

COLECCIÓN MNEMOSINE ATLAS ESCENOGRÁFICO

ARTÍCULOS MONOGRÁFICOS



Entendiendo la mente y seráfica visión de Maria Björnson

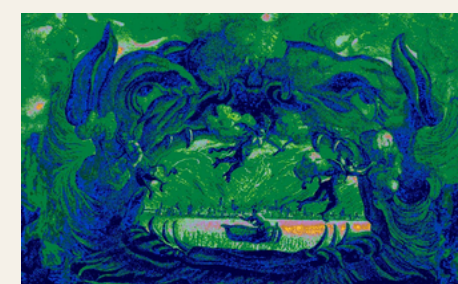
ISSN: 3020-6057

Directora y Editora: Esther Merino Peral

2026

2





Entendiendo la mente y seráfica visión de Maria Björnson

Efraín Ruiz Álvarez
efraruiz@ucm.es

RESUMEN

Este trabajo analiza la obra de Maria Björnson, conocida particularmente por su trabajo en *The Phantom of the Opera* (1986), estudiando su concepción del espacio escénico como dispositivo narrativo y psicológico, en diálogo con modelos históricos de la escenografía.

PALABRAS CLAVE

Maria Björnson - escenografía - teatro musical - *The Phantom of the Opera*

ABSTRACT

This article examines the work of Maria Björnson, particularly her design for *The Phantom of the Opera* (1986), focusing on her understanding of scenic space as a narrative and psychological device in dialogue with historical models of stage design.

KEYWORDS

Maria Björnson. Set design. Musical theatre

SÍNTESIS

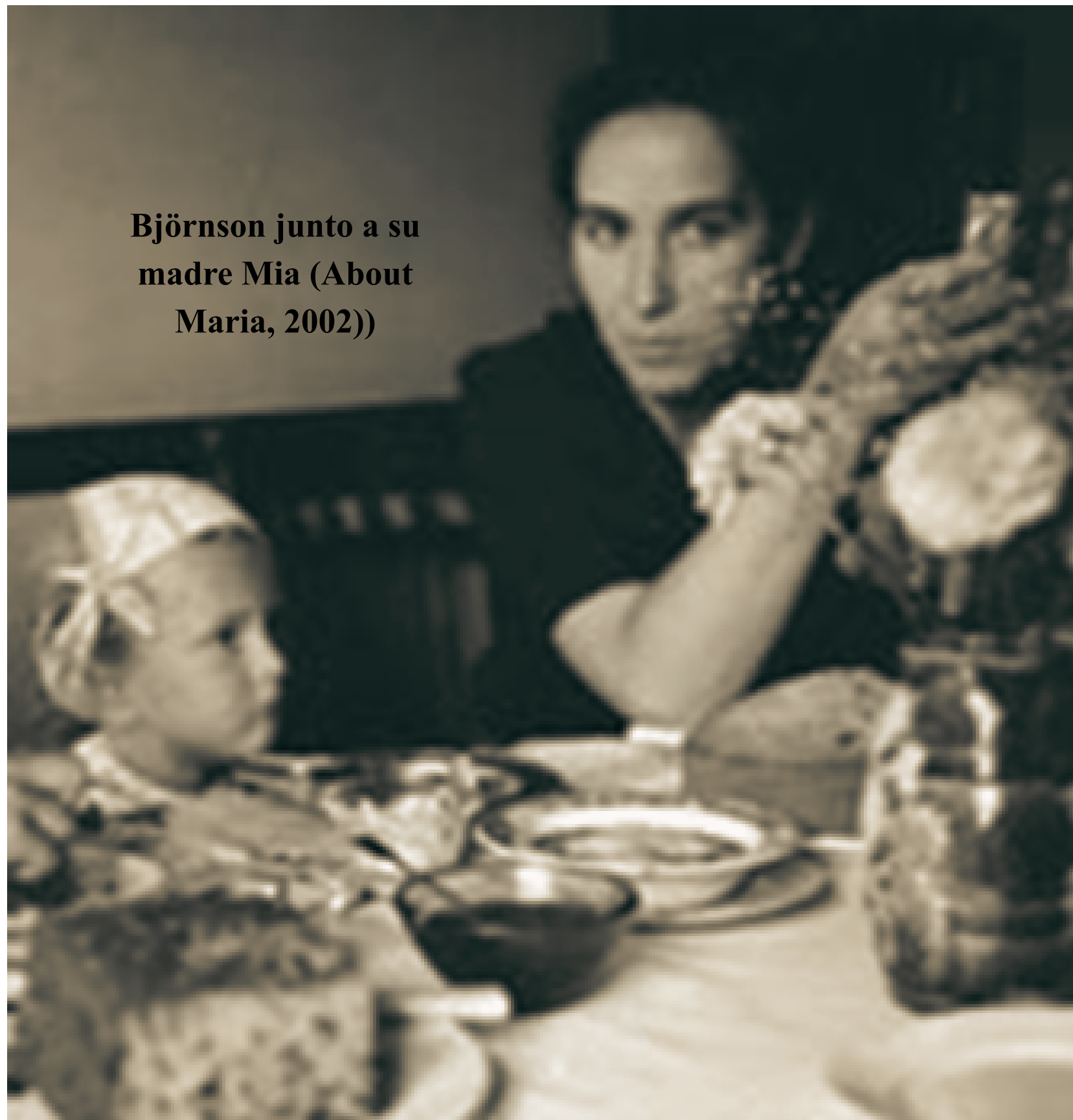
Maria Björnson (1949–2002) es una de las creadoras que más han marcado la escenografía moderna en teatro, ópera y musical. Su mirada, mezcla de sensibilidad artística y precisión técnica, transformó el modo en que entendemos el espacio teatral. Entre sus reconocimientos figuran dos premios Tony y dos Drama Desk Awards por su trabajo en *The Phantom of the Opera*, probablemente su obra más influyente.^[1]

