue el primer diseñador que no viene del arte dramático, sino del mundo de la dirección de fotografía: «[…] en un espacio blanco, vestidos con túnicas blancas, moviendo, al hablar, cuarenta cubos blancos y con una luz blanca también, que había matizado prodigiosamente el mejor iluminador con quien yo he trabajado: Luis Cuadrado» (Marsillach, 1998: 345).

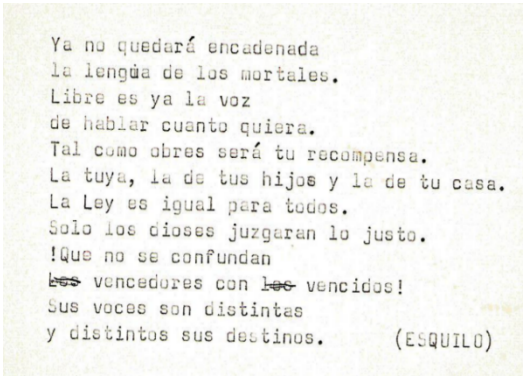
En la entrevista que le hace a Marsillach Moisés Pérez Coterillo para la revista *Reseña,* habla sobre el desarrollo del espectáculo y su elección de un espacio blanco:

> Los colores, como bien sabes, tienen temperaturas, dan atmósferas y crean climas y yo no quería que este espectáculo tuviese ningún clima. Pretendía situar la palabra en un primer plano, porque no intento emocionar a nadie. […] Se había pensado hacer el espectáculo sin luces, es decir, con las luces de la sala, pero nuestros teatros están muy mal iluminados; de la misma forma que hubiera sido necesario romper la arquitectura tradional del teatro, […] a mí cada vez se me hace más penoso trabajar en ese tipo de teatro. (Coterillo, 1973: 6)

El sentido de la luz en la naturaleza no tiene un lenguaje propio, se lo damos cuado pensamos en cómo queremos usarla. Dice Fabrice Revault que la luz carece de un *proyecto significante.* En cualquier manifestación artística, la luz es significante*,* partiendo de su proyección en el espacio, sea cine o drama. Hubo una época anterior en la que la luz teatral no era importante, posteriormente pasó a serlo en cuanto se concibió como un proyecto de arte. De Sócrates surge la idea de la luz difusa y la determinación de un espacio físico donde el blanco —suelo, paredes, vestuario, utileria— es reflectante por naturaleza y las imágenes parten de una concepción

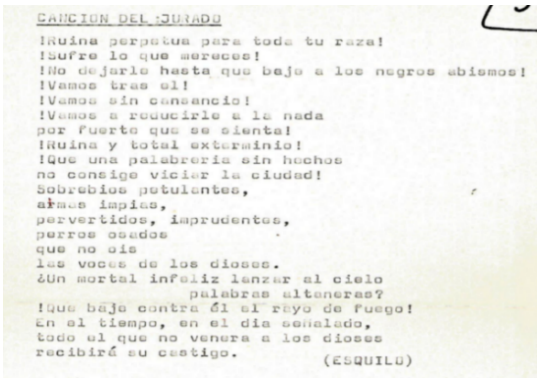
realista arraigada en un academicismo cinematográfico. Las imágenes que se crean no van asociadas a un tiempo físico marcado por una idea realista; a partir del espacio se dibuja la imagen visual, de creación figurativa; y el diseño narra el alejamiento del tema de la muerte usando la percepcion a través del color. Cuadrado representa la luz con el uso de la redución, no con reguladores, sino a través de filtros neutros y convertidores de temperatura de color a frío para huir del paso de tiempo, y sí, en cambio, para determinar espacios donde la temperatura de color siempre será la misma. Su ojo fue una codificación de un sistema óptico perfecto y contaba con un gran conocimiento de la luz, tanto en la pintura como en el estudio de la variación de la luz en la naturaleza. Marsillach, en su propuesta escénica, utilizó cuarenta cubos para establecer espacios, con sus diferentes combinaciones, «en plazas publicas, altar de la patria, tribunal, vía láctea de la gloria del santo laico, celda, y mausoleo» (Gortari, 1973: 10), y la conjunción con un estilo más clásico —los diez actores— de uso del coro es versatil. Estos pasan a ser acusadores, defensores, víctimas y verdugos, con voz, gestos, música, además de con una propuesta: el movimiento del cuerpo, basada en el teatro del gesto. El personaje de Sócrates fue interpretado por una variedad de actores, según iba evolucionando la puesta en escena. Todo el movimiento, tanto del cuerpo como de los objetos, estaba sincronizado con la percusión que los mismos actores hacían con los cubos y, a la vez, el recitado de poemas o cantos de Esquilo, montados por Marta Schinka. Estos poemas, que se reproducen a continuación, fueron añadidos para el movimiento de cambio de escenas, de planteamiento coral y recitativo en la palabra. (Cuadros 6, 7, 8 y 9). Los cuadros definen, a su vez, el diseño de la escena. Son efectos de luz que potencian el volumen desde un comienzo con el

contraluz y la variedad de intesidades de la luz fría en el espacio. La escena se materializa con efectos de luz montados en una mesa de control manual.



Ya no quedará encadenada
la lengua de los mortales.
Libre es ya la voz
de hablar cuanto quiera.
Tal como obres será tu recompensa.
La tuya, la de tus hijos y la de tu casa.
La Ley es igual para todos.
Solo los dioses juzgaran lo justo.
!Que no se confundan
~~los~~ vencedores con ~~los~~ vencidos!
Sus voces son distintas
y distintos sus destinos. (ESQUILO)

La lengua de los mortales

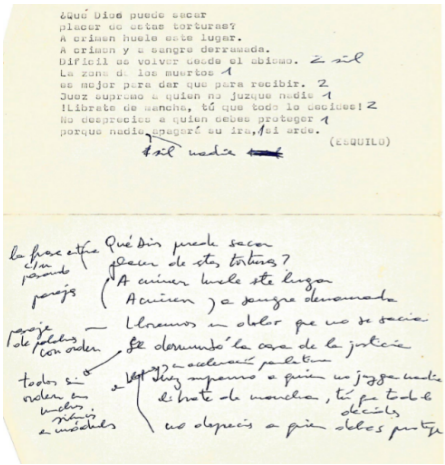


CANCION DEL JURADO

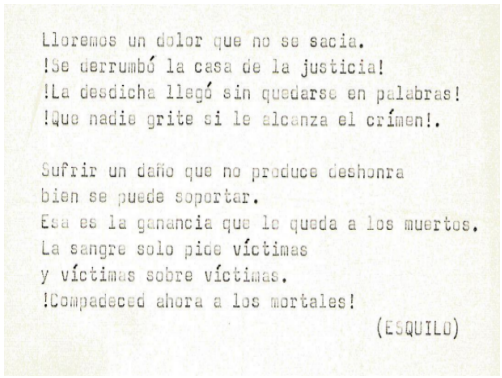
!Ruina perpetua para toda tu raza!
!Sufre lo que mereces!
!No dejarle hasta que baje a los negros abismos!
!Vamos tras él!
!Vamos sin cansancio!
!Vamos a reducirle a la nada
por fuerte que se sienta!
!Ruina y total exterminio!
!Que una palabrería sin hechos
no consiga vicier la ciudad!
Sobrebios petulantes,
almas impías,
pervertidos, imprudentes,
perros osados
que no oís
las voces de los dioses.
¿Un mortal infeliz lanzar al cielo
palabras altaneras?
!Que baje contra él el rayo de fuego!
En el tiempo, en el día señalado,
todo el que no venera a los dioses
recibirá su castigo. (ESQUILO)

Canción del jurado

Cuadro 6. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka



¿Qué Dios puede sacar
placer de estas torturas?
A crimen huele este lugar.
A crimen y a sangre derramada.
Difícil es volver desde el abismo. 2 sil
La zona de los muertos 1
es mejor para dar que para recibir. 2
Juez supremo a quien no juzgue nadie 1
¡Líbrate de mancha, tú que todo lo decides! 2
No desprecies a quien debes proteger 1
porque nadie apagará su ira, si arde.
(ESQUILO)
tal nada ~~mal~~

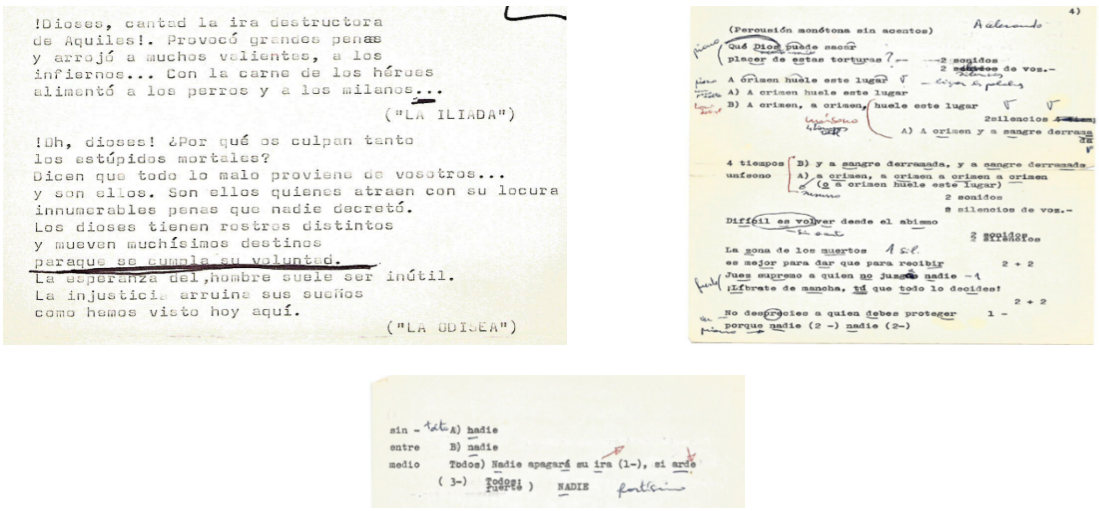


Lloremos un dolor que no se sacia.
!Se derrumbó la casa de la justicia!
!La desdicha llegó sin quedarse en palabras!
!Que nadie grite si le alcanza el crímen!.

Sufrir un daño que no produce deshonra
bien se puede soportar.
Esa es la ganancia que le queda a los muertos.
La sangre solo pide víctimas
y víctimas sobre víctimas.
!Compadeced ahora a los mortales!
(ESQUILO)

Lloremos de dolor *Que Dios puede*

Cuadro 7. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka

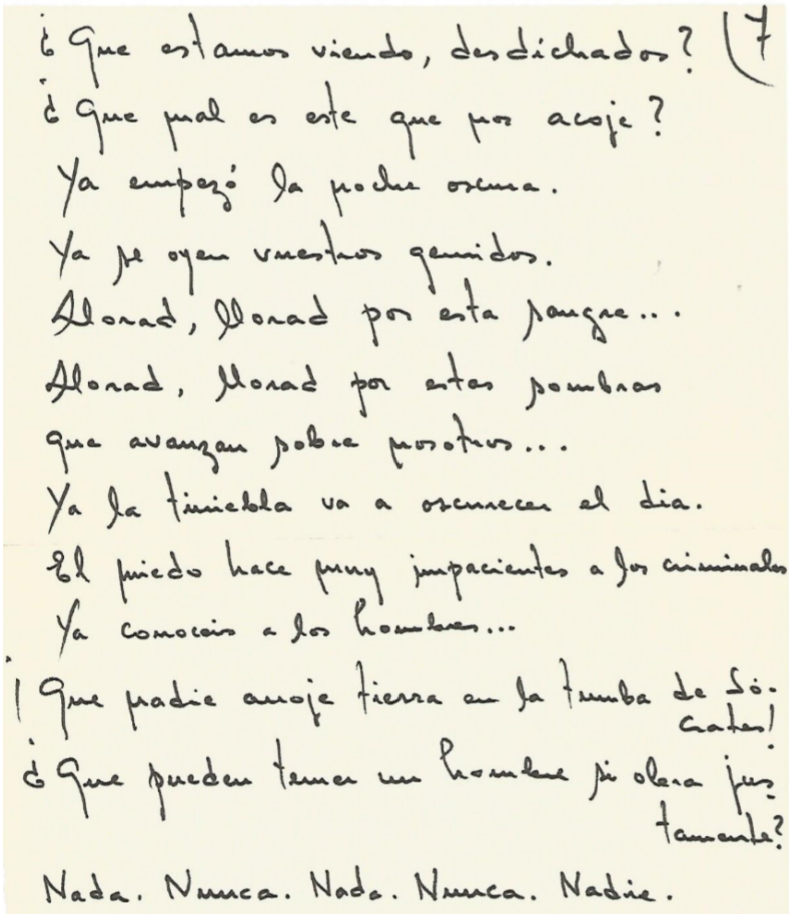


¡Dioses, cantad la ira destructora
de Aquiles!. Provocó grandes penas
y arrojó a muchos valientes, a los
infiernos... Con la carne de los héroes
alimentó a los perros y a los milanos...
("LA ILIADA")

¡Oh, dioses! ¿Por qué os culpan tanto
los estúpidos mortales?
Dicen que todo lo malo proviene de vosotros...
y son ellos. Son ellos quienes atraen con su locura
innumerables penas que nadie decretó.
Los dioses tienen rostros distintos
y mueven muchísimos destinos
para que se cumpla su voluntad.
La esperanza del hombre suele ser inútil.
La injusticia arruina sus sueños
como hemos visto hoy aquí.
("LA ODISEA")

La Iliada y *La Odisea*

Cuadro 8. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka



¿Qué estamos viendo, desdichados? (7
¿Qué mal es este que nos acoje?
Ya empezó la noche oscura.
Ya me oyen vuestros gemidos.
Llorad, llorad por esta sangre...
Llorad, llorad por estas sombras
que avanzan sobre nosotros...
Ya la tiniebla va a oscurecer el día.
El miedo hace muy impacientes a los criminales
Ya conocéis a los hombres...
¡Que nadie arroje tierra en la tumba de Sócrates!
¿Que pueden temer un hombre si obra justamente?
Nada. Nunca. Nada. Nunca. Nadie.

Cuadro 9. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Transición entre escenas de M. Schinka

De pasada, el movimiento empieza en la línea de proscenio interrogando al público hasta la configuración aséptica de los personajes, que crea una visión volumétrica por los contrastes de luz y el apoyo de luz desde proscenio. El motivo era que para configurar espacios estos se hacían a vista del público, desapareciendo los entreactos para los cambios escénicos. La crítica se opuso a la idea de la supresión del uso del entreacto olvidando, por ejemplo, que en el montaje de *Nuestra ciudad* (1944), dirigido por Luis Escobar, ya se había suprimido el entreacto y el telón de boca para la entrada del público. Hormigón retrata la puesta en escena de *Sócrates*:

> Ese espectáculo constituyó en cierto modo una proclama de sus posiciones respecto a un mundo oficial opresivo y dictatorial. Era una propuesta de notoria austeridad, escenografía e indumentaria en blanco, en la que la potencia expresiva se centraba en las palabras y actitudes de los personajes. (Hormigón: 90)

Olvidar el estado de los teatros en aquella época, antes de los años ochenta, hace que sea difícil saber cómo se estructuraba el trabajo, el poder de decisión que tenía el jefe de electricidad, cómo esto repercutía en los proyectos de iluminación y cómo se estructuraba la obra teatral en la historia de la puesta en escena. La técnica configuró el tipo de luz, pero la estructura de decisión se sujetaba al poder de la luminotecnia y a su personal, a su manera de operar un cuadro de luz para simbolizar un amanecer, un atardecer y llegar al anochecer. La luz del día era siempre amarillenta por el tipo de filtro caramelo. Su duración era tan efímera que había que cambiar los filtros cada dos funciones. Giuseppe Rotunno, director de fotografía de Visconti, declaraba en una entrevista lo fácil que es escribir, en el momento de desarrollar una escena, el concepto *pálido amanecer,* pero, ¿cómo se traduce esto a imágenes? El

resultado era la mezcla acertada entre elegir la técnica o la viabilidad creativa. Se buscaba el clima, era lo importante para el director, y el texto se defendía con la imagen, situando el tiempo y el espacio. Si se daban deficiencias en la forma de expresar el clima, el diálogo se convertía en preguntas constantes:

> —A ver, Pepe —dice el director encarándose con el eléctrico— ¿Qué se le ocurre a usted para que este decorado tenga mucho clima?
>
> […] yo le metería al ciclorama tres linternas de horizonte y le pondría, con episcópicos Fresnell naturalmente, unos supletorios desde arriba para que mataran las sombras y luego orientaría el tres y el dos hacia la derecha para conseguir unos efectos difusos […]
>
> —¿Qué podemos hacer desde el puente? (Marqueríe, 1969: 46)

Los problemas más comunes se daban cuando la escenografía tenía techo y el ángulo de luz desde el puente era inservible. Quitarlo sería enfrentarse al escenógrafo y a la tramoya. El siguiente paso era montar una primera línea de luz desde el proscenio. La negativa a montarla venía de la argumentación de que rompía la cuarta pared y se perdía la ilusión de la obra. La discrepancia entre el eléctrico y el director se centraba en el movimiento mínimo de los focos, ya que si estos se cambian en cada obra, se rompe la estructura clásica de la luz teatral. Marqueríe afirma que si el director rompe la distribución del trabajo con la orden de colocar «un varal a todo lo largo del foro para que el telón se manche de luz de abajo a arriba» (Marqueríe, 1969: 47), este no llegará a montarse con la disculpa de que impediría el paso de los actores.

La descripción que hace Marqueríe de la organización del trabajo técnico en los códigos que se diseñaron cuando se incorporó la electricidad en la historia de la luz se

rompe en el momento que aparece el iluminador y se crea la figura del director técnico —Romarate—, que fue el precursor en la incorporación al teatro de nuevas herramientas en el organigrama para la planificacion de un montaje. En el diálogo que reproduce Marquerie entre el jefe de eléctricos y el director, el fin era convencer para no cambiar nada, tanto de las necesidades de la escena como de la técnica o del método de trabajo, y terminar con las frases repetidas durante años en la historia de la luz teatral:

> «[…] ¿Es tan difícil iluminar un escenario?
>
> - ¡Ya lo creo que lo es!
>
> - Antes se hacía sin nada.
>
> - Es que antes no había clima.
>
> - ¿Y si prescindiéramos del dichoso clima?
>
> - ¡Imposible!
>
> […]
>
> - Que den luz azul a la batería.
>
> - Ya sabe usted que en este teatro se ha prescindido de ella.
>
> - Pues que funcionen los focos azules.
>
> - No se puede porque la acción sucede de día.
>
> - Que dejen los focos blancos y que los supletorios refuerzen las zonas del decorado que queden oscuras.
>
> - En este caso las caras de los actores se van a borrar, salvo que usted les haga colocarse en el sitio justo en que caen los haces.
>
> - Pero entonces tengo que cambiar todos los movimientos y todas las posiciones.
>
> [….]
>
> - ¿Y qué hacemos?
>
> - Ponga las luces como quiera. (Marqueríe, 1969: 47)

Tal vez, buscando una manera de describir la luz en el montaje fuera de los Teatros Nacionales, sean El Español o el María Guerrero, la iluminación se convirtió en un intento de algo difuso, en donde las ideas de los directores se desvanecían ante la falta de técnica de los teatros de provicias. La noche se escribió de color azul, pero ante la falta de luz de ese color, con baterías fijas, se instauró la luz blanca regulada, que proporcionaba la sensación de oscuridad noturna. Una imagen que aparece por necesidad, ante la carencia de la técnica, se convierte en una de tantas formas de hacer noche, manteniéndose el efecto de iluminación en las siguientes décadas, y dejando de ser carencia para convertirse en método.

Las secciones técnicas del Teatro Nacional se fueron reciclando a partir de la década de los ochenta, con jubilaciones e incorporaciones de personal joven. Cuando se configura el nuevo CDN, se venía de dos años de decadencia generalizada, sin una línea definida, con programaciones impuestas desde la Dirección General del Teatro, abiertas a diferentes compañías con distinto tipo de producción, con una sección técnica sin recursos económicos y un personal sin los conocimientos que se iban imponiendo en los teatros europeos. Con la creación del CDN se potencia al director que se nombre y se crea una programación libre en línea con el proceder de la dirección, su estructura de funcionamiento y la investigación de nuevas narrativas teatrales con nuevos discursos escénicos. Marsillach diseñó un camino arriesgado en la programación del CDN; el ejemplo es *El proceso,* de Kafka (1979), con dramaturgia de Peter Weiss, y su invitación a que lo dirigiera un director de cine: Manuel Gutiérrez Aragón (que ese mismo año estrenó *El corazón del bosque*), sin experiencia en la puesta en escena teatral; con escenografía y figurines de Iago Pericot, e iluminación diseñada por Teo Escamilla (director de fotografia, discípulo de Luis Cuadrado) junto

con Francisco Fontanals, que exteriorizó la forma teatral de la luz basándose en la técnica. Tal nombramiento suscitó un conflicto entre los directores consagrados, los actores y los amantes del teatro de su época (Marsillach, 1998), que se unió a la crítica por el derroche de medios técnicos, tanto de personal como de maquinaria, y a unl espacio escénico expresionista sin sentido y una dramaturgia para olvidar. A pesar de estas críticas, el público llenó la sala hasta el final de la temporada, en el mes de junio, con una afluencia mayoritaria de asistentes jóvenes y una necesidad generalizada de ver líneas distintas en las propuestas teatrales.

Comenta Gutiérrez Aragón que el problema del actor antiguo era la forma de utilizar la voz, ya que esta se asociaba a la gestualidad. Cuando Aragón entró en el trabajo de desarrollo de la dirección de *El proceso,* la polémica se agravó al tener que decidir el reparto entre actores de teatro o actores de cine:

> la contratación de José Sacristán para el papel de Josef K y la mía como director suscitaron recelos, convertidos tras el estreno, al menos en el caso de Sacristán, en excelente aceptación. […], al final lo que no vale para el cine, tampoco vale para el teatro. (Gutiérrez Aragón, 2015: 9)

Ahora, observando la escenografía de Iago Pericot y pudiendo analizar desde la distancia la iluminación de *El proceso*, descubrimos que el diseño estaba concebido en dos planos simétricos: plano exterior nueve paneles/burladeros de madera abatibles (habitaciones de pensión, despachos de oficinas, sala de reuniones), de menor a mayor altura, montados en posición de media circunferencia sobre pedestal escalonado. A cada lado, izquierda y derecha, cuatro paneles por lado, que representan el equilibrio del personaje, su vida programada, su lealtad al poder. El espacio central (una cúpula),

formado por nueve pasarelas articuladas con visagras por el centro de cada una (cárcel, poder económico, justicia de lo absurdo), conforma un movimiento dinámico, tanto en el plano vertical como en el transversal. Las diferentes imágenes/posición, que se van adaptando, son la sucesión del tiempo cronológico de la obra y están sujetas al movimiento de la cúpula, que va describiendo la pirámide del poder económico: te necesito, te doy poder, asciendes, ya no eres presdindible.

Para Peter Weiss, el escenario teatral es una abstracción en el momento en que se pasa a configurar una puesta en escena. Por ejemplo, en el montaje de *El proceso,* el espacio es una ruptura coherente con los contenidos realistas de la obra, llevándolo a un expresionismo con la idea de un espectáculo visual. En esa época, los espacios venían de un realismo enfermizo y tenían un significado simple de asimilar. Eran esclavos del texto, con los actos y escenas equilibradas, tanto en el planteamiento como en la imagen proyectada. Las nueve pasarelas simulaban la huida a través de las líneas quebradas que van formando, con el movimiento, un recorrido diseñado para caer en un sinfín de acciones que llevan al personaje a la locura, con la muerte como condena final. La crítica fue implacable. López Sancho, en el *ABC*, habló de los daños inflingidos al texto de Weiss o de la propuesta escénica, así como del horror abstracto de la escenografía, afirmando lo efectista de las pasarelas y las puertas. La cúpula central fue montada sobre la base de dos cables de acero anclados a la parte superior, y a la vez se construyó un contrapesado que permitió al juego escenico: empezar plano en el suelo y cúpula en toda su dimensión, al final.

Las fuentes de luz se colocaron por encima de los paneles, en forma circular y en dos filas, una más baja que otra, y además se montaron focos en todo el perímetro a media altura y más bajos en estructuras de calle. La luz incide en la zona central del

espacio y entre paneles. En el centro, se colocaron cuatro focos dirigidos al centro de la cúpula, y desde el puente de boca se dirigían los frontales al centro de la estructura junto con los de sala. La concepción de la luz estaba en la suavidad, en la perfección de la difusión, en trasladar la luz, de tipo fluorescencia, al espacio escénico, creando planos distintos entre la relación del personaje de Burstener a plena luz y el de K en la oscuridad, al fondo entre paneles. Los fantasmas de su mente los describe entre una amalgama de hombres y mujeres al fondo de los paneles/puertas, en penumbra, vestidos con una amplia variedad de colores partiendo del rojo y su degradación hacia los ámbares. La dramaturgia describe la mente como una metáfora de un campo de concentración, es la afixia que la escenificación consigue con esos personajes espectrales que miran, vigilan y sentencian. Hay una clave en cuanto a las primeras ideas y su posterior desarrollo: la dualidad de dos formas de crear luz en el trabajo conjunto entre Escamilla y Fontanals; uno viene del mundo del cine en el que una toma es una luz, mientras que en teatro, en cambio, una acción es una luz. En cine, para esa toma, la colocación de la fuente de luz no volverá a servir para otra toma; para teatro un luz sirve para diferentes acciones. Los conceptos de disculpas, referencias, ideas para buscar la luz para una toma o una accion vienen de «procurar que las fuentes de luz sean justificadas» (Gutiérrez Aragón, 2015: 153), pueden ser de una luz proveniente del sol, de una lámpara, de un fluorescente, de una o varias puertas abiertas, o tan solo de una fuente de luz montada en el ángulo y a la distancia necesaria para justificar una dramaturgia. Gutiérrez Aragón matiza que solo tiene que ser verosimil, no verdadera, aunque, tanto en cine como en teatro esto depende siempre, en el primero, de dónde colocas al actor, y en el segundo, de dónde está el actor en el espacio escénico. Ahí está el choque entre un director de fotografia y un diseñador de

iluminación: el primero pide focos para cada toma, el segundo define el número para todas las escenas.

Concebir una luz teatral diseñada por directores de fotografia, con los problemas que se dan desde el momento en que empieza el montaje hasta el final del proyecto, y más en los años setenta y con las condiciones técnicas que había en el Teatro Nacional, fue la labor de una minoría de directores de fotografia, debido a la necesidad y la falta de suficientes conocedores del arte de la luz teatral. Tenían una base artística, que podemos resumir en una conversación entre Gutiérrez Aragón y José Luis Alcaide mientras veían la colección de pintura de la Academia de Bellas Artes: «Todo parece obedecer a las mismas reglas, no es que el cine copie a los pintores, es que llevamos lo mismo en la cabeza» (Aragón, 2015: 154). El error no radica en programar a directores de cine para un medio que no conocen, sino en elegir al que pueda hacerlo, aprendidos los códigos teatrales de la escenificación, pero también el uso de la palabra en el personaje al que va dirigir, y que sea capaz de asimilar esos códigos. Pasa lo mismo con el director de fotografia, los primeros planos junto con el plano general (Nykvist describe el plano medio como *aburrido*) son la mayoría en cine (composición, encuadre), y en teatro se consiguen con luz. Se necesita la luz para expresar y ver, partiendo de que casi siempre sirve para iluminar, cuando se piensa en el sentido del arte de la luz, entonces los códigos de lenguaje varían en favor de un significado. Esto es igual en teatro, pero los códigos de contrucción de la luz son diferentes y ahí entra el iluminador teatral y, en concreto, Francisco Fontanals en el montaje de *El proceso*. La imagen en su composición es encuadre e iluminación, tanto en teatro como en cine. Decía Sven Nykvist, recordando al director sueco Alf Sjöberg, en 1954:

> Hasta ese momento, nadie se había metido en el asunto de la iluminación, pero Alf estaba acostumbrado a iluminar sus puestas en escenas teatrales y quería una composición fotográfica expresiva, violenta […]. La composición llegaba a ser más importante que los actores. (Nykvist, 1998: 43)

En los trabajos de Romarate, evaluamos la forma de construir una luz teatral separando al actor del plano del fondo, un ciclorama o un decorado, y así forzar la luz de contra provocando el contraste entre dos planos; es una máxima aplicada a la escena, que da la opción de libertad de elección en la construción de la imagen y por defecto el tipo de fuente de luz. En cine, un director de fotografia trabaja de igual forma: «forzar el contraste, como si quisiera arrancar al actor del decorado en que se mueve» (Nykvist, 1998: 43). Son dos formas similares de crear, pero con códigos distintos de desarrollar. El iluminador de teatro trabaja con intensidades, el director de fotografía con reductores de filtros; además, el fin último de los dos es el actor, el espacio escénico y, en consecuencia, la imagen. En la parte de esta investigación donde se describe la influencia del teatro en el cine, y a la inversa, la síntesis sería: la libertad es la necesidad de expresar, por medio de una técnica y códigos desarrollados a lo largo del tiempo, la capacidad de sintetizar ideas cuando se busquen para un modelo abierto de expresión visual o teatral, y este modelo se fue incorporando a partir de los años sesenta. La incorporación al teatro del director de fotografía, con el auxilio del jefe de eléctricos o iluminador, se fue consolidando en los siguientes años, pero la polémica no llegó a solucionarse en épocas posteriores, ya que aún siendo similar la forma de análisis en el momento de la concepción dramatúrgica, es distinta en los códigos de expresión técnica y en su uso. Hay una máxima que se puede aplicar a la concepción de un director de fotografía que ilumina una obra de teatro, y esta viene,

precisamente, de un director de fotografía —Nykvist— que aprendió, trabajando con Bergman, a limitar toda luz artificial, toda luz ilógica. Este capítulo es el que no llegaron a asimilar los directores de fotografía españoles en la época descrita. Aparte de los montajes expuestos anteriormente, en *Geografía* (1985), de Álvaro del Amo, surgió el mismo problema de la concepción de la luz diseñada por un director de fotografía: sintetizar fuentes de luz distintas para cada cuadro escénico es un estilo de creación similar al del teatro, pero con la diferencia de que en cine, por cada toma hay una luz, mientras que en teatro hay una misma iluminación para una misma escena.

La década de los setenta en el teatro español supuso una ruptura temática, textos adaptados a una problemática político-social, transformación de la vida social, un planteamiento artístico coral, una renovación del lenguaje escénico, autores de vanguardia europea como referentes y apertura a públicos distintos a los del Teatro Nacional. Este periodo es una década bisagra en la que se sabía que era necesarias nuevas herramientas de iluminación y programas de reestructuración de espacios, dotándolos de una mejor infraestructura para agilizar los proyectos escénicos. Con el montaje de *El proceso* se comprobó esa necesidad de cambios en la maquinaria; si se necesitaba un contapesado, se contruía en el montaje, no hacía falta tenerlo dentro de la dotación fija del teatro, lo cual significaba un gran atraso de tiempo y seguridad, y más con un peine de madera como el que tenía el María Guerrero en ese periodo. En la entrevista a J. Luis Tamayo sobre la introducción de nuevas maneras de trabajar y ajustarse a las nuevas tecnologías en el teatro, él afirma: «te das cuenta de que cuando se quiere cambiar algo, la rémora mayor son las inercias, que no se pueden quitar como

con un bisturí»[100]. La configuración de los teatros, en el plano técnico, siempre ha sido un escollo para la evolución o transformación de la técnica escénica, que servirá para encontrar nuevos lenguajes que, en la década de los ochenta, se estaban afianzando. Si el director de escena se incorpora y asume las nuevas tecnologías de la luz y la maquinaria dentro de la organización de los Teatros Nacionales, entonces se buscará una figura que vertebre toda la configuración de los nuevos planteamientos técnicos que se están introduciendo en el teatro. En la entrevista con José Luis Tamayo, hablamos de esa figura y de cómo se incorporó al teatro:

> Gómez me llamó y me dijo: yo quiero instaurar en España una figura que existe en Alemania y que es el director técnico y he pensado en ti. Yo siempre pensé que debía haber una figura por encima, que sería el malo, el más malo de todos, ese fue el origen. Entonces en un periodo breve, se pasó de que los técnicos no quisieran que el director técnico les dijera lo que tenían que hacer, a que todo lo mandaba él y así ellos se quitaban la responsabilidad de sus decisiones y si algo fallaba la culpa era del director técnico. (Tamayo, 2018)

La figura del director técnico abrió un camino para que la iluminación teatral se afianzara en el teatro, como una parte muy importante de la creación teatral. En este país, ante la falta de estudios técnicos dedicados a los distintos recorridos de oficios teatrales, la figura del director técnico venía del área técnica:

[100] Entrevista a José Luis Tamayo, director técnico y consultor de construcción de teatros. Se realizó en el Auditorio de El Escorial, en el mes de julio de 2018.

> menos yo que no venía del área técnica, sino de una mezcla de la parte artística. En países como Francia, se estudia y se necesita una experiencia de tiempo como técnico. En España, la mayoría provienen de la iluminación. […], el eléctrico tiene una visión más general de lo que es la creación del espectáculo, que el maquinista. (Tamayo, 2018)

El puesto de director técnico se crea e incorpora a los Teatros Nacionales cuando la reorganización de dichos teatros se transforma a partir de la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) en 1985, y con él, las unidades de producción. Las dudas se empezaron a dar cuando, a partir de esa década, se empezó a pensar en el tipo de arquitectura teatral y cómo influía en la puesta en escena: teatro a la italiana (aristocrático), teatro auditorio (burgués) y sus consecuencias en la iluminación teatral. Esto sucedió a partir de un cambio entre la fórmula antigua de iluminar y las inversiones que se introdujeron con el paso analógico al modelo digital. Los métodos americanos —McCandless— estaban, y están, pensados para un teatro de tipo auditorio, mientras que la fórmula de trabajo de Romarate estaba enfocada para un teatro a la italiana. Hablando con J. L. Tamayo sobre las diferencias entre las dos configuraciones del planteamiento escénico y su escenificación por parte del director de escena, ambos pensamos en los problemas de las diferentes propuestas, que vienen de diseños más evolucionados, influidos, desde la simplicidad hasta el barroquismo, por materiales más avanzados y motorizaciones más complejas y sencillas de usar, que se compaginan y se instauran por nuevas corrientes de escenógrafos e iluminadores. Otro factor es la asimilación del público, su sintonía o aceptación de las nuevas propuestas, sobre lo cual él comenta:

> […] la gente se sensibiliza con cosas orgánicas, en cuanto a los medios que le ofreces, ante lo cual he llegado a la conclusión de que el truco está en la sala, no en el escenario, lo que se usa ahora como espectáculo. Se quiere que un teatro sirva para demasiadas cosas, el escenario da igual y lo que no está previsto es la sala. En un teatro de ópera tienes que meter plataformas; en otro teatro, no. El teatro clásico funciona muy bien para la gente, visualmente es muy condicionante, los laterales están demasiado sacrificados. […] Por ejemplo en *Aída,* lo que no funcionan son los teatros de grandes a chicos, bocas de 17 metros para espectáculos de 10. […] El truco está en la sala. (Tamayo, 2018)

El teatro a la italiana está pensado para visualizarlo en la trayectoria imaginaria de la línea central de la sala. Las variantes que se producen en diagonales, tanto a izquierda como a derecha, originan la perceptiva escénica visual; según se va acercando a los palcos, se va perdiendo visión. Es una arquitectura teatral para la observación estética. Además, el teatro a la italiana no estaba pensado para acoger el invento de la bombilla eléctrica. En las adaptaciones dramatúrgicas se dan casos curiosos; como explica García May, hay un tipo de directores y compañías que exigen escenarios polivalentes, pero los textos están pensados para exhibirse en teatros a la italiana y, sobre todo, porque la mayoría de ellos están construidos a la italiana. La sala se fue configurando como un espacio escénico del nuevo diseño de Unidades de Producción del INAEM. Un ejemplo es el montaje de *San Juan* (1998), de Max Aub, que solo fue posible por ser el María Guerrero un Teatro Nacional y por contar con una inyección de dinero significativa. Para este montaje era imposible programar una gira, por la incompatibilidad con el resto de teatros del país. El conflicto sigue estando entre estrenar un montaje en un teatro frontal —Teatro Romano de Mérida, Lliure,

Matadero, Valle Inclán, Canal…— o en uno a la italiana. Si se estrena en el primero, se convierte en algo específico para ese espacio (Mérida), con los problemas de implantación, tanto escénica como de ángulos de luz e intensidades; por otra parte, si se diseña para el segundo espacio, este es más concreto, pero esto permite la versatilidad para poder ubicarlo en cualquier espacio frontal. La luz ilumina cada zona o área frontal, desechando cualquier método de influencia americana. Si el método programado no sirve, el proyecto de luz se hunde.

En una producción, trabajar en contra de la evolución de la luz teatral siempre conduce a contraer compromisos con el iluminador, del tipo «esto es lo que hay», por lo tanto, lo más inteligente es no ir nunca en contra. El objetivo es la belleza de la imagen teatral, es el factor determinante del poder de la técnica y su evolución en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, en concreto, en la producción de la iluminación teatral. Esta está condicionada por herramientas de tipo técnico que van incorporadas al montaje de la puesta en escena; si su uso es defectuoso, el contenido visual de la iluminación será sucio. El resultado de un personaje iluminado frontalmente, sin ninguna otra luz y con una intensidad total, será un error de conocimiento. Cuando se analiza la luz de un montaje donde interviene un director de fotografía, la crítica se centra en la cantidad de focos por cuadro o escena, pero también hay que tener en cuenta al director de escena, si es de teatro o de cine. Nykvist afirma:

> […] a todos los directores de teatro les interesaban mucho las condiciones de iluminación, el equilibrio entre imágenes nocturnas, la fría luz de los reflectores del campo y la luz cálida, en comparación, del interior de los barracones. Por eso, la iluminación formaba parte de la interpretación de la historia, un componente vital. (Nykvist, 1998: 122)

Recrear un movimiento de exterior a interior, el equilibrio entre los dos tipos de luz: fría y cálida, tiene que estar medido en intensidad, colocación de la fuente de luz y, en el plano dramatúrgico, en el tiempo exterior, final del atardecer. La percepción que recibe el ojo tiene que ser de una armonía perfecta, la permanencia de la luz fría va con el movimiento del personaje, ante la presencia de la quietud de la luz cálida. El objetivo, tanto en el teatro como en el cine, es la búsqueda del realismo, que se basa en equilibrar la luz fría con la cálida. Pero el realismo lumínico aplicado durante siglos al teatro es una composición del color del frío y el cálido, y su discurso lo encontramos en la *Odisea, Edipo rey, La vida es sueño, Ricardo III* o en *Luces de bohemia.* Textos todos ellos muy diferentes, pero con una forma similar de argumentar la luz.

La imagen dominante en el discurso lumínico de los setenta es la consolidación del color en la luz. La búsqueda de una referencia estética que esté cercana a una dramatización se encuentra en la paleta de color, extensible a usos cotidianos de la escena. Y, en cambio, se empieza a dar con la aparición de la lámpara incandescente halógena, el aumento de potencia y un mayor brillo, dando al color una tonalidad y un brillo superior por el aumento de temperatura de color. La luz da más claridad a la escena, pero el rango de color que produce es mayor por su temperatura de color y brillo si la colocamos con otras fuentes de luz de día con una temperatura de color superior. La lámpara incandescente produce una visión más naranja. En el teatro de los setenta, la lámpara predominante era la incandescente, la introducción de la halógena se da a partir de los ochenta y, a la vez, la introducción de la era digital fueron los reguladores y las mesas de control. Los setenta son una década bisagra o de transición en la parte técnica: la forma de iluminar, la claridad, la matización de la

sombra, la búsqueda de volumen en el color, el discurso sobre referencias presente en el cine y en el arte pop, la banalidad que se cambia por un estudio preciso de la luz individual dentro de la narración. Si en el teatro el cambio se centra en la técnica, que hace evolucionar la escenificación, en el cine se da un regreso a la teatralización lumínica (Fassbinder, Bertolucci u Oshima), como dice F. Revault, es la reconquista del teatro.