Su estilo combina lo grandioso con lo minimalista, lo simbólico con lo emocional. Trabajó con instituciones como la Royal Shakespeare Company, English National Opera, La Scala de Milán o el West End londinense, consolidándose como una figura clave en el diseño escénico contemporáneo



Björnson junto a la maqueta del arco de proscenio de *The Phantom of the Opera*,
© Clive Barda / ArenaPAL.

^[1] «Björnson received Tony and Drama Desk Awards for both her Phantom scenery and costume designs.» “Maria Björnson Dies; Theatre Production Designer was 53”. Live Design (2002). <https://www.livedesignonline.com/business-people-news/maria-bjornson-dies-theatre-production-designer-was-53>



GÉNESIS

La infancia de Björnson estuvo marcada por dificultades económicas y una fuerte sensación de aislamiento[2], pero también por una gran exposición al arte[3]. Proviendo de una familia ligada a la cultura y las artes escénicas, creció rodeada de libros, ilustraciones, revistas extranjeras y visitas frecuentes a museos y teatros. Desde muy pequeña llenaba cuadernos con personajes imaginarios[4], vestidos con colores intensos y gestos teatrales que anunciaban ya su futura manera de entender la escena.

Jugaba a construir espacios en casas de muñecas, que se convirtieron en sus primeros “escenarios”[5], donde experimentaba con perspectivas, ambientes y ritmos de acción. Esa mezcla de fragilidad personal y enorme imaginación terminó forjando una creadora capaz de convertir cualquier emoción en arquitectura y en imagen.

^[2] «...home life for Maria on the numerous occasions when Mia was away either because of illness or later to earn a living abroad. But even when she was 'at home', she was usually not there at night [...]. These disappearances of her mother marked Maria for life» . Adam Pollock, “Maria Björnson: The life of an artist”. The Scenographer (2009). https://iris.unipa.it/retrieve/e3ad8915-923c-da0e-e053-3705fe0a2b96/special_Bjornson.pdf

^[3] «Despite a desperate lack of money, Mia made sure that her child was shown as much of the cultural world as possible» (The Scenographer, 2009).

^[4] The pencils and paper that Mia used to put by her bedside when she left her alone at night eventually led to life-size drawings, of young female "friends"» (The Scenographer, 2009). «Her loneliness as a child compelled her to create an inner life peopled by imaginary and exotic friends [...] From early childhood, she drew ceaselessly page after page of brightly costumed people, each with his or her own story...» Robert Temple; Olivia Temple.

“About Maria”. Maria Björnson Official Website (2002). https://mariabjornson.com/about_maria.html

^[5] «Maria’s first stage sets were the interiors of a large doll’s house.» (About Maria, 2002).



Diseño escenográfico de la azotea de la Ópera de París con gárgolas y una atmósfera iluminada por la luna, de la producción del Sands Theatre de The Phantom of the Opera, © Base Entertainment.

ENTENDIENDO LA MENTE Y SERÁFICA VISIÓN DE MARIA BJÖRNSSON

Ciudad de luz

“En sueños me cantó...”

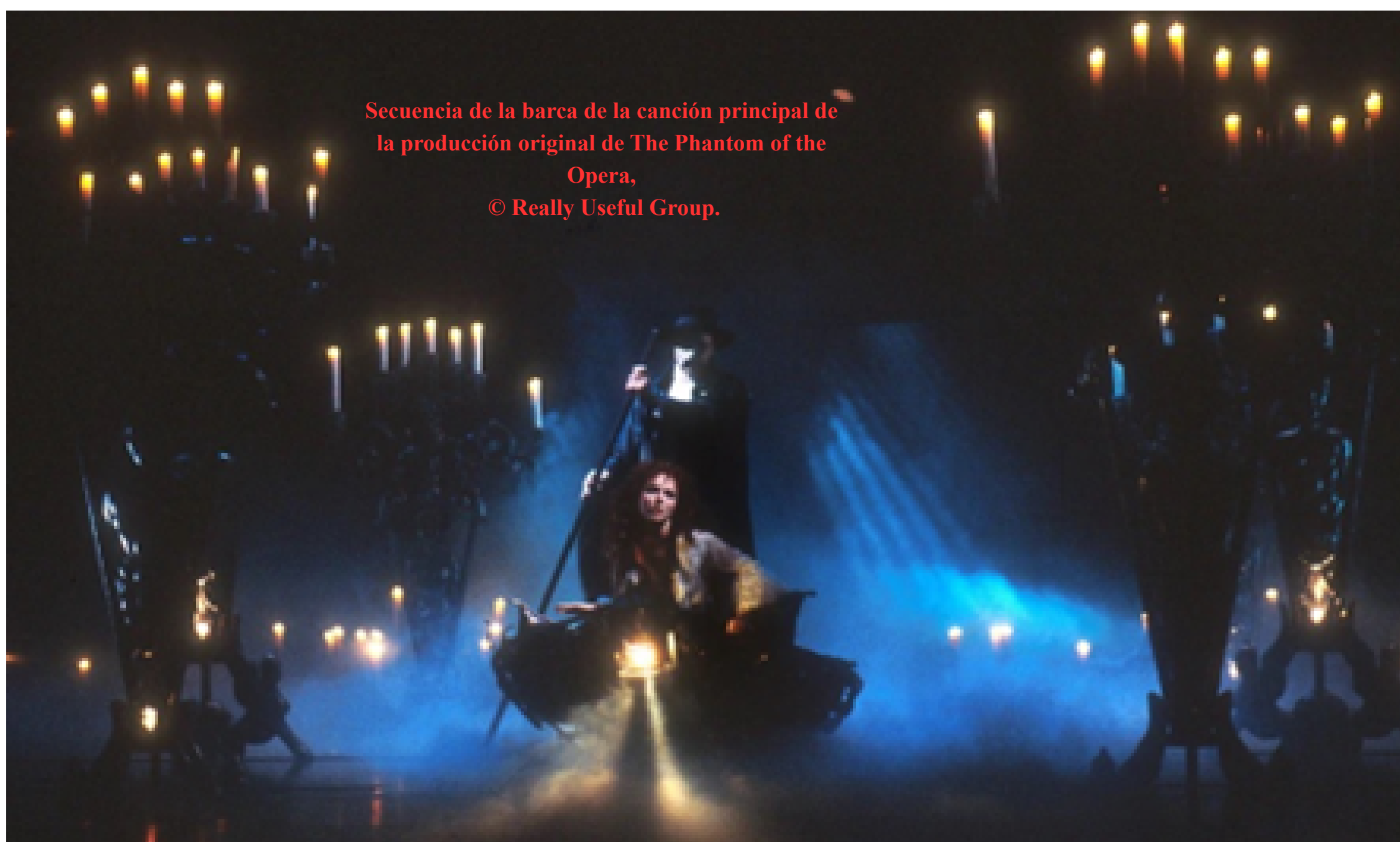
Estudió en el Lycée Français de Londres, donde se familiarizó con la cultura visual europea. Después pasó por el Byam Shaw School of Art y por la Central School of Art and Design, donde trabajó con Ralph Koltai. De él aprendió la importancia de las transiciones escénicas como parte del relato, algo que marcaría toda su carrera[6].

Su paso por el Citizens Theatre de Glasgow[7] terminó de completarla como profesional. Allí, con recursos escasos y ritmos de trabajo muy altos, aprendió a colaborar con técnicos, actores y carpinteros, y a resolver problemas de forma creativa. También comenzó a trabajar con directores como Philip Prowse, Sue Blane y David Pountney.