Las siguientes palabras: *sencillez, verdad* y *ternura,* fueron escritas en el *ABC* por J. L. Alonso para referirse al montaje de *El jardín de los cerezos* (1960). Habla de la simplicidad de los elementos escénicos que conforman lo que Marqueríe sugiere en su crítica: «detalle de colocación, disposición, clima, luz y movimiento» (Marqueríe, 1960: 75). J. Luis Alonso diseñaba la luz de sus montajes con Pepe Mayoral, jefe de eléctricos del María Guerrero. Hablando con Rafael Pérez Sierra, que fue ayudante de dirección (1964-1965) de Alonso, sobre cómo y cuándo se decidía poner luces, él comentaba que no quería a nadie con él, que echaba a todo el mundo del escenario, quedándose él solo con Mayoral, y que desarrollaba el trabajo de iluminación al finalizar el montaje de la escenografía. Era una exquisitez en la elaboración de los efectos de luz, con reóstatos de la época de Romarate, en condiciones técnicas difíciles, vistas desde ahora, pero fáciles para crear luz en su época. El sentido de la calidez en las escenas, junto «a la decadencia que le rodea y que se resiste a abandonar la esperanza de un mañana» (Quiros, 2010: 136) determina una composición que Marqueríe define como fotos de un álbum familiar. El ambiente lumínico entre el color gris/azulado del exterior, con la ruptura del rosa de los cerezos, relaciona la belleza de la flor a lo efímero de su existencia poniendo de manifiesto la decadencia de una sociedad a punto de extinguirse. Los ventanales de la casa, por donde entra la luz a

baja altura con una idea panorámica del espacio, reflejan las sombras de los personajes en las paredes, antes de la partida. Los decorados de V. María Cortezo (escenógrafo y figurinista de Escobar) tenían un diseño naturalista: ventanales luminosos, arcos de medio punto… y un vestuario realista, con un tratamiento verosímil de la luz. La destrucción de la belleza y su significado de poder a través de la muerte, en el acto de talar simbolizan una sociedad envejecida convertida en una belleza distinta, un futuro que «retrata un mundo que se acaba, pero que, lejos de desaparecer, busca una salida a la decadencia que le rodea y que se resiste a abandonar la esperanza de un mañana». (Quiros, 2010: 136). La luz cálida de la casa se convierte en penumbra cuando cierran la puerta al irse quedando Firz dentro; él representa el desecho de una sociedad carcomida que asfixia. Firz se tumba en el sofá «¡Me han olvidado!… No importa… Esperaré…» (Chejov, 1964: 58). La penumbra se va convirtiendo en oscuridad según va terminando de hablar. Este montaje lo dirigió J. L. Alonso Mañes el María Guerrero. En 1960, su línea de trabajo con respecto a la luz busca hacer experimentos aprendidos de la observación (pintura, teatro europeo, cultura artística, teatro visual, luz de Romarate) y descubiertos con la experiencia de lo aprendido en sus anteriores montajes: el concepto de la luz lo configura el director; la parte técnica, el jefe de electricidad. La iluminación posibilita estas dos formas distintas de crear; una, desde el ambiente difuso del realismo; y la otra, la del efecto final, con el claroscuro apoyado en el planteamiento de Firz. El uso del sonido como espacio sonoro lo inventa con la colocación de un abanico, montado en el escenario de cajas, para reproducir la tala del jardín. En esta misma línea del director/iluminador, se apuntó en capítulos anteriores (cuadro 3) a Luca de Tena, Tamayo, Claudio Rodríguez, Narros, Pascual… La lista sería aún más extensa. La luz estaba montada, se dirigía en función de la obra a estrenar

y se dejaba la posibilidad de colocar diversos focos para determinados efectos. A partir de la década de los ochenta, J. Luis Alonso empieza a trabajar con iluminadores con experiencia técnica, pero con una visión artística que complementa la puesta en escena, igual que otros directores de escena. La consolidación del iluminador teatral se establece cuando se crea el INAEM[101] y su desarrollo en Unidades de Producción. El iluminador es una creación de los Teatros Nacionales, pasando a ser necesario en la transformación del teatro a partir de esos años. Con anterioridad a esa fecha, la labor de los pioneros de la luz está entre Romarate y el diseñador de iluminación, que viniendo del mundo de la técnica lumínica establecen una forma de trabajar que incorpora nuevos materiales de iluminación. Ruiz Codina, *El misterio del dolor* (1966), de Adrià Gual; *Las Aleluyas del señor Esteban* (1966), de Santiago Rusiñol, estrenada en el María Guerrero por Ricardo Salvat, Escuela de Arte Dramático de Adrià Gual; Francisco Fontanals, *Macbeth* (1973), de Eugène Ionesco, Compañía Nacional Ángel Guimerá, estreno en el María Guerrero; *El proceso* (1979), de Kafka, dramaturgia de Peter Weiss, estreno en el María Guerrero; *Retrato de dama con perrito* (1979), de Luis Riaza, estreno en el Teatro Bellas Artes; Carlos Cytrynoswki, *Bodas que fueron famosas del pingajo y la fandanga*, (1978), de José María Rodríguez Méndez, estreno en el Teatro Bellas Artes; Francisco Maniglia, *Los baños de Argel* (1979), de Miguel de Cervantes, estreno en el María Guerrero.

[101] El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) es el organismo del Ministerio de Cultura y Deporte creado mediante el artículo 87.3 de la Ley 50/1984 de Presupuestos Generales del Estado de 1985. El artículo 85 de esta Ley suprimía los organismos autónomos, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, Teatros Nacionales y Festivales de España, y Orquesta y Coros Nacionales de España. Esta normativa fue desarrollada por el Real Decreto 565/1985, de 24 de abril, que se ocupa de articular y desarrollar los programas relacionados con el teatro, la danza, la música y el circo.

En este proceso de cambio en la concepción de la luz, aparte de la incorporación de la figura del iluminador se produjo la transformación de la estructura técnica, producto de las inversiones que se dieron en todos los Teatros Nacionales: María Guerrero, Zarzuela, Clásico y Nuevas Tendencias. Se introdujeron reguladores analógicos/digitales o digitales, se electrificaron varas, galerías técnicas, sala, mesas digitales…, y se reformaron cabinas técnicas; las inversiones se concibieron para dotar a los teatros del país de reformas arquitectónicas y técnicas de luz y maquinaria, y dichas partidas surgieron de presupuestos del Ministerio de Fomento. La inversión en estudios de infraestructura técnica permitió mejoras en la calidad y una reducción de trabajo técnico, que fueron desarrollados por los directores técnicos de los Teatros Nacionales. Hablando con J. L. Tamayo sobre la compra de material técnico en el Teatro Español durante la reforma que se hizo después del incendio, me decía:

> Cuando yo fui al Español, habían hecho una reforma pésima, al segundo año tenían unos Pani, proyector de diapositivas de 18 x 18 mm, con lámpara HMI de 4kW. que habían costado cinco millones de pesetas, y cuando fuimos a verlo pensamos que no hacían falta, la clave, no podemos tener una colección porque no somos una empresa de eventos. (Tamayo, 2018)

A partir de los años ochenta, la técnica de la tecnología de la luz fue evolucionando a una rapidez nunca vista, pasando de no producirse cambios en décadas, a en diez años ir quedado obsoletos, por ejemplo, los proyectores de diapositivas, que murieron con el invento del foco móvil y la aparición del proyector de imágenes. Cuando se incorpora la electricidad en los teatros a finales del siglo XIX, la candileja siguió usándose durante largo tiempo; el primer Recorte apareció en los

años treinta del siglo pasado. Este es un ejemplo claro de que durante ochenta años la evolución del foco de luz teatral se conservó y la revolución tecnológica —control sobre la intensidad con controles digitales— se incorporó a los teatros en la década de los noventa. Esta es la década de la búsqueda de la técnica y de los efectos para experimentar; no se sabía qué podía aparecer, por lo cual, el desafío fue no perder el sentimiento que produce la imagen escénica, sino con ese mismo planteamiento encontrar el equilibrio para que la técnica no mande sobre la imagen teatral y se pueda perder el sentimiento debido a la frialdad de la técnica. Lo importante es seguir creando para la escena, y las nuevas tecnologías proporcionaron nuevas herramientas que posibilitaron un cambio en la creación del arte escénico. La forma de inventar una idea nueva en un proyecto escénico con técnicas modernas es poder «retratar las palabras» (Nykvist, 1997: 198) con imágenes y representar el texto sin pausa, distorsionando la quietud, teniendo en cuenta que cuando hablamos de inventar nos referimos a la luz y la escenificación yendo de la mano. En el proceso de desarrollo del personaje, la luz es un trazo que forma líneas, y la tecnología puede despistar por la gran variedad de posibilidades que ofrece; y ahí está la diferencia con décadas anteriores: encontrar lo que la obra necesita dentro de un abanico casi infinito de posibilidades. El tiempo de evolución de la luz teatral empieza en nuestro teatro a partir de la década de los ochenta ya que la estética anterior consistía en ver lo que lucía. Entender ese significado fue la clave para incorporar los haces, sean abiertos o cerrados, en su composición. La estética posterior fijó la textura de la iluminación llevando a la luz a observar lo que arde/excita, un enunciado perverso a partir de la sensación que produce la saturación del color y la incorporación de la luz intensiva. La plenitud del diseño de iluminación se da cuando lo que luce y lo que arde se incorporan a ese tiempo descrito; la

incorporación se asienta con la influencia de la luz/color saturados de la música en directo *(rock and roll),* la admisión del Par 64 en la categoría de luz negociable no desechable y la transformación del discurso estético performativo de Wilson: el foco móvil como escritura narrativa. Lo que arde es el frío de la luz que refleja la cara maquillada; o lo que luce, un atardecer cegado de amarillos frente a la libertad de Ariel. Si se puede conseguir regular la luz entre intensidades de 8 % a 10 % y con tiempos largos asignados a una memoria/cue, se puede ir a intensidades de 32 % o 35 %, la perfección en la asignación de una imagen a una acción teatral, sea un movimiento de mano, unos cuerpos que se deslizan en un paso a dos o un atardecer desde amarillos a naranjas, el resultado será el afianzamiento de la creatividad a partir de experiencia, la sensibilidad, la compensación de zonas entre intensidades y formas con la luz, y, por lo tanto, las posibilidades se dan por la introducción de controles digitales, pero la técnica es ante todo un soporte:

> […] simplemente una base para apoyarse, un medio, nunca un fin. Sobre todo, no puede ser un fin en sí mismo. La técnica ha de ser servidora de la creatividad, no su dueña y señora. De lo que se trata es de dirigir la técnica de manera que el resultado final sea artístico. Lo más difícil, y lo más interesante también. (Nykvist, 1998: 234)

Con la luz se percibe lo que piensa el personaje: imágenes, distintos rostros…, objetos de una evolución constante, ya que están inmersos en las atmósferas que la luz investiga, crea y expone desde el texto. En cambio, en una narración cinematográfica el guion enumera situaciones y expresa, dice Nykvist, «no lo que uno siente o piensa» (1997: 241). El desarrollo son infinitas escenas con una luz que va describiendo personajes, ambientes y nos traslada a atmósferas posibles

de luz de vela o a atardeceres en otoños nórdicos. En el texto teatral, en un principio, la lectura es un recorrido entre determinados conflictos a desarrollar en la técnica de grupo o la individualidad, el fin es desmenuzar a cada individuo para encontrar una similitud y entendimiento con el lector u odiarlo manejando sus propios argumentos. Al final, las líneas de síntesis son siempre infinitas, pero ante la posibilidad de escenificarlo, todo concepto dramatúrgico entra en el análisis de la integridad de códigos distintos: luz, espacio, música, proyección, vestuario, caracterización…, que unidos forman imágenes artísticas que dan como resultado cuadros pictóricos. Pudimos empezar a desarrollar esta forma de ver el mundo en la década de los ochenta; el verbo *observar* consiguió el protagonismo que la luz le ofreció en detrimento de *ver,* a sabiendas de que los dos verbos se necesitan y, a la vez, se complementan. En el teatro español de esa década se materializaron los dos planteamientos: observo con los ojos y con la mente. La luz es mental en su creación, rectifica cambios emocionales en breves segundos a través de la escena teatral. Si volvemos al cine, el actor actúa con códigos de microteatro, por su extensión; rueda muchas pequeñas escenas aisladas entre sí, luego se montan en estudios para darle un recorrido uniforme al personaje y a la trama. El actor de teatro transforma su movimiento corporal, el estudio del rostro, la relación entre personajes, el tiempo del presente va al pasado para volver al presente, el espacio se desdobla entre lo corpóreo y lo vacío, y solo es un pequeño cambio con la incorporación de la tecnología digital de la luz junto con la diversidad de herramientas que se le ofrecen al director de escena a través de estos recursos: «[…] la escena teatral es, de hecho, la contrapartida más decidida de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica, es más, como el cine, procede de ella» (Benjamin, 2018: 208).

La pluralidad de maneras de crear luz en un espacio acotado como es el escenario, que es un compartimento donde se encuentran las sensaciones que se producirán con la escena: onírica, viva, suave, violenta, tenue, sencilla, directa o indirecta o que permite una diagonal o una cenital, sensual, que permite la multiplicidad de significados, habitual con las propuestas que surgen del director.

En 1984 se crea el CNNTE dentro del organigrama del INAEM (Ministerio de Cultura), cuyo director fue Guillermo Heras. Su ideario lo resume en una frase: «seamos realistas en lo económico y utópicos en lo estético» (1984: 12). Lo que aporta es un principio que no existió anteriormente: la redacción de unos estatutos funcionales a la nueva realidad teatral de aquellos años y a la creación de nuevos lenguajes. Estos se basaron en estrenar a autores españoles y producciones creadas por colectivos o grupos de teatro: «es decir, obras vivas, contemporáneas —con texto o sin el—, pero que pueden situarse en una nueva sensibilidad» (Heras, 1984: 11), que dejó abiertas a las nuevas creaciones que se fueron incorporando a un reciente espacio teatral con el fin de abrirlas a un nuevo público. En una entrevista para la revista *El Público,* comenta:

> El objetivo de este centro es el estudio, investigación de las nuevas formas escénicas españolas, a través del montaje y puesta en escena de espectáculos y obras de nuevos autores y grupos teatrales, con el fin primordial de asentar una dramaturgia de clara identidad nacional/nacionales, ilusionando a todos los profesionales del medio en un proyecto de participación y desarrollo de diferentes formas que conduzcan a una nueva sensibilidad, de romper los viejos esquemas que hoy mantienen el divorcio entre la práctica artística y amplísimas capas de la sociedad

> española. O, dicho de otro modo, que los conceptos de experimental y popular no tienen por qué ser antagónicos, sino complementarios. (Heras, 1984: 11)

La CNNTE se constituyó en la Sala Olimpia, que fue su sede definitiva hasta su absorción por el CDN, en 1995. La autonomía del centro está en la programación, pero «en el estatuto redactado para este centro se precisa el propósito de una estrechísima colaboración con el CDN» (Heras, 1984: 11). A lo largo de la historia de los Centros Nacionales surgió una necesidad de perpetuar una nueva puesta en escena, y costó explicar que la luz escénica es la arquitectura de una codificación de signos que interpreta la simbología de la puesta en escena. La nueva Unidad de Producción estrena, en su primera temporada, su primer montaje: *Geografía* (1984), de Álvaro del Amo, con iluminación de Ángel Luis Fernández y dirección de Guillermo Heras. El espacio lo describe Álvaro del Amo:

> Una franja de arena que resume y sugiere varios paisajes costeros: la playa, la orilla, la ensenada, el espigón, la cala, el paseo marítimo y la isla desierta. […] una masa cálida de arena […] de la cala, un aire de playita recoleta; del paseo marítimo, un diseño despejado, grato, seguro, […]. y un banco para contemplar el mar; de la isla desierta, su tradicional combinación de enclave desolado y de paraíso inalcanzable. Al fondo, el cielo.
>
> El telón se alza y el espectador se encuentra con el paraje vacío iluminado cegadoramente por el sol de mediodía. (Del Amo, 1985: 78-79)

La escenografía y el vestuario son de Gerardo Vera, a partir de un exhaustivo trabajo de análisis y de puesta en escena de *Geografía,* un espacio basado en las

acotaciones del autor. Parte de un fondo en forma de ciclorama blanco delante de un espigón fabricado con material de obra y yeso, una gasa negra pintada con nubes, montada delante del espigón, con paseo marítimo; dos pasarelas al fondo, delante de la gasa, la primera paralela al fondo con rampa, la segunda en lateral en la zona derecha del escenario con banco. La playa de arena blanca con hamaca en el resto del escenario, con el proscenio a la orilla de la cala. Hay un toldo sobre la arena, de pasada va subiendo con la música, efecto de luz fría del mediodía junto con el movimiento de la tela hasta su posición; presentación de los personajes por movimiento y en zonas acotadas en el texto, la música se mantiene, la luz es un conjunto de zonas entre la frialdad del mediodía con un fondo de nubes iluminadas a atardeceres con el alejamiento de los personajes, finalizando en un oscuro, mutis de actores. Fin de música y luz en proscenio con el personaje, amanece con el texto: *El amante ilusionado debe abrigarse.* El tiempo de la escena se va dibujando con el movimiento a través del espacio escénico, y su monólogo es la luz que suma efectos para asentar el ambiente en un realismo que refleja el paso del tiempo físico. Los efectos se montaron con una mesa manual y reguladores analógicos, con un material de focos de la época: plano convexo con lámpara episcópica de 1kW., Fresnel 1kW., Recortes Harmony de 1kW. y Recortes Preludes de 600w. Además, fluorescentes colocados para la escena del departamento de un vagón de tren, montado sobre carra, juega en zona de primer término, a la derecha de escenario. Efectos de ventanas proyectadas en la gasa en movimiento, con el paso de un tren por la vía contraria. (Romarate en el montaje de *Tren de madrugada*,1946, montó un efecto similar de paso de tren con franjas de luz al fondo). Transparencias entre gasa y espigón para visualizar el espacio, con cuarzos asimétricos en color azul saturado. La dramaturgia de la luz está ubicada

en un tiempo físico concreto donde los personajes viven su tragedia en su memoria y en el que la iluminación es un sistema basado en la amplitud de la escena, para volver a la cerrazón del efecto. Es dibujar con luz el conflicto entre los personajes y entre diferentes pasados que se entrecruzan con el presente destruyendo el futuro. Cada cambio de escena es la entrada del oscuro, que relata el tiempo a través de las acotaciones: «Acciones que se intuyen desde el pasado, se realizan o no, en el presente, se vislumbran en el futuro, si es que este puede existir; palabras que se cruzan sin que importen demasiado los interlocutores [..]» (Del Amo, 1985: 9).

La iluminación es de A. Luis Fernández[102], director de fotografía, que hace en el programa de la obra el análisis de su proceso de trabajo:

> Aventurándome, por las curvilíneas rectas
> de un escenario, atravesando hemisferios y
> auroras boreales, siempre bogando por una
> mar, unas veces calma y otras
> tempestuosa, al compás de un sinfín de
> amaneceres; buscando el amor en el juego,
> como punto y línea de una geografía[103].

[102] Director de fotografía de películas como *Laberinto de pasiones,* de Pedro Almodóvar; *Estoy en crisis,* de Fernando Colomo; *Entre tinieblas,* de Pedro Almodóvar; *Sal gorda,* de Fernando Trueba; *¿Qué he hecho yo para merecer esto?,* de Pedro Almodóvar.

[103] Texto de Ángel Luis Fernández sobre el montaje de *Geografía* para el programa grande. Su título, *Hacia la Geografía.*

Como se ve, hay focos diferentes para cada escena, nos remitiremos al análisis sobre otros directores de fotografía realizado en páginas anteriores. El trabajo de luz teatral fue desarrollado por el jefe técnico de la Sala Olimpia. Hablando con Guillermo Heras, él me comentó que tomó la decisión de que la iluminación la grabara y la corrigiera Juan Gómez Cornejo. Necesitaba darle un contenido más cercano a la metáfora que él precisaba y así conseguir un lenguaje de unidad dramática que le sirviera para escenificar la propuesta acotada por el autor, en cuanto a paso del tiempo, espacio y personajes: «[…] sobre las páginas de un escenario, recorridos y abandonos, ausencias y flechazo, un banco, sol y amaneceres hasta que la pasión, pues no de otra cosa se trata, se resuelve, imperceptiblemente, en una lámina escrita y pintada […]»[104].

El montaje de *Geografía* no varía el modo de montar de décadas anteriores: iluminaciones con métodos de luz estándar: un foco una zona, sino que relata, con las acotaciones del autor, la luz, el color, la cualidad y el lugar, la arquitectura lumínica del proceso escénico. Las referencias de luz están en la naturaleza, codificándolas para uso teatral y partiendo de la propuesta del director de fotografía. El tema es la escritura espacial en un tiempo real, dentro de un drama convencional con una irrealidad pensada para ser absorbida por un hipotético espectador activo. El autor describe su mundo plástico/escénico:

[104] Álvaro del Amo, sobre el montaje de *Geografía* para el programa grande. Su título, *El mapa del presente.*

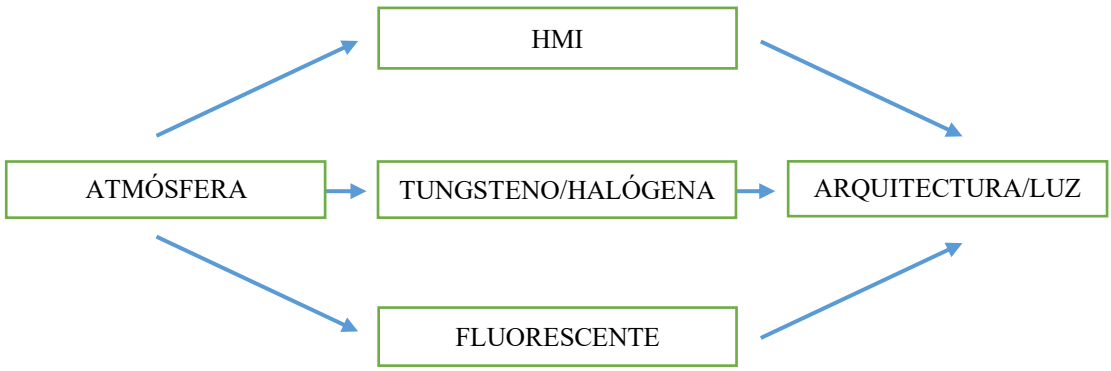
> […] iluminado cegadoramente por el sol del mediodía […] intensidad de luz […]. El esplendor del mediodía deja paso; rápida y paulatinamente, a la torridez de la tarde, que se diluye en un prolongado crepúsculo.
>
> Noche estrellada.
>
> Amanece lentísimamente.
>
> El alba sorprende […]. (Amo, 1985: 79)

Cada escena de *Geografía* está definida por un tiempo físico, un espacio simbolista/realista símbolo de soledad, es decir, lo que el espectador determine por sí mismo ante la propuesta del autor; un autor que deja abierta la puerta tanto a un texto teatral como a un guion cinematográfico. He escogido este montaje por ser el primero programado en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), y por tener, claramente, una nueva propuesta escénica abierta a nuevos lenguajes escénicos, tanto en la línea del montaje, por la labor técnica, como por lo que significó para autores y personal artístico posteriormente, así como por la variedad de focos antiguos y tecnología obsoleta que también se utilizaron, lo que permitió que el montaje creciera gracias a la pluralidad de efectos de luz en las escenas y la complejidad de trabajar con una mesa manual de dos preparaciones y cuartillas donde se apuntaban los efectos con sus intensidades correspondientes. Esta es una tradición que viene desde el invento del regulador de resistencia para la iluminación teatral (ver cuartillas de luz en el montaje de *Belén,* de Romarate).

La inversión en técnica de iluminación viene dictada en la dotación económica que los Presupuestos del Estado, a través del Ministerio de Cultura, asignan a las Unidades de Producción. Por lo tanto, hemos definido la categoría del director técnico en páginas anteriores, y la importancia en la distribución de la parte económica, para

compras de material y renovación de infraestructuras. El Estado, a partir de la creación del INAEM, se convierte en el principal empresario de tecnología teatral. Las inversiones en proyectores Fresnel con lámpara HMI y una temperatura de color de 5500 ºK permiten una luz blanca azulada fría cercana a la luz del día, con rendimientos lumínicos muy altos. La imagen teatral se cambia con un juego entre lo teatral y lo cinematográfico. Esto no significa que la lámpara de tungsteno sea menos importante en la creación de interiores o exteriores, su consumo sigue siendo muy demandado y protagonista, y combina perfectamente con HMI. La luz de día cuenta con matices cálidos en las escenas de interior, y las noches se logran con gelatinas azules y cálidos, potenciando las escenas con velas.

El esquema describe la aparición de nuevas fuentes de luz y la consolidación de un nuevo lenguaje. La arquitectura de la luz se introduce en los noventa consolidándose en la primera década del siglo XXI, con la introducción del LED.



En esta década, el discurso teatral transforma la composición de todo el aparato de construcción de la puesta en escena, pero siempre surge un pero. El nivel de las

creaciones se dispara, se empieza a saber cómo utilizar las nuevas técnicas de la luz y, sobre todo, se sabe narrar con ellas. La iluminación ya es un oficio para una generación y es entonces cuando aparece la pregunta: ¿puede interesarnos lo que se expone con el lenguaje visual? Sí, pero con matices. Marcos Ordóñez, en una crítica teatral, lo denominó síndrome *per a no dir res* (para no decir nada). En esa década la iluminación empezó a pensarse usando esas cuatro palabras, destructivas, pero no siempre.

Este es el momento de despegue del iluminador teatral, montajes como *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1978), de Rafael Alberti; *Abre el ojo* (1978), de Rojas Zorrilla; *Retrato de dama con perrito* (1979), de Luis Riaza; o *Sopa de pollo con cebada* (1979), de Arnold Wesker, con iluminación de Francisco Fontanals, nos ayudan a ver como se asienta el discurso de la luz en la figura del iluminador en los procesos creativos a partir de la creación del CDN y, posteriormente, las reformas que se empezaron a dar con la creación de las Unidades de Producción. Hablando con Guillermo Heras, él comentó que ya veía un cambio en la luz en los dos primeros montajes descritos y que su estética de la producción no tiene nada que ver con los anteriores.

En esos años, después de mucho tiempo en que los directores creaban la iluminación con jefes de eléctricos, los primeros iluminadores de teatro surgen de técnicos de teatro que, con la aparición de nuevos materiales de iluminación, empiezan a crear, ellos mismos, empresas de servicios destinadas al alquiler de iluminación: Fontanals, José Luis Rodríguez, Corona… son empresas que empiezan a importar material del Reino Unido, Italia, Austria, Francia o Bélgica, y que, posteriormente, alquilan a Teatros Nacionales, privados o compañías independientes, ofreciendo técnicos para montaje y gira. Con la explosión de la música *rock* surgen cada vez más

empresas especializadas en la música en directo y la formación de técnicos/diseñadores de iluminación para conciertos o eventos. También aparecen empresas de investigación y fabricación (Stonex) de material de regulación y mesas de control para teatro y música en directo. Con el sistema de iluminación pensado para conciertos, basada en el Par 64, con una variedad de tipos de lámpara en función de su apertura, se incorpora toda una tecnología en infraestructura truss[105], que a la vez crea diseños de estructuras espectaculares basados en una representación escenográfica con posibilidades de movimiento durante los conciertos. Es la primera vez que el desarrollo de la técnica permite diseñar movimiento escénico junto con el movimiento de la luz. La posibilidad del foco de cabeza móvil y la incorporación de mesas de control digitales, más las configuraciones a diferentes alturas de las estructuras, también por sistemas digitales, llevó a la iluminación del directo a una dramaturgia basada en el espectáculo visual/musical/proyección.

La influencia del diseño de la música en directo en el teatro viene de la incorporación de la infraestructura de material lumínico. El foco estrella de la época es el Par 64 y, posteriormente, el foco de cabeza móvil. Está presente en conciertos como los del grupo Génesis[106] (primero que usó un foco de cabeza móvil en sus giras), donde el diseño estaba basado en una *demo* de música y movimientos de luz; o los conciertos de Miguel Ríos, con el mismo material y en la misma época. Se dio un

[105] Su fabricación es de aluminio, son vigas de diferentes medidas en función del diseño (3mts, 2mts, 1m). Son de forma rectangular, triangular, circulares, con sistemas de montajes en Grand Support System, pilares de aluminio de 30 x 30 con soportes de cuatro patas niveladoras, con cubo externo que se desliza por los pilares con ruedas y por medio de motores de cadena para su elevación.

[106] Para la gira de Abacab (1981), la luz se diseñó con cincuenta luminarias de Vari-Lite Series 100, con consola de control de diseño y programación para la grabación de los efectos de luz Artisan. La primera actuación fue en la plaza de toros de Barcelona el 25 de septiembre.

mestizaje en el concepto del diseño de iluminación, que transformó la imagen teatral a partir de la primera década del siglo XXI. En cambio, el teatro entró en la música en directo, por ejemplo, con las giras de Peter Gabriel, Secret World Tour (1993) o Growing Up Tour (2002). La puesta en escena la dirigió Robert Lepage, con haces de luz que el cantante atrapaba con sus manos, para lanzarlos luego al aire, logrando que los espectadores vieran volar la luz.

La apertura a nuevos lenguajes, con la incorporación de maneras de analizar y crear, permitió que el lenguaje teatral de la luz cambiara sensaciones, y formas de mirar:

> La iluminación de directo nos ayuda a sentir y a ver lo que estamos oyendo. ¡Qué sería de los solos de David Gilmour, sin ese grupo de haces cenitales desde 24 metros de altura, bien recortados hacia él! ¡Qué sería de los temas de The Cure, sin la iluminación fantástica que decora sus escenarios! […]. Un show es el compendio de todas las artes que intervienen en él: interpretación, escenografía, vestuario, coreografía, sonido, vídeo, maquillaje, texto, iluminación […]. (Beloqui, 2017: 234)

Si sustituimos al cantante o guitarrista e incorporamos a Ricardo III cuando lo matan, la explosión de luz en su cuerpo serían haces de luz como espadas clavadas en su pecho, con la brillantez del color frío de una lámpara de gas proyectada por focos de cabeza móvil. En el proceso de introducción de los focos móviles en los montajes teatrales se tardó en empezar a diseñarlos como un foco más, fundamentalmente por el problema del ruido producido por los ventiladores de refrigeración de la lámpara. Durante los siguientes años al invento del foco móvil van surgiendo diferentes modelos, entre ellos el de espejo, donde la fuente de la luz es refleja. Este se incorporó

a la música en directo y, más tarde, al teatro, pudiendo moverse a cualquier punto del escenario. El primer foco de luz móvil que se incorporó al teatro fue el de espejo en el montaje de *El lunático* (1992)[107], cuya dramaturgia estaba basada en las tres obras: *Beatriz*, *El palacio deshabitado* y *El lunático,* que daba título al montaje, de Ramón Gómez de la Serna, dirigido por Emilio Hernández y con iluminación de Josep Solbes. Se estrenó en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, en la Sala Olimpia. La luz del móvil de espejo incorporó técnicas de diferentes focos convencionales en uno solo, por ejemplo, el *zoom,* la proyección de imágenes a través de globos, la mezcla de color dicroico basado en los secundarios, la rueda de colores fijos, el iris, la regulación mecánica y la lámpara de descarga con temperatura de color frío y potencias de 1200w. La dramaturgia de la luz para *El lunático* fue pensada para iluminar zonas acotadas, delimitadas por color y cenitales que potencian estatuas o sombras. La luz de la noche era una obsesión de la insatisfacción ante la magia del deseo carnal destructivo que lleva a los personajes a la seducción vampiresa. Emilio Hernández sitúa las tres obras entre la agresividad innata del hombre y la frustración entre los personajes, dentro de un mundo gobernado por el deseo: una monja en crisis sexual, que hace mutis por un escotillón, o la aparición de una imagen proyectada por otro escotillón. Solbes basó su diseño en colores muy saturados, la influencia estaba determinada por la música en directo: azules saturados, magentas, rojos, con la variedad que ofrece el foco móvil a la mezcla de colores sustractivos. Sobre el montaje, Emilio Hernández en un artículo del periódico *El País*, afirma:

[107] Existe una grabación en el CDT del montaje en la Sala Olimpia, dirigido por Emilio Hernández.

> En este espectáculo he pretendido sugerir, más que recrear, formas narrativas que estuvieron presentes en la obra de Ramón. El primer cine mudo, Charlot, Tiempos modernos, el mundo del circo, la morbosa iconografía de la religión, el jazz y el blues, que gravitan sobre este montaje como un aroma común de las vanguardias […]. (Vizcaino, 1992)108

El punto de vista de los análisis sobre la luz en los periodos teatrales de la historia más reciente del teatro nacional, que aparecen a lo largo de esta tesis, es afianzar metodologías interconexionándolas entre las distintas propuestas teatrales, examinar la extensión del diseño de luz dentro del espacio teatral, ver como actúan los enunciados lumínicos creados por el iluminador y cuál es su respuesta al conjunto de las demás propuestas escénicas, además de esbozar una teoría de la luz con una meta prefijada, que se convierta en el producto técnico de una luz expresiva, que sirvió, y sirve, para una argumentación entre el director de escena y el iluminador. El ejemplo está en lo que hemos apuntado anteriormente: la influencia de la estética del *rock* en el teatro, y el resultado se puede ver en montajes como el de *Como los griegos* (Greek)[109], (1992) de Steven Berkoff dirigido por Guillermo Heras y estrenado en la Sala Olimpia. El color saturado —verde y magenta— viene de la música *rock,* por su fuerza con una imagen asociada a un estilo —*heavy,* o posteriormente, pop—; esta no va sujeta a una descripción del mundo determinada por el personaje —Edy—, sino que está tratada desde la función de las cualidades del propio color: la estética de la

[108] Artículo de Juan Antonio Vizcaíno publicado en el periódico *El País,* sobre el montaje de *El lunático.* Madrid, 9 de enero de 1992.
[109] Existe una grabación en el CDT del montaje en la Sala Olimpia, dirigido por Guillermo Heras.

escena. El texto habla de la podredumbre de una sociedad empobrecida por una política económica degradante y destructiva para el ser humano o, más bien, para una parte de la humanidad: la clase obrera. Una clase esclava de un sistema económico/productivo con salarios de mierda en barrios degradados. La droga está permitida y se alienta desde el poder, una droga que mata lentamente anulando cualquier resistencia. Esta es la sociedad de Greek, es lo que Berkoff llama la peste en Tufnell Park. ¿Se puede pensar en el amor como salvación del personaje? o ¿quizá la descalificación ética de una sociedad que va en contra del amor es compatible con la idea final del autor sobre su personaje? El dilema está en vivir sin renunciar a su vida, o quizás, ¿es más horrible arrancarse los ojos —sin luz— o vivir sin remordimiento ni represión y admitir el hecho —con luz—? La respuesta está en las palabras del autor: «Then it is like everything else… It seems an easy thing to hear when a son kills someone, even his mother, but it is hard on people's ears when they hear of a son loving his mother» (Matteini, 2005: 1)[110]. La propuesta de dirección se diseñó pensando en un espacio de hierro oxidado que simbolizara la destrucción de una revolución industrial basada en la siderúrgica que llevó al desmantelamiento de la sociedad de su época. Guillermo planificó ese espacio (fig. 86) con paneles abatibles llenos de basura con un fondo en ciclorama.

[110] Entonces es como todo… Parece cosa fácil oír que un hijo mata a alguien, incluso a su madre, pero es duro para los oídos de la gente oír que su hijo ama a su madre.

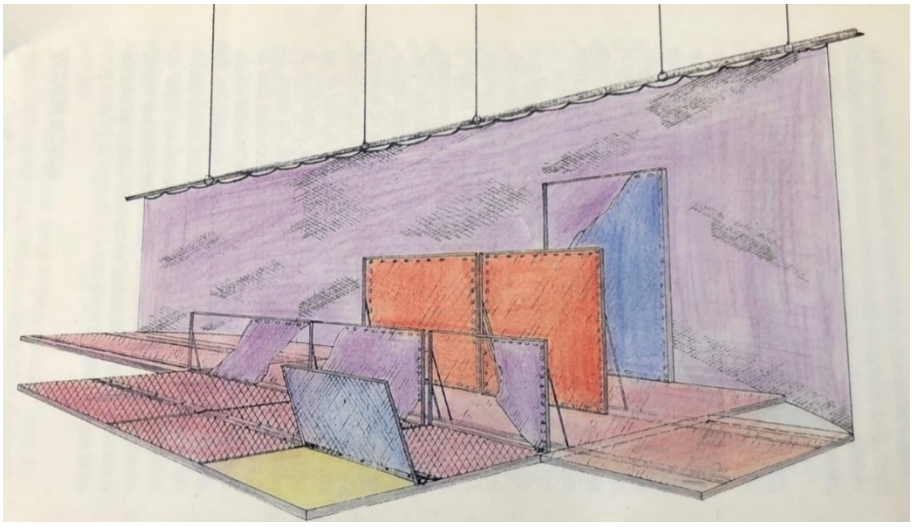


Fig. 86. Boceto de la escenografía para el montaje de *Como los griegos*, 1992. Sala Olimpia, CNNTE. (Ilustración: M. A. Camacho)

El sentido dramatúrgico de la luz en *Greek* es la luz diferenciada, la variedad es mínima entre lo temporal y el pasado vivido. Todo se desarrolla en la diferenciación mínima entre la luz fría, de alta temperatura de color, y la mezcla que se va desarrollando con la luz cálida de filtrado con convertidores de color, el mundo de la familia de acogida. Los espacios se crean con los movimientos de los paneles, en el café se produce un juego asimétrico con el ciclorama en color cálido, degradando hacia el verde y acompañando la imagen de luz fluorescente fría que baja del peine, distribuida en dos varas, creando un techo de luz en el momento de la lucha entre dos personajes: Eddy y Gerente, con la muerte del padre y la tristeza de la madre al final:

> […] /a quién limpiaré el polvo de las fotos de sus héroes, Hitler, Goebbels, en el salón, sin olvidar a nuestra querida familia real. ¿Vale ya la pena? Me casé con un buen inglés / ¿dónde encontraré otro igual? Mira lo que has hecho / y todo por una estúpida tarta de queso. […] Has aliviado mi dolor, dulce y encantador / creí que lo

> echaría de menos desesperadamente pero ahora al mirarte apenas recuerdo su aspecto. Me resultas tan familiar, aunque nunca no nos hayamos visto antes / que extraño tal vez sea ese sentimiento tan auténtico que el amor inspira al corazón. Como un lazo familiar. (Berkoff, 2005: 17-18)

La lucha con la esfinge se escenificó en el último panel, a una altura de cuatro metros, donde la actriz, subida en una plataforma elevadora, aparecía de medio cuerpo con una tela de color azul que cubría todo el panel; el ciclorama de color verde, la noche azul iluminaba el resto de la escena mientras ella recibía una luz fría en el rostro. El alegato de la esfinge ante el personaje es un monólogo secuencial de frases destructivas contra el machismo: «los cultivos se marchitan por la peste que es el hombre/ vosotros sois la peste/ a dónde miras cuando deberías contemplar tu imagen horrenda en el espejo/ la peste esta dentro de ti.» (Berkoff, 2005: 52), para el final llegar al enigma clásico. En esa escena, Guillermo basó su concepción espacial en el Aria de la Reina de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart, montaje de Bob Wilson (1991). En la confesión, a partir del descubrimiento de quién es y qué ha hecho, la luna se transforma en rojo sangre proyectada sobre el panel del fondo. El ciclorama se va transformando en magenta durante el monólogo de confirmación. Una luz atmosférica que parcializa el espacio donde se desarrolla la lucha entre la podredumbre social y su ascensión a una clase media sin remordimientos, instalándose cada color en las distintas situaciones; de un mundo externo a un mundo interno, cuyo símbolo es — color cálido— externo; —color frío— interno.

Con el nombramiento en 1980 de Nuria Expert, José Luis Gómez y Ramón Tamayo para dirigir el CDN, invitan a Lluís Pascual a dirigir *La hija del aire*[111] (1981) de Calderón, con escenografía de Fabià Puigserver e iluminación de Lluís Pascual y José Luis Tamayo. El espacio estaba diseñado en rampa a dos niveles invadiendo la platea hasta la mitad, con un fondo o pared con tres aberturas o puertas, con los músicos entre el fondo y el panorama. La crítica de López Sancho en el *ABC* sobre la luz la describe en su conjunto, dentro de una puesta en escena desigual en la interpretación y arraigada en la escenificación, como:

> Lo mejor para mi gusto es la disposición lumínica, que obtiene profundidades, oscuros, claroscuros y efectos laterales que, a veces, recuerdan composición aérea y lumínica de ciertos cuadros de Velázquez. […] cuidadoso trato de composición […] el espectáculo es, a mi parecer, el más ambicioso de los muchos que han jalonado este año […]. (López, 1981: 75)

En la mayoría de los montajes de Lluís Pascual la luz la diseña él solo o con ayuda de directores técnicos de formación artística o iluminación. Su forma de crear, a partir de los ochenta, consiste en la frialdad de la temperatura de color de lámparas tipo HMI y juego de cañones de seguimiento aplicados a determinados montajes. En *La hija del aire,* la composición de la luz frontal, con diferentes ángulos de colocación, ilumina el cuerpo de Semíramis —jornada I— junto con las penumbras y figuras a contraluz colocadas en zonas de segundo término —tarima, fondo—. En las jornadas

[111] Existe una grabación en blanco y negro en el CDT del estreno en el María Guerrero, dirigido por Lluís Pascual.

II y III el espacio se abre, desaparece la tela que cubría el suelo en la jornada I y se incorpora el fondo, que de tela pasa a ser palacio. La luz cambia a atmósferas difusas, abierta a la necesidad de la brillantez y exuberancia de un espacio de poder. Se ha elegido este montaje por ser el primero de Pascual en un Teatro Nacional y, sobre todo, porque el montaje se hizo con la infraestructura técnica de puentes metálicos diseñados para montar focos de la época de Escobar/Romarate. Con el material de luz que se incorporó en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, viejo y gastado, más la incorporación de nuevas fuentes, la calidad de la iluminación pasó a tener un color cálido más rico, con rampas de intensidad mucho más suaves. Un ejemplo son los truenos y los efectos de guerra en las escenas, que se montaron con subidas y bajadas de intensidad manual. Puigserver dejó a la vista el puente de fondo colocando la pared de la escenografía detrás de ese mismo fondo de tres puestas y permitiendo el juego escénico de foro a proscenio y de proscenio a foro. En dichos puentes se montaron focos a media altura permitiendo la luz lateral en todo el escenario.

En el año 1983 Lluís Pascual fue nombrado director del Centro Dramático Nacional, pasando en 1985 a depender de la nueva estructura del INAEM con un convenio pormenorizado de sus funciones; el sueño de Rafael Pérez Sierra y Adolfo Marsillach por fin se materializó. La dirección técnica se la ofrecen a José Luis Tamayo, que el primer año se incorporó a la producción, pasando al año siguiente a la técnica. El cambio en la concepción de la infraestructura técnica y la modernización del teatro para el uso para el que originalmente fue concebido en el siglo XIX se materializa a partir de ese momento. En la reforma de 1960 ya se habían suprimido los tornos del patio de butacas. Estos se usaban para nivelar la sala con el escenario. Se quitaban las butacas para montar los bailes de salón. La puerta principal está en el

centro de acceso a la sala, al mismo nivel que el escenario. Al mismo tiempo, se suprimió el giratorio del escenario. El recorrido fue muy lento; en la entrevista que tuve con José Luis Tamayo sobre las condiciones técnicas de los teatros españoles, y en particular en la historia del María Guerrero, él dice:

> Empecé de ayudante de dirección con Nuria Espert, hasta que llegó Jorge Lavelli a hacer Doña Rosita la Soltera, al tercer día que me vio dijo: este tío no sirve para nada y me echó. Aquel CDN (Nuria Espert, J. L. Gómez, Ramón Tamayo) duró dos años. [..] Cuando yo entré en el María con Luis Pasqual, le dije que había que renovar el teatro, él había entrado con el compromiso de hacer una reforma global. Puso una función en el patio de butacas para que pudiéramos cambiar el peine, (*El público*) […] el escenario del María Guerrero, que es pequeño y además mal aprovechado, tenía un puente de boca, un armatoste de hierro de panorama y una mesa de sonido de madera enorme en el hombro derecho. En un verano llamé a Bayton con un soplete y me lo cargué. [..] me quedó el honor de meter el primer contrapesado y el primer motorizado en el María Guerrero. (Tamayo, 2018)

La reforma fue cambiar el peine de madera por uno de hierro e introducir barras contrapesadas. El sonido pasó a la cabina que se había montado en el entresuelo en la época de Romarate. Él fue el primer director técnico en la historia del Teatro Nacional María Guerrero que ejerció, reformó la infraestructura técnica de su época y configuró las secciones técnicas por oficios. Hay unas palabras de J. Luis Tamayo que definen la presencia de la figura del director técnico: «Yo no era director técnico de nada. José Luis Gómez montó en el Bellas Artes *Velada en Benicarló*, que fue un éxito. Me llamó para que yo coordinara eso, como parte del trabajo» (Tamayo, 2018).

La iluminación fue diseñada por José Luis López Sáez[112], director de fotografía que se incorporó al teatro en 1980 con la idea de buscar un significado a la luz a partir de la fuente, con un sentido en el porqué. *La luz está en el texto* es una frase grabada en su forma de crear. En *La velada en Benicarló* (1980), de Manuel Azaña, dirigida por J. Luis Gómez, su luz definió el espacio, estación fronteriza, entre la penumbra de una época de derrota y una realidad sobre el tipo de luz de ese momento histórico. La acción la encuadra en una estética expresionista, acoplando la luz al espacio en la exploración del claroscuro, formas alargadas de personajes dialogando ante la desdicha de su derrota: «soy un hombre perdido en el sufrimiento de los demás. ¡Utilidad de la matanza!», y frente a estas afirmaciones dice: «conozco la historia de nuestro país, su pobreza, su atraso», entre baúles, maletas, papeles desparramados entre libros, volúmenes angulados durante frases, «los aviones, rumbo al este, brillan a los rayos del sol, invisible desde tierra», la luz debilita los haces laterales produciendo sombras en la utilería. En conjunto, la luz proporcionó recorridos que invitaban a configurar imágenes que apoyaban la escenificación. En la entrevista a Gómez en el *ABC,* este explica: «Darle una mínima teatralidad, pero sin exagerarla para evitar que el peso de la dirección, la escenografía y la adaptación tergiversase el

[112] López Sáez, José Miguel (1931-2020), empezó su carrera teatral en 1980. Fue director técnico del Festival de Almagro desde 1992 hasta 1994. Con más de 30 años de carrera comenzó como director de fotografía en cortometrajes y películas como *Pestañas postizas,* 1976; *Tom, el salvaje,* 1975; *Vía libre al tráfico,* 1969; *Vida en escombreras,* 1968; *Tráfico: Documento II,* 1966; y *El profesor de matemáticas,* 1966. Durante los años 80, cuando ya se empezaba a firmar la autoría de diseño de la iluminación, como por ejemplo en *La velada en Benicarló* (1980), dirigida por José Luis Gómez en el Teatro Bellas Artes; *La vida es sueño* (1981), dirigida por José Luis Gómez en el Teatro Español de Madrid; *Seis personajes en busca de autor*, dirigida por Miguel Narros; *El Rey Lear* (1983), dirigida por Miguel Narros en la Sala Olimpia de Madrid; *El largo viaje del día hacia la noche* (1988), dirigida por Miguel Narros en el Teatro Español; *La mujer por fuerza,* de Tirso de Molina (2008); El *jardín de Venus*, de Samaniego (2013); *El pretendiente al revés,* de Tirso de Molina (2014), todas ellas dirigidas por José Maya. *Ivanov* (por Jorge Eines); *Anselmo B* (por Adolfo Marsillach); *Romeo y Julieta* (por Edward Wilson); *Maná, maná* (por Ulen Spigel); y *El mundo de los simples* (por Ulen Spigel).

contenido original» (Laborda, 1980: 57). Otros montajes, estrenados en el CDN y el CNNTE, de J. M. López fueron *Anselmo B o la desmedida pasión por los alféizares,* de Francisco Melgares, dirigida por Adolfo Marsillach; *No hay burlas con Calderón,* versión de Ángel Facio, con dirección de Ángel Facio. J. M. López fue pionero en desarrollar una teoría sobre la luz en el teatro español a principios del siglo XXI, en ella explica las pautas de estudio (descritas en el capítulo sobre metodología de la luz) de la luz en la puesta en escena. Su formación en el campo de la dirección de fotografía le sirvió para incorporarla a sus montajes de plástica lumínica; su estilo es el claroscuro: un ambiente de luz en la composición espacio/acción. La influencia de su medio, el cine, lo llevó a crear iluminación con códigos de teatro, marcando la diferencia con los directores de fotografía comentados anteriormente, pero sin perder el efecto de luz; esto lo introdujo en la atmósfera marcada por la propuesta de dirección y el texto. Admiraba el color violeta por los tonos que conseguía con la intensidad; a más baja, más cálida; a más alta, más fría. En el montaje de *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (2007), de Bertolt Brecht, dirigido por Mario Gas, con iluminación de Javier Aguirresarobe y José Miguel López Sáez, estrenada en Naves del Matadero, su aportación más reseñable tal vez fue la de afianzar un discurso de luz cinematográfica con códigos teatrales de la década de los ochenta cuando las dos formas de crear formaban líneas discursivas incontrolables, y supo afianzar una expresividad buscando en el texto la narración teatral que la escena necesitaba. Andrés Peláez afirmaba que fue *maestro de los maestros*, innovador en la forma de contar y, sobre todo, que fue capaz de dar un valor a la luz dentro de un plano dramático único, al ser un gran pedagogo de su oficio.

Hay una circunstancia que causó una desviación en la utilización y exhibición de la luz teatral y esta fue la desconfiguración del espacio de uso escénico por la configuración de nuevos espacios físicos, dentro de la arquitectura teatral, junto a la aparición de nuevas fuentes de luz con rangos de color más amplios, con más potencia, más claridad y con un discurso expresivo distinto —década de los ochenta y consolidados en las siguientes—. En el momento de la reforma del CDN, con la creación del INAEM, uno de los tantos parámetros que se diseñan es la modernización de sus estructuras e infraestructuras técnicas y, ante la necesidad de nuevas técnicas de expresión, la temática pasó a ser la recuperación generalizada de dramaturgos anteriores a la Guerra Civil (Lorca, Valle, Azaña), con herramientas distintas a las utilizadas hasta ese momento, como la iluminación, que venía de épocas subordinadas a otros lenguajes marcados por escenificaciones realistas, que en las siguientes décadas fue abriéndose a diversidades de lenguaje más abstractos y convivió con el realismo. La luz expresa acontecimientos, pero también introduce la estética de lo visionado, no necesita datos palpables, como sí pasó en su origen con el telón pintado y la candileja. Una presentación se hace con un cañón de seguimiento al actor, que se utilizó en el cabaret, en el teatro de Escobar o en la música en directo. Son herramientas que siempre existieron en el arte escénico, en los ochenta y los noventa, y que permitieron una configuración de la estética, pasando a ser imágenes exhibidas con lenguajes lumínicos nuevos. Un ejemplo de esto lo vemos en *El público* (1987)[113], de F. García Lorca, con dirección e iluminación de Lluís Pascual, espacio escénico de Fabià Puigserver y vestuario de Frederic Amat. Se estrenó en el Piccolo de Milán (1986) y

[113] Existe una grabación en el CDT del estreno en el María Guerrero, dirigido por Lluís Pascual.

en el María Guerreo (1987). El espacio se diseñó como una pista de circo con arena azul en el patio de butacas: «tornasolada por los juegos luminosos de focos utilizados poéticamente, sin relación estrecha con lo espacial ni lo temporal, sino -y esto entra en el juego plástico de Lorca- con lo pictórico» (López, 1987: 73). Alrededor del espacio, cajones de bombillas en el suelo, con un rico juego de telones rígidos montados en el escenario. Los mutis se montaron a través de los telones, por el centro y por la puerta central de la sala, donde también se montó una torre de calle con focos en dicha puerta, que iluminaban telones o las caras de actores. El espacio circular inclina la visión hacia el espacio único, hacia la luz única; los términos espaciales son destruidos, la luz estática no va al actor, es el actor el que va a la luz definida, el diseño son espacios penumbrosos de juego y, además, el movimiento escénico estaba coreografiado en las figuras de los caballos, montaje que el autor definió para ser representado al aire libre. La dramaturgia de la luz es la definición de la luz fría que el propio Lorca describe en la acotación: «la luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica. Los arcos y escaleras del fondo aparecen teñidos de una granulada luz azul» (2006: 181). Con la introducción del Fresnel de 1.2 KW de HMI y los cañones de seguimiento de luz de HMI, y colores como el magenta y los amarillos verdosos, el montaje de Pascual convierte la obra en un estudio de frialdad intemporal en el que el foco no es personaje, es el objeto narrativo en el que él se introduce y con voz débil dice: «el frío es un elemento dramático como otro cualquiera». La puesta en escena relata solo lo necesario, muestra la libertad de los personajes en el juego físico del cuerpo. La línea de la vida trazada en forma de pasillo en el centro del círculo, con luz fría, un féretro al fondo, un personaje, Julieta, su desplazamiento a lo largo del pasillo mientras recita versos del cancionero afirmando: «a mí no me importan las discusiones sobre el amor

ni el teatro. Yo lo que quiero es amar». Amar es el frío constante que desarrolla la obra, todo es azul. El centurión romano es amarillo; el director, la calidez de las candilejas. En décadas anteriores había una necesidad de encontrar un método de luz teatral para realizar la dramaturgia; datos, muchos datos, pero frente a la posibilidad de un espacio determinista como es el de *El público*, el planteamiento es la imaginación en el juego circense. Esto no significa que no siga existiendo la luz del método, es decir, datos, sino que se incorporan en otra línea a la creación de una estética de lo visionado ante las nuevas formas de crear con fuentes de luz. Un hombre puede ser una máscara de mujer y proyectar una luz amarilla, o ser mujer con máscara de hombre y proyectar una luz verde. En el montaje de *El público,* el tiempo está descontextualizado de su trayectoria histórica teatral y es sustituido por un tiempo/máquina ubicado en la técnica digital (mesa de control). Una acción que ya no solo está determinada por el personaje y el tiempo vivido; antes se relacionaba con un color cálido o frío, ahora con un objeto: un sillón pasa a ser tiempo vivido y el personaje es atemporal en su relación con el objeto o con los demás comediantes. Naturalmente, no se llega a estos resultados sin haber experimentado durante mucho tiempo, desechando formas de narrar que enrevesaban la escena, pero afianzando resultados de algunos pocos para pasar a ser asumidos y evolucionados por otros pocos frente a los nuevos lenguajes. Tal vez, la mejor conclusión sobre la evolución del lenguaje lumínico sean las palabras de Julian Beck sobre el Living Theater, con las que relata la formación de imágenes lumínicas bellas a través de la perfección en la dirección de las fuentes de luz y en las formas de grabarlas.

Elegir, entre una luz difusa o concentrada, un color entre la frialdad del azul saturado y el ámbar rojizo, entra en el análisis más impreciso de la creación de una

iluminación teatral. Los recursos técnicos que en esa época se incorporaron a los teatros llevaron a la duda al iluminador, cuya forma de elegir la determina el modo de contar la historia. La implicación debe ser resuelta antes de encontrarse con diversas preguntas: ¿Por qué este color y no otro? o ¿por qué una luz difusa y no una concentrada? La respuesta es una convención de uso cotidiano. Dice Marsillach que elegir *es un acto de amor* y no existe un razonamiento que lo pueda explicar. La clave está, después de la elección, en la evolución física de la luz en el proceso de la puesta en escena, y ahí están los diferentes tipos de luz que se dan, en la necesidad y en el trabajo, para montar la iluminación. Cuando se constituye la CNC y es nombrado Adolfo Marsillach, el primer montaje que se elige es *El médico de su honra* (1986)[114], de Calderón, dirigido por él, con espacio, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski. La versión de Rafael Pérez Sierra es, quizás, «el drama de honor más profundo de Calderón, escrito con los tintes más oscuros, un título que no se había representado en mucho tiempo, y que podía resultar antipático y contrario a lo políticamente correcto […]» (Pérez, 2012: 42). Dice Mayorga que el *adaptador es traductor*, si lo trasladamos al análisis de un texto, para encontrar un lenguaje lumínico el iluminador se enfrenta al cómo y a tener que traducirlo a fuentes de luz. Los tiempos de la obra se ubican desde el plano de la luz en los tiempos que marca el dramaturgo o el director; es una premisa fija en la evolución anterior y en la que se dio en los ochenta, pero, a finales de dicha década, el iluminador sí elimina acotaciones de luz reflejadas en el texto, es una renuncia por una honestidad renovable ante nuevas

[114] Existe una grabación en el CDT del estreno en la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986 y de la reposición en 1994, dirigida por Adolfo Marsillach.

corrientes, tanto en el significado de un color como en un tipo de luz. Hay otra frase maravillosa de Mayorga, que habla de que, llevado por la necesidad de elegir la luz escénica, el iluminador *ha de ser traidor*.

Este fue un montaje arriesgado que la crítica llevó a la provocación y, como apuntaba Pérez Sierra, el intento era huir de lo que se llamaba *la escenificación correcta de un clásico.* Se utilizó a cuatro ayudantes para crear los espacios con los movimientos de los objetos, basándose en la pintura de René Magritte (*Golconda*). La primera imagen es un punto de luz (linternas) que se desliza en la oscuridad y posteriormente entra en un cenital con los cuatro personajes de negro tocando luz y objetos. Un símbolo de una parada ante un viaje o ante el reloj del tiempo escénico, una imagen precursora de lo que anteriormente se denominó nuevo lenguaje lumínico, acoplado a una escena de transición al movimiento, a caballo, de los personajes. El espacio impersonal lo definen los espacios acotados por el autor valiéndose de elementos de utilería —doce bancos—, y de la luz. Interior, exterior, palacio y jardín. La idea del proyecto artístico de la compañía, en cuanto a sus montajes, era romper con prejuicios en la forma de escenificar los clásicos, «decorados ilustrativos, recitaciones enfáticas, gesticulación ampulosa, público rancio y, efectivamente, espadas al cinto» (Marsillach, 1998: 450). La luz fue la adaptación del método de utilización: tiempo y espacio al tiempo físico del día. Un interior cálido, un jardín noche con la imagen pictórica de Mencía durmiendo bajo un parasol, con una tela por encima; debajo ella con la luz en color azul saturado y un candil en el suelo. La luz cálida es la belleza dibujada de estampa japonesa.

Gutierre:

[..]

Mato la luz, y llego

sin luz y sin razón, dos veces ciego;

pues bien encubrir puedo

el metal de la voz, hablando quedo.

¡Mencía! (Calderón, 2015: 326-327)

La luz cálida del candil se apaga convirtiéndose en noche cerrada. El estreno en Madrid fue el 23 de octubre de 1986. En el *ABC* López Sancho escribe que la invención de los espacios escénicos ubicados, los exteriores por arriba, la empalizada diseñada en forma de U con puerta en el centro y cuatro en los laterales, y el interior por abajo, y en cuanto a la parte plástica: «la iluminación propensa a las tenebrosidades, unos figurines destemporalizadores» (López, 1986: 81). Miguel Medina describe en *Reseña:* «La luz, la música y el vestuario (de un anacronismo medido y sugerente, perfecto puente visual entre el siglo XVII y el nuestro, ampliador, de espacios geográficos y estéticos) terminan de conformar una admirable ordenación creativa» (Medina: 1989: 7-8).

Estamos ante dos visiones de un mismo montaje muy distintas entre sí; con una connotación de contemporaneidad en la última con respecto a la anterior, acartonada de tics, digamos, modernos. Pérez Rasilla traslada su crítica a la reposición, con el elenco parcialmente nuevo, en el Hospital de San Juan, en Almagro (1994), afirmando que «son dignas de elogio la selección de la música y la creación de espacios mediante la iluminación» (Pérez, 1994: 21-22). La puesta en escena de *El médico de*

su honra tiene una estética configurada con espacios simples de construcción, pero anteponiendo el significado de cada escena a la labor de la palabra; el jardín, una tela, unos bancos y una luz de noche americana con un farolillo al lado de la cama, luz cálida, un realismo cinematográfico pasado al teatro. Las paredes son tapias o muros señoriales, se huye del naturalismo para dejar que la mirada recree sus espacios y significados. Es el método clásico de la luz, el tiempo físico lo describe la palabra, la imagen cuando es penumbra es solo cara, cuando es conflicto, es luz controlada por su intensidad. Cuando se ha hablado de la iluminación de *El público* (CDN), se ha definido como la estética de lo visionado, mientras que la luz de *El médico de su honra* (CNTC) se basa en el método del uso de datos. Son dos estilos que se afianzan en la década de los ochenta, coincidiendo en dos teatros nacionales, pero que son evolutivos y vivos en su creación. Los dos montajes definieron una forma de crear y dirigir estilos diferentes, con una iluminación de un director de escena, el primero; y un escenógrafo, el segundo.

La década de los ochenta diseña el manual de instrucciones básico para la composición de la luz en la obra teatral, son las herramientas que el iluminador recoge con la intención de reflejar la inmediatez, son mis herramientas, piensa, pero son corrientes que comunican el hacer del director con el del escenógrafo y con el del iluminador, que es el versionador de la luminoplastia. La labor final es pura pedagogía de un equipo artístico.

4.2. La partitura lumínica: un concepto realista de lo efímero

Hablar del desarrollo de la partitura de luz en la escritura teatral se ha considerado de una sencillez relativa. Insertar una memoria de luz en un acto, escena o jornada enunciándolo de manera simple es una guía de la iluminación que debe ser seguida por el regidor o técnico, desde el estreno hasta la última función en gira. Lo complejo se materializa en la creación de esas memorias y su ubicación en la puesta en escena y la periodicidad en el desarrollo se fija en forma de guion, proporcionando al conjunto de acciones, la intervención de actores, los cambios de elementos escenográficos, los mutis, las entradas o salidas de música, el paso del tiempo o tan solo una visión pormenorizada en los distintos movimientos escénicos, acoplados a un espacio estructurado por un tipo de decorado, sea realista o imaginativo, la necesidad de comprender y dar respuestas a la dramatización del texto. El origen viene del inicio del teatro, de su incorporación a la arquitectura teatral y de la necesidad de controlar mínimamente entradas y salidas del personaje, cambio de telones o entradas de carros, y acoplarlos en el texto para entender y controlar la acción teatral. El texto es el significado inicial de una producción, es obvio, pero es un material de estudio con posibilidad de escenificar, tal cual, o de transformarlo para incorporarlo a un espacio escénico y a una propuesta de dirección. La iluminación desarrolla ese texto; en el plano de la estructura plástica puede ser valorado con connotaciones simples de información: una luz, un color, un actor y nada más.

El teatro ceremonial está determinado por una constante, que fue necesidad en el teatro antiguo y algo primordial en el teatro actual: la actitud ante la trama en el momento de su creación y su concreción limitada en el tiempo y el espacio. Es un

segmento importante en la experiencia de comunicación con todos los elementos escénicos y que sitúa la representación en el momento de diseñar la luz y su inserción en el texto, es decir, que positiviza el acto de representar. La luz escénica es un medio adherido a la importancia del desarrollo de la obra teatral cuando esta puede ser escenificada; los mecanismos de búsqueda para configurar una dramaturgia de la luz son detallados con datos colectivos —equipo artístico— o individuales —director de escena—, pero esta valoración es representativa de la forma de desarrollar la partitura lumínica ya que su desarrollo es una ceremonia de la interpretación de la obra escenificada.

El significado de la partitura lumínica se debe entender dentro de la realidad escénica en el momento de la decisión de asignarla al texto, sabiendo que esa relación de cue/memorias, acopladas a palabras, frases, movimiento, etc. es totalmente transitoria. Dice Chéreau que una obra es una historia contada por los personajes hablantes que se introducen en ella; la luz es una simulación mágica de esa historia que se va a narrar, momentánea en su estructura y contenido, que da sentido a la escenificación. La luz incorpora al texto análisis sobre las pasiones de los personajes, un lateral con un color ambiguo —lavanda— asociado a una alucinación subjetiva: «¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo!» (Valle-Inclán, 1997: 42).

El tiempo asignado a una memoria compone el tiempo dramatúrgico de la escena y su ubicación en la partitura, ese tiempo va asociado al tiempo marcado por el director, por ejemplo, cada escena de *Luces de bohemia* tiene su tiempo estructurado en parcelas estancas, dentro de un tiempo general evolutivo, realista en su configuración —hora crepuscular, hora nocturna—; cada cue/memoria de luz va ligada

a una acción o un movimiento. El texto origina el significado de cómo una dramaturgia, a través de sus acotaciones, va definiendo el tipo de cue/memoria de luz que incorpora a cada escena. La realidad es que fueron los escritores los que plasmaron la partitura de la luz en esas acotaciones y son los primeros en componerla, *media cara en reflejo y media en sombra*, son claves para encontrar la traducción al lenguaje de la iluminación escénica. La luz, en la partitura lumínica, es una composición agregada al texto que define el tiempo, el lugar y el conflicto de la forma más sencilla. Dibuja su evolución genérica en la obra teatral, sea el tipo que sea de manifestación dramática, y define la puesta en escena; se define por la anexión a la acción, a la escena teatral y por su configuración al texto. Partiendo de la puesta en escena como concepto de trabajo y valorando que esta tiene muchas lecturas, en luz existe un complemento distinto para cada propuesta escénica, ya sea un *Macbeth*, *El pintor de su deshonra*, *La tempestad* o el grupo de música El último de la fila; es el material previo que el iluminador investiga y desarrolla, no solo se trata de escribir M-25 en la partitura: «Extraño es el letargo que de todos se adueña» (Shakespeare, 2003: 209), sino que se debe configurar con focos e intensidades el sentido de lo que se busca, es decir, la esencia de la imagen ante el poder del letargo de los personajes. No solo es un numero asociado a una acción, es un contenido visual.

Volvamos al texto escrito y a su incorporación al trabajo de ensayo. Esto se produce cuando aparecen los mecanismos técnicos, su traducción a escritura lumínica y la mayoría de los porqués para construir una dramaturgia que se incorpore a la escenificación. ¿Se integra una memoria de luz entre dos acciones? o ¿se busca antes un significado desde la luz para reflejar un tiempo psicológico descrito en el texto? Ahora bien, ¿se agrega un color a la estructura escénica definida por una acotación o

por el cambio musical? Pueden ser las preguntas correctas o solo las necesarias para un tipo de ensayo, la dificultad está en si la respuesta se mueve en el origen de la idea del director o en la del iluminador, o si los dos coinciden en qué problema se resuelve en el momento. En la década de los cuarenta y en años posteriores, las preguntas se dirigieron hacia el significado de la concreción y la diversidad, ya que son finitas en su redacción e infinitas en su imaginario. Tal vez, la clave, al final, está en saber que la iluminación puede ser un contenedor de métodos del que se puede sacar el que se necesita y aplicarlo. A continuación, daremos algunos ejemplos: un sistema convencional tipo McCandless en *Casa de muñecas* de Ibsen o, si queremos algo más novedoso, usaremos el método Pilbrow y lo incorporaremos a *Combate de negro y de perros.* El resultado dramatúrgico de la luz es justificar lo injustificable, y más teniendo en cuenta que la obra teatral, cuando se escenifica, da la posibilidad, tratándose en un principio un contenedor vacío para la luz, de crear una partitura expresiva con un contenido estructurado en el plano de la luminoplastia.

En la década de los cuarenta, la partitura lumínica es una evolución del libreto de dirección, los apuntes de entradas de actores, posiciones, cambios de decorado, entrada de luces… se concebían como un todo en el proceso de trabajo a partir de los ensayos. En el Teatro Fantasio, Romarate explica, en relación con *El sueño de las tres princesitas,* el proceso del montaje, el movimiento de los actores y el tipo de luz en el propio texto, donde incorpora el color de la luz a cada personaje, las proyecciones de estrellas y luna, qué parte del diálogo describe cómo es esa luz y el tiempo que está en escena explicando los efectos que produce en el movimiento de las actrices: tonos de color distintos para cada personaje, que se mantiene durante toda la función, hasta el final, con la caída del telón. Sus acotaciones en el texto (explicadas en otro apartado

de esta investigación), con notas aparte, son su libreto de regiduría. Por lo demás, no se está ante una única forma de apuntar todo el proceso de realización, desde el ensayo hasta el estreno, como dijimos antes, de los apuntes en el cuaderno de dirección surge la partitura lumínica, hay una conexión directa, pero distinta por el uso que se le asigna a cada parte en el medio teatral. Cuando pensamos en el antiguo apuntador, su función era dar texto al actor, pero sabía perfectamente la colocación y acción del actor con respecto al espacio, el regidor marcaba salidas, entradas de actores, cambios de decorado, efectos de luz y manejaba el sonido. Con la incorporación de nuevas técnicas las funciones se fueron desplazando y es el regidor el que incorpora, en el cuaderno de regiduría, todas las funciones antes descritas, pasando a trabajar con el iluminador la partitura de la luz; esto se da en los teatros nacionales desde su creación, pero en el teatro privado la función de dar las órdenes y la creación del cuaderno de luz se configura con el técnico, que es el responsable de su funcionamiento.

La partitura, o libreto de luz, se desarrolla y adquiere valor con la figura del iluminador en la década de los ochenta. A partir de ese momento, se posibilita su asentamiento en todo el proceso de creación de la luz e incorporará referentes de arte paralelamente a la introducción de nuevas puestas en escena (un ejemplo podría ser *Yerma,* de Víctor García). La luz ya no es una fuente que da claridad, sino que pasa a ser una palabra dentro de un contexto. Esta es ya una idea de Romarate en los años cuarenta, que en los noventa evoluciona gracias a la complejidad de la incorporación de la técnica:

> […] pero cuando le agregas un significado y lo asocias a una relación entre objeto y acción teatral, empezamos a configurar códigos que nos llevan a la partitura de luz. Los efectos de luz o memoria van siempre unidos al libreto. Los pies van

> acoplados a una silaba al final de un diálogo o monólogo, a un mutis de un personaje, a una entrada de música o a un movimiento escénico y de actores. Todo es configurable en función de la puesta en escena del director y de los ensayos. Es la clave para que la narración lumínica tenga una comunicación estable dentro del texto dramático y la dramaturgia escénica. (Camacho, 2008: 157)

Dramatizar la luz es un dogma en desuso, si es que realmente se llegó a producir en épocas anteriores; no porque se reduzca la intensidad de una fuente de luz se dramatiza la escena. Son cánones impuestos que vienen de la historia de la escenificación y de la iluminación de un momento teatral concreto, unas veces por el tipo de luz (técnica obsoleta), otras porque era la moda en el teatro de las primeras décadas del siglo pasado. En los noventa, dramatizar la luz no consiste en entrar en los métodos de iluminación y aplicar lo antes expuesto, sino en definir el montaje y qué quiere el iluminador. En el momento de dramatización de la escena, la elección no es el modo, sino la libertad de poder decidir cómo se configura la escena y, con ella, la memoria de la luz, un contraluz al cien por cien, salir del dogmatismo y empezar a creer que el fundamento es la suma de fuentes de luz. Primero está la imagen, después, cuando esta se construye, está el discurso, que viene de un proceso de ensayos, y el valor de la propuesta surge con los ensayos técnicos, ya que son la base para sincronizar la producción escénica. Sin ellos, la obra teatral se desvirtúa en ritmo y en compresión. El teatro es la síntesis de muchas artes, al final del proceso de incorporación de los efectos de luz en la partitura está el ensayo general, donde se analiza si todo se comunica adecuadamente: palabra, movimiento, música, escenografía, vestuario, etc., y su encaje con la iluminación.

Los significados de la luz son actualizaciones para propuestas escénicas determinadas en el tiempo, llamémoslas presentes, que sirven para el momento en que se construyen, pero no significa que sean válidas para el futuro, ya que la visión de la teatralidad en su conjunto hace variar esos significados; las actualizaciones son formas de incorporación de fuentes de luz más sofisticadas o novedosas a una propuesta teatral determinada por una adaptación de un texto, sea clásico o contemporáneo, basándose en una propuesta escénica. En *La tempestad,* el efecto de luz se anota en la partitura reflejado en el sopor de Antonio; si lo trasladamos a Sebastian cuando dice: *¿no estaréis soñando?,* la memoria de luz ya no es válida, no tiene sentido, tiene que ser actualizada en clave de escena.

Romarate, en los montajes de *Belén* o de *Vive como quieras* (fig. 84), escribe toda la relación de las memorias, conjuntos de focos a distintos niveles, y su ubicación en el texto. En *Belén* hay 6 cuadros, y en cada uno de ellos hay diseñada una luz fija. Un ejemplo de un efecto de luz en el montaje de *Belén* está en el primer cuadro: el cielo es azul 25 %, rampa azul 25 %, herses azul 25 %, herses rojo 30 %, rampa azul 25 %, el amanecer sube a 70 %, linterna de puente 70 %. En el montaje de *La casa de la mujer asesinadita*, Romarate refleja la luz por escenas, explicando la acción y el efecto con los focos y las intensidades. El concepto de *memoria de luz* no existía en el lenguaje técnico de su época, aparece con las mesas digitales en la década de los ochenta. En el teatro americano de los años treinta, la partitura de luz se creaba con las mismas fórmulas explicadas anteriormente y el técnico era el encargado de apuntar y manipular lo apuntando.

Salvando las distancias, una partitura lumínica se asemeja a una musical, en la que una nota mal puesta puede hacer que el resultado sea otra obra o que se produzca

una distorsión auditiva, igualmente, una memoria o cue anotada en una acción equivocada puede provocar una destrucción, u otra obra. La partitura lumínica es un concepto realista en el momento de su creación, pero es efímera, ya que el mismo texto tuvo y tendrá diferentes significados de luz en cada montaje, porque todos son temporales y los creadores distintos. Su uso es fundamental para la representación, y tiene el valor de la historia porque es una fuente importante para investigar el desarrollo de la iluminación en la puesta en escena de un director/iluminador, o del iluminador y su trabajo con el director.

4.3. El color y la imagen dramatúrgica

La pintura ofrece una vinculación entre la imagen y el observador, esta es analizada y criticada produciendo una sensación circunstancial al acto de la creación. Descubrir un color nuevo en la estrategia de la imagen dramática fue el sueño del iluminador de los años cuarenta y lo es de los actuales. Investigaron e investigan la necesidad de encontrar la tonalidad que relaciona el inconsciente con la escena. Dice Vittorio Storaro que esto es algo que no se puede explicar con palabras porque no se sabe de dónde surge. Los actos de buscar ese color se relacionan con hechos, recuerdos, sueños, la observación de infinidad de elementos que pueden o deben ser productos de inconsciencia relatados por el consciente en el acto de elegir un rojo en lugar de un magenta, o el verde en lugar de un rayo amarillo lateral. A veces, el iluminador no sabe lo que quiere, pero sabe que ese color que selecciona será el que relate la imagen teatral. La intuición se da en el conocimiento técnico que el iluminador demuestra a la hora de sintetizar la luz sobre la base de diferentes tonos y desarrollar un relato estructurado con una cadencia de imágenes fijadas a la palabra y a la acción. Recurrimos a Storaro, a pesar de las diferencias palpables entre el trabajo de un iluminador de teatro y un director de fotografía, porque sus caminos son similares en la consecución de la imagen; él afirma que, a través de la técnica, cambia los modelos, con la peculiaridad de que se interpone entre el pensamiento y el resultado posterior (teatro o cine). La práctica define la forma de elección de la fuente de luz, la técnica lo incorpora; por lo tanto, tanto para el iluminador teatral como para el director de fotografía, una lámpara emite energía y, a medida que pasa el tiempo, su luz cambia de color en un proceso de deterioro que afecta a la imagen, porque al perder intensidad

de luz el color se apaga y, a la vez, el filtro o gelatina pierde color por el uso continuado y la imagen se deteriora.

En los métodos de iluminación americanos desde el inicio de los treinta, se detalla el tono de color prediseñado en un contexto escénico cerrado: un tono cálido frontal lateral activa el área o zona, un color frío activa el otro lateral, convenciones admitidas en el teatro de esa época. El significado del cálido es la luz del sol, el del frío es la luz del día, la imagen producida se diseña en función de la intensidad de uno o los dos colores conjuntamente. Los tonos se eligen sobre gamas suaves desechando los colores puros, procurando evitar los verdes, azules y rojos, concentrándose más en ámbares, rosas y lavandas o azules metálicos. Los métodos de color de McCandless, en los años treinta, o de Romarate, en los cuarenta, marcaron unas pautas de experimentación, en imágenes cromáticas, que demostraron que un color frontal rojo para crear una atmósfera desfigura el rostro del actor, mata los colores del vestuario y produce cansancio en el sistema visual del espectador. En el teatro de la década de los cuarenta, en España, el color se basa en el uso de los cálidos y fríos, igual que en Europa, tal como Romarate lo experimentó, la diferencia con McCandless estaba en la libertad de decidir el tono y la colocación, un frontal del mismo tono, un contraluz de distinto tono, la elección se designaba según el diseño, no siguiendo un método prediseñado como el de McCandless.

La función que Romarate da a la luz negra, con el descubrimiento de la fluorescencia, fue la de introducir imágenes dramáticas cargadas de contenido metafórico (*El estudiante endiablado*), la muerte en atmósferas difuminadas, espectros desdibujados, la imagen proyectada, nubes en tonos rojos… Todo ello provoca emociones diferentes motivadas por la evolución y utilización del panorama como

soporte para la confección de la imagen dramatúrgica. Además, posibilitó que los objetos corpóreos fuesen protagonistas del drama con el uso del color —azul y ámbar— predominando en el panorama —rojo, verde, amarillo—. En *Nuestra ciudad,* los elementos interactúan con los personajes ordenando, con el realce del color, la disposición del espacio. Era un teatro realista deteriorado en su diseño escenográfico, pero que buscaba la compresión de un nuevo universo de creación a partir del diseño de la imagen. Fusiona un lenguaje/color con el universo textual para avanzar en la consolidación de la luz/tono con la puesta en escena. La imagen, en el sentido dramatúrgico, es una creación del iluminador y solo de él, es su autoría, tiene la suficiente creatividad para cambiar la idea o variar lo que creó anteriormente, a partir de la obra teatral o en cualquier manifestación artística; la imagen es literatura de la luz; es cierto, dice Vittorio Storaro, el creador «es un escritor que utiliza la luz, la sombra, la tonalidad y el color, tamizado por su experiencia, sensibilidad, inteligencia y emoción, […]» (Schaefer y Salvato, 1993: 199). Es compresible, entonces, que el resultado de la imagen también sea un cúmulo del estilo y la personalidad del iluminador como creador de la imagen: luz fuente o luz proyectada.

Abstraerse y conseguir sintetizar todo un texto escénico en una sola idea y, a la vez, poder comunicarse con todos los elementos que configuran el espacio: personajes, objetos…, y que el color sea, junto con la imagen resultante, el resultado de una globalización de la puesta de escena. El blanco del vestuario y de los objetos desarrolla una imagen pulida, limpia, de atmósfera suave; el color azul claro convierte el espacio escénico. En el *Sócrates* de Marsillach, hay referencias a los mármoles de la pintura *La escuela de Atenas,* de Rafael; la imagen que produce consigue sintetizar todo el proceso de persecución, destrucción y muerte del personaje. Desconectar un

color de la idea de la dramaturgia y usarlo como estética da libertad al iluminador para encontrarse con la luz/color y poder desarrollar la belleza de tonos uniéndolos en imágenes compartimentadas o separadas unas de otras. Con la incorporación al escenario teatral del artista plástico (1980), la imagen inició un proceso de gran dimensión creativa en donde el concepto de escenografía se diluye ante unos objetos escultóricos individualizados, donde cada uno de ellos puede ser una instalación con su propio discurso, o un conjunto convertido en *performance* de imágenes completas creando un espacio visual en el cual la palabra no existe o es proyectada en imágenes.

En *Le pareti della solitudine* (2003)[115], Jaume Plensa deconstruye el espacio con partes del cuerpo, caras y manos sin comunicación entre ellas. Lloran, giran la mirada, pero en conjunto hay una interconexión espacial con la luz. Utiliza focos cenitales cálidos en una atmósfera azul en la que el personaje va descubriendo los objetos cotidianos; son recuerdos, un viaje a un mundo distinto al del origen, cabezas autómatas condenadas al esclavismo en un espacio inmutable. Personajes que desarrollan una secuencia de actos/movimientos proyectando imágenes agrupadas en un espacio destructivo. Las imágenes son producidas en el viaje/mente/personaje. Se trata de una luz primitiva, la de la vela, fusionándose con una luz incandescente delante de un muro de tela deformado e iluminado con un azul saturado.

A partir de la década de los noventa, la imagen originada por la luz y el color convierte la escena en una gama de tonos que asume el director de escena ante la explosión del color en una sociedad que ha cambiado en la forma de asimilarlos, desde

[115] Basada en la novela del mismo título (*Los muros de la soledad*), de Tahar Ben Jelloun. Es un monólogo frente al desarraigo dentro de una sociedad que expulsa al personaje porque no pertenece a ella. Es la soledad del emigrante.

la ropa: rosas, amarillos, verdes; hasta la imagen: vídeos musicales o música en directo; el color es una mezcla de trazos del color que va rompiendo las atmosferas, el iluminador incorpora a la obra teatral el color separados entre ellos, un color cálido en la parte de arriba y frío en la parte de abajo.

Fig. 87. *Mano a mano*, 1992. Sala Pradillo. Coreografía de Teresa Nieto

Si en La *Orestiada*[116] (1990), de J. Carlos Plaza, se convirtieron las ruinas de los muros del espacio en azules saturados; o un fondo en magenta con líneas diagonales de color amarillo en *Comedia multimedia,* de Yayo Cáceres; o un panorama magenta, en *Greek,* de Guillermo Heras. El mundo del color se ha transformado, a la vez que lo ha hecho la percepción del color en la sociedad. El artista plástico desconfigura la imagen teatral clásica permitiendo que el color y la forma sean un todo compacto, que proyecta su propia luz en sus elementos. Algunos ejemplos pueden ser

[116] Existe una grabación en el CDT, del año 1990.

lo montajes de La Fura: *La Atlántica* (1996) o *El martirio de San Sebastián* (1997), con creaciones espaciales de Jaume Plensa y diseños de luz de Quico Gutiérrez y Ramón Rey/Germinal Ruiz.

Dentro de la historia del teatro, la palabra siempre ha sido la parte más importante de la obra teatral; cuando se hace la representación, su poder puede superar un montaje mediocre o una luz mal planteada. Ya se ha comentado anteriormente que la palabra deja de ser una pieza que valorar individualmente, para pasar a formar parte de un colectivo junto con el resto de formas de crear dentro de la escena. La palabra también ha pasado a ser proyectada, de diferentes formas, en superficies u objetos usando la técnica (globos, diapositivas, proyectores de imágenes, focos móviles). Por ejemplo, palabras proyectadas por Romarate en *La cena del rey Baltasar*, en vídeo como fondo, llevadas al cuerpo pintadas en el vestuario, proyectadas encima de los actores o en forma de frases materializadas en elementos corpóreos: hierro, resina, vidrio. ¿Cómo se sintetiza una idea estética con la palabra? Plensa habla del *contenedor de la memoria*, de la lluvia de letras, recordando a Rebeláis en *Gargantúa y Pantagruel;* o el sonido de las letras en la mente o a través del oído. En la década de los noventa, la palabra es usada como un apéndice de la estructura artística, paralela a la escenificada, por compañías como La Fura. Al principio, no es un medio importante para sus montajes, pero la imagen creada por elementos corpóreos sugiere palabras para el receptor, en cambio la danza es precursora del silencio de la palabra, su composición es la figura ante la luz perfilada, esculpida, que descubre su expresión en la forma, y el color es la palabra. La imagen que proyecta es el juego más preciso de la obra artística: el movimiento musicalizado.

La imagen es una sucesión de fuentes aportadas por la tradición que incluyen diferentes formas de expresión artística: «arte y memoria histórica eran inseparables» (Vila-Matas, 2015: 152) en el teatro histórico. Los objetos estáticos y móviles ordenan un espacio de trabajo que se convierte en un proyecto de algo, en función de lo que se quiera demostrar; una proyección de una diapositiva de un hombre desnudo levantando una piedra, una imagen estática y, a la vez, un actor desnudo levantando una piedra e iluminado por el haz del proyector de la diapositiva como una imagen móvil. Robert Morris centra la idea de esa imagen en los problemas «que implican el tiempo, el espacio, formas alternas […]» (Goldberg, 1996: 142).

La memoria histórica es una sucesión de hechos que describen situaciones reales o que, partiendo de ellas, la inventan con la escritura para producir ficción teatral; el asesino busca el poder en un viaje al interior de las tinieblas. En *Macbeth,* ¿la acción estaría descrita igual en la parte de la noche que en la del día? El día destrozaría la imagen del relato; una noche penumbrosa en contraluz de azules reducidos en intensidad con luz en caras laterales cálidas, o un día luminoso de atmósfera intensa en luz fría. La memoria histórica sería inseparable del arte en la primera, mientras que en la segunda serían separables, siempre desde un planteamiento escénico. La narración de las imágenes resultantes se convertiría en una iconografía asociada a una visión subjetiva del personaje que observa, sea lector o espectador.

En *Luces de bohemia* (1984), con dirección de Lluís Pascual, el recorrido del féretro hasta el cementerio lo escenifica con un fondo iluminado en azul medio, con los personajes en sombra recortados por la luz del fondo. Son recortables de papel en movimiento lineal, oscuros, siniestros, una imagen perfecta en su acción dramática. Si a esos personajes, en cambio, los hubiese iluminado con una calle de luz, la imagen

destruiría toda la carga simbólica de la muerte. ¿Y si Valle hubiera trasladado el tiempo físico de la obra a la mañana? El tiempo/espacio/imagen/luz/color se hubiera perdido irreparablemente en el texto y, con ello, la ficción dramática en el ceremonial iniciático de Max, involucrando la acción técnica, desde la penumbra producida por los faroles de gas verdoso —noche—, a un recorrido a través de una iluminación brillante derivada de la frialdad del color —día—, con una luz que proyectara líneas que simulan aristas de edificios. La memoria histórica del personaje se separaría del arte de la palabra escrita produciendo una dramaturgia visual distinta y repercutiendo en la escenificación; la ceguera de la noche en el personaje cambiaría a visión del día. Dice Wittgenstein, referenciando el concepto de uso de la visión junto al pensamiento, que la imagen equivocada confunde y la correcta ayuda frente a la irrealidad del cambio de tiempo en una propuesta teatral. ¿La lógica será la que confunde y la empírica la que ayuda? Es un dilema que desarrollará el iluminador.

La incorporación de nuevas técnicas de luz al proyecto escénico permitió progresar en el diseño de la imagen teatral; pasar de ser una visión estática a ser una escritura lumínica. La acumulación de fuentes de luz, de diversos estilos y formas, permite variedades de calidad de luz/ y color, impensables anteriormente, y perfeccionó la iluminación al incorporar la imaginación a la idea, y está a la dramaturgia visual, incorporando al actor u objeto, estático o en movimiento, producto del lenguaje y de su adhesión al espacio/color. Con la incorporación de la teoría de Goethe, que afirmaba que las sombras eran colores, a la imagen teatral a partir de la luz artificial, se consiguió que la sombra apareciese coloreada y que perteneciera a un color distinto. En las décadas de los ochenta y noventa el concepto de la imagen se volvió minimalista, el espacio se abrió a la escena, los objetos se independizaron

trasladando la idea a la puesta en escena y toda la escena se convirtió en sombras: el juicio de Shylock solicitando el pago del pagaré a Antonio en *El mercader de Venecia* es una acción teatral afín a dicha teoría.

La técnica es un estadio de la evolución económica y social que se define sobre bases tecnológicas. Este pensamiento de Gordon Childe se basa en la producción de objetos, siendo el siguiente paso el comienzo de un estadio más avanzado del ser humano. En las fuentes de luz que hicieron innovar el teatro en la década de los ochenta el resultado fue un avance que cambió el lenguaje de la luz y transformó la imagen teatral, el concepto visual y la escritura teatral, convirtiéndose en un instrumento de esa revolución tecnológica que se dio en el teatro de ese momento. Childe afirmó que «ciertamente puede parecer extraño que la escritura tenga que incluirse en la tecnología», pero si analizamos la transformación de la luz, la imagen se fue convirtiendo en escritura lumínica, y ese cambio fue revolucionario, en paralelo, a una expansión de la economía y, por lo tanto, repercutió en los cambios sociales y esto configuró una nueva mentalidad para construir, con color y luz, una escritura aplicada a la imagen teatral.

Ya hemos comentado la imagen visual en grandes producciones, pero no hemos analizado cómo funciona en producciones de pequeño formato. Reproducir una propuesta teatral con la idea de la luz del teatro clásico en una puesta en escena de hoy en día es reto visual muy apetecible para cualquier iluminador. Hay momentos, al principio de la producción, en los cuales el director añora y siente nostalgia por la técnica de la luz antigua, es decir, un hecho simple, como encender las velas y hacer la representación hasta el final con variaciones mínimas de intensidad consiguiendo imágenes brillantes y sombras constantes. La investigación de la autenticidad en el

presente partiendo de la configuración de una imagen, volviendo al pasado y copiando la manera de iluminar el teatro en aquel momento, con la incorporación de la tecnología y la investigación de las fuentes de luz, se pensó que sería posible en el teatro español. En *Metamorfosea* (2001), de Romero Cepeda, dirigida por Ana Zamora, se buscó esa autenticidad de la luz antigua, usando la vela y su significado como fuente dramática, y partiendo para ello del color que emite. La necesidad de ubicar el realismo lumínico empezaba con la incorporación de velas auténticas, de distinto grosor, apoyadas por luminarias secundarias, lámparas incandescentes que variaban su intensidad y proporcionaban una temperatura de color similar a la luz que emitían las velas. Se incorporaron candilejas para hacer más veraz la propuesta y se logró la imagen de calidez, pero no la penumbra de la época. Una dificultad con la que se encontraron fueron las sensibilidades visuales del público, que eran distintas tanto de las actuales como de la del original.

La historia del teatro nos brinda la posibilidad de relatar situaciones determinadas por el texto. En la jornada primera de la *Comedia Aquilana,* el tiempo de la escena es la noche y la luz se incorpora para definir el momento físico de la acción sin diseñar una noche americana, solo reduciendo la luz cálida y produciendo sombras alargadas en Aquilano y Faceto, con sus rostros entre luz y penumbra, y haces laterales en contraluz:

> Aquilano Tú, siervo por tu valor
> ¿Qué mandas hacer de mí?
> Felicina Que me digas por mi amor
> Si ha mucho qu´estás ahí. (Torres, 2013: 833)

Se puede representar con recortes de luz de hace treinta años, fuentes de luz bajas en temperatura de color y potencia, e incorporando imágenes de gobos que distribuyen texturas en los cuerpos de los personajes, La imagen es una noche antigua suministrada con la técnica actual. Antes, con una palmatoria y candelabros se describía la noche, actualmente, la luz con su color es la que narra la escena. El teatro es un espacio artístico, un espacio libre que se construye con imágenes, con recursos tecnológicos. En esta época, la imagen teatral trabaja con el recurso de la perspectiva el descubrimiento que permite poder representarlo.

Durante los últimos veinte años del siglo pasado y principios del actual la técnica evolucionó bastante con respecto a las décadas anteriores, el color de la luz pasa de ser, no solo amarillo, sino blanco cálido y azul día, manteniendo el mismo soporte lumínico en focos y lentes, más brillo y amplitud de gamas de color: lámparas de gas frías, escalas de filtros con mezclas más variadas de cálidos y fríos, tonos similares a lámparas monocromáticas, incorporación de lámparas de una sola longitud de onda, sodio de alta o baja presión para montajes en espacios ambientados en naves, oficinas, calles de ciudad *(Edmond),* y así conseguir la hora azul[117], junto con la luz de las farolas. Imitar con luz artificial el teatro de las primeras décadas del siglo veinte no llega de golpe, es una transición lenta que empezó en décadas anteriores y se materializó con propuestas de iluminadores y directores de escena. Con las gamas de color que empiezan a incorporase al teatro, un foco puede convertir una escena en una imagen de luz monocromática y escenificar una calle nocturna sin recurrir al color azul clásico. O con el perfeccionamiento del LED, en las primeras décadas del siglo XXI,

[117] Se refiere al periodo del crepúsculo y la noche donde no hay luz, pero tampoco hay oscuridad.

cuyo invento se basa en la técnica del diodo emitiendo colores primarios o aditivos, y sus longitudes de onda se mezclan entre sí para seleccionar y crear colores infinitos. La producción de una imagen de color con una fuente incandescente o de gas, antes y ahora, se hace con filtros que trabajan por sustracción y elimina las longitudes de onda que no coincidan con el pigmento de color aplicado al foco; con el LED eso desaparece y el proceso de color se hace sumando o restando longitudes de onda, es el color de la luz, las imágenes creadas tienen una cualidad distinta al color convencional, el ojo está educado para el color de la incandescencia o el gas, tanto en la vida cotidiana como en el teatro el cambio tendrá implicaciones revolucionarias en el futuro:

> With LEDs, white light, being simulated, becomes a choice for each cue instead of each fixture or each show. Each LED-based *colour engine* occupies a unique colour space, which will always be a subset of the full spectrum colour space. (Taylor, 2019: 156)

Los parámetros previos a la creación de una memoria con la luz LED están en la selección del color y el uso que se le adjudica a la escena. Un foco, con esta tecnología, permite reducir la base de creación de atmósferas, en focos convencionales, por la variedad de posibilidades de color y la mezcla de memorias, que permiten secuencias progresivas de color visualizando imágenes únicas ajustadas a la escena. De momento, la tecnología está todavía en su fase de evolución técnica y de acoplamiento en los teatros, y la demanda de los iluminadores y la desaparición de las fuentes de luz convencionales actuales irá en función de los resultados del color. La técnica del LED es una fuente de emisión de luz que va ensamblada a la variedad de focos teatrales.

Si seguimos la tesis de Childe de que la invención de la escritura coincide con la unidad de cohabitación y, sobre todo, con la acumulación de excedente en determinadas sociedades, en cuanto a la invención de nuevas fuentes de luz y la incorporación de gamas de colores más amplios, se dio un acaparamiento de material de uso variado en su uso coincidiendo con la aparición de un punto crítico: la necesidad de expresar imágenes nuevas que venían acumulándose desde décadas anteriores y el fracaso de no poder escenificarlas. Además de la creación de equipos artísticos, a partir de la década de los cuarenta, alrededor de la figura del director, surgió la necesidad de expresar imágenes con códigos distintos e incorporarlos a la escena; la dramaturgia de la imagen también puede incluir la tecnología.

5.

LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIÓN LUMÍNICA.

LA LUCHA ENTRE LA SOMBRA Y LA LUZ

Macbeth ha puesto al bosque en movimiento:
Somos las ninfas del sonambulismo.
Cera en tus labios quema la conjura
De las oscuridades asesinas.
P. Gimferrer

La sensación que se recibe cuando se analiza la iluminación teatral, teniendo en cuenta los parámetros culturales del iluminador, ha ido cambiado con el paso del tiempo dentro de la historia del teatro: «lo sublime o sagrado, clásico y barroco procede de una teatralización metafórica de la luz […]» (Revault, 2008: 1433). Se fundamenta en formas particulares de reflexionar, con influencias de diferentes métodos artísticos, tanto del arte como de la luz, y nuevas formas de construir e innovar en las puestas en escenas con distintos modelos de creación de arte dramático.

La luz pura en la configuración de un diseño no existe. La pureza, en su concepción metodológica, siempre viene subrayada por influencias de las diferentes maneras de tratar la escena en todas sus variantes. En el teatro de los ochenta, el mestizaje se da por la búsqueda de diferentes códigos de expresión artística que surgen en esa década, aunque, claro está, los modos de llegar e implantarlos varían debido a las diferentes velocidades, por el lado de la dirección y también por asumir el cambio en el concepto de imagen ante la superioridad del discurso escénico. Ubicar los diferentes estilos de iluminación en el teatro español, ante la nueva escenificación, fue una labor difícil ya que el aprendizaje del iluminador de los ochenta y los noventa viene dado por su carácter autodidacta y un conocimiento basado en su propia experimentación. Un hecho importante, aparte de lo descrito, es que el iluminador de esas décadas trasladaba su conocimiento a la experimentación y a su forma de trabajar

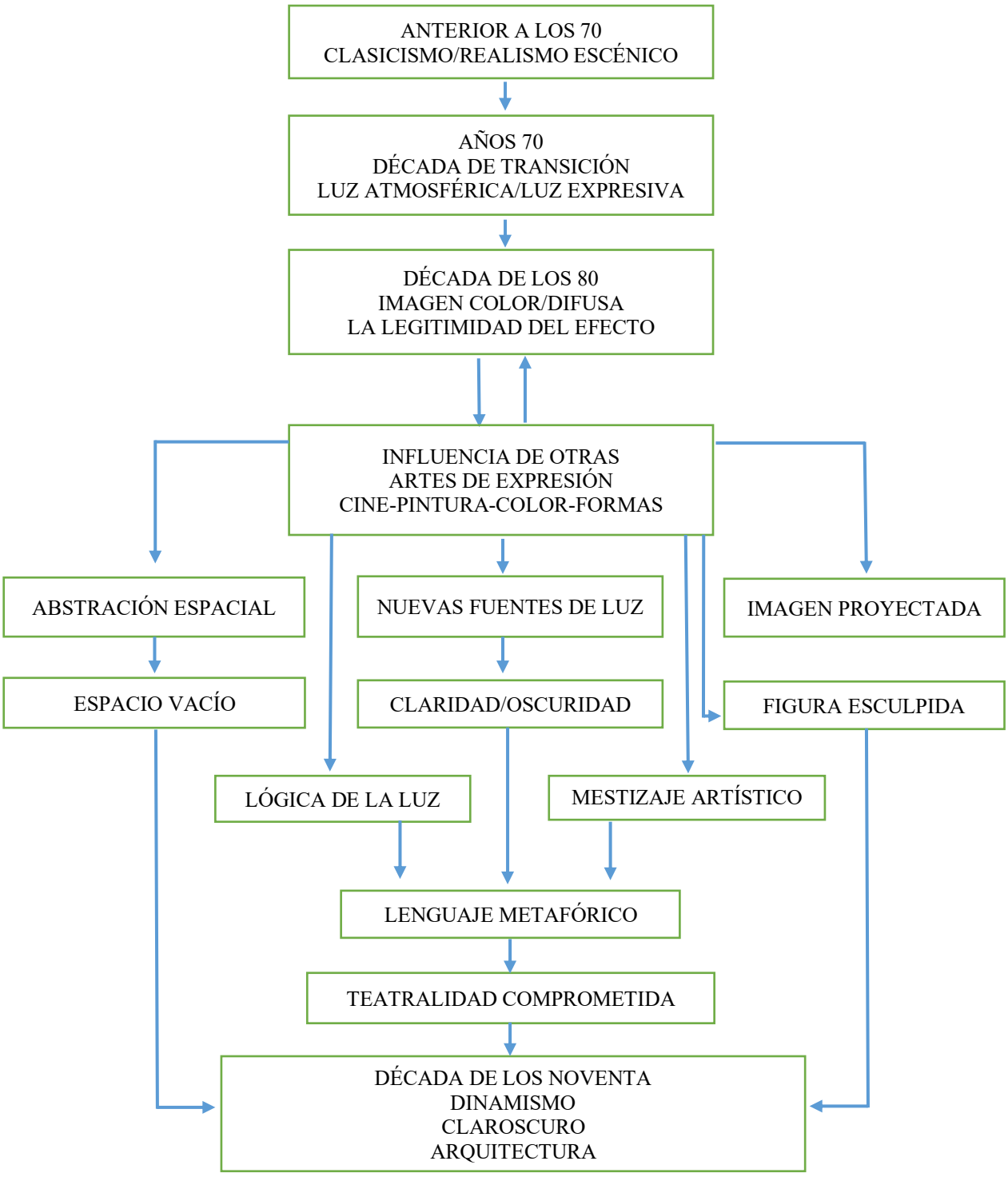
con directores desde la década de los cuarenta, con conceptos de una o varias palabras: necesito una luz que apoye la escena con luz de candiles, ahí está el aprendizaje en la investigación. La realidad era fijar una manera de proceder en el montaje, una idea de luz preconcebida, según la tradición de colocación de fuentes de luz, que evoluciona con la realización, pero que cuando surge el error (un color, un enfoque, un porcentaje…) fuerza al iluminador a reconstruir la luz trabajada buscando nuevas líneas de creación, y es aquí donde aparece el azar determinando un estilo. A finales de la década de los ochenta, se configuraron en la forma de trabajar y crear, con técnicas que fueron cambiando por otras nuevas, más posibilidades de iluminar.

El texto se deshumaniza en su narración espacial, la escenificación crece sujetándose con corriente nuevas que se van introduciendo en la propuesta de dirección, la instalación en el concepto de luz estética, la luz fluorescente, es trabajada como una arquitectura en forma e imagen, crea atmósferas. Como antes hemos explicado en *Greek* (fig. 88), un techo de luz fría difusa y regulada pasaba a ser líneas, trazos delineados formando paralelas que tan solo con aumentar la intensidad se convierten en atmosféricas.

Fig. 88. *Como los griegos,* 1992. Sala Olimpia, CNNTE. (Foto: Chicho)

Por influencia de películas como *La guerra de las galaxias* o *Blade Runner*, se colocaba un ventilador delante de un foco Fresnel de HMI de 2.5 kW, o se introducían en el escenario grúas para cámara de cine, transformándolas para focos móviles, por ejemplo en la gira de Peter Gabriel, *Black to Front* (2013) o en el montaje de *Los bosques de Nyx* (1994), con dramaturgia de Javier Tomeo sobre textos del teatro griego, dirigido por Miguel Bosé y con iluminación de Freddy Gerlache para el Festival de Mérida.

En el cuadro 10 se relaciona el clasicismo, la luz instaurada (una luz, un espacio, una situación), con la progresión en las siguientes décadas. La representación, anterior a la década de los sesenta, sería un realismo feroz, asumido por directores e iluminadores, de imágenes trabajadas con técnica de iluminación primitiva, de creación variable y que surgen de discursos entrelazados —decorado, iluminación, actor—, para pasar a ser expresiva en otras décadas, subordinada a una iluminación generadora de atmósferas, pero convirtiéndose, frente a las influencias de fuentes externas, en lenguaje metafórico y visualidad inédita.



Cuadro 10. Esquema de rotura en la implantación de la luz escénica. Décadas 80 y 90

Este cuadro es un guion de variantes abiertas que es aplicado al teatro de los noventa. Está diseñado por zonas que se adaptan, de forma individual o en conjunto, en función, no solo de la puesta en escena, sino del tipo de espectáculo que se diseñe o el tipo de estilo del iluminador. En la propuesta de luz no es igual el montaje de la danza que el de musical, o el de una ópera que el de una obra teatral, y esta siempre está definida por las propuestas determinadas por el iluminador y el equipo artístico.

Las influencias en las formas de expresión en la década de los ochenta se desarrollan en el teatro español analizando el cine como una forma nueva por el uso de determinadas fuentes de luz —*Blade Runner*—, lo que provoca en la plasticidad de los objetos asumir la sensibilidad lumínica con intensidades bajas y, a la vez, aceptar el desplazamiento de la luz lateral hacia la cara del objeto/actor, obteniendo la función dramática en la escena; porque no todo es luz ni tampoco oscuridad. La prueba está en escenas del cine expresionista como *Nosferatu, El doctor Mabuse, La reina Kelley…;* o en la expresividad de una cara iluminada solo con un foco, formas que Romarate ya configuraba en su época. Pero a partir de la introducción de nuevas técnicas de luz, la imagen pasó a ser revolucionaria por el tipo de control que se introdujo en la fuente de luz —digital— y por su innovación en el campo del color —cambio de color por medios digitales—. Un ejemplo lo encontramos en *Nosferatu* (1993)[118], de Francisco Nieva, con dirección de Guillermo Heras, en el que las referencias dramatúrgicas del director eran el cine expresionista, la coreografía grupal de los personajes y el

[118] Existe una grabación en el CDT del montaje en la Sala Olimpia dirigido por Guillermo Heras.

movimiento de objetos escénicos, y la imagen predominante era la noche americana en relación con una luz que buscaba reflejar el misterio de la noche y las sombras.

En la historia de la luz eléctrica, la pintura se introdujo en la creación de imágenes teatrales con un cenital, un lateral, una luz de suelo… Están Rembrandt, Caravaggio o La Tour; la nieve en la luz blanca y fría del montaje *Sócrates* (1972), de Marsillach; o en *El cristal de agua fría* (1994), ópera de Marisa Manchado con texto de Rosa Montero, así como en la pintura de Caspar David Friedrich. Una ventana y una luz a cualquier hora del día, pongamos como referencia a Vermeer y su cuadro *La lechera*, son ejemplos de una gran variedad de formas de luz en el arte de la pintura y su recreación en el arte dramático. Si le sumamos la textura al mundo teatral, este adquiere posibilidades infinitas: sombras producidas por imágenes, proyecciones realistas sobre los personajes, una gasa o una cara de un maniquí proyectando una imagen de la película, *Yo, robot* (2004), etc.

Las texturas realistas del teatro español de los cuarenta, y las imágenes creadas por Romarate, evolucionan en la década de los noventa con la llegada de la técnica de la imagen y con las posibilidades creativas que ofrecía el diseñador de audiovisuales.

La clasificación en la forma de acometer un montaje está detallada a partir de las influencias de las diferentes artes produciendo un cambio tan radical que los antiguos teatros no lo concebían como una revolución, sino como una banalidad, y clamaban ante la destrucción del texto teatral. Veamos esto por partes:

- En el espacio ya se configura la vaciedad de elementos superfluos, decorados, apareciendo los mínimos elementos de utilería: una mesa, dos sillas o cuarenta cubos. Se trata de un diseño narrativo, pero su valor teatral realmente se produce cuando se incorpora a la escenificación.

- El uso de fuentes de luz con alta temperatura de color, basadas en vapor de mercurio o gas fluorescente, disecciona la imagen cálida del teatro histórico dejando a la escena con una apertura de nuevas fuentes de luz que se complementan entre ellas. Esto abre las imágenes de claroscuro a escena nunca realizadas, pero sí soñadas, la frialdad verosímil de un contraluz a través de una ventana, Yago, en *Otelo* de Shakespeare, observando la muerte de *Desdémona,* o mezclar la calidad con la frialdad, formando un claroscuro y usando el tiempo lento para una transición de exterior a interior, por ejemplo, en el estudio de *El pintor de su deshonra,* de Calderón.
- Las nuevas fuentes de luz crearon el lenguaje metafórico aplicado al estudio de la iluminación, referentes que surgen de la investigación. En el suicidio de *Un caso lamentable* de Joyce, la luz proyectada puede ser de color gris, o se puede transformar en luz blanca. Las posibilidades del color incorporaron distintas formas del sentir de los personajes, justificando formas de diseñar escenas por parte de la dirección ante tratamientos complejos dentro de la visión global del espectáculo; un amarillo ya no es solo un atardecer, ya que se puede incorporar a la ceguera, como le ocurre a Max en *Luces de bohemia* de Valle. Los lenguajes metafóricos de la luz transformaron el objeto de la escritura del autor teatral, no solo por las herramientas que se le ofrecieron, sino también porque empezó a comprender que esas nuevas fuentes de luz podían acoplarse en un diseño estructural de los personajes y sus temporalidades.

- Hay dos partes que confluyen en la línea de la metáfora, una viene dada por el lado de la lógica de la luz y se establece a partir de un argumentario, es decir, de la justificación de un hecho lumínico, razón o sentido común que produzca una conclusión, y después, dar con la fórmula de desarrollo del trabajo posterior haciendo que mute la metáfora, suscrita por el director de escena, en luz escénica. La muerte como metáfora, la lógica de la luz, el amarillo-verdoso de la fuente. Y la segunda parte por el mestizaje, la mezcla de diferentes estilos artísticos que se introducen por la necesidad de encontrar un discurso, concordante con un planteamiento escénico ordenado, cuyo significado es la luz. El director da la metáfora, por ejemplo, amanecer en invierno, y la fórmula para recrearla es la conjunción entre la fuente de luz y su color según zona y hora, la elección más verdadera, la naturaleza como estilo, posibilita un resultado creíble, pero también hay la necesidad de buscar otros estilos que den nuevos significados a la metáfora dada: objetos iluminados con luz roja provocando infinidad de sombras alargadas en un espacio semivacío, e inducir al movimiento coreografiando los cuerpos y los objetos. Esto es el mestizaje entre las diferentes formas de crear una puesta en escena: texto escénico, espacio vacío, instalación pictórica, expresionismo en la sombra, asimetría geométrica, música en directo o, pasando a lo concreto, trasladar la imagen pictórica de *Inocencio X,* de Bacon, a una escenificación de un monólogo. Por ejemplo, *Cantando bajo las balas* de Antonio Álamo, diversifica la obra de arte teatral haciendo que diferentes formas de creación participen en la conjunción que supone la puesta en escena final.

- En la década de los ochenta, se vuelve a la dramaturgia de la imagen, un término que se definió como imagen proyectada, sea en movimiento o estática y, a partir de finales de los noventa, se denominó como *videoescena:* contenido visual que se incorpora a un acto escénico, teatro, danza, ópera o a cualquier otra manifestación artística. La incorporación del arte de la imagen, no solo en la instalación o el *performance*, también se incorporó en los noventa a la música en directo, con proyecciones en las primeras pantallas de LED. La sustitución o transformación de la escenografía con imágenes entró en la configuración de la escena en esos años —evolución de la configuración espacial de Svoboda—, convirtiéndose en mayoritaria a partir de las primeras décadas de este siglo. La proyección en el vestuario de personajes en *Medea* (2015), cambiando su significado con la evolución del personaje, fue un salto muy importante en la imagen teatral. La introducción de la proyección en la década de los noventa trajo un componente nuevo en el diseño de la puesta en escena: la figura de los videoescenistas en el equipo artístico. Como afirma Álvaro de Luna, «el juego lumínico y cromático del vídeo junto al iluminador; que el sonido y el vídeo se sincronicen de manera natural y que la dramaturgia, tanto visual como textual, crezca de la mano del director» (2017: 213).
- La imagen esculpida, en el actor o de forma material, es un concepto para justificar cómo, a través de las influencias de las artes pictóricas, un objeto puede ser modelado por la luz desde la quietud o en el desplazamiento del personaje. Por ejemplo, en *La Celestina,* ella está iluminada a contraluz usando la luz de la ventana.

Montajes de creadores plásticos como Wilson influyeron en la estética de la imagen/luz atrapada, sujetando la luz en un punto de los cuerpos y trazando diagonales durante media hora, así como siguiendo una idea fija: la unificación de las artes. En *La máquina de Hamlet* (1986), el texto se incorporó a la configuración del cuerpo a través del movimiento, la imagen son palabras desordenadas. Este fue un proyecto que se desarrolló a partir de la idea de teatro popular, adaptando los contenidos escénicos en los cuerpos de los personajes y reflejando el punto de luz en el rostro y los movimientos que van transformando el espacio visual; o en *Don Juan último* (1992), con la misma dramaturgia de haz de luz.

La parte sobre teatralidad comprometida se ubica en el sector más joven de la producción artística: la iluminación, y por ende en el iluminador, ya que él fue quien tuvo que aglutinar todas las corrientes artísticas que fueron incorporándose al teatro de los noventa y darles un lenguaje narrativo nuevo y un sentido a todos los movimientos de creación con las nuevas infraestructuras que fueron transformando tanto los teatros nacionales como los privados. Trabajar con el director de escena, desde la base de una iconografía vinculada a la obra de arte, no funciona si no hay un planteamiento teatral de base y, lo más importante, una proyección, en toda su amplitud, al público. Es la teatralidad comprometida, no solo del iluminador, sino también del director, por ser él el creador del proyecto. El iluminador conoce las herramientas técnicas: mesas de luces computerizadas, sistemas digitales de comunicación con reguladores o focos móviles, fuentes de luz de gamas más amplias en rendimiento lumínico, como variedad de aperturas de ángulos, electrificación de varas, contrapesados y motorizaciones manuales o digitales. La formación del iluminador en el teatro español le abre un mundo de componentes nuevos que le hace

ser prisionero de la técnica y, al mismo tiempo, le hace fusionar todas las partes del arte de la luz en las distintas ramas —pintura, cine, videoclip, arquitectura, interiores— para la creación y difusión de su propio arte: la imagen simbólica.

La década de los noventa es la consolidación de la luz teatral diseñada por el iluminador, el cuadro 2 describe la evolución, el cuadro 10 la descripción, abierta y subjetiva, de cómo se integran las demás artes, la evolución de la técnica, y el valor del pensamiento creativo del iluminador dibujan un salto importante en la aparición de otra forma de crear escenas. En cuanto a la clasificación por tipología, se establecen en tres conceptos insertados en la composición de luz:

- Dinamismo: Modo de intervención en la planificación del montaje de luz, innovación en el desarrollo de la actividad y la consecuencia en el campo de la investigación, aplicado a la creación de la dramaturgia por el iluminador.
- Claroscuro: En la representación teatral, es el que da valor a la creación de planos entre actores y objetos, en el teatro histórico el mirón ha existido y su colocación siempre ha sido al fondo y en penumbra. En el teatro de los noventa, el claroscuro se institucionaliza como un valor positivo, no es un accesorio, es tan importante como la claridad.
- Arquitectura: No es el decorado corpóreo, es la creación del haz visto, la columna de luz jónica, la diagonal de diez haces dividiendo el espacio en dos zonas, es la imagen esculpida de la cosa, sea personaje u objeto. Crear cualquier elemento arquitectónico con la luz, con un lenguaje que sirva al otro lenguaje que es el texto.

Los valores de luminosidad se manejan para desterrar las zonas primarias de las secundarias. El desplazamiento de un actor ante un elemento escénico sin color es más acusado que si el elemento está diseñado en color, su separación la dan los tonos y, por tanto, el valor de la imagen es directo.

La estética en la década de los noventa la configura la técnica, la temperatura de color da la capacidad de sincronizar fuentes de luz distintas para aprovechar la ratio de iluminación. Asumiendo color e intensidad, el iluminador tiene la capacidad de desarrollar la escena frente a estos parámetros: la libertad de búsqueda, qué fuente usar… Una luz que perfeccione y describa la escena. En ese punto aparece la composición, hito importante en el teatro escenificado. Está formada por los siguientes componentes: en la dirección —simetría o asimetría—, la iluminación en cuanto a planos, la calidad y la intensidad, una colorimetría equilibrada, y, algo muy importante, un buen enfoque, ya que un diseño puede destruirse, en el plano visual, debido a una mala dirección de luz. En la realización de la iluminación, en el plano de la arquitectura de la luz, se empezó a usar el cenital suave con intensidades bajas, dando lugar a temperaturas de color de entre 2500ºK y 3000ºK que servían para transmitir dureza a la composición de la obra teatral, reflejada en un plano secundario, dejando la posibilidad de rellenar con luz lateral frontal a la altura de ojos, lo cual permitía adaptarla a la práctica de la dirección. Los ojos en teatro, como ya se ha comentado en anteriores apartados, no se pueden ver como sí se muestran en los planos medios o cortos de cine. Los ángulos son diferentes por tratarse de una estructura escénica acotada, así que el iluminador pensó diferentes posibilidades de colocación de esas fuentes, como las mencionadas anteriormente, o la vuelta al recurso antiguo de la candileja. Textos como *Julio César* (1988), o *El mercader de Venecia* (1992), de

Shakespeare, colocan la tragedia[119] frente a este dilema: la sombra o la luz. La dramaturgia decide en qué momento es sombra o es luz. Un ejemplo es *La señorita Julia* (1993) de Steinberg, un personaje que decide estar, aunque no físicamente, pero sus objetos en escena son su poder —un guante y unas botas—, y está alumbrada por un cenital al fondo izquierda en sombra.

Los descubrimientos sobre iluminación en el teatro español de la década de los noventa no vienen de un trabajo de investigación evolutiva de décadas anteriores, sino de la ruptura, primero por la incorporación de nuevas técnicas de luz, por influencia de modelos de otras artes —plásticas, *performance,* instalaciones, música en directo—, y después por una falta de conocimiento metodológico ante la incorporación del diseño de iluminación a la obra teatral. En ese contexto, la experimentación, junto con todo lo anteriormente expuesto, fue la que hizo que la luz por fin fuese considerada un arte. La historia escénica del teatro europeo, en cuanto a todo lo referente a la luz —conceptos dramatúrgicos, modelos de escenografías virtuales, incorporación del texto vacío de tiempo, la danza expresiva del cuerpo ante la luz, el juego del actor con el movimiento y el objeto/luz, el texto objeto, el espacio vacío— fue incorporando sus postulados al teatro español. Al principio fue algo difícil de asumir, en general, en un corto espacio de tiempo por creadores y público. En cambio, en los Teatros Nacionales sí se incorporó a finales de la década de los ochenta, dando la posibilidad a la iluminación, en la siguiente década, de usar y reinterpretar esas influencias en los montajes teatrales. Los diferentes tipos de dramaturgias, ya

[119] *Julio César,* dirección Luis Pascual, iluminación Luis Pascual. *El Mercader de Venecia*, dirección José Carlos Plaza, iluminación Francisco Leal. *La señorita Julia,* dirección Emilio Hernández, iluminación Josep Solbes. Existen grabaciones de estos montajes en el CDT.

fueran textuales, plásticas, escenificadas o coreografiadas, fueron recibidas por una minoría al principio de los ochenta, pasando a ser mayoritarias en la década de los noventa, y más tarde desapareciendo en las primeras décadas del siglo XXI. Si recordamos cómo estaba el teatro español en el siglo XX, esto nos puede dar una idea de cómo, lo que fue una vanguardia admitida, se convirtió en crítica feroz tanto a los postulados teóricos como a los prácticos. Tal vez la explicación a este fenómeno está en la falta de investigación y la necesidad de forjar un público teatral nuevo que apoyase los nuevos lenguajes teatrales. A este respecto, comenta Francisco Ruiz en su artículo «Espacio dramático/Espacio escénico»:

> […] sobre el teatro español del siglo xx tiene que tomar en cuenta, si quiere atenerse rigurosamente a las condiciones históricas de su evolución, la anormalidad tanto el desarrollo escénico como de su recepción crítica y considerar su desfase crónico entre la originalidad y profundidad de cada nueva dramaturgia y su aceptación pública en los escenarios por el hombre de teatro, el público y el crítico, […]. (1992: 25)

Son códigos aplicados a la recepción de una nueva concepción de luz, ante la apertura a diferentes formas de crear. Las líneas de creación en la iluminación, en el teatro de los noventa, no son una continua progresión a partir del conocimiento de la tradición para desarrollar un lenguaje particular, sujeto a la forma de dirigir los textos, sino que son una necesidad de encontrar continuas formas de referir sensaciones, sin que tenga nada que ver entre diferentes montajes individuales o colectivos, por parte de los diferentes iluminadores a lo largo de esos años. No hay una escuela en el uso de la fuente de luz, la libertad está sujeta a la idea del director y a encontrar la fuente de luz que se relacione con la escritura escénica, produciendo el equilibrio final en la obra

escenificada. En *El anzuelo de Fenisa* (1997)[120], de Lope de Vega, dirigido por Pilar Miró, la idea era la luz sin matices, en la que el cuerpo se sincroniza con las paredes arquitectónicas del espacio escénico. No existían planos de luz entre acciones, tanto en los actos y escenas, como en los cuadros, cada una de ellas tenía una luz fija para el cambio y un oscuro para la transformación del espacio. La iluminación la diseñó Francisco Leal. Hablando con él del montaje, me contaba que la propuesta de dirección era la de una luz general en cada uno de los tres actos, matizando cuadros (playa de Palermo, casa de Fenisa con fondo de telones pintados sobre gasas, habitación de Lucindo con telón, patio de la casa, juegos de dados…); el color cálido como base de la atmósfera con intensidades muy altas y diversidad de fuentes de luz para la escenografía de Andrea D'Odorico, basada en la arquitectura de Giulio Romano, de color madera con forma de caja a la alemana, puertas en laterales y arco de medio punto. El frío lo usó para matizar la escena de juego de dados y, en el acto III, para enfriar la acción, dejando el cálido de base. La libertad del iluminador fue anulada por la petición, por parte de la dirección, de un aumento de la luz para que se vieran las caras, no para dramatizar la puesta en escena. Debido a este exceso de luz y al color de la escenografía los actores quedaban quemados. La línea basada en la tradición se cumple en montajes como *El anzuelo de Fenisa*, en el que se volvía a la luz sin matiz, sin composición, dentro de una lógica antigua en el planteamiento escénico: alumbrar para ver.

[120] Existe una grabación en el CDT del montaje en el Teatro de la Comedia, realizado por la CNTC y dirigido por Pilar Miró.

Los modelos de iluminación carecían de un proceso estructurado según el canon dominante en la escena teatral, en esa época las concepciones de la iluminación pertenecían y se ubicaban en criterios de representatividad individual, en definitiva, su construcción y su posterior montaje se basaban en el mundo interior del iluminador, su universo, llamémosle *dramático,* rechazando el concepto realista en el plano escénico, como sí hacían el director y el escenógrafo. Si se hace un paralelismo entre la historia reciente del teatro español y la iluminación, se verá que su desarrollo fue un fenómeno transversal, por la implicación de componentes evolutivos en los lenguajes escénicos: formas distintas de escenificar, trabajo físico del cuerpo, artista plástico, dramaturgos que deconstruyen la palabra y, con ella, la temática, así como espacios sonoros unidos a la incorporación de la imagen visual y su interacción entre personaje real y personaje virtual. Pongamos un ejemplo paradigmático, como pueden ser los montajes de La Fura; en una entrevista a Àlex Oller y Carlos Padrissa, estos definen su forma de hacer teatro a partir de la integración de «[…] todos los elementos y formas necesarias que implique el guion de la obra: agua, fuego, aire, plástico, madera, metal, oscuridad, luz, etc. Pero, sobre todo, el cuerpo humano y su aura de luz como eje central, […]» (2005: 204). La técnica se usa para traducir la imaginación, es una característica que se afianza en la década de los noventa y que consiste en plasmar la expresión lumínica. En el teatro de los cuarenta, Romarate consigue expresar su creatividad y su imaginación con luz y usando los medios de los que disponía en su época. Los años noventa posibilitan el uso de la técnica de las diferentes manifestaciones artísticas e influyen en el arte escénico.

El término tradición, en la nueva configuración de la iluminación teatral, no es una dificultad, es la búsqueda de códigos adaptados a las nuevas formas de crear.

Romarate representa la tradición, pero aun así transformó el lenguaje de la luz, que sigue siendo tan válido ahora como en su época. La palabra/imagen era una tradición en los cuarenta y una vanguardia en los noventa, por contradictorio que pueda parecer. La irrupción de la iluminación espectacular en las diferentes áreas de arte escénico hizo posible la aparición de conceptos nuevos a partir de textos que, en el momento de ser publicados no fue posible estrenar ni tampoco relacionarlos con la imagen literaria y traducirlos a imagen lumínica. La luz ilumina y proyecta imagen en formato vídeo o a través de programas de edición; permite «materializar las ideas de los antiguos creadores escénicos, como Valle Inclán y su teatro esperpéntico de espejos deformados» (Oller y Padrissa, 2005: 204), o Goethe, que necesitaba la palabra oral de un personaje para describir una imagen, «¡mira, mira! Veo como el teatro se eleva, se transforma y explota en mil pedazos» (Oller y Padrissa, 2005: 204). La imagen recrea el realismo más primitivo o el más abstracto, es la síntesis de dos creaciones en polos opuestos y complementarios, endurece la necesidad de plasmar la luz equilibrada que necesita la escena por la necesidad de no suprimir la visión de la imagen proyectada, surgiendo la elección de un primitivismo atmosférico de baja intensidad o una intervención con la luz de efecto en objetos materiales y/o personaje.

La iluminación a partir de la década de los noventa sintetiza una expresión que se buscaba en las décadas anteriores: el discurso, y que en sucesivas décadas permaneció y permanece como premisa de componer luz, acercándose a la dramaturgia textual, a la memoria visual o tan solo a la estética del color y la limpieza, sin relación entre los diferentes estilos, sino que sintetiza la consecuencia: «Leí la recomendación que Mallarmé le hizo a Édouard Manet y para algunos fundó el arte de nuestro tiempo: No pintes el objeto en sí, sino el efecto que produce» (Matas, 2014:

218). En esa frase está sintetizado el discurso y el proceso revolucionario de la iluminación en los noventa: dinamismo, claroscuro y una pincelada de arquitectura centrada en la luminoplastia atmosférica.

Escoger montajes emblemáticos estrenados en la década de los noventa y que supongan un compromiso real con la luz a partir de una dirección rupturista se vuelve difícil ya que hay muchos títulos entre los que escoger. El montaje de las *Comedias bárbaras* (1991)[121], de Valle Inclán, dirigido por José Carlos Plaza, es un monumento al espectáculo teatral, a la escenificación y a la asunción de riesgos en la implantación de la escenografía (fig. 89). En un escenario casi sin hombros y con unas medidas escuetas para un proyecto tan grande como era el María Guerrero. En el programa de mano de la obra, José Carlos Plaza define su montaje como de una unidad continua, pero afirmando que es:

> cierto que cada obra tiene una unidad dramática en la primera: la fallida revuelta de los campesinos frente a un fuero injusto desencadena el enfrentamiento y la ruptura entre padre e hijo (reflejo de plata) y el principio del fin de una raza, de un tiempo, de una forma de vivir[122].

El resultado fue relatar el proceso dramático de la propuesta en continua expansión, en un espacio marcado por los distintos cambios en el diseño de la escenografía corpórea, de telones y gasas pintados, además de espacios de luz

---

[121] Existe una grabación en el CDN del montaje en el Teatro María Guerrero, dirigido por José Carlos Plaza.

[122] Programa de mano de las *Comedias bárbaras.* Dirigida por José Carlos Plaza. CDN. Teatro María Guerrero, 1991.

concebidos ante la variedad de escenas; el reto fue describir toda la evolución del personaje, héroe o estirpe de una sociedad de castas.

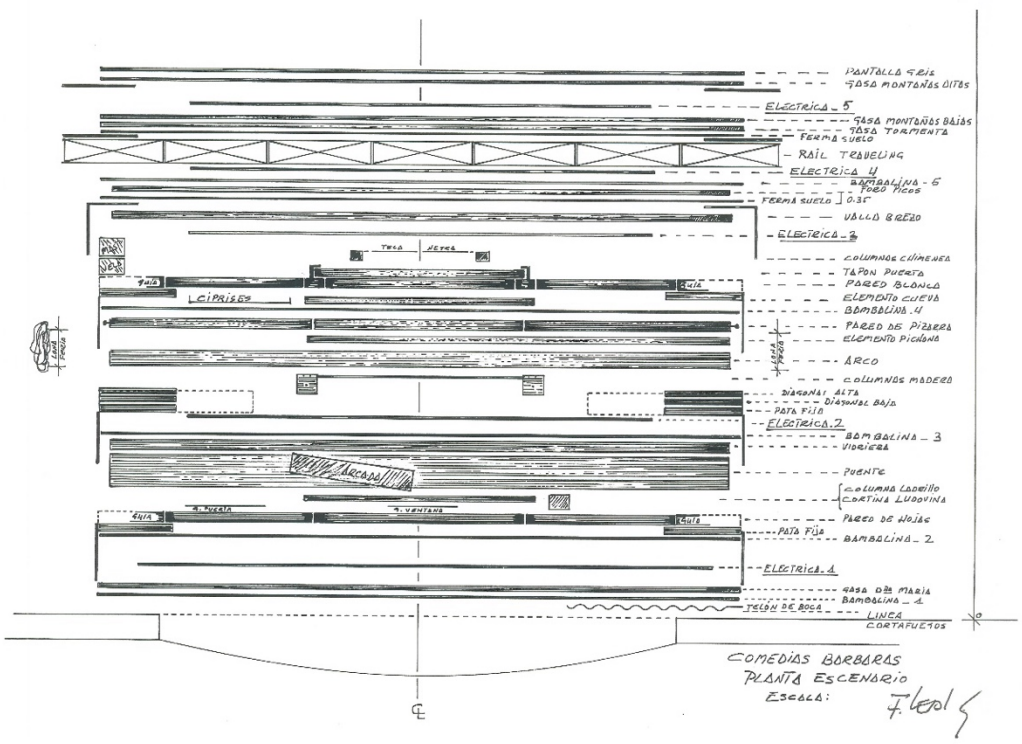


Fig. 89. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Plano de implantación del montaje. (Francisco Leal)

Hay que situar al Teatro Nacional como la élite en materia de producciones, por títulos y directores, además del apoyo, en forma de recursos económicos, que recibió de la Administración. Si se analiza el tamaño de dicha producción, en cuanto a número de actores, plantilla de técnicos, días de montaje, giras por el país y desplazamiento de material en siete tráileres, teniendo en cuenta las deficiencias en las condiciones de los teatros de provincias, nos podemos hacer una idea del tamaño del presupuesto económico para poder estrenar y hacer girar dicha producción.

En la planificación del montaje, la iluminación tiene una dirección secuencial en el tiempo marcada por la existencia y la evolución del personaje, y su relación con los demás. Es una evolución desde la escena I del acto I de *Cara de plata* hasta el final de la escena del Acto III de *Romances de lobos*. El paso del tiempo —noche, día— marca la ascensión de la luz sintetizando el color entre el frío y el cálido, y describiendo dónde, cuándo y por qué D. Juan Manuel de Montenegro va viendo declinar su poder hasta que pierde la vida.

La colocación y dirección de las fuentes de luz estaba basada en un concepto clásico, iluminar por zonas y áreas (fig. 90) —hoja tipo de dirección de focos— con el método McCandless, dividiendo el espacio en cuatro zonas adaptadas a un espacio teatral en herradura.

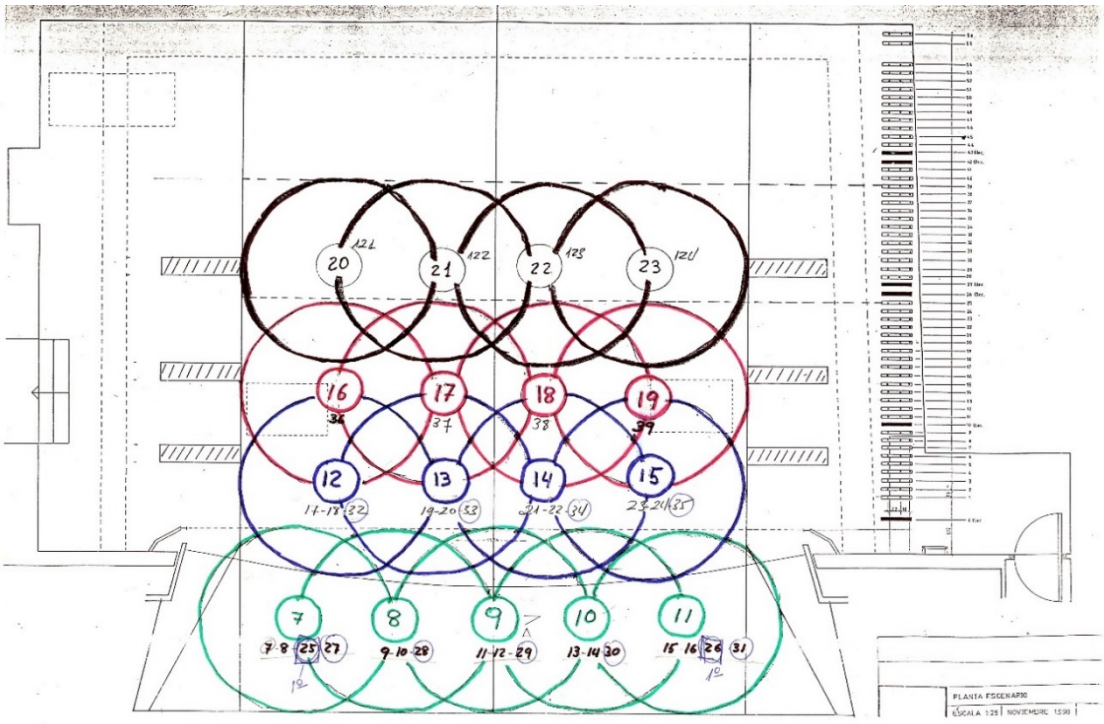


Fig. 90. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta, zonas definidas para la dirección por términos. (Francisco Leal)

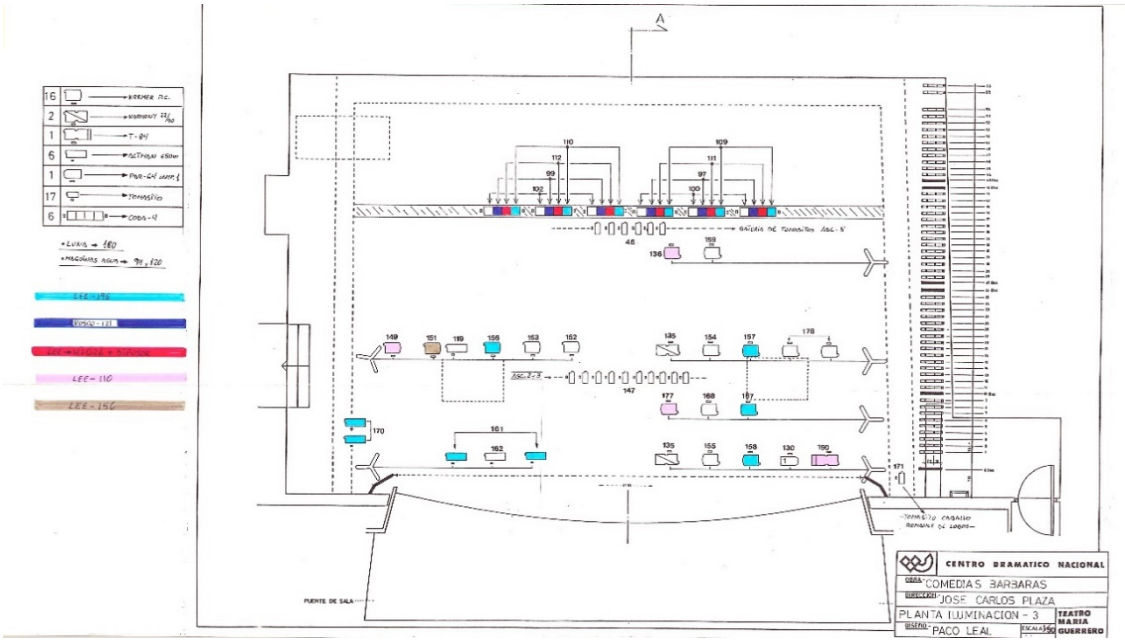


Fig. 91. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta de iluminación 1 (Francisco Leal)

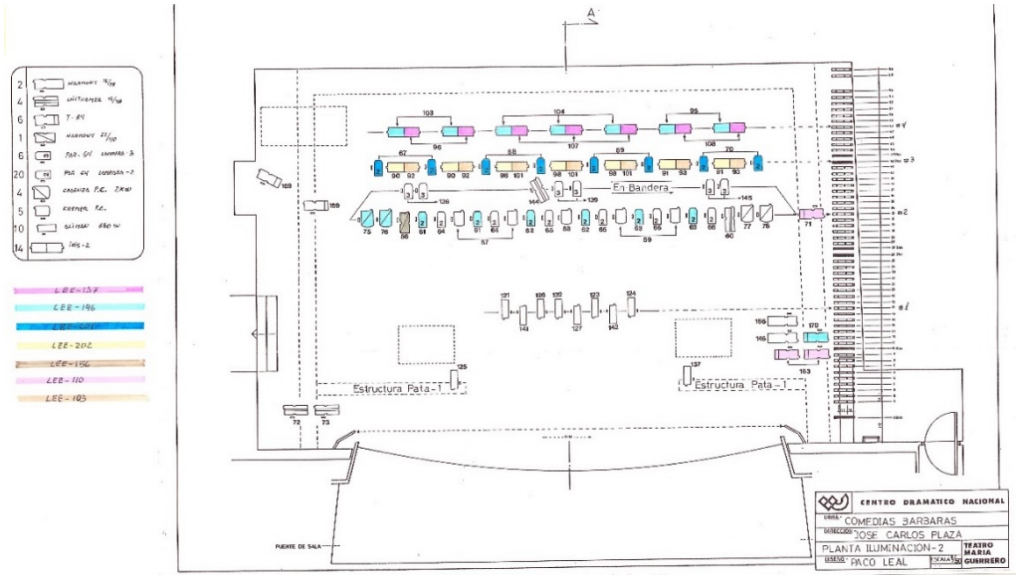


Fig. 92. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN. María Guerrero. Planta de iluminación 2 (Francisco Leal)

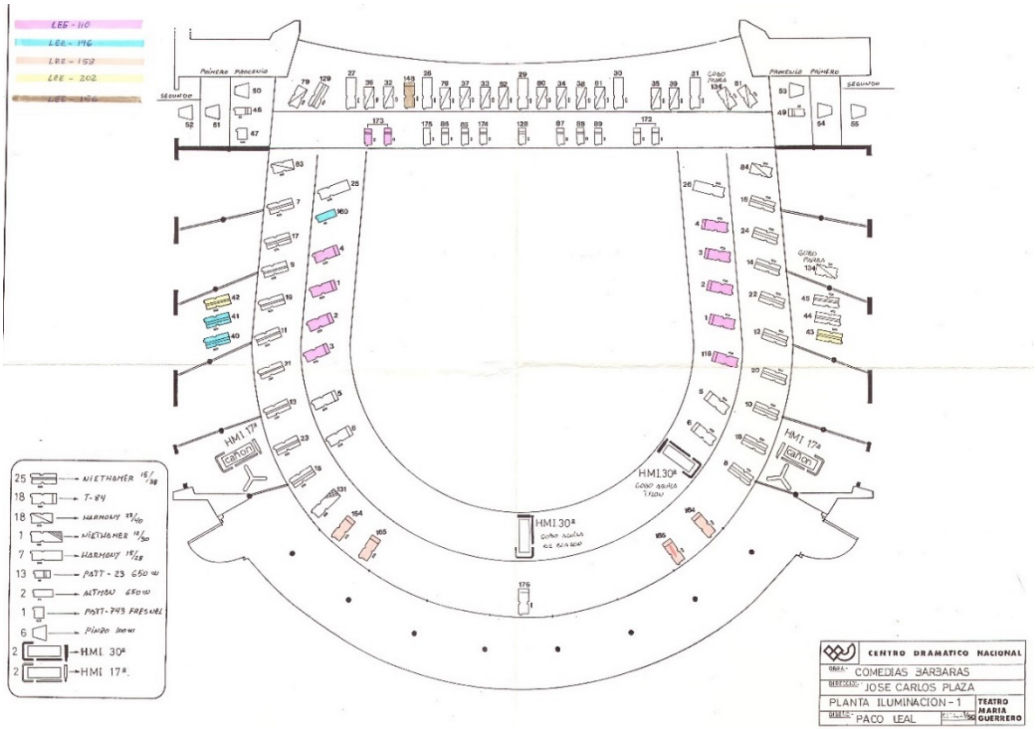


Fig. 93. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta de iluminación, Sala (Francisco Leal)

La luz es frontal (fig. 91) en cantidad y calidad, potenciando el uso de dos cañones para matizar la visión de las caras (escena del niño Jesús) en las escenas de más penumbra. En el *Águila de blasón*, se proyectaron con gobos dos imágenes del águila, al fondo en el centro y a la izquierda. Las calles laterales de luz junto con las contras (figs. 92 y 93) dan el volumen a los personajes en una atmósfera que marca la noche y el día. El montaje escenográfico era una suma de elementos corpóreos y telones pintados donde los espacios, entre ellos, producían un aglomerado al que era difícil incorporar contraluces por zona o área, pasando a ser contraluces generales a todas las zonas. El puente de luces en boca de proscenio sirvió para definir las escenas en las zonas del fondo del espacio y en la zona de puente voladizo de la escenografía. La gama va de un color azul oscuro noche a un cálido mediosaturado

para interior, y se potencian las velas con recursos de luz/color. Como comenta García Garzón en el *ABC:*

> […] ámbitos muy bellos e inquietantes, a veces, con gran economía, […] comienzo de *Romance de lobos,* cuando el caballero se cruza con la Santa Compaña, con la escena en negro y las luces de ánimas rodeando a Don Juan Manuel. (1991: 113)

El diseño iba describiendo grandeza y decadencia ante las nuevas fuentes de luz fría, entre la claridad y la penumbra, dando como resultado un espectáculo de una belleza estética de color avejentado (ámbares saturados) en escenas de tortura psicológica. La gama de luz en intensidades se basaba en la penumbrosa Galicia rural, sin luz eléctrica, cálida por las fuentes incandescentes de candiles, velas, faroles, en la vida de un pueblo sumido en el esclavismo, consumido por la tradición. Leal recurrió a las acotaciones expresivas de las escenas, sobre todo en lo concerniente a la luz: «reflejos del velón llenan de aladas inquietudes las paredes y en el temblor de la luz y la sombra se hace visible el viento sobre las lívidas calles» (Valle-Inclán, 2017: 76), y el uso de la parte poética de la narración para transformarla en una imagen visual recurriendo a focos en lateral de calle para producir sombras entre los personajes del coro de mendigos de *Romance de lobos*. La ambigüedad de la obra, entre el mundo oscuro y cruel de la noche, y la aparición de la luz del amanecer, le permite una relación de luz/color de azules mezclados con cálidos simulando «quinqués de latón rajando el tubo» (Valle-Inclán), y su proyección en forma de luz amarilla y velas de sebo. La escena de la violación de Ludovina cuenta con lejanos faros de mar que se apagan o se encienden al ritmo de las estrellas, cañones de luz desde sala que describen esa melodía y, al fondo, un telón pintado. Doña María, muerta «en la alcoba, la luz del día, naciente batalla con la luz de

los cirios que arden a la cabecera de /la muerta y pasa por las paredes de la estancia como la sombra de un pájaro» (Valle-Inclán, 2017: 211). La luz transformadora de sombras, la eterna lucha entre dos formas de construir la escena en la iluminación; una luz lateral de medio rasante fría descubre la figura inerte de la muerta; imágenes desfiguradas de la sobrina y la costurera por la incidencia de la luz.

La riqueza de los recursos escénicos, esas gasas que crean escenas de transparencias o puente con vidriera, contribuyen a diseñar una luz de ciudad clara y matizada de día con contraluces fríos para la escena del pueblo en *Cara de plata,* o columnas que producen una estética panorámica en las escenas, una gasa pintada con montañas bajas en donde la luz lateral y el fondo están iluminados en cálido. La penumbra es una consecuencia de la escena en la frase: «¡tengo miedo de ser el diablo!» (Valle-Inclán, 2017: 138). En *Águila de blasón,* el cálido de la luz de un velón refleja el interior de la casa de Montenegro, pared acristalada, la escena con Doña María, Don Manuelito y el pensamiento central de la trilogía, «El Caballero. - Ya no hay hombres como nosotros, capaces de morir por una idea […] El Capellán. - ¡Acabose nuestra raza!» (Valle-Inclán, 2006: 105), con una luz lateral fría a la altura de la cara que entra a través de las ventanas.

Los planos de luz se dibujaban con plantillas estandarizadas de focos (1970) en papel vegetal con tinta china; todo el montaje escenográfico, planos de construcción e implantación en planta, se delineaban con reglas y escalímetro. Los bocetos se pintaban a mano alzada y toda la producción de las *Comedias bárbaras* fue diseñada por el método de delineación de cada elemento.

La elección de este montaje se circunscribe al esquema del cuadro 8. Las influencias vienen de la década de los ochenta en el planteamiento de la luz/espacio; la definición de la iluminación comienza por nuevas fuentes de luz con gamas de color más amplias. La luz encuentra en la metáfora un lenguaje más descriptivo por el uso de los códigos realistas, no solo en el paso del tiempo cronológico, sino también en el diseño de los personajes, José Manuel o la muerte de Doña María, donde la iluminación recrea atmosferas de tiempo o claroscuros en transparencia por gasas. Cuando se enmarca en una teatralidad comprometida es en el montaje y, en particular, en la propuesta escénica (teatro de protagonista con formato grecolatino), afianzando el dinamismo a la acción y ajustándose a un método expresivo que consolida la monumentalidad del diseño de la arquitectura escenográfica, asociada a una escuela realista, afín al teatro tradicionalista de los cuarenta, pero con más medios técnicos. La propuesta textual está definida en el texto, la escénica es la crítica a la sociedad del momento; la ruptura con una sociedad que simbolizaba una civilización con un poder esclavista anclada en una ley piramidal. El amo «es un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón» (Valle-Inclán, 2017: 44). Una sociedad basada en prebendas económicas y morales, corrupta, fundada en la transversalidad de las relaciones entre clases sociales aburguesadas —los hijos— y piramidal en el aspecto político.

El montaje fue posible gracias al cambio que se estaba produciendo en la sociedad de los años noventa, con un espectador nuevo de diferentes clases y grupos sociales ante un espectáculo de arquitectura escénica volumétrica y decorados corpóreos, en el que la ficción del espacio —abstracción espacial— se fusiona con

un espacio realista. La luz individualiza todos esos diferentes espacios con una línea discontinua —tiempo, espacio e imagen— sujeta a un mestizaje —color, forma— entre una forma de vivir compleja, pero rica, en cuanto a la relación entre personajes secundarios y protagonistas en las distintas escenas. Los códigos de especialización por trabajo se diversifican, en el caso de la iluminación de las *Comedias bárbaras* el iluminador es a la vez el director técnico, igual que en la época de Pascual.

En los noventa, el iluminador ya es considerado un creador de arte, se va afianzando su trabajo en la tradición de los teatros nacionales. Madrid y Barcelona son las ciudades pioneras en la introducción de la luz en sus producciones, la lista es amplia e inevitablemente corta por ausencias y espacio: Josep Solbes, María Doménech, Juan Gómez, Quico Gutiérrez, Albert Faura, Paco Leal, Freddy Gerlache, José Manuel Guerra… Los títulos: *La Orestiada* (1990), *Lope de Aguirre, traidor* (1992), *El mercader de Venecia* (1992), *Marat Sade* (1994), *El yermo de las almas* (1996), *San Juan* (1998) … Esta relación de iluminadores y obras sirve para poner de manifiesto las distintas facetas de diversos estilos que se empezaron a dar en el arte de la luz en la década de los noventa y siguientes. La iluminación ya es dramaturgia y se desarrolla en unas direcciones más fluidas y divergentes de creación gracias a las investigaciones del iluminador, integrando distintas corrientes artísticas de otros campos como instalaciones, *performances,* etc. La incorporación de la luz fluorescente que sugiere cielos o en forma de escultura —Dan Flavia, James Turrel o Bob Wilson— es un ejemplo significativo de espacio/luz que innova el diseño de iluminación teatral a partir de la primera década del siglo XXI en el teatro español.

El espacio escénico diseñado en forma de U (alemana) en *La estrella de Sevilla* (2009), estrenada en el CNTC y basada en la obra de Turrel, con materiales de madera

clara, incorpora un diseño de iluminación atmosférica entre la tierra —calidez— y el cielo —frialdad—, con una fuente de luz que simboliza espacios multivalentes o palacios decadentes de color grisáceo, y con texturas producidas por fuentes de luz que cambian el color de la escenografía; combinaciones en áreas definidas por la escena. El color es el lugar de la mente; la luz coloreada ya no representa solo una realidad de paso de tiempo, sino un compromiso con la acción, es una narración simbolista aplicada a una evolución dramatúrgica comprometida con la iluminación. El espacio trabaja en la obra teatral a través del color de la luz, es una unión entre la psicología, la visión, la palabra oída y el texto representado; reúne los conceptos en la dimensionalidad de la imagen y está modulada en todas sus áreas de creación. Es el teatro de principios del milenio, con todas sus variaciones espaciales, que integra las diferentes tecnologías de luz en la cabeza móvil: la luz LED, con una variedad de colores que surgen de una misma fuente. El audiovisual proyecta fondo de escenografía y diseña espacios escénicos cambiantes según la acción. Antes eran físicos/corpóreos, ahora son luz/visuales.

5.1. El fin de la continuidad. La vanguardia del presente, el reto del mañana

Ante la diversidad de métodos técnicos que se fueron incorporando a la escena, la capacidad de relacionar obra representada e imagen expositiva permitió un salto cualitativo entre las dos corrientes, produciendo una modificación en el lenguaje de relacionar texto, puesta en escena y a la vez visualizar la obra en el tratamiento discursivo de la iluminación teatral. Es obvio, la luz es una fuente inagotable de expresividad en el uso de la metáfora y una comunicación entre todas las facetas de arte; está en ellas desde el principio del razonamiento humano, puede tanto captar imágenes equilibradas como conseguir variar la imagen de un cuerpo y, si lo enfocamos al arte del teatro, nos encontraremos que ha estado sujeto, desde su invención, a la palabra interpretada, sea natural o artificial. La forma de relacionarse está adherida a la técnica, no solo a la lumínica, sino también al cambio que el director introduce en la forma de acometer la propuesta, que cuando se representa produce líneas de entendimiento entre las distintas imágenes visuales en las escenas. El teatro no tiene una composición estrecha y cerrada, como lo demuestra la década de los setenta, en la que se van incorporando distintas artes al proceso del trabajo escénico. El movimiento evolutivo del cuerpo recoge los principios de investigación de Craig a través del uso del lenguaje corporal, no como bailarín, aunque ese sea otro tema de análisis, sino como actor que incorpora en su evolución ese estudio de creación de su personaje sin el uso de la palabra, y que con el movimiento dibuja la composición espacial entre él, el espacio y los demás personajes, asimilando que la luz va transformando los cuerpos basándose en la fijación de la iluminación a la escena detallada. El cuerpo se inscribe en la realización estética de la partitura teatral: «es la concorde conveniencia de un objeto consigo mismo y la armonía de todas partes en sí

misma y de cada una con respecto a las demás y a la totalidad y de la totalidad con respecto a cada una de ellas» (Eco, 2019: 81).

En el arte dramático el símbolo es la armonía del canon matemático, la proporcionalidad, que en el teatro europeo se afianzó con las distintas metodologías de iluminación, que se rigen con un planteamiento de equilibrio y color. En el teatro español hasta los años setenta, asumiendo esa década como una transición a las siguientes, la simetría era el canon de belleza establecido y la estaticidad del actor asumía un tipo de iluminación estacionaria, dinámica en el decorado, y con una luz sumisa al espacio. La proporcionalidad va unida a los significados, en la luz es el exponente más claro, una intensidad deriva en una imagen adherida al discurso, «el resplandor de la lámpara sobre la mesa, en una hora de paz, se alarga en una percepción más profunda que la percepción habitual, que sirve al pensamiento y a la acción» (Eco, 2019: 88). La contemplación de la imagen teatral relaciona el discurso de la palabra hablada, o el silencio, con la escritura lumínica del resplandor que describe la escena, siendo la acción, la que el sujeto observante visualiza, una subjetividad ante el objeto materializado en la propuesta escénica.

La línea historicista, continua en el tratamiento de la obra teatral, está basada en el decorado realista, desde los años cuarenta hasta los setenta la propuesta escénica se basaba en el canon del realismo físico y cotidiano. La luz aportaba el transcurrir del tiempo, marcado por el dramaturgo y escenificado por el director, describiendo con la técnica de la luz, el desarrollo de las primeras investigaciones asociadas a la vida cotidiana: la luz de las farolas en las ciudades, el color que emiten, la iluminación de edificios y fachadas, la luz de los interiores, su calidad; todo en su conjunto fue una tecnología desarrollada, en cuando a aparatos y tipo de luz expansiva de las fuentes,

que se fue incorporando al espacio teatral en un tiempo largo de la historia del teatro. Si hacemos una radiografía del decorado realista en el teatro de posguerra, el sentido de la expresión espacial refleja el mundo social, complejo en su expresividad en permanencia y tardío en su ruptura. Fueron obras que se representaron ante grandes fachadas del poder religioso como ocurrió con los montajes de *El hospital de los locos* o *La cena del rey Baltasar,* que buscaban la grandiosidad, el poder de lo divino, un realismo magnificado para un fin, hacer al hombre pequeño ante el decorado monumental…, y la luz funcionaba como una comparsa de la exuberancia escénica.

El teatro, en esa época, fue una configuración de la realidad de una sociedad burguesa triunfadora. Obras como *Gente que pasa*, de A. de Foxá y José Vicente Puente; *El espíritu burlón,* de Noel Coward; *Plaza de Oriente,* de J. Calvo Sotelo; *Miss Ba* de Rudolf Bésier; o *Siempre,* de Julia Maura, enseñan a través de sus decorados una regla clara: interpretar los textos, la reproducción de una estética que va acompañada de una moral basada en lo ornamental y define un espacio sujeto a las acotaciones de los textos, en los límites posibles de las estructuras teatrales, junto a las técnicas aplicadas a la representación. La luz reflejaba la línea continua sujeta a normas antiguas de mostrar el tiempo de la naturaleza e iluminar conflictos en la configuración del espacio estático; es la estética de la belleza basada en el multiobjeto observado, la suntuosidad del decorado.

El actor era un ser inerte en un decorado estático, sujeto a la atmósfera de la luz, sin ninguna línea de continuidad. Pero a partir de los ochenta, se rompe la línea continua de la luz y se descubre la luz discontinua en el proyecto escénico. El actor no es ya un ser inerte en un decorado estático, sino una prolongación de una atmósfera, de la que él es el destino; y el decorado es una ensoñación antigua, que se convierte en

una visión simbólica que evoluciona hacia la representación (Puigserver o Cytrynowski) en un repertorio teatral distinto y una escenificación determinante en el lenguaje plástico.

Con el cambio de las percepciones en el discurso teatral durante la década de los noventa, se afianza lo que llamaríamos la nueva proyección de la escena, lo cual influye en la nueva visión en el espectador, y esto suscita las siguientes preguntas: ¿Se trata de la creación de nuevas tecnologías y el final de un ciclo estético que surgió a finales del siglo veinte?, o, ¿la incorporación de nuevos lenguajes artísticos es la que reforma el concepto de escena? La aparición de nuevas tecnologías permite la incorporación de nuevas lecturas a los mismos textos históricos y, a la vez, aparecen nuevos dramaturgos cuya expresividad se afianza en el espacio, la iluminación, el terreno audiovisual, el vestuario y la música, con el actor como una escultura estática y estética. A esto se le une un público más receptivo que se incorpora al arte contemporáneo a través de galerías de arte o ferias (Arco, Documenta), y adquiere más conocimiento y conciencia; que es asiduo a las nuevas manifestaciones de propuestas escénicas que surgen a través del Festival Internacional de Teatro, el Festival de Otoño, Festivales de Danza en Madrid y Valencia…, la introducción de estudios sobre plástica teatral tanto en Madrid como en Barcelona, o el festival del Grec con programaciones internacionales, exposiciones sobre artistas plásticos en diferentes fundaciones, Appia, Craig, Viola, Kiesler, etc. constituyéndose nuevos espacios para nuevas formas de crear arte escénico.

La ruptura del espacio a la italiana se incorpora a la ruptura de línea continua de escenificación, la propuesta a dos bandas, tres bandas o cuatro bandas (figs. 94 y 95) permitieron escenificar códigos de interpretación basados en la configuración del

movimiento actoral, casi circular o circular según la fórmula elegida, la espalda junto a la cara se comporta al mismo nivel ante la escena (Urtain, 2010), transformando la idea del método clásico de iluminación, frontal, contra o lateral; desaparece el concepto y los define según la proyección del cuerpo/personaje y su colocación con respecto al público. El cambio en la imagen es la variedad espacial integrada en la escena que produce una elasticidad visual muy rica en matices, apareciendo métodos escritos sobre colocación y función de la luz, y su exposición hacia el espectador, independientemente de dónde esté ubicado.

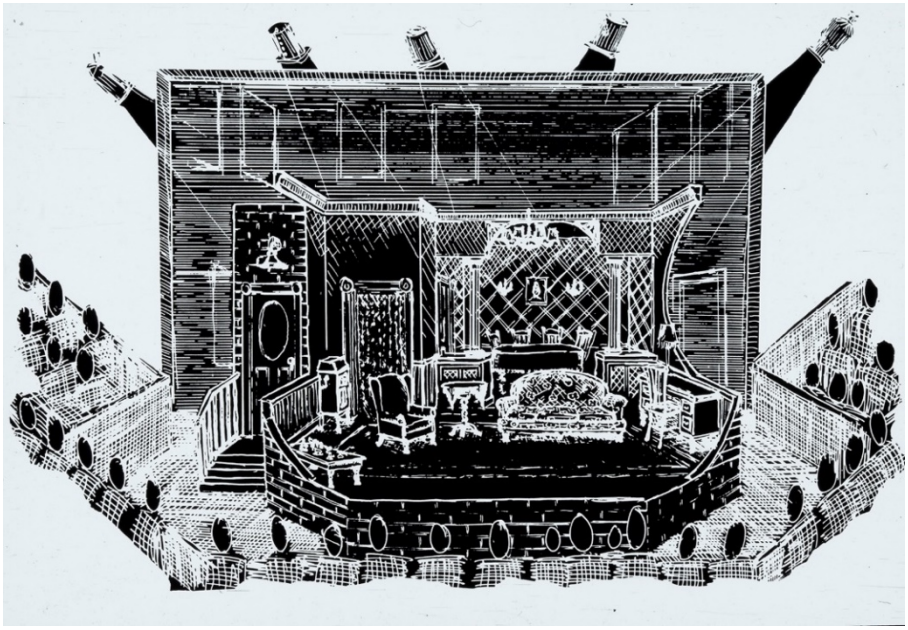


Fig. 94. Espacio a tres bandas

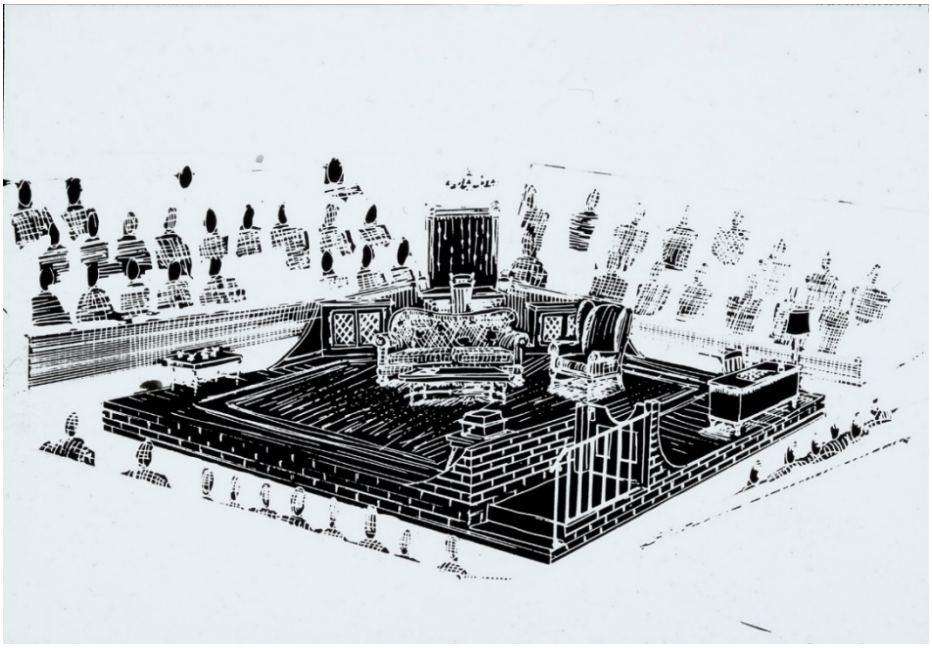


Fig. 95. Espacio a cuatro bandas

Una de las preocupaciones que surgen a finales del siglo XX es la emancipación de los límites marcados por el teatro tradicional y los discursos dramatúrgicos, y la entrada en una corriente nueva de artistas contemporáneos que parten de la luz y de la imagen proyectada. El texto es una disculpa para visionar y llevar el arte plástico a la escena: Robert Wilson, Robert Lepage, Peter Sellars, Romeo Castellucci, Carolyn Carson, Pina Bausch, Laurie Anderson, Marina Abramovic, etc. Los elementos escénicos son diseñados para ser luminosos en la narración teatral y su uso técnico va asociado a una tecnología digital, generalizada en el teatro en las primeras décadas del siglo XX. Cuando su uso no es invisible, se convierte en peligrosa estéticamente, pasando a ser importante cuando permite revelar cuerpos sobre tarimas consiguiendo la degradación de la muerte, desde la belleza del primer instante hasta la corrupción del cuerpo —*Tannhäuser* de Castellucci (2017)—, en un ciclo de evolución dentro del tiempo escénico del último acto. Esto es algo que, sin la técnica, sería imposible de realizar.

Si hablamos de nuevos dispositivos, vamos a señalar dos, ya comentados anteriormente, la instalación y el *performance*, que representan la apertura a nuevas corrientes de arte que se incorporan a las ya existentes; esa evolución la determinan la imagen y la iluminación, pero surgieron con el invento de la electricidad. El invento de la fuente de luz escénica es contemporáneo al cine, lo que se conoce como vanguardia en la imagen; proyectada en un escenario la empezó a usar Buster Keaton en sus películas. Se trata de una proyección realista de un paisaje en un escenario y la incorporación del personaje a la imagen virtual proyectada y, de nuevo, se vuelve a la realidad escénica; el juego dramatúrgico era la dualidad de los dos personajes. ¿Se puede considerar la proyección como una nueva visión escénica? No, por su uso histórico en las diferentes manifestaciones de arte escénico. ¿O se puede incorporar la aplicación de la tecnología a la invención de la estética actual cuando esta data de hace más de un siglo? Sí, porque el uso de la técnica y su resultado estético van paralelas a la incorporación de nuevas técnicas, y su aplicación va en concordancia con la creatividad del artista escénico.

La iluminación y la imagen transforman la escenografía, las teorías de Appia, la evolución de la idea de la corporeidad estática hasta llegar a la imagen estética en movimiento, el paso de un tiempo temporal en el plano realista que hace interactuar a actor e imagen en un espacio semivacío. Algunos ejemplos son Bill Viola o Bruce Naumann, que dibujan nuevos espacios interviniendo la escenografía en el concepto, los límites, los programas y la escenificación de la obra de arte. En el montaje de *Tristan et Isolda* (2005), dirigido por Peter Sellars, Viola sintetiza la acción a través de las imágenes proyectadas, convirtiendo el espacio físico en mínimos elementos a partir de una puesta en escena sincronizada entre realidad virtual y realidad física. La

elevación de Tristán muerto/resucitado incorporado al fluido del agua; o el paso de tiempo, definido con el movimiento de la luna, son imágenes que verifican su poder visual compartiendo expresividad, como dice Musil, para «no narrar en secuencia temporal». El videoarte entra en la simbología escrita de secuencias, transformando la estructura escénica de la tradición teatral, un acto, su proyección. Es diferente en contenido dramatúrgico desde el primer cuadro hasta el final de la obra. Entre ellos no hay una línea narrativa en secuencia temporal, ya que el creador deja abierta la subjetividad de la interpretación en cada paso escénico.

La luz, por la forma de construir las escenas, es una experiencia singular que atiende a infinidad de discursos estéticos, decorados de papel que evolucionaron a escenografías corpóreas volviendo más tarde a la simplicidad del telón (economía de medios y tiempos de montaje), elementos asentados en el escenario hasta llegar a la luz proyectada. El secreto está en la transmisión de sentimientos, dibujos de personajes que usan la palabra o el silencio, el movimiento o la quietud, todo sujeto al detalle de la interpretación. El método de iluminación ya no es una guía del buen hacer, sino tan solo una reliquia histórica a la que se accede con herramientas tecnificadas. La introducción de la imaginación es un acto completamente abierto, es una libertad necesaria del creador de la iluminación. La tecnología se encuadra en el arte de la servidumbre, es lo manual, la manipulación obsesiva del iluminador de la fuente de luz; la composición necesita ese arte y ahí se encuentra:

> La distinción entre artes bellas y técnica está bloqueada por la distinción entre artes liberales y artes serviles y estas últimas se ven como artes bellas cuando sean, al mismo tiempo, artes didascálicas y sepan comunicar a través de la belleza la verdad de la ciencia y de la fe. (Eco, 2019: 170)

La iluminación escénica se transforma en diferentes dramaturgias en el momento de ubicarlas entre la belleza de la acción, por el lado de la plástica o la composición, y del texto. El texto es discursivo en su concepción y visual en su lectura, la imagen plástica es útil en el tratamiento escénico porque parte de un componente figurativo que se sujeta en la visibilidad de su propia creación, o por la incidencia de la luz descubriendo proporciones y colores. Las diversas líneas en la definición de una estética, con contenido o sin contenido ideológico, inciden en la narración de los componentes que estructuran la diversidad dramatúrgica, si lo centramos en la iluminación, siendo un componente más de transformación del arte escénico que produce estímulos que abarcan nuestra memoria y que acompañan con su dibujo el espacio, incorporando elementos como ventana, silla o puerta, cuya relación con el actor es igual de importante. Pasa con Wilson o con Pina Bausch, para los que la utilería describe un universo evolutivo, es una pieza en movimiento junto al actor, y todo en su conjunto es un esqueleto de información visual, y de forma individual son objetos que comunican estados emocionales abiertos a singularidades subjetivas. La configuración de la puesta en escena determinó un lenguaje nuevo, afianzó la ruptura en la atmósfera lumínica e introdujo el efecto carcelario del personaje, proporcionando una simbiosis entre los diferentes métodos de iluminación que se fueron incorporando a finales de la década de los noventa y que se reforzó en las primeras décadas del siglo XXI.

Si volvemos a Wilson, en el montaje de *Don Juan último* (1992), estrenado en el María Guerrero, su apuesta estética fue plasmar líneas transversales de luz/sombra articulando los movimientos de los personajes en composiciones de diferentes planos, con un fondo de color entre el azul metalizado y el azul verdoso, con un diseño de

iluminación de Heinrich Brunke que es la manifestación descrita del movimiento, va con el actor y el actor transita por ella. Son líneas continuas y discontinuas en el movimiento con la sensación de lo que llamó el *efecto carcelario*. En sus montajes, el juego siempre tiene que ver con la visualización de los cuerpos por zonas, y cada una de ellas son planos cinematográficos. Las influencias en la obra de Wilson son de una amplitud exquisita, el uso del fluorescente como escultura y tipo de luz, Dan Flavin, el color del panorama con degradaciones de color, Mark Rothko, dividir la luz que proyecta el fondo, mitad luz/color, mitad oscuro o líneas de luz al fondo, Barnett Newman, romper el espacio con líneas corpóreas, círculos o siluetas de pájaros, Joan Miró…; los referentes son infinitos y se van descubriendo en cada montaje. Las influencias vienen de la tradición antigua, el director de escena incorpora temas basados en la visualización de otras formas de arte, explora las plásticas por ser directas en la concepción del discurso escénico, junto con la belleza de la imagen diseñada. Creadores como Wilson, Pandur, o Castellucci, en sus montajes, «evocan imágenes pertenecientes a la Grecia antigua o al Renacimiento, otras al dadaísmo y al movimiento surrealista e incluso al expresionismo estadounidense» (Moldoveanu, 2001: 21), son las conjunciones de unir tradición teatral con lenguajes performativos.

Ante textos clásicos, el arte performativo representado disecciona y analiza cada parte, despojándola de retórica y fiel al contenido, marcando el espacio/tiempo de la escritura dramática de forma lineal en la obra, pasa a ser rectificado en la escenificación; un destino-nubes-*Edipo*, un horror-círculo-*Macbeth*, un éxtasis-amarillo-*Amistades peligrosas*, una vida devorada-claroscuro-*Clitemnestra;* es el tiempo de subconsciente, no es perdurable porque no es lineal. Si se representa con un rayo de luz, el significado es perturbado por la forma y el color; rectangular en su

diseño, frío en su espacio y, por lo tanto, cada escenificación se convierte en pantallas pictóricas logradas por la investigación de lo anterior y de lo actual, e incorporarlas, a través de fuentes de luz de diversa naturaleza, priorizando el foco móvil, el cañón de seguimiento, la fluorescencia o el neón moldeando una arquitectura lumínica. La luz lateral en calle pasa a ser relevante en la concepción del movimiento coreográfico. Si pensamos en analizar la iluminación de un espectáculo, veremos cómo esta está enfocada a una cuestión determinista en su propia evolución, repetición y sujeta a una dirección de actores. Su creación viene de un trabajo directo con los actores, arranca de un texto literal con una configuración explicada y asumida por la dirección, su adaptación al espacio y a un compromiso que se afianza en el cambio estructurado de las propias comedias. Al principio, la iluminación estaba sometida al director, su trabajo consistía en sincronizar, durante el planteamiento creativo de la escena, la puesta de luz (Gual, Cherif, L. Escobar, Luca de Tena, J. L. Alonso Mañes, Narros), y antes y después este recorrido de trabajo deriva en la incorporación de un espacio naturalista o realista, junto con la belleza estética y la necesidad de añadir el diseñador de iluminación al proceso artístico (Romarate, López Sáez, J. Solbes, Q. Gutiérrez, M. Doménech, J. Gómez, P. Yague). La realidad social desfigura la realidad teatral basándose en su acercamiento y en la proliferación de ideologías estéticas centradas en la iluminación como el factor más importante en la configuración de las distintas variedades de entender la belleza a partir de la sensibilidad, con el uso de la técnica lumínica (Wilson, Castellucci, Bausch, Carson, Fabre). ¿Cómo influyen en las primeras décadas del siglo XX en el teatro español las nuevas propuestas estéticas y su incorporación con la luz? Las influencias de nuevos lenguajes expresivos, partiendo de la plástica escénica, en las distintas corrientes del pensamiento escénico español,

son difusas, individualistas y sin línea de continuidad. Se puede reflexionar sobre el proceso viendo el origen de compañías como Els Joglars, La Fura dels Baus e intentos que surgen de proyectos en diferentes circuitos de salas alternativas en la década de los noventa, como la Sala Pradillo (Carlos Marqueríe) o la Cuarta Pared (Javier Yagüe). Se propusieron nuevas formas de creación (Rodrigo García, Liddell), distintas disposiciones de espacios, público/actor. La idea de que el individuo/actor es una continua metamorfosis ante el personaje se asienta en el lenguaje de dirección, se puede transmutar la imagen en bellezas lumínicas en el propio cuerpo o con proyecciones dirigidas hacia él. No hubo una línea continua que pudiese incorporarse a una forma distinta de crear arte escénico perdurable para pasar después a la línea discontinua de la luz.

Tal vez fue por la necesidad de incorporar a la clase media social e insertarla en las propuestas escénicas con códigos distintos sin antes difundir y valorar el contenido, creando un público nuevo que analizaba las propuestas escénicas, tener la fuerza para programar hizo que el producto muriera en una década, mientras en Europa esa clase social adopta el producto (Liddell, Rodrigo, La Ribot) como suyo, volviéndose mayoritario, mientras que en España fue minoritario. Las individualidades se dieron en proyectos de compañías de teatro independientes, con formas de crear distintas al orden establecido por los Teatros Nacionales, fueron efímeras y se diluyeron con el paso del tiempo, pero de la unión de la danza con el teatro y la dramaturgia textual surgieron artistas que incidieron en darle forma distinta a la expresividad teatral y así poder contar una historia usando la técnica de la luz y la imagen en su recorrido expresivo. El riesgo ante este intento de afianzarse se pudo vislumbrar en la primera década del presente siglo, cuando se empezaron a diluir las

creaciones, los creadores y el público. Se dio por un factor simple, y a la vez muy complejo: el apoyo institucional, las publicaciones, la publicidad, los recursos económicos y por no asumir, por parte de los teatros públicos, una programación que diese un apoyo artístico en sus espacios a los nuevos creadores.

En el año 2001 se incorporó una nueva sala al circuito alternativo: La Fábrica de Pan. Para su inauguración se programó *Ala Marlon,* de Maite Dono, montaje dirigido por Mateo Feijóo. Es un espacio pensado para la investigación donde se dan procesos de trabajo abordados desde la interdisciplinariedad. La sala, una antigua fábrica de pan, tiene una arquitectura industrial de ladrillo y yeso avejentado por su antiguo uso; es un espacio diáfano y en el montaje de Maite, ella estructuró la dramaturgia con tres actrices/bailarinas: Angélica Liddell[123], Claudia Facci y Mariví Hinojosa. Las tres eran Marlon, dos en escena y una en la imagen proyectada. Comenta Mateo en la entrevista que le hizo Pablo Caruana:

> Es un teatro tratado estética y conceptualmente. Desde una imagen, la trabajamos y desarrollamos en un espacio. Todo es muy minimalista, casi no hay objetos. El espacio con el que contamos en esta ocasión es increíble y lo hemos intentado utilizar por completo y sacarle todo el partido posible. Es como si fuera una instalación. (2001: 10 y 11)

[123] En febrero de 2001 estrena *El matrimonio Palavrakis,* con su compañía Atra Bilis, en el teatro Pradillo, programada por el Festival de Escena Contemporánea. Para profundizar en este tema se puede ver la tesis doctoral de Ewelina Maria Toplska, *El vínculo entre sexualidad y violencia en el teatro de Angelica Liddell*. UAB. Diciembre de 2013. En el montaje de Alan Marlon, fue dirigida, por primera vez en su carrera teatral, por Mateo Feijóo. Después de ese montaje, las siguientes puestas en escenas serían diseñadas y montadas por ella.

Una mujer que habla de sus recuerdos, que convive con los fantasmas muertos de los siete amores, maridos fantasmas que con el movimiento diseñan imágenes en el aire, deslizamiento de cuerpos en el espacio, dos mujeres físicas y una proyectada con el marido muerto, son los tres yos de Ala Marlon. La luz es un componente sensorial de redes (fig. 96) que encarcelan el cuerpo de la mujer, imágenes tridimensionales que atrapan los cuerpos doblándolos bajo la tiranía del poder masculino.

> Ala Marlon. - Basta.
>
> Odio la atrocidad de la música. Hace que piense en crímenes que quisiera cometer para calcular las fuerzas de mis uñas. No puedo mirarlas. No puedo. Cada vez son más largas y más fuertes, como garras de metal y deseo. Creciendo a mi pesar. Son los garfios de las horas. Sirven para atrapar el tiempo dentro de esta habitación con olor a catacumbas. (Dono, 2001)

Fig. 96. *Alan Marlon*. Foto del montaje.

El espectador es una parte incorporada a la estética del conjunto de la obra, se desplaza con el movimiento de la escena, está de pie, se coloca, se va cambiando de sitio y va viendo diferentes planos de la acción, evoca el miedo con la mirada, ya que participa, pero no interviene. La temática les horroriza en el plano dramatúrgico.

Ala Marlon.-

Cuánta blancura y cuánto desecho. Ser madre de simples víctimas de guerra y desasosiegos sin fundamento. Yo misma he odiado tanto drama y tanto hojaldre en las palabras.

Mis amantes.

¡Ay!

Mis amantes, mis cadáveres.

Mis amantes estupefactos ante una estudiada caída de párpados, una erguida espalda de bailarina, un paso firme y degollador…

Mis amantes.

¡Ay!

Mis amantes me han matado.

……

Me han fumado.

Me han quemado.

Me han transgredido, carcomido.

Me han perforado entre piernas con penes de esparto.

Me han disuelto en café negro y me han bebido.

Me han meado.

Me han hecho un puzle en el hígado.

Me han vapuleado, apisonado, estrellado.

Me han repetido te quiero-jódete.

……

Me han llenado de improperios, de caricias de calumnias.

Ala Marlon-

Reconozco este olor, pues ha sido acuñado con el perfume de los seres

muertos.

A ellos huele.

Huele a esos cadáveres encerrados durante años.

Huele a gólgota.

Huele a leche agria de mis pechos precintados. (Dono, 2001)

El universo lumínico en un continuo esclarecimiento, se parte de la escrituración de la luz referenciado por el texto en su conjunto y por una palabra que recoge un pensamiento que es transcrito a un escenario. Las palabras de Marlon van sujetas a un movimiento, a una música, y se sujetan partiendo de la traducción en imagen visual, lo que antes solo era imagen emocional ahora es un todo; iluminación, efecto, atmósfera, coloquio entre diferentes tipos de fuentes de luz que dibujan la belleza en una estética simple; lo bello sujeto a la tiranía de la palabra representada, la destrucción del concepto mujer en el tiempo violentado de su vida. La iluminación de Marlon surge de la idea del silencio de la mujer, un símbolo del pasado sin evolución en el presente, son imágenes visuales (fig. 97), de diseño estático, que se incorporan a los distintos yos del personaje y cambian con el movimiento de los cuerpos en el espacio.

Fig. 97. *Alan Marlon.* Foto del montaje (Mateo Feijóo)

Si durante décadas la luz en la escenificación empezó con la idea del tiempo temporal —tarde, noche, amanecer— y su traslación al escenario sujeto a un espacio y un personaje, con el tiempo la puesta en escena se diversifica en estéticas dispares, en su concepción, produciendo planteamientos de luminoplastia con sentido de belleza, convirtiéndose en norma de vida escénica. El montaje de *Marlon* parte de una idea simple: la instalación, en un medio austero como eran las salas alternativas de esa época, pero con un sentido de la belleza de planteamiento efímero y con una carga anclada en la estética de Wilson. Umberto Eco (2019) afirmaba que el hombre del medievo conocía una forma de modificar la concepción de la naturaleza, en cuanto a su orden. El milagro, en el teatro de la diversidad en el campo de las artes, fue la incorporación de técnicas nuevas de iluminación que modificaron la naturaleza de la luz teatral; el invento del foco móvil descompuso la escritura de la imagen abriéndose

a otros discursos más individualistas, un objeto, una luz, un concepto: la suma de individualidades. Ahora está en el LED.

¿Qué quedó de los intentos de afianzar un teatro que intentaba romper con la continuidad y diversificar, en una línea discontinua, la visión estética y el texto como arma destructiva de lo social? Nada, se diluyó a partir de significados como la vanguardia; un mito cercado por una forma de entender el mundo escénico minoritario, con una carga de difusión nula, endogamias para amigos, con proyectos de programación en salas alternativas con una financiación mínima, ante lo cual la imprescindible creación de un público se fue diluyendo en el vacío de los espacios. Creadores como Wilson, que niegan la vanguardia en sus creaciones afirmando que su teatro viene de lo tradicional: primero la literatura y después el cine como referente, una plástica pictórica, musical en su escenificación, lumínica en su tratamiento de la forma e inmediatez en su uso, características asociadas a la idea de su belleza. En el teatro español de los primeros años del siglo XXI, la mezcla entre teatro/danza o teatro y danza permitió que todo el concepto de puesta en escena se identificara con la estética y el significado de la belleza en la propuesta anteriormente explicada. Durante las últimas décadas, a la iluminación se la definía en función de si al actor se le veía o se le intuía, sin embargo, se necesitaba un porqué que desarrollara una técnica que sirviera para narrar la obra teatral; se precisaba una atmósfera, un efecto que proyectase la naturaleza: nubes, imágenes o signos, y posteriormente, con la introducción de fuentes nuevas de luz y el cambio en la concepción de la escenificación, el por qué también fue la incorporación de la belleza al personaje, «no quiero ver ni oír ningún performance que hable solo mediante la voz. El cuerpo entero es voz» (Fabre, 2017: 294). El diseño de iluminación para una representación teatral o de danza es «reflejo

claro y sombras proyectadas (en los dibujos de los cuerpos) […] la cartografía de las sombras […] lumínica de la noche» (Fabre, 2017: 252). Fabre fue un creador multidisciplinar de proyectos escénicos junto con su compañía. En ellos, incide no solo en el texto como material de trabajo, sino también en el cuerpo del bailarín, el actor o el cantante, sujeto a la belleza de la desnudez y a las formas escultóricas. Lo define así: «no hay arte pictórico más bello que el arte pictórico que le hace táctil al espectador» (Fabre, 2017: 252). Y observando la noche urbana encuentra una idea para iluminar; «mirar como un gato en la oscuridad. El efecto dramático, claroscuro (una propuesta para una futura iluminación)» (Fabre, 2017: 252).

La dramatización de su obra es un continuo signo sujeto al cuerpo y se relaciona con tiempo y espacio, con el tiempo como recorrido. La luz es una diversidad de formas que representa el movimiento, el espacio configura la luz, símbolo escenográfico del mundo de sombras que recrea en sus montajes, siendo constante la idea de reflexionar sobre la iluminación, es tiempo de trabajo sujeto al compromiso de alcanzar el nivel deseado a través de la disciplina. El bailarín articula un lenguaje ensayado y la iluminación necesita el mismo lenguaje, Fabre es descriptivo en el manejo de sus montajes, la plástica visual la describe por el conjunto de distintas facetas artísticas que va incorporando a sus dramaturgias. La escritura lumínica aparece y evoluciona desde la palabra escrita, situándose actualmente en la evolución del silencio del cuerpo, de la plasticidad de los objetos, de la videocreación, y enseñando, en la confrontación de las diferentes artes escénicas o pictóricas, a reflexionar sobre lo concreto, a contemplar el objeto teatral como materia escrita y a afianzarse en la mente del espectador.

La utilización del medio audiovisual, en su desarrollo, enriquece un proyecto escénico ante la posibilidad de reducción de gastos en la producción, en el capítulo de la escenografía, con los tiempos acortados en el montaje, las compañías se acogieron a la forma de crear el espacio con imágenes. Appia diseñó el suelo escénico, lo asentó en un espacio tridimensional conectándolo con la luz dentro de una arquitectura teatral, Piscator renovó la estética con la imagen proyectada, dos formas de crear teatro destruyendo el decorado dominante de hace un siglo, oponiéndose a formas e ideas de concebir la creación, procesos basados en viejas rutinas viejas, concibiendo su propio lenguaje. De la imagen quedó lo corpóreo, que con el paso del tiempo se descompuso, y la luz, convertida en iluminación, fue versátil en el desarrollo de múltiples líneas de funcionalidad en una secuencia corta de tiempo. Lo audiovisual empezó a miedo en el momento en que se estandarizó su uso; su estética era una proyección de contenido multidisciplinar que forma luz e imagen, diversa en su dramaturgia, pudiendo anular la palabra y, en consecuencia, la escenificación si no se emplea como un efecto gratuito, enriquece la propuesta escénica.

En determinadas épocas, el teatro se perfeccionó con nuevas técnicas, cuando se incorporó la luz del HMI en los Teatros Nacionales (1980), la mayoría de los montajes integró ese tipo de luz, al igual que pasó con el fluorescente (1990), los focos móviles (2000) o el LED (2010). En todas las épocas ha habido una locura por el uso de la tecnología de la luz e imagen, en su faceta de novedad, pasando a convertirse en el riesgo de ser solo una moda para cualquier montaje. La tendencia en el teatro español actual es lo audiovisual. La imagen puede llegar a ser devoradora de la acción, si no funciona junto con la palabra teatral.

Entender la propuesta de iluminación en décadas anteriores nos enseña a comprender por qué una luz definida en el espacio tiene un contenido estético, valor de lo bello, el atributo de la belleza, produciendo una reflexión ante las nuevas formas de diseñar iluminaciones en el teatro español de este siglo. El negro (cámara negra) ocupó y ocupa un lugar privilegiado en nuestro teatro produciendo un espacio que no lo acota e introduce la tridimensionalidad con la técnica de la luz, siendo bidimensional en su origen y en su composición. Svoboda insistió en la importancia del negro en el teatro y el espacio lo definió como *psycho-plastique*. En el teatro contemporáneo el espacio escénico es un conjunto de formas metafóricas que, con la técnica teatral, se convirtieron en una realidad virtual; una ilusión dirigida a la reflexión del espectador. Un cubo puede representar la solidez de la ley (Castellucci), ubicado en una propuesta escénica concreta se convierte en una metáfora de poder y, sin embargo, con la luz representa distintas variedades de metáforas que van cambiando con el transcurrir de la escenificación, que se convierte en una experiencia para explorar nuevas tecnologías y, sobre todo, definir la composición escénica de la iluminación en la propuesta del diseñador.

Cada época define el teatro con enunciados diversos, a la vez que contradictorios. El teatro tiene que ser informador, una apuesta o más dedicada a las emociones, y otra apuesta, o las dos juntas, formas simples que entran en el espectáculo teatral con una técnica adaptada a cada forma de montar la puesta en escena. El espectador contemporáneo está sujeto a una cultura visual transmitida por artefactos como la TV y las industrias culturales, e incidiendo en las enseñanzas que recibe desde la escuela, sus estereotipos han ido cambiado con la asimilación de un discurso.

La iluminación, pensada para la obra teatral, narra arte escénico, sea plástica/visual o teatral. Se le han asignado a la palabra teatral, durante las primeras décadas del siglo XXI, compañeros de viaje que nacieron de la tecnología e incluyo, aparte de la maquinaria escénica por su manera de desarrollar movimientos y hacer al espacio escénico dinámico, la iluminación con variedades de calidad, cualidad, cantidad y, con ello, con capacidad para determinar personajes, situando al personaje/hombre en el espacio de la ficción dramática creando movimiento. Mediante la reflexión se ajusta una fuente de luz que surge de una literatura lumínica, dramatizándola. Afirma Cormann que, «retornando a los fundamentos expresivos del teatro, (unos actores, un texto, un espacio fuertemente ritualizado, pensado en termino conjugados de arquitectura, luz y sonido)» (2003:14), restructura información y emociones en líneas discontinuas de expresividad. La iluminación se usará en el sentido más primario: dejar de ser discurso y volver a ser escritura lumínica. «Mi religión teatral es mi investigación teatral. Mi religión teatral, la garantía de la supervivencia» (Fabre, 2017: 313).

La iluminación seguirá siendo necesaria en la escenificación teatral siempre que haya literatura dramática. Solo queda saber si la iluminación, como diseño, podrá mantenerse si trabaja sobre representaciones y estas se hallan sujetas a la acción comunicadora entre obra teatral y público, implicando que las estructuras teatrales sigan siendo responsabilidad de los equipos de creación y la tecnología no se utilice solo para la belleza de la dramaturgia sin otro sentido. Si esto se consigue, la iluminación teatral seguirá siendo la poética de la imagen. Y el teatro de la palabra seguirá necesitando, en el teatro español, la luz como código de significado y al iluminador como una parte necesaria en todo el proceso de desarrollo de la imagen visual.

6.

CONCLUSIONES

Con Rafael Martínez Romarate, la introducción del diseño de iluminación, a partir de la década de los cuarenta, significó en la producción de la obra teatral un gran cambio dentro de la historia del teatro español, particularmente en la estética de la escenificación y, como consecuencia, en las artes plásticas, al unir el diseño del espacio con la imagen visual. También hay otra característica que modifica la concepción de la imagen teatral de aquella época: la intensa repercusión e influencia social que tuvo el cine y, por consiguiente, la imagen como precursora de información.

Todo el argumentario lumínico se encuentra en la estructura narrativa de la obra teatral, y en el momento en que se altera la propuesta textual por la escenificación y su posterior incorporación al escenario, la luz teatral se establece como necesidad de ver, en un principio, para después pasar a ser un modelo de lenguaje iconográfico. Las condiciones que se dan en la escenificación vienen definidas por el método de interpretación y por la manipulación de técnicas teatrales, sean estas fuentes de luz o cambios escenográficos, dando como resultado rupturas del espacio escénico, un movimiento actoral bidimensional y, con él, un principio de tiempo escénico que se incorpora al diseño del personaje. Romarate trabajó con el tiempo desde una concepción genérica y cambiante, apoyándose en el análisis de los diferentes momentos históricos, y este subjetivismo influyó en la forma de narrar la luz con estilos teatrales de su época, tanto en la escritura como en la escenificación. Históricamente, los referentes lumínicos de paso de tiempo adscritos al personaje se encuentran en la simbología tradicionalista del viaje iniciático (Ulises) y en la figura del paseante (Walser); la descripción del paisaje provoca, en la percepción de los personajes, realidades o ficciones. Los paisajes que va definiendo la luz son elaboraciones de un argumento sencillo: la búsqueda del desplazamiento entre un

mundo real y un mundo imaginado alrededor del actor, que es el que lo asume con su trabajo interpretativo.

La imagen iconográfica de su exploración la encontramos en el mundo poético de Homero, en el que la palabra narra estados de aprendizaje: lugares, vivencias, luchas, poder, destrucción, amaneceres, atardeceres, noches, paisajes de luz cambiante, luz divina, luz de viaje y, con el paisaje descrito, los personajes que evocan emociones. La luz es una crónica de ese tiempo.

En la obra teatral, el tiempo es la base de la investigación de la iluminación ya que es el que genera la expresividad de la puesta en escena y porque, a través del análisis de la imagen, propone un recorrido metódico con la palabra, la dirección y el espacio. Su relación es indirecta ya que busca momentos aislables creados como escenas o secuencias cortas dentro de la propia estructura del planteamiento escénico. El tiempo incorporado a la escena a través de códigos lumínicos es el causante de la variación de la conciencia espacial del personaje. Esa línea evolutiva se asienta con los conocimientos que adquiere Romarate de su aprendizaje cultural, su planificación en la escenificación lumínica, que parte de la evolución de la narrativa teatral, y su experiencia en la práctica que desarrolló con su compañía en su Teatro Fantasio.

El tiempo está indisolublemente ligado a la luz; y esta, al personaje. Para hacer esta afirmación partimos de la teoría de Gebser (2011) sobre la conciencia, a la que divide en dos fases: la eficiente, el ser humano avanza por su capacidad de aprender; y la siguiente fase: la deficiente, que evoluciona hasta que se para en el momento en el que deja de tener sentido y varía su evolución de aprendizaje. En todo este proceso evolutivo, haciendo un paralelismo con el tiempo teatral y su influencia en la puesta en escena, se da una primera fase: la de la evolución del personaje, en la que el tiempo

está detenido en la luz externa y va parejo a la acción marcada por la naturaleza dentro de un espacio iluminado por el sol. Esto se ve reflejado en la epopeya homérica. Romarate lo lleva a la propuesta de teatro al aire libre durante la Guerra Civil, en los autos sacramentales con dirección de Escobar. Es un tiempo descriptivo, físico. En la segunda fase, el espacio de la narración teatral es el tiempo acoplado al personaje. Ya no es solamente un tiempo/luz externos: mañanas, atardeceres…, sino que es un tiempo con conciencia de ser sujeto, pasa a ser dramatizado por una dirección de una fuente de luz interna en un espacio dado, dejando de ser una luz primitiva para pasar a ser temporal, en un largo camino hacia la configuración de la dramaturgia de la luz y su asociación al espectáculo teatral.

La iluminación teatral se basa en una estructura de desplazamiento narrativo que, durante siglos en la historia del teatro, ha manifestado un crecimiento constante junto con el texto como reflejo de situaciones creadas por el director en un escenario. El ejemplo más novedoso está en la *Odisea,* en la que todas las formas de ubicar un espacio-tiempo están descritas en el viaje del protagonista. En España este proceso se empezó a articular en los montajes teatrales de Gual, o con Rivas Cherif, desde su teatro experimental hasta la dirección que ejerció en una institución como fue el Teatro Español.

La evolución de la técnica de la luz, la aparición del director de escena y los cambios en la escenificación supusieron formas nuevas que permitieron variar el sentido de la comunicación entre el escenario y el público. Un ejemplo podemos encontrarlo en el espectador de teatro de los años treinta, que veía la representación teatral con un nivel de intensidad lumínica estable en la que la variación entre escenas era imperceptible. Con Romarate, las variaciones de intensidad alcanzan un rango

mayor y eso implica más posibilidades de alterar el concepto de visibilidad. Ahí es donde se produce el cambio y su conexión con un teatro más renovador en la luz, pero tradicionalista en la escenificación. Las posibilidades de encontrar variables que signifiquen y sirvan para estructurar un personaje, con un tipo de luz e intensidad, las encontramos tanto en la poética homérica como en la dramaturgia teatral; un mundo infinito de posibilidades y lenguajes del que Romarate fue pionero con su modelo de definir una luz, una escena.

En el estudio de la luz a lo largo del proceso de creación del teatro escenificado que se realiza en esta investigación, se dan unas constantes técnicas en los diferentes periodos históricos, empezando por la Ilustración. La evolución de la luz, la incorporación de nuevas fuentes de materia prima —aceites, sebo, cera, gas, electricidad—, su incorporación a objetos con capacidad de reflejar diferentes tipos de luz proyectada —reflectores espejados— y su transformación durante los siglos XIX y XX en luz refractada —lentes, distintos tipos de reflectores— demuestra la importancia de la técnica, la posibilidad de contar con distintos soportes para colocar fuentes de luz en cualquier lugar del escenario y, lo más importante, la técnica de la intensidad, dando como resultado final la adaptación de diferentes métodos teóricos de luz a la obra dramática. El estudio de la técnica aplicado al montaje de la luz permitió una investigación sobre la variedad de sistemas lumínicos. A ello se refiere el capítulo dedicado a los diferentes métodos de luz que usan la técnica para iluminar personajes. Pero la investigación principal de esta tesis consiste en analizar la creatividad de la luz en la puesta en escena, la técnica simplemente es una base en la que apoyarse para hacer esa indagación y, por ello, es un medio y no un fin. Dice Sven Nykvist, director de fotografía de Bergman, que la técnica:

> […] ha de ser la servidora de la creatividad, no su dueña y señora. De lo que se trata es de dirigir la técnica de manera que el resultado final sea artístico. Lo más difícil, y lo más interesante también. (1997: 234)

Rafael Martínez Romarate era consciente de que la creatividad estaba en la elección correcta del foco con el tipo de luz necesario y la cantidad de fuentes que necesitaba para crear los ambientes y atmósferas que quería recrear y su fin: la propuesta artística. Pero él necesitaba describir el modelo de luz teatral con un nuevo lenguaje técnico —español al principio, inglés posteriormente— formado por la propia evolución de las infraestructuras teatrales, términos que se distribuyen durante todo el proceso de realización de una iluminación teatral y que él fue creando gracias a sus conocimientos de ingeniería.

Esto es algo que aparece reflejado en este estudio y, en concreto, en el análisis de los diferentes métodos de luz aplicados a la puesta en escena; no solo términos técnicos, sino también expresiones literarias necesarias para describir el conjunto de imágenes de luz en la obra escenificada, e incorporadas al escenario en relación con la elección del tipo de fuente —Fresnel, PC, Recorte…— utilizada. Un buen ejemplo de esto lo encontramos en las palabras de Artaud en su manifiesto sobre *El teatro de la crueldad:*

> […] difundir la luz en ondas, o por capas, o como una descarga de flechas de fuego, […] detonaciones brillantes y cambiantes, que pasan del rojo al rosa ocre, del plateado al verde, luego se vuelven blancas, para pasar de repente a una inmensa luz amarilla opaca, color de bruma sucia y de simún. (citado en Abiracheb, 1994: 344)

La traslación a la luz escénica de ideas narradas sobre la luz y el color en el texto anteriormente descrito proporciona las primeras ideas para articular la plástica teatral del texto. En el periodo que abarca la investigación, ante la incorporación de tecnologías más avanzadas en el teatro español, se ha demostrado que el texto es importante como análisis, pero que no determina la misma imagen visual. En una obra como *La comedia nueva o el café,* estrenada en 1792 en el Coliseo del Príncipe, o montada de nuevo en 2008 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el planteamiento de la luz, el trabajo técnico y la escenificación es distinto, como es lógico, por la diferencia tecnológica entre los dos montajes, así como por la variabilidad en la puesta en escena. En cuanto al espacio escénico, es el mismo en las dos propuestas: un interior fijo con luz cálida; y el tiempo físico también es el mismo. En cambio, el escénico lo desarrolla la propuesta del personaje con la escenificación. La variación está en la imagen lumínica proyectada, pero el concepto de luz sigue siendo igual en las dos: un café, un interior. ¿Qué aporta la primera propuesta? La apertura a una nueva dramaturgia visual con una luz estática, faroles colocados en las diferentes mesas y candilejas en proscenio. Lo novedoso radica en las diferentes imágenes que los personajes proyectan sentados y, sobre todo, en el personaje de Pipí que, con sus entradas y salidas constantes, aporta imágenes visuales distintas que marcan la narrativa de toda la obra. El lenguaje de la iluminación está en el claroscuro, la aportación es la luz que proyecta el personaje estático del camarero, como si fuese una foto fija (Álvarez, 2019), recurso que ayuda a la composición de la escena e introduce una línea argumental revolucionaria en la iluminación y en el espacio escénico; según su colocación escénica, la imagen acompaña el valor dramático del texto. ¿Qué aporta la segunda propuesta con respeto a la primera? Se trata de la

iluminación tratada como una partitura de luz que pasa a ser activa, un lenguaje lumínico que asigna atmósferas basadas en el color cálido, en el diseño del personaje con una adscripción de cambio visual tanto en el movimiento escénico como en el diseño espacial. El cambio en la forma de entender la luz como escritura visual se empezó a introducir en el teatro español en la época de la Ilustración, abriéndose a un campo teórico tanto en el modelo escenográfico como en el concepto de iluminación, a partir del siglo XIX, con autores como Manjarrés y su concepción del espacio/luz, Egusquiza y su teoría de la eliminación de la candileja, o Fortuny y su introducción del diseño paisajístico a partir de su cúpula. La teorización de estos autores me ha permitido analizar en esta investigación hasta qué punto influyó en la aparición del cambio la idea de la iluminación en décadas sucesivas a partir de la comprensión de la luz, que no sirve solo para ver personajes, sino para analizar, con lenguajes nuevos, la necesidad de incorporar, de innovar y de poner en práctica en un escenario sus estudios sobre iluminación. Ante este hecho, la línea de investigación se dirigió hacia la figura del técnico, con una idea clara, su formación y su capacidad de imponer un resultado artístico, para lo que debería tener una base cultural y no solo técnica, un entendimiento profundo de historia del arte y de dramaturgia, así como conocimiento de los métodos teóricos de iluminación. La conclusión a la que llego en la investigación es que su conocimiento, a pesar de las premisas teóricas, era solo técnico. En este punto es donde aparece Rafael Martínez Romarate, que aportó una nueva metodología a la forma de crear iluminación teatral y que, como gran admirador y estudioso de Fortuny, introdujo el ciclorama en el concepto de paisaje con luz.

En el intento de elaboración de metodología sobre las teorías y métodos de iluminación basados en la técnica durante la historia del teatro español, no se ha

buscado incorporar un modelo tipo de códigos de luz para trasladarlos a la obra teatral y dejarlos como máxima para la investigación en la historia del diseño de iluminación, sino que se ha buscado cómo integrar la luz artificial al método de interpretación mayoritario en la época estudiada, aplicando un significado que describiera la realización escénica y que definiera al intérprete en su personaje, y sus consecuencias evolutivas en la ficción teatral. Y ahí nos encontramos con Romarate, un iluminador atípico en cuanto al uso de un método de luz prediseñado y que ejemplifica ese cambio, igual que en la interpretación, desde un método realista a una idea más abierta a la abstracción. Para ilustrar este punto, recurriremos a una mención que hace Valle-Inclán a un montaje de Benavente:

> A mí me gusta el teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración. (citado en Alonso, 1991: 414)

Romarate incorpora la evolución de la luz teatral por la necesidad de recuperar una nueva narración en el momento en que se rompe el modelo realista dentro del teatro español. La luz pasa a ser un concepto de exigencia, sin despreciar los componentes teóricos en la manera de iluminar de los que se disponía hasta esa época, una evolución al compás de las nuevas tecnologías y que, a la vez, se desarrolla en un ideal que sustituye una realidad por una sugerencia, que necesita la luz como invento útil para narrar aquello que antes se hacía usando los objetos y la palabra. Montajes

como *Nuestra ciudad,* definen la luz como una abstracción surrealista en una comunidad de usos cotidianos.

Todas las metodologías de iluminación anglosajonas (década de los treinta del siglo XX) que se dan en el proceso de creación de la imagen lumínica se integran dentro de unos planteamientos en la puesta en escena que codifican al actor en un espacio establecido en zonas y términos frente a la necesidad de investigar la visión del personaje y la eficacia en la propuesta. Esto fue debido a la necesidad de encontrar una eficacia en la conjunción de las distintas partes que vertebran, y vertebraron, la escenificación, la interpretación, la escenografía, la indumentaria y la música. En los estudios que hace Romarate sobre sus creaciones lumínicas (anteriores a los métodos anglosajones), no parte de ningún sistema modélico de iluminación, sino de su experiencia: prueba/error, en montajes en los que trabajó como director, dramaturgo e iluminador —*El sueño de las tres princesitas* (1929), *El cinto rojo* (1930), *Las aves* (1929), o *El rubí del ídolo* (1929) — con su compañía Teatro Fantasio.

La luz, como concepto sutil en la puesta en escena, siempre ha estado asociada a la idea de visualizar los objetos. Son rituales adquiridos en los distintos modos de vida en sociedad, desde la luz como concepto de visión cotidiana hasta a la forma de expresar arte a lo largo de la historia. Para Romarate hay una secuencia temporal en el arte escénico que es la luz historicista, cuya interpretación va adscrita, en origen, a cómo se incorpora a la escena teatral en el sentido práctico —luz para ver—, mágico —luz para idealizar— y cómo el público, de variada formación cultural, va incorporándola «al centrar su experiencia en lo que siente» (Álvarez, 2019: 65). La pregunta que surge es: ¿dónde se aferra ese espectador dentro de la interpretación escénica? A un referente visual similar a su cotidianidad, a posiciones de uso

metafórico de la luz en su proyección de la puesta en escena o, también, a escuchar la palabra dejando el componente visual como un artificio necesario, pero sin valor intrínseco en la realización escénica. La respuesta está en las teorías de Romarate —*penumbra, proyector, regulación, lámpara incandescente, color*—, expuestas en sus trabajos sobre iluminación escénica, en la investigación historicista que hizo de los métodos de interpretación actoral, en el conocimiento de fórmulas nuevas de dirección escénica, en la evolución del espectador ante el descubrimiento de nuevas imágenes visuales o en la técnica y su uso en la transformación de la infraestructura teatral; todo ello apoyándose en la teorización de la luz pictórica con la luz escénica y en su repercusión en el espacio escénico en cada coyuntura. Según Tuñón de Lara, se da un haz que marca y se proyecta hacia el futuro que viene de un pasado, pero no olvida las proyecciones intermedias (1977: 11). Romarate configuraba todas esas vertientes del arte escénico.

La fascinación por la luz artificial en el teatro español ha estado sujeta a la creación y justificación del espectáculo creativo referido a un nuevo lenguaje lumínico, y a una incorporación de la técnica en el manejo de la luz y la definición de dicho lenguaje. Este movimiento se consolidó en la década de los ochenta del siglo XX con la reestructuración de los Teatros Nacionales. Con la incorporación de la electricidad, la luz teatral se empezó a construir en secuencias de iluminación; un hecho que en un principio fue de uso contemplativo para la escena. Su evolución dio un giro, de ser para ver la escena, en un principio, pasó a estar acoplada al texto dramatizado y, como tal, se convirtió en obra teatral. En ese punto, pasó a pertenecer al espectáculo, y lo que era incompresible al principio se volvió compresible con la incorporación de un tiempo escénico sujeto, a su vez, a un tiempo secuencial

incorporado por la técnica (Ballo, 2000), basado en el transcurrir de las horas y en la abstracción historicista del lugar (Vilar, 1956). Pero el valor más importante con la incorporación de la luz narrativa se da en el momento en que se puede transgredir la regla de las tres unidades; y, si pensáramos como Valle, el teatro es una sucesión de escenarios de muchos y sucesivos cuadros (Huerta y Peral, 2003) y, a partir de los ochenta, convierte sus acotaciones en imágenes de luz: «Es la constante mutación de escenarios o lo que con más propiedad llamaremos cuadros […]» (Huerta y Peral, 2003: 231).

La época primitiva de la luz la define el teatro del primer tercio del siglo XX con los primeros directores de escena —Gual, Rivas Cherif, Martínez Sierra—, que influyen posteriormente en las décadas de los cuarenta y los cincuenta en Escobar, Luca de Tena y Tamayo. En los años sesenta, el cambio artístico se materializa en las figuras de José Luis Alonso o Miguel Narros; y los ochenta y los noventa suponen la ruptura con el modelo de creación artística —Marsillach, Pascual, Plaza…—. En cada momento histórico al que hemos hecho alusión se va diseñando y perfilando la figura del iluminador, pero el pionero en el cambio del arte de la luz al arte de la iluminación en la realización teatral fue, sin duda, Rafael Martínez Romarate. Su periodo va desde la década de los veinte hasta los años cincuenta del siglo XX, y es el primer iluminador, digno de ser denominado así, de la historia del teatro español. La imagen visual que crea Romarate es una secuencia de colocación, forma, impacto del personaje, color e intensidades en diferentes planos espaciales que materializan una idea literaria asumida por el director y, por último, un contenido argumental que refuerza todo un concepto de iluminación. Romarate apuesta por un escenario horizonte limitado por y para la acción teatral. Él investigó, en un sentido metafórico, el paisaje como mediador

con la pintura, y su incorporación a través de la técnica de la tramoya. Partió de una conceptualización paisajística —Fortuny— con una idea clara y precisa: la necesidad de apoyarse en la naturaleza como fuente transportable de un realismo exacerbado con connotaciones de luz y color establecidas por el arte pictórico. El arraigo de este mundo naturalista en la tradición europea fue una fuente de efectos que, en el último tercio del siglo XIX y primer tercio del siguiente siglo, se incorporaron en forma de imágenes proyectadas: nubes, tormentas, frases o palabras, que representaban cambios en la posición de un tiempo físico que repercutía en el tiempo escénico, y que Romarate investigó usando fuentes de luz en las que las proyecciones tuvieran movimiento; por ejemplo en el montaje de *Nuestra ciudad,* en la escena del cementerio.

Ballo define la línea del horizonte en la tradición europea como un punto de fuga único, distinto a la interpretación de otras culturas, como la oriental, que se basan en la multiplicidad de puntos de vista incorporando la variedad a los puntos de visión (2000: 185). El teatro español se ajusta a este canon de una imagen fija con un punto de vista y de luz; fuentes de secuencias distintas, pero encadenadas a un discurso dramatúrgico. El horizonte paisajista se introduce en el teatro español en la década de los veinte, con la luz como gran exponente de ese cambio. El ejemplo lo tenemos en la obra escenográfica de Gual: un paso importante al volumen y su creación artística en el simbolismo.

La estética de la luz en el teatro narrativo español surgió por la necesidad de dar cuerpo a una fuerza que hasta ese momento estaba ubicada en la palabra y en la tramoya como expresión visual de un mundo basado en el realismo. En las investigaciones que se fueron desarrollando en las diferentes épocas históricas, tanto sociales como teatrales, la teorización sobre las distintas formas de ubicar la fuente de

luz en el espacio escénico fue surgiendo por la necesidad de contestar a esta pregunta: ¿cómo se puede controlar la luz y aislar al personaje? La respuesta es, con un método teórico que lo vinculase a las reformas en la puesta en escena, la investigación de la técnica de la luz y la incorporación a la escena.

En el teatro español del siglo XIX, teóricos como Manjarrés buscaron en la luz un sentido atmosférico que diera belleza al interior de la arquitectura teatral: lo que el público ve. La estética del arte pictórico/escultórico en el teatro del siglo XIX partió de la tradición teatral como espacio de encuentro y de escenificación. El esquema de su teoría está fundamentado en la importancia de la luz en la narración realista de los telones escenográficos, y no en la escenificación. Era consciente de las limitaciones de la técnica de la luz que existían en su época, y pone el ejemplo del malestar de los poetas y sus quejas a este respecto:

> De que algunas de las escenas que han inventado no produzcan el efecto que se había prometido, siendo así que la mayor parte de las veces la causa está en no haber tenido en cuenta el materialismo de la disposición escénica, […]. (Manjarrés, 2016: 124)

Aun así, aportó una idea precisa en cuanto a la forma de iluminar a un actor, y lo describió en la colocación de las distintas fuentes de luz en función del espacio/personaje: suelo, lateral y frontal. En la obra de Manjarrés, la investigación sobre iluminación es el resultado, por primera vez en la historia de la luz del teatro español, de un componente narrativo claro y preciso en su ordenamiento y ejecución, que usó la técnica que estaba disponible en su época. La imagen de la escena teatral que proyectó en sus escritos fue un reflejo de su cultura artística: el cuadro pictórico

en el escenario, la luz escénica en proscenio. Romarate empezó, en sus comienzos, como creador del telón atmosférico, diseñado por él e influido por la pintura expresionista. Esto se puede ver en el montaje de *El cinto rojo* (1930). Es un proceso que viene de Manjarrés y que cristaliza en el teatro común en su época.

El método de investigación que he seguido, a partir de los trabajos de Romarate basados en las tres fuentes de luz, es el de analizar las fuentes visuales dentro de un estudio detallado de la palabra escrita en la obra teatral; en la que las acotaciones del texto teatral pueden ser de tipo realista o estar expresadas mediante un pensamiento estructurado con la acción o la palabra. El propósito de esta investigación era encontrar un método perceptivo de enseñanza que justificara si la incorporación de la luz a la recreación del texto en el escenario era la decisión más idónea y si acreditaba, en un principio, el espacio/tiempo del poeta. Después, partir de esa investigación, se ha pasado a describir las codificaciones de las diferentes interpretaciones de la luz en función de la diversidad de propuestas escénicas, y que él desarrolló acorde con la necesidad de dramatización del personaje. En el primer tercio de siglo XX, con un planteamiento de principios simples: el de la luz construida con tres ángulos: contra, lateral y frontal hacia el objeto, Romarate analiza este método para tratar de conseguir, con la luz, una imagen eléctrica que sustituyera a la imagen verbal (Abiracheb, 1994), y que esta produjera sensaciones abiertas en la compresión del personaje escénico; secuencia entre la atmósfera fría y cálida por escena o acto.

Para Rafael Martínez Romarate, la iluminación surge cuando se domina la técnica y esta está presente por el tipo de foco de luz que se elige; pero lo grandioso es el resultado artístico que logra a partir de esa elección. La fuente de luz más apreciada en la historia de la iluminación por tiempo de uso en la realización de un hecho teatral

fue la candileja. La usó, no como principal, sino como una más para sus necesidades lumínicas, pero sabía que su utilización sería testimonial en un futuro cercano.

Artistas como Egusquiza o Appia, a través de sus escritos, destruyeron el concepto de luz de abajo arriba. Lo más novedoso de su planteamiento es que la luz no nace del suelo, ya que esto destruye la belleza del arte teatral. La influencia de Egusquiza en las siguientes corrientes de iluminación teatral, sobre todo en el teatro español, no era conocida, pero hay un valor muy importante que, sin saberlo él ni los creadores posteriores de luz, abrió caminos en la concepción de la luz y el color. Egusquiza definía el teatro como un mundo tecnificado con alma de sueño que necesita la técnica de la luz para incorporar los deseos de una sociedad a un escenario, agrupando música, voz e interpretación, y define todo este conjunto como la dramaturgia del arte. ¿Qué pensaba Rivas Cherif cuando en su *Medea,* estrenada en el teatro romano de Mérida, decide incorporar dos proyectores para definir un «sol poniente y la naciente luna» para definir dos mundos realistas que le llevaron a construir el tiempo de la acción? Es el mismo planteamiento de Egusquiza en su concepción del arte de la iluminación, la perfecta expresión de la ilusión escénica. Pero también fue el proyecto de Romarate, en una época posterior, que introdujo la realidad de la luz entre dos tiempos de acción, igual que Egusquiza y que Rivas Cherif. Veamos otro ejemplo: Egusquiza teoriza sobre la luz cenital, que para él es la única fuente de luz que acota el cuerpo, lo aísla y se fija en la verticalidad de la danza clásica para exponerlo. Egusquiza se adelantó, no solo a sus contemporáneos, sino que con su estudio de la luz modernizó la forma de pensar la iluminación, influyendo en las generaciones posteriores sin llegar a ser consciente de su contribución. La teorización de Egusquiza la incorporó Romarate en sus iluminaciones; para él la composición es

la geometría de la línea, el centro, es decir, el cenital de luz que aísla al personaje de su espacio escénico.

Hasta la aparición de la luz eléctrica, la iluminación en el teatro español siempre había estado basada en la imitación. Es una luz que se traslada de un entorno urbano a un entorno cerrado como es el teatro. En el escenario se da un sistema de intercambios entre comportamientos sociales cotidianos con una luz predeterminada expansiva que se materializa a lo largo de siglos sin «que produzca imágenes sin significación» (Abiracheb, 1994: 16). El objetivo es alterar la mirada del espectador —conservador, burgués y urbano— con el propósito de que se incorpore a una nueva forma de entender el teatro con una estética nueva de imágenes con significación. En el teatro nacional de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, los progresos que se incorporaron en las técnicas de interpretación, escenografía e iluminación venían de la época anterior a la Guerra Civil. Los sucesivos debates, siempre teóricos, en concreto sobre iluminación, versaron sobre si la luz ilumina o alumbra. En cambio, la transformación de la escritura dramática estaba más cercana a la realidad social por la reestructuración de la escena y el cambio que se había producido con la introducción del director de escena. Una visión global del espectáculo proporcionó un tránsito hacia lo que una y otra vez se ha descrito en esta investigación sobre la iluminación teatral, un nuevo concepto de iluminación tan necesario para rescribir la escena en un sinfín de signos abiertos a interpretaciones subjetivas frente a las tres posibilidades de uso de la luz: *sombra, penumbra y oscuridad*.

La unidad de iluminación en el espectáculo teatral va incorporada al estudio del claroscuro del objeto iluminado. Analizando la obra del primer iluminador del teatro español: Rafael Martínez Romarate, vemos que su teoría de creación de luz

estaba diseñada sobre la fórmula de la seducción de la imagen a partir de esa unidad e ideas concretas configuradas en la acción dramática. La incorporación a la creación de una obra pictórica/lumínica parte de su formación como ingeniero industrial y su vasta cultura sobre arte y teatro. De forma más precisa, incorporó a su estudio de iluminación la máxima de no alumbrar, no destruir sombras y, por extensión, introducir distintos planos de acción en el espacio escénico.

Romarate demostró a lo largo de su trabajo que el proyecto que acometió derivó en un cambio de expresividad visual que relataba la luz en la acción teatral con parámetros nuevos nunca vistos en el teatro español. Su idioma lumínico está en los signos visuales que introduce en la puesta en escena y que incidirían en las características de escenificación a partir del trabajo que hace en su Teatro Fantasio y, posteriormente, en el Teatro Nacional, con Luis Escobar. Los signos, para Romarate, están en la luz y se codifican con la incorporación de fuentes externas; el ejemplo más representativo es la imagen visual y viene del cine, un realismo que va cambiando la escena en el uso de la luz, lenguaje y contenido técnico en el tratamiento del fotograma. Romarate estudia los distintos procesos cinematográficos centrándose en la suavidad de los ambientes, la luz indirecta, el contraluz y la sombra proyectada. En el montaje de *El mundo será tuyo,* en el cuadro final de la sombra del personaje en el fondo, Romarate reconoce en la imagen la interlocución entre el personaje ficticio y el protagonista, es decir, entre el fracaso y la rectitud. Sería suficiente con expresar que va ajustando la palabra teatral a la narración para llevar al personaje dramático a una estructura visual nueva con un material lumínico obsoleto.

Como ya se ha señalado, Romarate introduce el claroscuro en el teatro español de su época. En el montaje de *Los endemoniados,* la luz materializa esa idea y separa

la maldad con la introducción de dos planos. La influencia del cine expresionista alemán se afianza en la escena —*El gabinete del doctor Caligari*— del personaje que observa a través de la puerta. Con la luz diferencia los planos y con ello busca «[…] una figura surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo: palabra, cuerpo y movimiento […]» (Abiracheb, 1994: 15). Hay una necesidad de expresar la libertad del actor por medio de la técnica, su juego escénico no era la luz dirigida a un personaje, sino el personaje en la luz. Su técnica de luz es activa y tiene movilidad. En el montaje de *Tren de madrugada,* proyecta la realidad del paso del tren con franjas de luz en el panorama imitando las ventanas. Romarate describe el amanecer con el color y lo basa en la escenificación de la escena en el espacio; su idea parte de un campo abierto con un fondo de colores naranjas en el ciclorama.

La naturaleza ofrece una luz difuminada que él llevó al escenario a partir del estudio que hace de la cúpula de Fortuny. Romarate es consciente de los problemas que supone el montaje de dicha cúpula, pero se inclina por el ciclorama para plasmar su idea de un tiempo real de la naturaleza y poder montarlo con luz artificial en la obra teatro. El paso de tiempo real: atardeceres, amaneceres, noches, proyectar efectos o crear sombras se puede llevar a cabo a partir de la conversión de la cúpula de Fortuny en ciclorama. La luz indirecta materializa la idea buscada: sombras difusas producidas por el ciclorama y que, a su vez, recrean por vez primera el contraluz de personajes en siluetas. Su concepción del color para diseñar cielos impone lo que describe la metodología americana y con lo que Romarate, por pura observación de la luz natural, coincide e incorpora: rojo, verde, azul. En sus escritos, recomienda el uso de fluorescentes como la mejor fuente de luz para iluminar cielos, pero su siguiente

problema era cómo regularlos ya que no contaba con la técnica necesaria para ello. Cuando describe el mejor color de luz azul, cita el fluorescente, ya que el talco de color en un foco de incandescencia absorbía un 70 % de luz. Romarate se adelantó a su tiempo en el análisis del valor de la luz del fluorescente para iluminar cielos, desde un amanecer a un atardecer. Demuestra cómo se puede regular en el plano técnico y afirma:

> […] los peligros de la oscilación que es inadmisible en un cielo terso que ha de permanecer lo más fijo posible bien sea luz de sol o luna. Ahora parece ser que se ha conseguido mucho en la regulación conseguida por medios electrónicos, es decir, lámparas de electrodos regulables que actúan sobre la corriente que llega al fluorescente. Cuando esto se perfeccione con un margen de seguridad absoluto lo estimo muy eficaz para la iluminación. (Romarate, s. f.: 1)

En la década de los ochenta del siglo pasado se consiguió regular los fluorescentes con una rampa de intensidad de 0 al 100 % sin oscilaciones, permitiendo su uso para iluminar cielos o como candileja.

En su época, Romarate fue un revolucionario del diseño de iluminación, y sus escritos así lo atestiguan. Hace una descripción del iluminador y su labor en la representación en la que lo pone a la misma altura que el escenógrafo y el director de escena. Pone en valor la transformación que realiza en los equipos artísticos y muestra el mismo respeto por la obra lumínica que por las demás creaciones artísticas en el texto escenificado. A medida que va incorporando nuevos modelos de luz a partir de los distintos textos dramáticos, se vuelve consciente del valor de los ensayos para poder definir qué tipo de luz incorporar a la realización de la puesta en escena.

El iluminador es un creador de cuadros, montados para dar un sentido a un tiempo teatral; dibuja una acción ficticia, realista o mágica. Romarate era consciente de que para conseguir diversidad de imágenes tenía que romper con la vieja estructura de la luz en el teatro español. Se dio cuenta de que más que romper con lo viejo lo que era necesario era reformarlo, para ubicar el teatro en un punto nuevo, un salto entre las dos formas de entenderlo, que vienen de la planificación que se empezó a dar en el teatro durante la República. Romarate venía de una generación del cambio escénico planificado desde investigaciones de nuevos lenguajes adscritos al texto dramático, nuevas técnicas de iluminación que fue incorporando a sus montajes gracias a su formación técnica y humanista.

En el montaje de la obra teatral *El cinto rojo,* escrita y dirigida por él mismo, también ilumina y diseña el decorado. En este montaje, Romarate combina dos formas de crear: una temática equilibrada en los diálogos y espacios realistas definidos en interiores. Su planteamiento fue el uso de la luz con un estilo realista para los Actos I y III, y una luz expresionista para el Acto II. El Acto I y el Acto III ilustran un mundo de atracción psicológica. Su método, en un intento de definirlo, estaría entre la luz realista, las atmósferas definidoras del espacio y la luz expresionista enfocada aisladora de personajes, con iluminaciones laterales y contraluces. En el estudio del montaje de *El cinto rojo* aparece lo que después, cuando empieza a trabajar con Luis Escobar y Huberto de la Osa, integra en los distintos montajes que iluminó durante el periodo en que estuvo a cargo de la técnica lumínica en el María Guerrero. Dos formas de componer luz, atmósfera y efecto; Romarate consiguió cambiar una forma antigua de trabajar por otras formas de diseñar con la luz expansiva, dar un nuevo contenido a las propuestas de su época y perfeccionar su método de iluminación para las siguientes

décadas. Tuvo la valentía, en una época difícil, política y socialmente, y con los medios técnicos con los que contaba, de buscar en sus diseños la perfección de la luz junto con su obsesión por la excelencia en el montaje, tanto de la luz como de la escenografía. Pensaba que lo mal construido y mal montado desvía la atención de la imagen teatral.

Romarate considera el silencio en la escritura escenificada como una metáfora para imaginar la luz. Una bajada de intensidad podía significar una ruptura espacial entre personajes y, a la vez, un movimiento o la imagen estática en un monólogo en el que se produce un cambio de posición del actor, como en *El mundo será tuyo*. Romarate incorporó la luz al silencio y lo usó como agente de cambio en la imagen narrativa. Álvarez (2019) afirma que el silencio es interpretación; Romarate escenificó con luz el cuerpo del personaje con un contenido de movimiento gestual diseñado por el director, y lo expuso a la mirada del espectador sin palabras, solo con luz. Tuvo la osadía de romper el tiempo cronológico en el montaje de *Nuestra ciudad;* su forma de hacer luz frente a esa convención teatral fue volver desde el presente a un pasado de recuerdos para, de nuevo, volver a un presente de realidad cotidiana. Víctor M. Cortezo enseña el espacio como un paisaje único, no transformable, sin mutaciones de decorados por actos. El espacio escénico simboliza un horizonte desnudo. Wilder afirma que «la ausencia de escenario no constituye una dificultad y que esa ausencia estimula la imaginación cooperativa del público» (Wilder, 2020: 57). Cortezo acomete el diseño con la sencillez de lo descrito por el dramaturgo: significar los actos apoyándose en motivos visuales que van describiendo tiempos realistas y que condicionan la acción a un espacio impersonal. El espacio es pasivo en su diseño e implantación, lo cual es resultado de una escenificación, e induce a Romarate a iluminar con una luz activa para demostrar o,

mejor dicho, significar un espacio como el de las escaleras del fondo, que pueden ser iglesia —Acto II— o cementerio —Acto III—.

Romarate, en *Nuestra ciudad,* consigue la excelencia de su método: la implantación del ciclorama para proyectar imágenes, producir ambientes e incorporar el claroscuro con luces rasantes laterales para iluminar el cementerio. Llevó a la perfección, para su época, el uso de la sombra proyectada para conseguir imágenes teatrales con una sola fuente de luz dirigida al conjunto de personajes muertos sentados en sillas; con un matiz: proyectó en el ciclorama imágenes de nubes en movimiento sobre las cabezas de los personajes. Durante su trayectoria como iluminador y responsable de la tramoya del María Guerrero su compromiso fue encontrar un equilibrio entre la implantación del decorado y la de la luz, una característica muy importante, debido a la necesidad de ubicar artefactos lumínicos, con ángulo de dirección hacia un espacio/actor, que dieran profundidad y contraste en escenografías con un planteamiento de caja cerrada, sin techo o con techo —*Plaza de Oriente, El estudiante endiablado, Los endemoniados*—, donde los recursos escenográficos eran ventanas o puertas laterales o de fondo para plantear la luz. Si volvemos al montaje de *Nuestra ciudad,* Romarate se encontró con un espacio abierto y desnudo, siempre si lo comparamos con la mayoría de las producciones de su época. Su objetivo era significar la luz a través de imágenes que ayudaran a entender la escenificación. Wilder, en el año 1948, escribe una sugerencia a una compañía de teatro sobre cómo escenificar su obra *Nuestra ciudad*, en la que dice:

> hay […] dos modos de producir la obra. Uno, mediante un ajuste constante y sutil de los efectos de luces y sonido; otro, mediante el reconocimiento aún más osado del artificio y la fantasía: el canto de gallo, los silbidos del tren y la fábrica y la

> campana de la escuela francamente artificiales […] será la más estimulante al final y preparará la exigencia mayor de atención e imaginación en el último acto. (Wilder, 2020: 57)

Romarate puso en práctica dos formas de crear que Wilder apuntaba para su obra *Nuestra ciudad*: recrear el ambiente de la ciudad y desarrollar los personajes entre el paso de tiempo físico y la luz que describe ese transcurrir. La iluminación de este montaje causó un gran impactó en los círculos teatrales del momento. Escenifico una propuesta de iluminación que abrió una manera de crear que, a directores como José Luis Alonso, les causó un gran impacto, aparte de por el trabajo de dirección, por la forma de recrear el mundo de la ciudad con imágenes de nubes proyectadas. Romarate comentó que fue la primera vez que se puso «un ciclorama con nubes proyectadas y quito la batería» (citado en Alonso, 1991: 121) en un teatro. Alonso (1991) conocía a Romarate y le pidió que le presentara a Escobar, ya que este, a raíz de ver el montaje de *Nuestra ciudad,* tomó la decisión de ser director y por eso quería asistir a los ensayos. Su conocimiento de la luz teatral arranca con el visionado de las obras de Romarate; las charlas que tuvo con él sobre técnicas le permitieron, posteriormente, abrir sus montajes a una configuración lumínica con un sentido de belleza en el cuidado de la imagen, para posteriormente pasar a una concepción de la idea y servir de estudio para expresar imágenes teatrales con ella.

Romarate utilizó la pintura como un referente en su obra, la usó como un diálogo entre imagen visual e imagen escénica. La relación de la pintura con el teatro arranca en el siglo XVI (Álvarez, 2019: 337), no solo por los tratados sino para plasmar el realismo de la obra histórica del dramaturgo con la luz pictórica en el telón escénico. Romarate era un gran conocedor de las distintas escuelas de pintura —española,

flamenca, italiana—. En las descripciones que hace en su publicación *Por sendas de Occidente*. *Impresiones de un viaje*, las vincula al desarrollo en el espectáculo teatral; entre la fuente de luz en el mundo escénico y su mundo luminoplástico.

El recorrido de la iluminación en el teatro español desde los años cuarenta hasta los años noventa del siglo XX parte de la influencia de la luz que diseñó Romarate durante catorce años de desempeño profesional en el María Guerrero. Romarate afianzó la creación artística en la iluminación en la figura del iluminador, mientras que en el Teatro Español eran los directores lo que organizaban la luz. La escuela de iluminación en el Teatro Nacional se consolidó por la forma de trabajar la luz; se hizo analizando el texto y encontrando en él referentes para crear una dramaturgia que supusiera un recorrido de imágenes con un contenido acoplado a la propuesta de dirección. Sus directores, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa; su iluminador, Rafael Martínez Romarate; y los escenógrafos, Víctor Cortezo y Burmann, que fueron los que diseñaron en esa etapa, influyeron en directores como Alonso o Narros, por nombrar solamente a los más importantes.

En 1946, Romarate le cuenta a Marqueríe en una entrevista que si su trabajo en el María Guerrero tiene algún mérito este «está en la renovación de los medios arcaicos de iluminar la escena […] y tanto más si con ello he despertado alguna emulación en otros teatros» (1946: 1). En sus escritos, Romarate define la plástica de la luz como «el contraste de sombras y claridades, matices y coloridos» (1946: 1), y reconoce que unificó en sus planteamientos teóricos las formas dispersas de las distintas necesidades que se fueron dando en la luz teatral en distintas épocas. En los primeros montajes, *El hospital de los locos* y *La cena de rey Baltasar,* su luz era de origen expansivo, una luz atmosférica recreadora de ambientes que fue matizando según la propuesta de

tiempo escénico, como el tiempo de acción. Era una luz de relleno con influencia de las iluminaciones clásicas de todo frontal, una luz para ver; pero con un sentido dramático —la fe religiosa como ideología— para un espectáculo de masas, como lo eran aquellos montajes. Cuando se incorpora al María Guerrero, la concepción de la luz de Romarate va variando, gracias a sus investigaciones sobre técnica, que aúnan la luz experimental con la técnica arcaica. Incorporó la fosforescencia —blanco/azulado— en experimentos con mascarillas de cartón para diseñar una calavera, que acopló a la actriz poniéndole unos guantes blancos y dibujando sus dedos en ellos, y que incorporó en un ambiente de noche tormentosa con nubes rojas en movimiento. Fue incorporando los fondos azules a distintas producciones, siempre con la diversidad de su fantasía para ambientar una noche clara o un mediodía. Supo diseñar la luz por escena, no como si toda la obra teatral fuese un único ambiente, sino considerando cada parte como un proyecto de luz de creación, con su efecto y su tiempo cronológico adaptado a la acción. Se adelantó a su tiempo, supo ver en la luz un artilugio técnico primitivo que, con una correcta utilización a partir de una idea, podía convertirse en arte.

Hay una frase que escribió sobre la iluminación escénica y que actualmente sigue vigente: «No todo se nos da hecho a los componedores de la luz» (Romarate, 1946: 3). El iluminador construye luz para contar unas escenas que monta el director, y para ello busca artefactos lumínicos de diferentes potencias, distintas luminosidades, distintas temperaturas de color y diferentes efectos. Pinta gobos para proyectar, como él mismo hizo en *La cena del rey Baltasar,* o idea sistemas mecánicos para realizar movimiento de luz. En la comedia musical *La voz amada* (Romarate, 1946), necesitaba un sol que surgiera como un disco de fuego tras los tejados de Montmartre, y para ello

montó un foco con posibilidad de regulación en un tornillo sin fin que se elevaba desde el foso, moviéndose en vertical y, al mismo tiempo, muy lentamente, iba aumentando la luz. Demostró que trabajar el diseño de la técnica para conseguir el diseño de luz era el primer paso para el montaje de la obra teatral.

Romarate buscó proyectores de luz según sus necesidades de luz para iluminar las obras teatrales en las que trabajaba, por ejemplo, un foco de mercurio para *El anticuario*; un disco para proyectar nieve, en *Mujer asesinada;* un proyector fijo de nubes en movimiento para *Nuestra ciudad*; una luz negra para *El estudiante endiablado*; un proyector de luz concentrada para *Crimen y castigo*. Diseñaba y fabricada junto con el equipo de luminotecnia del María Guerrero los proyectores y efectos de luz que necesitaba, ante la falta de material técnico en la posguerra.

El desafío del iluminador ante el texto, anterior al paso siguiente, que es el trabajo individual con el director, posterior al del resto del equipo, se fue caracterizando como una actividad continua de análisis secuencial de espacios y personajes, de planteamientos amplios sobre cómo definir una idea a través de un referente artístico, y razonada para ser un esquema de trabajo. Romarate confeccionó por primera vez en el teatro español de ese momento una forma de componer partituras lumínicas partiendo de ese modelo de trabajo. Podemos pensar que su suerte fue trabajar con los directores que tuvo, pero también hay una configuración minuciosa, que surge con la teorización, a la hora de realizar el espectáculo teatral, y es la disparidad de criterios artísticos cuidados y pensados para dar servicio a la dramatización del texto teatral, lo cual trascendió al montaje y fue consecuencia del trabajo en equipo. Son bases de trabajo que se mantuvieron durante décadas después de la muerte de Romarate, y que hoy se siguen manteniendo con pequeños cambios

que vienen dados por las nuevas tecnologías digitales de investigación, autoría y escenificación.

Si analizamos las influencias que se dieron en la obra lumínica de Romarate, nos encontramos con una variedad de patrones que fue asumiendo —al actor se le tiene que ver— desde la tradición del teatro al aire libre hasta el modelo de escenario a la italiana. Admitió el contraluz como una necesidad de volumen para la escena, al principio en línea con las teorías de la cúpula de Fortuny, y esa forma de pensar coincidió con las teorías americanas de McCandless, y más adelante con la fuente de luz dirigida al actor o zona, en la apreciación del conjunto de la iluminación, que para Romarate escapa del mero tecnicismo y se convierte en una forma de afianzar el arte, que es lo que, según nos ha dejado por escrito, debe predominar en la escena.

Expresar la palabra teatral con sencillez fue la manera de impulsar el arte del teatro en los montajes de Escobar y Pérez de la Osa en el Teatro Nacional durante el tiempo que lo dirigieron. Vilar (1956) afirmaba que el creador del teatro es el autor, ya que es la parte esencial del mismo, y la escenificación es el valor tangible de la realización. Pero con Romarate y su modelo de iluminación, la conjunción de realismo escenográfico más la luminotecnia, con sus excesos de luz o esas tonalidades de sombra, sin que los espectadores noten los cambios durante el paso del tiempo, se modificó la percepción sensorial y se impulsó un método revolucionario dentro de la historia del teatro español. Todo ello en una época con una censura terrible que fue, digamos, benévola con un director como Escobar, que supo buscar el equilibrio en la programación durante el tiempo que estuvo al frente del María Guerrero, dando al espectador títulos de autores afines al régimen, lo que a su vez le permitió montar textos de autores no afines. El teatro español de esa década estaba en poder de una

derecha afín a la dictadura fascista de Franco. España vivió una posguerra muy dura en la que el espectador de teatro pertenecía a la clase social vencedora que se sentía con derecho a exigir y a que se cumplieran sus exigencias.

Reivindicar la figura y la labor de Romarate, el primer iluminador del teatro español, ha surgido por la necesidad de descubrir a un creador de la luz pionero en la reestructuración de la escena y envuelto en una búsqueda constante de la perfección en la imagen. Romarate no admitía un foco mal dirigido o un trasto de tramoya mal colocado o no aforado. Su perfeccionismo venía de su formación como ingeniero, de su trabajo de iluminador y de su función como director técnico del María Guerrero. Escribió teatro, poesía, dirigió obras con su compañía Fantasio, viajó, solo o con Escobar, por Europa y América, asistió a muchos montajes y estudió los planteamientos técnicos de los mismos con una idea clara: ampliar sus conocimientos e intercambiar datos de uso de la iluminación aprendidos en los teatros de los países que visitó usando la incipiente técnica con la que contaba en ese momento el Teatro Nacional. Con el transcurrir de las décadas, fue consolidándose en el teatro español la metodología incipiente de la apuesta de luz de Romarate —1938 a 1940— transformándose —1941 a 1943— y evolucionando a partir de 1945 con la introducción de tecnologías que permitieron encontrar contenidos que convirtieran los métodos generales de luz en individuales, en consonancia con cada iluminador y sus creaciones. Romarate dejó claro un principio general de metodología lumínica con prácticas individuales según una propuesta escénica que él mismo definió: pinceladas de luz coloreada que reverberaban la escena y al personaje como individuo.

Hay una constante en los escritos tanto de directores de principios del XX —Gual, Rivas Cherif— como en los de la generación de posguerra —Escobar, Luca de

Tena, Tamayo— sobre la teorización de la luz sujeta a un estilo del naturalismo, que en luz se ajusta a la naturalidad en la convención del cálido/frío, que está presente desde el origen del teatro y que se siguió asumiendo en las siguientes décadas. El color de la luz se materializó en esa convención con el invento de la incandescencia y el gran invento de poder controlarla en toda su intensidad. El poder de la luz cálida y su protagonismo se empezó a diluir a partir de las escenificaciones de directores como Pascual o Plaza en las décadas de los ochenta y los noventa, con la aparición de la luz fría en lámparas de gas, corriente que venía del teatro alemán y francés. El cambio de imagen teatral con el uso del color de la luz en las lámparas de gas y la fluorescencia se consolidó sin excepción en una época que necesitaba una revisión del producto teatral, en la que las identidades culturales en el plano visual se habían reinventado, el espectáculo era la imagen y la luz era un accesorio que pasó a convertirse en una necesidad discursiva de la escena dramática. Las experiencias e investigación sobre la luz y su valor en la puesta en escena, su búsqueda por la necesidad de ver o dramatizar escenas, el lograr que un actor sea un personaje destruido y en minutos pase a ser un rey, el aislar o abrir objetos, todo esto es una cuestión del modelo de luz que se incorpore a la escena.

En el momento en que cambian las formas de interpretar, el espacio deja de ser unas cortinillas mal puestas y pasa a ser decorados pintados en perspectiva con colocaciones asimétricas que permiten mayor libertad de movimiento al actor, desplazándolo no solo de izquierda a derecha, sino también al fondo; ese fue el momento en el que la luz pasó a iluminar en planos distintos de acción y pudo aislar a unos personajes de otros. Estas alteraciones son significativas por la reforma de los teatros a la italiana, que permitían nuevas zonas de técnica, entre ella, soportes de tubos

de hierro —torres en los laterales entre cajas— en distintos puntos de ese espacio. Esto viene motivado por las transformaciones de las condiciones sociales entre actor y espectador y por «la introducción de nuevas iconografías escenográficas en los teatros» (Álvarez, 2019: 19), y por el lado de la iluminación permite el uso de huecos, ventanas o puertas. Se produce entonces una innovación en la organización de las producciones teatrales, en parte por la reforma en el modelo escenográfico, permitiendo también fórmulas distintas de iluminación.

El teatro español evolucionó con estas premisas a lo largo de siglos, fue a la par que el teatro europeo en explotación de obras dramáticas y en métodos descriptivos de iluminación, pioneros en su época, como aquellos basados en las teorías de Manjarrés o Egusquiza, o la cúpula de Fortuny, ya comentados anteriormente. ¿Conocía Romarate las teorías de Manjarrés o Egusquiza sobre la luz? No se puede asegurar con total certeza, pero sí se sabe que contó con la experiencia y la práctica de cómo desarrollar la luz en un contexto de palabra y acción, en conjunto con la propuesta de dirección. Cuando muere Romarate, su forma de iluminar ya la conocen los técnicos del María Guerrero. Mayoral —jefe de eléctricos— pasa a ser el responsable de iluminación. Nombran a José Luis Alonso, director del Teatro Nacional, en el año 1960. Su primer montaje fue *El jardín de los cerezos*, que ilumina con J. Mayoral; también dirige *Los bajos fondos* (1968), *Romance de lobos* (1970) y *Misericordia* (1972); el resto de los montajes los diseñó Alonso. Es el momento de los jefes de iluminación en la realización de las iluminaciones teatrales en el María Guerrero.

La pasión por crear teatro implica reproducir profesiones que sujeten un texto en espacios escénicos, convirtiéndolos en referentes visuales, ante lo cual la

iluminación fue creciendo en su fascinación por localizar objetos, para ver y ser espectáculo visual. La iluminación en la historia del teatro «es el más curioso de los géneros de creación literaria» (Haro, 1952: 48), dejando a la interpretación el relato de la realidad con la sencillez de la creación escrita por el dramaturgo. Reproducir espacios, copiando de la realidad, con iluminaciones también copiadas de la realidad, y presentar una realidad escénica para que el público se lo crea es la tesis creíble de la luz teatral. El teatro de posguerra diseñó una iluminación que hizo realidad distintas profesiones en la realización de un universo dramático a través de la puesta en escena. En la historia del teatro siempre ha sido necesario controlar la fuente de luz, hacer de ella un significado, unas veces con la palabra del personaje, otras con una pintura en un telón, una vela que se desplaza o una lámpara regulada en una mesilla. Esa fuente de luz pasa a ser iluminación en el momento en que se vuelve exterior, viene de un punto lejano, simbólicamente, a través de una ventana de luz o un haz en diagonal, creando una composición escénica.

El universo lumínico siguió incorporando la escritura narrada, pero en las siguientes décadas fue ampliando sus posibilidades ante la aparición de nuevas técnicas de luz que fueron variando lenguajes, espacios, puesta en escenas y, por último, la imagen visual. La luz de Romarate está creada con la pureza de la lámpara de incandescencia: la luz ámbar. Innovó el proceso de ensayo creando un cuaderno de notas con dibujos por escenas (*work-in-progress*), pionero en su época, del *Tenorio* y que le sirvió para construir la iluminación de cada una de las siete escenas. Era un iluminador artesanal para un director artesanal; reencontrar la fuente obsoleta y hacerla nueva fue su labor. El director necesitó la iluminación como arte para hacer crecer su espectáculo; ahí es donde se juntan Romarate y Escobar dejando al actor los detalles

de su experiencia para determinar espacio y movimiento. La fuente de luz se fue configurando para dar servicio, desde un punto de vista técnico, a un espectáculo y ser protagonista en la estructura del diseño. El concepto *diseño de iluminación* se empezó a usar para definir la creación lumínica, y se utilizó como sustitución de *luminotécnica* a partir de los años ochenta del siglo pasado. El iluminador deja de ser artesano y se convierte en estrella para un director estrella, la incandescencia pasa a ser halógena y la lámpara de gas se convierte en necesaria. Es la época de la frialdad, es el salto a las vanguardias efímeras de la escenificación.

Reivindicar la iluminación en el teatro español, partiendo de la figura de Romarate, ha sido un esfuerzo de décadas hasta conseguir ponerla en valor y a la altura de las demás artes escénicas. Durante esta investigación se ha demostrado que la iluminación, siendo en un principio una teorización escrita por dramaturgos, pasa a ser el desarrollo teórico/práctico encargado por el iluminador. Esto significó un cambio revolucionario para el teatro, en producción, en transformación de la imagen y en su repercusión en el espectador. Lo que antes se narraba en un tiempo cronológico que la luz definía, se fue transformado posteriormente, con la luz, en tiempo representado, pasando al personaje, al cual se acopla para su desarrollo escénico.

Volviendo a Romarate, él es el creador del concepto de iluminador y diseñó las formas de estructurar el pensamiento de la luz en historias lumínicas. Romarate dejó escrito el desarrollo de la iluminación, en montajes como *Belén* o *Vive como quieras,* a través de las memorias de luz con sus distintas intensidades. En los años ochenta, la figura del iluminador era solo un poco más importante que la del jefe de eléctricos; su trabajo era dirigir el montaje y hacer visibles las escenas o actos. La visión que se tenía de la luz era de una estrechez proporcional a la inversión en tecnología teatral que se

hacía en esa época, es decir: nula. En los noventa, la iluminación empezó a disfrutar de una privilegiada posición dentro de las artes escénicas, la razón fue la aparición de iluminadores —Faura, Cornejo, Solbes…— con una formación cultural más amplia y un gran conocimiento de las nuevas técnicas digitales. Mencionamos también la apertura que se empezó a dar en los ochenta con visionados de montajes europeos y su influencia en el teatro español y grupos nacionales que abrieron fronteras, con sus montajes, hacia Europa.

Actualmente la luz, en contextos teatrales, sirve para hacer que existan cosas u objetos visibles. Es el análisis primordial de todo este estudio, como dice Dieter Dorn, «there have to be ideas and conceptions -and if they are any good, they affect the final result. […] This lighting technology has to be part of the artistic process»[124] (Keller, 2006: 9). Las técnicas de iluminación que Romarate diseñó a partir de la creación de secciones técnicas en el María Guerrero estaban pensadas para ser responsables de preparar y montar el espacio ideado por el director, el escenógrafo y el iluminador.

Es necesario entender por qué la iluminación teatral tardó tres décadas en estar al mismo nivel que en otros países europeos. Esa fue mi pregunta durante décadas, y la respuesta está en esta tesis. La razón empieza a vislumbrarse cuando se comprende que la luz en el teatro es un personaje más, comparable a Max Estrella, Hamlet, Yerma…, porque la luz teatral fue, y es, un producto cultural de Estado. Pregunta Romarate: «¿No es esta la posibilidad más grande que por el momento nos puede brindar la luminotecnia?» (s. f.: 5).

---

[124] Tiene que haber ideas y conceptos y, si son buenos, afectan al resultado final. […] Esta tecnología de iluminación tiene que ser parte del proceso artístico.

La ventana queda abierta con esta investigación para seguir buscando todo lo que, a partir de los años noventa, se ha construido con nuevas tecnologías —móviles, led—, haciendo que el espacio escénico se convierta en imágenes tridimensionales, reconvierta la escenografía a mínimos y, junto con la parte audiovisual, el lenguaje teatral se convierta en partituras espectaculares relacionadas entre ellas.

Es necesario entender por qué la iluminación teatral tardó tres décadas en estar al nivel de los países europeos. Esa fue mi pregunta durante décadas, y la respuesta está en esta tesis. Y la razón empieza a vislumbrarse cuando se comprende que la luz en el teatro es un personaje más, comparable a Max Estrella, Hamlet, Yerma…, porque la luz teatral fue y es un producto cultural de Estado. Pregunta Romarate: «¿No es esta la posibilidad más grande que por el momento nos puede brindar la luminotecnia?» (s. f.: 5).

La ventana queda abierta con esta investigación para seguir buscando todo lo que a partir de los noventa se ha construido con nuevas tecnologías —móviles, led— haciendo que el espacio escénico se convierta en imágenes tridimensionales, desplace a la escenografía a mínimos y, junto con el audiovisual, el lenguaje teatral se convierta en partituras espectaculares relacionadas entre ellas.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

AMO, Álvaro del. *Geografía.* Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas 1985.

APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena.* Madrid, ADE 2000.

— *La obra de arte viviente*. Madrid, ADE 2000.

BECKETT, Samuel. *Film*. Barcelona, Tusquets 2001.

BERKOFF, Steven. *Como los griegos*. Madrid, Teatro Astillero 2005.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Las Meninas; Historia de una escalera*. 4.ª ed. Madrid, Espasa-Calpe 1979.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «La cena del rey Baltasar». *Teatro: Revista Internacional de la Escena*. 5, marzo de 1953, pp. 65-72.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*. 2.ª ed. Madrid, Cátedra 2015.

— *La dama duende*. 2.ª ed. Madrid, Cátedra 2011.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *La casa de los celos y selvas de Ardenia. I.* Zaragoza, Aneto publicaciones 2005.

CHEJOV, Antón P. *El jardín de los cerezos*. 4.ª ed. Madrid, Austral 1964.

CORMANN, Enzo. *Sigue la tormenta*. Madrid, Teatro Astillero 2005.

DA VINCI, Leonardo. «Cómo debe figurar una noche». En: *Tratado sobre la pintura.* Rejón de Silva, Antonio (trad.). Madrid, Imprenta Real 1827.

ESQUILO. «La Orestiada». En: *Teatro griego.* Madrid, EDAF 1968.

— «Agamenón». En: *Teatro griego.* Madrid, EDAF 1968.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La comedia nueva.* Madrid, Castalia 1989.

— *El sí de las niñas*. 5.ª ed. Madrid, Castalia 1989.

GACA, Gil. *Visita de atención al Teatro barcelonés y a sus empresarios*. Barcelona, Agustín Roca Imprenta 1817.

GARCÍA LORCA, Federico. *El público*. Madrid, Austral 2016.

GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra*. Barcelona, Editorial Crítica 1980.

GOETHE, Johann W. von. «Teoría de los colores». En: *Obras completas de Johann W. Goethe. II*. Madrid, Aguilar 1968.

— «Autobiografía». En: *Obras completas de Johann W. Goethe. II.* Madrid, Aguilar 1968.

GORDON CRAIG, Edward. *Del arte del teatro*. Madrid, ADE 2011.

— *Un teatro vivo. El teatro en marcha. Escena. (Escritos sobre teatro. II).* Madrid, ADE 2012.

GUAL, Adrià. *Nocturno / Silencio*. Madrid, ADE 2001.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Informe sobre la ley agraria: espectáculos y diversiones públicas.* Madrid, Espasa-Calpe 1971.

LLOVET, Enrique. *Sócrates*. Madrid, Colección Teatro 1972.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* [en línea]. Zaragoza, Francisco Revilla 1737. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6d5q4

— *La poética (ediciones de 1737 y 1789*). Madrid, Catedra 1974.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *El arte del teatro*. Madrid, Esperpento Ediciones Teatrales 2016.

— *Teoría estética de la arquitectura*. Madrid, Manuel Tello 1875.

MARTÍNEZ ROMARATE, Rafael. *Por sendas de Occidente: impresiones de un viaje.* Madrid, Rafael Caro 1928.

— *El cinto rojo. Estrenada en el Teatro Fantasio* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, 1930.

— *Presupuesto para la terminación de las instalaciones eléctricas de alumbrado en el Teatro María Guerrero* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, 18 de diciembre de 1932.

— *Carta a Pilar de Valderrama. Gira del Rey Baltasar* [carta]. Madrid, 23 de mayo de 1939.

— *Algo sobre luminoplastia* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.

— *Análisis de la luz histórica* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.

— *Diversos diseños de bocetos para elementos de utilería: reloj, estrella luminosa, máquina de agua, viento, cuaderno de movimiento por escena para la obra Don Juan tenorio 1949* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.
— *Espejos y reflejos-micrófonos. El calendario que perdió siete días* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.
— *Interviú con Alfredo Marquerie* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, 4 de abril de 1946.
— *Luminotecnia. Manuscrito sobre iluminación escénica* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.
— *Nieblas*. *Su ficción en el teatro* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.
— *Plataformas giratorias* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.
— *Reformas: mejoras y nuevas instalaciones en el Teatro María Guerrero. Realizadas de 1939 a 1949* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, s. f.

MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos. I*. 2.ª ed. Barcelona, Seix Barral 1973.

PLATÓN. «Diálogos. Timeo o de la naturaleza». En: *Obras completas de Platón*. Azcárate, Patricio de (trad.). Madrid, EDAF 1969.

RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro*. Valencia, Pre-Textos 2013.

— «Divagación a la luz de las candilejas». *La Pluma*. 3 de agosto de 1920.

SHAKESPEARE, William. *Otelo, el moro de Venecia*. 9.ª ed. Madrid, Aguilar 2003.

— *La tempestad*. 3.ª ed. Madrid, Cátedra 2003.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de. «Comedia Aquilana». En: VÉLEZ SAINZ, Julio (ed.). *Teatro completo*. Madrid, Cátedra 2013.

VALDERRAMA, Pilar. *El sueño de las tres princesas. Estreno en el Teatro Fantasio* [manuscrito]. Archivo en propiedad de la familia de Rafael Martínez Romarate, 1929.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de bohemia*. 30.ª ed. Madrid, Austral 1997.

— *Cara de plata*. Barcelona, Castalia 2017.

— *Romance de lobos*. Barcelona, Castalia 2017.

VEGA, Lope de. *El caballero de Olmedo*. Madrid, Cátedra 1981.

VOLTAIRE. *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire*. Urquijo, Mariano Luis de (trad. y pról.). Madrid, Don Blas Román 1791.

WILDER, Thornton. *Nuestra ciudad*. Madrid, Cátedra 2020.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones de los colores.* Barcelona, Paidos 1994.

FUENTES SECUNDARIAS

AMESTOY, Ainhoa Teresa. *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros*. Director: Javier Huerta Calvo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2006.

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, ADE 1994.

ALBERS, Josef. *La interacción del color*. Madrid, Alianza Editorial 1998.

ALBERTO BIOLCATI, Vicente. *La luz: símbolo y metafísica*. Barcelona, Obelisco 1992.

ALONSO, Dámaso. «Tres procesos de dramatización». *Revista Nacional de Educación*. 35, noviembre de 1943.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831).* Madrid, ADE 2019

APARICIO MAYDEU, Javier. *Continuidad y ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea.* Madrid, Alianza 2013.

ARAUJO COSTA, Luis. «Estreno El hospital de los locos». *ABC* [en línea]. Madrid, 23 de mayo de 1939.

— «El teatro de FET de las JONS en el Retiro. Representación de La cena del Rey Baltasar». *ABC* [en línea]. Madrid, 25 de julio 1939.

— «Inauguración del teatro María Guerrero, con la compañía del Teatro Nacional». *ABC* [en línea]. Madrid, 28 de abril de 1940.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid, Alianza Forma 1997.

ARREGUI, Juan P. «Luminotecnia teatral de la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas». *Stichomithya*. 3, 2005.

— «El espacio teatral de la Ilustración». *Revista ADE-Teatro*. 145, abril-junio de 2013.

ARRÓNIZ, Othón. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos 1977.

AZORÍN. «De las candilejas». *ABC* [en línea]. Madrid, 15 de septiembre de 1927.

— «Las cuartillas y el escenario». *ABC* [en línea]. Madrid, 23 de junio de 1927.

BAJO MARTÍNEZ, María Jesús. «José Tamayo y el TEU de Granada». *Anales de Literatura Española* [en línea]. 29-30, 2018. Disponible en: https://doi.org/10.14198/ALEUA.2018.29-30.03

BALLÓ, Jordi. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama 2000.

BALTÉS, Blanca. *Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*. Madrid, ADE 2014.

BATLLE I JORDÀ, Carles. *El teatre d`Adrià Gual (1891-1902).* Director: Jordi Castellanos Vila. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultat de Lletres, Barcelona, 1998.

BATLLE CARLES Y GALLEN, Enric. *Adrià Gual: teoría escénica*. Madrid, ADE 2016.

BAUGH, Chris. *Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography.* Reino Unido, Macmillan International Higher Education 2014.

BEACHAM, C. Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*. Reino Unido, Psychlogy Press 1994.

BELOQUI, Juanjo. «La iluminación de directo». En: CAMACHO, Miguel Ángel (coord.). *La luz, melodía del arte escénico: diseño de iluminación en la puesta en escena*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Bolchiro 2018, págs. 233-2251

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones.* Madrid, Taurus 2018.

BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Rogelio de Egusquiza: pintor y grabador*. Madrid, Blass y Cía 1918.

BLEU, F. «Bayreuth». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 10 de agosto de 1892.

BORRAS, Tomas. «¿Cómo debe ser el teatro falangista?». *Revista Nacional de Educación*. 35, noviembre de 1943.

BRAVO, Isidre. *L´Escenografia catalana*. Barcelona, Diputació de Barcelona 1986.

BRUSATIN, Mauricio. *Historia de los colores*. Barcelona, Paidós 1997.

CALDERONE, ANTONIETTA, Y DOMÉNECH, FERNANDO. «LA COMEDIA NEOCLÁSICA. MORATÍN». En: HUERTA CALVO, Javier (ed.); DOMÉNECH RICO, Fernando; y PERAL VEGA, Emilio (coords.). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos 2003.

CALVO, Luis. «Estreno El desdén con el desdén». *ABC* [en línea]. Madrid, 17 de noviembre de 1951.

CAMACHO, Miguel Ángel. «La luz, metáfora de la duda». *Revista ADE-Teatro*. 72-73, noviembre-diciembre de 1998.

— «Una pincelada de luz a un clásico». *Revista ADE-Teatro*. 80, abril-junio de 2000.

— «Reflexiones sobre una idea de luz contemporánea». *Revista ADE-Teatro*. 80, abril-junio de 2000.

— «Una aproximación a una memoria lumínica (1940-1980)». *Revista ADE-Teatro*. 84, enero-marzo de 2001.

— «Iluminar un espacio». *Revista ADE-Teatro*. 88, noviembre-diciembre de 2001.

— «El significado del color». En: CAMACHO, Miguel Ángel (coord.). *La luz, melodía del arte escénico: diseño de iluminación en la puesta en escena*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Bolchiro 2018, pp. 77-99.

— «Las memorias de luz». En: CAMACHO, Miguel Ángel (coord.). *La luz, melodía del arte escénico: diseño de iluminación en la puesta en escena*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Bolchiro 2018, pp. 141-153.

— «Una mirada al teatro español desde la luz». En: CAMACHO, Miguel Ángel (coord.). *La luz, melodía del arte escénico: diseño de iluminación en la puesta en escena*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Bolchiro 2018, pp. 25-55.

CAÑIZARES BUNDORF, Nathalie. *Memorias de un escenario: Teatro María Guerrero (1885-2000).* Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 2000.

CARREÑO, Eduardo. *La catedral habitada: historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona, UAB 2019.

CARUANA, Pablo. «Entrevista a Mateo Feijoo sobre el montaje de Alan Marlon». *Revista Pasaporte*. 29 de marzo de 2001, pp. 10-11.

— «Cine: setenta y cinco años de cine». *Reseña: revista de literatura arte y espectáculos*. 41, enero de 1971, pp. 33-37.

CHECA PUERTA, Julio Enrique. «El teatro español durante los años cincuenta». En: PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985).* Madrid, CDT 1995.

CONGET, José María. *Viento del cine: el cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999).* Madrid, Hiperión 2002.

CORMANN, Enzo. «El dramaturgo y los señores de la guerra». Primer Acto. 297, 2003, pp. 7-14.

CORTEZO, Víctor María. «Plástica y ornamentación escénicas». *Revista Nacional de Educación.* 35, noviembre de 1943.

DBOY, José. «Vestuario y decoración». *Revista Blanco y Negro.* 19 de agosto de 1928.

DOMÉNECH RICO, Fernando; SORIA TOMAS, Guadalupe; y CONTE IMBERT, David (eds.). *«La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII. El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral», de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessig, Le Brun y Engel.* Madrid, Fundamentos 2011.

DOMÉNECH RICO, Fernando. *Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Síntesis 2010.

DOMINGO ORTIZ, Antonio. *Hechos y figuras del siglo XVIII español*. Madrid, Siglo XXI de España Editores 1980.

— *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel 1976.

DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et Société*. París, Denöel 1970.

— *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas.* México, FCE 1965.

ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval.* Barcelona, Debolsillo 2019.

EGUSQUIZA, Rogelio. «La iluminación de la escena». *Revista ADE-Teatro*. 80, abril-junio de 2000.

ESCOBAR, Luis. *En cuerpo y alma: memorias de Luis Escobar (1908-1991).* Madrid, Temas de Hoy 2000.

— «La dirección escénica de una obra teatral». *Revista Nacional de Educación*. 35, noviembre de 1943.

ESSIG, Linda. «Stanley McCandless, Lighting History, and Me». *Theatre Topics*. Universidad Estatal de los Ángeles, enero de 2007.

FABRE, Jan. *Diario nocturno (1985-1991).* Madrid, Casimiro libros 2017.

FERNÁNDEZ, José Ramón. «Entrevista a Cayetano Luca de Tena, en el Teatro Español». En: BALTÉS, Blanca. *Cayetano Luca de Tena. Itinerarios de un director de escena (1941-1991)*. Madrid, ADE 2014.

FUCHS, Theodore. *Stage Lighting*. 2.ª ed. New York, Benjamin Blom Inc. 1964.

GAGE, John. *Color y cultura*. 2.ª ed. Madrid, Siruela 1997.

GARCÍA RUIZ, Víctor. «Sobre Thornton Wilder: un dramaturgo olvidado, y Nuestra ciudad (1944), un estreno memorable». En: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (*et al.), En buena compañía: estudio en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC 2009.

GARCÍA GARZÓN, Ignacio. «Comedias bárbaras, gran espectáculo sobre el fulgor y fin de una estirpe». *ABC* [en línea]. Madrid, 10 de mayo de 1991.

GAUTHIER, Guy de. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. 3.ª ed. Madrid, Cátedra 1996.

GEBSER, Jean. *Origen y presente*. Girona, Atalanta S. L. 2011.

GILLETTE, J. Michael. *Designing With Light: An Introduction to Stage Lighting*. 2.ª ed. Mountain View, Mayfield Publishing Company 1989.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral 1999.

GLENDINNING, Nigel. *Historia de la literatura española. El siglo XVIIII*. 12.ª ed. Barcelona, Ariel 1979.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona, Destino 1996.

GORDON CRAIG, Edward. «Algunas notas sobre la iluminación del escenario». En: HERRERA, Aurora (com.). *El espacio como espectáculo*. Catálogo de la exposición (Madrid, La Casa Encendida, 2009-2010). Madrid, La Casa Encendida 2009.

— «Del arte del teatro», «Hacia un nuevo teatro». En: VIEITES, Manuel F. (ed.). *Escritos sobre teatro I*. Madrid, ADE 2011.

GORTARI, Carlos. «Llovet Enrique: Sócrates». *Reseña de literatura, arte y espectáculos*. 61, enero de 1973, pp. 8-11.

GUBERN, Román. *Historia del cine*. 2.ª ed. Barcelona, Lumen 1990.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel. *A los actores*. Barcelona, Anagrama 2015.

HALLETT CARR, Edward. *¿Qué es la historia?* Barcelona, Seix Barral 1976.

HARO TECGLEN, Eduardo. «25 comedias europeas: Francisca de Rímini, de D´Annunzio». *Teatro: Revista Internacional de la Escena.* 2, diciembre de 1952.

HAUSER FRANK, Reich Russell. *Notas de dirección*. Barcelona, Alba Artes Escénicas 2017.

HERAS, Guillermo. «Espacio escénico y escenografía: poéticas en su relación con la dirección teatral». *Don Galán* [en línea]. 4, 2014.

— «El estilo de los independientes». *El Público*. 4, 1984.

HIGUERAS, Luis Felipe. «El teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): la creación de un público». En: PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962). I.* Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral 1993.

HORMIGÓN, Juan Antonio. «Nos queda la memoria». *Revista ADE-Teatro*. 90, abril-junio de 2002.

HUERTA CALVO, Javier; y PERAL VEGA, Emilio. «II. 26. Valle-Inclán». En: HUERTA CALVO, Javier (ed.); DOMÉNECH RICO, Fernando; y PERAL VEGA, Emilio (coords.). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos 2003.

JARQUE, Fietta. «El amor por lo imposible de José Tamayo». *El País*. 7 de julio de 1985.

JAUME I ENSEÑAT, Andreu. «Fuera de Aquí». *Claves de la Razón Práctica*. 265, julio-agosto de 2019, pp. 44-53.

JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial.* Director: Xosé Aviñoa. Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013.

KELLER, Max. *Light Fantastic*: *The Art and Design of Stage Lighting.* 2.ª ed. Berlín, Prestel 2006.

KRIÚKOVA, Helena S. «La tentación de existir». *Acotaciones*. 8, enero-junio de 2002.

LABORDA, Ángel. «La velada de Benicarló, de Azaña, en el Bellas Artes». *ABC* [en línea]. Madrid, 31 de octubre de 1980.

LAFARGA, Francisco. «La presencia francesa en el teatro neoclásico». En: HUERTA CALVO, Javier (ed.); DOMÉNECH RICO, Fernando; y PERAL VEGA, Emilio (coords.). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos 2003.

LÓPEZ SÁEZ, José Miguel. *Diseño de iluminación escénica.* Madrid, La Avispa 2000.
LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. «La hija del aire o el neobarroquismo de un barroco». *ABC* [en línea]. Madrid, 18 de octubre de 1981.
— «El Público, el provocador y escandaloso poema lorquiano, se presentó ayer en Madrid». *ABC* [en línea]. Madrid, 17 de enero de 1987.
— «Con un Calderón pasado por Magritte inicia su marcha el Teatro Clásico». *ABC* [en línea]. Madrid, 23 de octubre de 1986.
— «Los aficionados. Fantasio, Teatro Íntimo». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 26 de febrero de 1929, p. 7.
LUCA DE TENA, Cayetano. «Ensayo general: notas, experiencias y fracasos de un director de escena». *Teatro.* 1, noviembre de 1952.
— «Ensayo general: notas, experiencias y fracasos de un director de escena». *Teatro*. 5, marzo de 1953.
— «Ensayo general: notas, experiencias y fracasos de un director de escena». *Teatro*. 8, junio-julio-agosto de 1953.
LUCA DE TENA, Torcuato. «José Zorrilla, Luis Escobar y Salvador Dalí». *ABC* [en línea]. Madrid, 5 de noviembre de 1949.
LUNA, Álvaro. «Videoescena: la luz multiplicada». En: CAMACHO, Miguel Ángel (coord.). *La luz, melodía del arte escénico: diseño de iluminación en la puesta en escena*. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Bolchiro 2018.
MARÍAS, Javier. *Los dominios del lobo*. Madrid, Alfaguara 1971.
— *Faulkner y Nabokov: dos maestros*. Barcelona, Debolsillo 2016.
MARQUERÍE, Alfredo. *Desde la silla eléctrica*. Madrid, Editorial Nacional 1942.
— *El teatro que yo he visto*. Barcelona, Bruguera 1969.
— «María Guerrero. Magnífica representación de Traidor, inconfeso y mártir». *ABC* [en línea]. Madrid, 14 de diciembre de 1944.
— «Estreno Crimen y castigo». *ABC* [en línea]. Madrid, 5 de marzo de 1949, p. 20.
— «Estreno Don Juan Tenorio». *ABC* [en línea]. Madrid, 2 de noviembre de 1949, p. 19.
— «Estreno El anticuario». *ABC* [en línea]. Madrid, 23 de diciembre de 1947, p. 25.
— «Estreno El anticuario». *ABC* [en línea]. Madrid, 24 de diciembre de 1947, p. 16.

— «Estreno El beso a la bella durmiente». *ABC* [en línea]. Madrid, 22 de abril de 1948, p. 16.
— «Estreno El calendario que perdió siete días». *ABC* [en línea]. Madrid, 13 de enero de 1950, p. 19.
— «Estreno El caso de la mujer asesinadita». *ABC* [en línea]. Madrid, 21 de febrero de 1946, p. 21.
— «Estreno El jardín de los cerezos». *ABC* [en línea]. Madrid, 29 de octubre de 1960.
— «Estreno El vergonzoso en palacio». *ABC* [en línea]. Madrid, 11 de noviembre de 1948, p. 17.
— «Estreno En la ardiente oscuridad». *ABC* [en línea]. Madrid, 2 de diciembre de 1950, p. 29.
— «Estreno Historia de una casa». *ABC* [en línea]. Madrid, 13 de enero de 1949.
— «Estreno Miss Ba». *ABC* [en línea]. Madrid, 12 de junio de 1947, p. 18.
— «Estreno Plaza de Oriente». *ABC* [en línea]. Madrid, 25 de enero de 1947, p. 17.
— «Estreno Tren de madrugada». *ABC* [en línea]. Madrid, 25 de abril de 1946, p. 21.
MARSILLACH, Adolfo. *Tan lejos, tan cerca.* Barcelona, Tusquets 1998.
MARTÍNEZ ROMARATE, Rafael. «Luminotecnia escénica». *Revista Nacional de Educación*. 35, noviembre de 1943.
MCCANDLESS, Stanley. *A Method of Lighting the Stage*. 3.ª ed. Nueva York, Theatre Arts Books 1953.
— *A Syllabus of Stage Lighting*. New Haven, University School of Drama 1925.
MEDINA, Miguel. «El médico de su honra». *Revista Reseña.* 169, 1989.
MERCADER RIBA, Juan; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; y HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario. *Historia de España y América*. VICENS VIVES, Jaume (dir.). 2.ª ed. Barcelona, Vicens Vives 1974.
MOLDOVEANU, Mihail. *Composición, luz y color en el teatro de Robert Wilson*. Barcelona, Lunwerg 2001.
MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid, Imprenta Blass 1923.
NIEVA DE LA PAZ, Pilar. «Claudio de la Torre, director del teatro Nacional María Guerrero (1954-1960)». En: PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985).* Madrid, CDT 1995.

— El tercer mundo (1934) y Las adelfas (1928): Teatral entre Pilar de Valderrama y los Machados. Revista de Estudios Teatrales/A Journal of Cultural Studies. Universidad de La Rioja. 11, 1997, pp. 155-169.

NYKVIST, Sven. *Culto a la luz.* Madrid, Imán 1998.

OLLÉ, Alex; y PADRISSA, Carlos. «Entrevista con La Fura dels Baus». En: AHRENS, Carsten (com.). «Jaume Plensa. Ópera, Teatro y Amigos». Catálogo de la exposición (Madrid, Fundación ICO 2005). Madrid, Fundación ICO 2005.

ORTEGA Y GASSET, José. *Goethe desde dentro: el punto de vista de las artes*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina 1940.

ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner (1900-1917)*. Directora: Victoria Eli Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 2003.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. «El teatro tardobarroco y los nuevos géneros dieciochescos». En: HUERTA CALVO, Javier (ed.); DOMÉNECH RICO, Fernando; PERAL VEGA, Emilio (coords.). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos 2003.

PEDROSO, Manuel. «El ambiente escénico». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 27 de noviembre de 1924.

— «Nuestras campañas: hacia un teatro nuevo». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 8 de agosto de 1925.

— «El ambiente escénico». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 27 de agosto de 1924.

PELÁEZ, Andrés. *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962). I*. Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral 1993.

— *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985). II.* Madrid, INAEM y Centro de Documentación Teatral 1995.

PÉREZ COTERILLO, Moisés. «Diálogo socrático con Adolfo Marsillach». *Reseña de literatura, arte y espectáculos*. 61, enero de 1973, p. 6.

PÉREZ DE AYALA, Ramón. «El teatro y el cine (1914)». En: SÁNCHEZ, José A. (ed.). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. Madrid, Akal 1999.

PÉREZ RASILLA, Eduardo. «El médico de su honra». *Revista Reseña*. 254, 1994.

PÉREZ SIERRA, Rafael. «Despertar a quien duerme». En: ZUBIETA, Mar (coord.). *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro I*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico 2012.

PIERRE BERTHOME, Thomas François. *Orson Welles en acción.* Madrid, Akal 2007.

PILBROW, Richard. *Stage Lighting Design*. Nueva York, Design Press 1997.

QUIROS ALPERA, Gabriel. *Historia de la dirección escénica en España: José Luis Alonso.* Directores: María M. Delgado y Javier Huerta Calvo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Madrid, 2010.

RAS, Matilde. «El teatro íntimo Fantasio es un esfuerzo de renovación escénica». *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 27 de agosto de 1930.

REID, Francis. *Manual de iluminación escénica*. Sevilla, Fundación Luis Cernuda 1987.

REVAULT D´ALLONNES, Fabrice. *La luz en el cine*. 2.ª ed. Madrid, Cátedra 2008.

ROMERA CASTILLO, José. *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid, Verbum-UNED 2011.

ROJO, José Andrés. «Entrevista con José Luis Alonso». En: ALONSO, José Luis. *Teatro de cada día.* Hormigón, José Antonio (ed.). Madrid, ADE 1991.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «José Luis Alonso: su presencia en los Teatros Nacionales». En: PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985).* Madrid, CDT 1995

RUIZ RAMÓN, Francisco. «Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales». En: DOUGHERTY, Dru; y VILCHES DE FRUTOS, M.ª Francisca (coords.). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia (1918-1939).* Madrid, CSIC 1992.

SÁNCHEZ, José A. *La escena moderna*. Madrid, Akal 1999.

— «El teatro imposible: la escena española en la época de las vanguardias». Artea-Blog [en línea]. 1998. Disponible en: blog.uclm.es/joseasanchez/files/1998/06/1997.-El-teatro-imposible.-Artea.pdf

SÁNCHEZ AGESTA, Luis. *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Sevilla, Universidad de Sevilla 1979.

SANTA-CRUZ, Lola. «Agustín Gómez Arcos: el teatro es subversión». *El Público*. 84, mayo-junio de 1991, pp. 30-32.

SASSONE, Felipe. «Los actores ciegos». *ABC* [en línea]. 1 de septiembre de 1927.

SCHAEFER, Dennis; SALVATO, Larry. *Maestros de la luz: conversaciones con directores de fotografía*. 2.ª ed. Madrid, Plot 1993.

SEELIG, Carl. *Paseos con Robert Walser*. 11.ª ed. Madrid, Siruela 2000.

SOLBES, Josep. «Iluminación: Don Juan Tenorio, Dalí y la luz». *Cuaderno pedagógico 26: Don Juan Tenorio.* Madrid, CDN 2003, p. 26.

STEINER, George. *Fragmentos: un poco carbonizados*. Madrid, Siruela 2015.

STOICHITA, I. Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid, Siruela 1999.

TAMAYO, José. «El teatro español visto por un director». *Revista Teatro*. 5, marzo de 1953.

TAYLOR, Clifton. *Color & Light*. Los Ángeles, Silman-James Press 2019.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *Historia y realidad del poder*. 4.ª ed. Madrid, Cuadernos para el Diálogo 1975.

— *Medio Siglo de Cultura Española (1886-1936).* 3.ª ed. Madrid, Tecnos 1977.

— *Metodología de la historia social de España*. 4.ª ed. Madrid, Siglo veintiuno 1979.

VALERY, Paul. *Piezas sobre arte.* Arántegui, Luis (trad.). Madrid, Visor 1999.

VALENTIN, François-Éric. *Lumière pour le Spectacle*. París, Librairie Théâtrale 1994.

VICENS VIVES, Jaume. *España contemporánea (1814-1953)*. Barcelona, El Acantilado 2012.

— *Historia de España y América social y económica*. *Vol. IV*. *Los Borbones. El siglo XVIII en España y América*. Barcelona, Vicens-Vives 1974.

VICENT, Manuel. «Retrato de un aristócrata». *El País*. 2 de marzo de 2019.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da. *Reglas de los cinco ordenes de Arquitectura*. México, Imprenta de Andrade y Escalante 1858.

VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Seix Barral 2015.

VILAR, Jean. *De la tradición teatral*. Buenos Aires, Leviatán 1956.

VILLAGRÁ SAURA, Katy. «El tenorio surrealista de Dalí». *Revista Atticus*. 30, 2015.

VILLAR, Sergio. *La naturaleza del franquismo*. Barcelona, Península 1976.

VIZCAÍNO, Juan Antonio. «Gómez de la Serna regresa con *El lunático*». *El País* [en línea]. 9 de enero de 1992. Disponible en:

https://elpais.com/diario/1992/01/09/cultura/694911605_850215.html?prm=enviar_email

VV. AA. *XX años del Centro Dramático Nacional*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1998.

WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. Valencia, Universidad de Valencia 2007.

ZUBIETA, Mar (coord.). *25 años de la CNTC: un viaje hacia el futuro I*. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico 2012.

VÍDEOS

Adolfo Marsillach. Presentación de El medico de su honra [vídeo]. Director: Adolfo Marsillach. Teatro Cervantes, Buenos Aires. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1986.

Bodas que fueron famosas del pingajo y la fandanga [vídeo]. Director: J. Luis Gómez. Bellas Artes, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1978.

Comedias bárbaras [vídeo]. Director: José Carlos Plaza. Teatro María Guerrero, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1991.

Como los griegos [vídeo]. Director: Guillermo Heras. Sala Olimpia, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1992.

El anzuelo de Fenisa [vídeo]. Directora: Pilar Miró. CNTC. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1997.

El color [vídeo]. Escritor y productor: John Ross. BBC 1970.

El lunático [vídeo]. Director: Emilio Hernández. Sala Olimpia, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1992.

El mercader de Venecia [vídeo]. Director: José Carlos Plaza. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1992.

El público [vídeo]. Director: Lluís Pascual. Teatro María Guerrero, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1987.

Julio César [vídeo]. Director: Luis Pascual. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1988.

La hija del aire [vídeo]. Director: Lluís Pascual. Teatro María Guerrero, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1981.

La Orestiada [vídeo]. Director: José Carlos Plaza. Solar de la calle Ronda de Atocha, Madrid. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1990.

La señorita Julia [vídeo]. Director: Emilio Hernández. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música 1993.

YOUTUBE:

GREENBERG, Jessica. *Science and Magic: Illuminating the stage with Lighting Design*, [en línea]. TED Conferences, julio de 2018. Disponible en: https://www.ted.com/talks/jessica_greenberg_science_and_magic_illuminating_the_stage_with_lighting_design

TABLA DE CUADROS

Cuadro 1. Representación de una estructura de luz en la producción teatral 303

Cuadro 2. Organigrama de la luz teatral 317

Cuadro 3. Referencia de la luz natural: haz, color, posición 382

Cuadro 4. Atributos del color 400

Cuadro 5. Estructura de la evolución de la luz en el arte escénico. Teatro Español (1910-1980) 527

Cuadro 6. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka 541

Cuadro 7. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka 541

Cuadro 8. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Cantos, coro. Transición entre escenas de M. Schinka 542

Cuadro 9. Textos para el montaje de *Sócrates*, dirigido por A. Marsillach. Transición entre escenas de M. Schinka 542

Cuadro 10. Esquema de rotura en la implantación de la luz escénica. Décadas 80 y 90 619

TABLA DE FIGURAS

Fig. 1. *Magdalena penitente* de George de La Tour, 1640 26

Fig. 2. Reflector de reverbero, siglo XVIII [*Machines…,* 1735] (entes: Arregui, 2005) 52

Fig. 3. *Baile de máscaras* de Luis Paret y Alcázar, 1767. Teatro Príncipe, Madrid 54

Fig. 4. *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín 57

Fig. 5. *El oro del Rin* de R. Wagner. Estrenada el 22 de septiembre de 1869 80

Fig. 6. *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón, 1653. Coliseo del Buen Retiro, Madrid. Escenografía de Baccio de Bianco 86

Fig. 7. José de Manjarrés 95

Fig. 8. Teatro del Liceo, 1869. *Revista Museo Universal*, 1857-1869 99

Fig. 9. Rogelio de Egusquiza 117

Fig. 10. *Tristán e Isolda* (La muerte) de Rogelio de Egusquiza, 1910. Museo de Bellas Artes de Bilbao 119

Fig. 11. Teatro Bayreuth 121

Fig. 12. *Orfeo y Eurídice* de Chr. W. Gluck, 1926. Acto II «Bajada a los infiernos». Escenografía de Adolphe Appia 144

Fig. 13. Adolphe Appia 146

Fig. 14. *Tristán e Isolda* de R. Wagner, 1923. Acto III 153

Fig. 15. Teatro de candilejas, siglo XVIII 164

Fig. 16. Candileja J. F., 1626 168

Fig. 17. Diferentes tipos de candilejas según dibujos de Stanley McCandless. *(A Method of Lighting the Stage)* 171

Fig. 18. *Bailarina con ramo de flores* de Edgar Degas, 1878 173

Fig. 19. *Ricardo III* de W. Shakespeare. Noviembre Teatro, 2016. Escena de la batalla 179

Fig. 20. *Ricardo III* de W. Shakespeare. Noviembre Teatro, 2016. Escena de la muerte de Ricardo III 180

Fig. 21. Imagen típica de una coreografía cancán. Folies Bergères 182

Fig. 22. *Silencio,* 1897. (Boceto escenográfico: Adrià Gual) 194
Fig. 23. Teatro Lírico de Barcelona, 1881-1900 196
Fig. 24. Demostración del arco voltaico por Humphry Davy. Londres, 1810 208
Fig. 25. Fotograma de *La terra trema*, 1948, de L. Visconti. Director de fotografía G. R. Aldo 216
Fig. 26. La señorita Madeleine Dolley en *Le petit café,* de Tristan Bernard. Comedie illustré, noviembre de 1911 219
Fig. 27. Cartel de Krenes para Tórtola Valencia 242
Fig. 28. Reguladores de resistencia 264
Fig. 29. Cañón de arco de carbono. Arco voltaico 271
Fig. 30. Escenografía para *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Dirección: José Tamayo 282
Fig. 31. *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. Dirección: José Tamayo 283
Fig. 32. Distintos ángulos de la luz. (Dibujo: Cayetano Astiaso) 322
Fig. 33. An isometric drawing of the stage. Parts of proscenium wall and ceiling, and the auditorium are cut away to show positions of instruments and parts of the stage. (McCandless, 1953)..... 323
Fig. 34. Plan of the stage. Position of the instruments, acting areas and various parts 324
Fig. 35. Ellipsoidal reflector spotlight. Section through the spotlight showing the reflector features. (McCandless, 1953) 325
Fig. 36. Luz cálida, zona izquierda; luz fría, zona derecha del actor. (Dibujo: Cayetano Astiaso).... 327
Fig. 37. Iluminación en forma triangulada y cuadrangular. (Foto del libro de Fancis Reid)..... 351
Fig. 38. Planos de luces de *Doctor Fausto*. Director: Orson Welles. Diseño de luces: Abe Feder 356
Fig. 39. Control de luz y técnicos en la función teatral 358
Fig. 40. Control de luz y técnicos en la función teatral 358
Fig. 41. Distribución por zonas y términos 370
Fig. 42. Colocación de focos por zona 371
Fig. 43. Grabado: la luz y su reflexión, siglo XVI 389
Fig. 44. *Otelo* de W. Shakespeare. Dirección: Eduardo Vasco. (Foto: Chicho) 403
Fig. 45. Rafael Martínez Romarate. (Archivo Romarate) 417
Fig. 46. Pilar de Valderrama. (Archivo Romarate) 417

Fig. 47. Salón de la casa de la familia Romarate en el Paseo Pintor Rosales 44. (Archivo Romarate) 418
Fig. 48. Dibujo del Teatro Fantasio. Rafael Martínez Romarate 419
Fig. 49. Programa de mano del Teatro Fantasio 419
Fig. 50. *El cinto rojo.* Personajes. (Archivo Romarate) 427
Fig. 51. *El cinto rojo*. Programa de mano. (Archivo Romarate) 427
Fig. 52. Figurín de Huberto Perez de la Ossa para *Las aves* de Aristófanes. (Archivo Romarate) 427
Fig. 53. Cupula de Fortuny. Proyecto para su colocacion en el teatro Real de Madrid 429
Fig. 54. Decorado para *El cinto rojo*, cuadro segundo. (Foto: *El Heraldo de Madrid*) 431
Fig. 55. *El cinto rojo*, cuadro tercero. Manuscrito de Rafael Martínez Romarate 432
Fig. 56. *El cinto rojo*, cuadro primero. (Archivo Romarate) 432
Fig. 57. Cúpula Fortuny en planta con ángulo de proyección. (Dibujo: Martínez Romarate) 436
Fig. 58. Cúpula Fortuny en sección. (Dibujo: Martínez Romarate) 436
Fig. 59. Rafael Martínez Romarate. Reóstatos del teatro María Guerrero (Foto del catálogo de la exposición «En torno a Guiomar») 440
Fig. 60. *El estudiante endiablado*. Escenografía de Víctor Cortezo. (Archivo Romarate) 456
Fig. 61. Dibujo de doble giratorio. Rafael Martínez Romarate 458
Fig. 62. Dibujo de un escenario con giratorio, Berlín. (Imagen de la *Revista Nacional de Educación*) 459
Fig. 63. *Nuestra ciudad*, imagen del cementerio. Thornton Wilder. (Archivo Romarate) 465
Fig. 64. Programa de mano. (Archivo Romarate) 467
Fig. 65. *El mundo será tuyo*, de Robert Morley. (Archivo Romarate) 473
Fig. 66. Programa de mano. (Archivo Romarate) 473
Fig. 67. Programa de mano. (Archivo Romarate) 474
Fig. 68. Boceto de la casa de Doña Ana. (*Revista Atticus 30*). Segunda reposición, 1950 479
Fig. 69. La casa de Doña Ana. Teatro María Guerrero. Segunda reposición, 1950 480
Fig. 70. Casa de Don Juan. (Visita del Comendador) 482
Fig. 71. Panteón. Don Juan Tenorio 486
Fig. 72. Cartel del estreno del Tenorio en el María Guerrero. (Archivo Romarate) 486

Fig. 73. Inyector de aire. Tenorio 487
Fig. 74. Máquina de efecto de agua. Tenorio 487
Fig. 75. Reloj – Luna. Tenorio 488
Fig. 76. Esquema de un fondo estrellado. Tenorio 488
Fig. 77. Esquema de escenas 1 a la 5. Tenorio 489
Fig. 78. Esquema de escenas 6 a la última. Tenorio 489
Fig. 79. Programa de mano, 1946. (Archivo Romarate) 491
Fig. 80. Dibujo de la colocación del espejo en boca. *El calendario que perdió siete días*. (Archivo Romarate) 493
Fig. 81. Listado de reformas en maquinaria escénica e iluminación. (Archivo Romarate) 500
Fig. 82. Listado de reformas y compras de material de iluminación para diferentes producciones. (Archivo Romarate) 500
Fig. 83. Programa de mano, 1946. (Archivo Romarate) 506
Fig. 84. Cuaderno de luces de las obras *Belén* (1940) y *Vive como quieras* (1941). (Archivo Romarate) 525
Fig. 85. Dedicatorias de diferentes autores. (Buero, Marqueríe) 529
Fig. 86. Boceto de la escenografía para el montaje de *Como los griegos*, 1992. Sala Olimpia, CNNTE. (Ilustración: M. A. Camacho) 578
Fig. 87. *Mano a mano*, 1992. Sala Pradillo. Coreografía de Teresa Nieto 605
Fig. 88. *Como los griegos,* 1992. Sala Olimpia, CNNTE. (Foto: Chicho) 617
Fig. 89. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Plano de implantación del montaje. (Francisco Leal) 634
Fig. 90. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta, zonas definidas para la dirección por términos. (Francisco Leal) 635
Fig. 91. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta de iluminación 1 (Francisco Leal) 636
Fig. 92. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN. María Guerrero. Planta de iluminación 2 (Francisco Leal) 636

Fig. 93. *Comedias bárbaras*, 1991. CDN, María Guerrero. Planta de iluminación, Sala (Francisco Leal) 637

Fig. 94. Espacio a tres bandas 647

Fig. 95. Espacio a cuatro bandas 648

Fig. 96. *Alan Marlon*. Foto del montaje. 656

Fig. 97. *Alan Marlon*. Foto del montaje (Mateo Feijóo) 659