Estas experiencias la prepararon para el proyecto que cambiaría su vida: The Phantom of the Opera.

El diseño de The Phantom of the Opera marcó un antes y un después en el teatro musical. Desde los primeros pasos del proyecto, antes incluso de tener un libreto definitivo[8], Cameron Mackintosh y Andrew Lloyd Webber sabían que el espectáculo necesitaba una estética que contara la historia por sí misma. Hal Prince buscaba una puesta en escena sobria pero cargada de profundidad emocional. En Björnsson encontraron a la diseñadora capaz de unir ambas ideas.

Concibió el musical como una “caja negra mágica”[9]: un espacio en continua transformación donde lo oculto y lo visible conviven. Su enfoque no era decorativo, sino narrativo. El teatro se convertía en un mundo psicológico, un espejo del oscuro imaginario visual del Fantasma y del propio edificio de la Ópera de París, completando así la dualidad que conforma la obra.



[6] «At Central her teacher was the famous designer, Ralph Koltai, another Middle European. This was her first encounter with a real man of theatre. Among the many lessons he taught her she mentions learning that "scene changes are among the most satisfying things you can do in the theatre. They are often what sets the mood. How you arrive from one scene to another makes a huge impact"» (The Scenographer, 2009).

[7] «An early influence was Philip Prowse of the Glasgow Citizens' theatre, whose sense of lush austerity chimed with her own. She designed 13 productions there» David Jays, “Obituary: Maria Bjornson”. The Guardian (2002).
<https://www.theguardian.com/news/2002/dec/16/guardianobituaries.artsobituaries>

[8] «Phantom, which Maria started designing before there was a script [...] Maria started to think about the world she was going to create even before Andrew had written the score and though the show is one of the most glamorous and beautiful ever staged it is also elegantly simple in its execution.» (The Scenographer, 2009).

[9] «Hal Prince’s brief to her for Phantom was simple: ‘a black conjurer’s box so that everything comes from nowhere’. After the visual cornucopia few of the audience notice that, at the end of the show, the cast take their bows in an empty black box. The box came from Prince, but the marvels it contained were all Björnsson» (The Scenographer, 2009).

Para construir ese universo visual reunió influencias muy distintas —la arquitectura del Palais Garnier, la imaginación laberíntica de Piranesi, el juego de perspectivas de Escher, el refinamiento académico de Ingres y el espíritu romántico del París del siglo XIX— pero sin reproducirlas literalmente.

Las reformuló en un lenguaje propio donde la luz, los vacíos, las sombras y los contrastes modelan el significado del espacio[10].

El descenso a la guarida del Fantasma funciona como un viaje emocional hacia lo subterráneo; el lago con sus velas ascendentes crea un clima casi onírico, de ensoñación; la secuencia de Masquerade combina movimiento, máscaras y color para mostrar el exceso social frente a la intimidad oculta de los personajes.



[10] «The glamorous sinister set for the lake had another beginning. "I had seen a picture of Venice that had reflections in the water and that is where I got the idea of the candles." Maria, like many designers, was inspired by other artists (Escher [...]). ...Maria's passionate research and the unbending intelligence she brought to everything.» (The Scenographer, 2009).

ENTENDIENDO LA MENTE Y SERÁFICA VISIÓN DE MARIA BJÖRNSSON

Algunos diseños de vestuario originales de la propia secuencia de Masquerade de *The Phantom of the Opera*



El vestuario sigue esta misma lógica. Cada traje cumple una función dramática: desde la opulencia operística del primer acto, hasta la figura estilizada del Fantasma, inspirada en el cine mudo y en estrellas como Rudolph Valentino. En Masquerade, Björnsson mezcla referencias al ballet, la ópera, el carnaval y la cultura europea para crear una composición visual que sostiene la escena por sí sola[11].

Su proceso fue meticuloso: maquetas completas, storyboard de todo el musical, elección manual de materiales y supervisión técnica de mecanismos complejos. Durante casi diecisiete años supervisó reposiciones internacionales, asegurándose de mantener el concepto original[12].

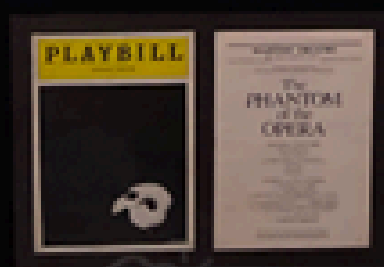
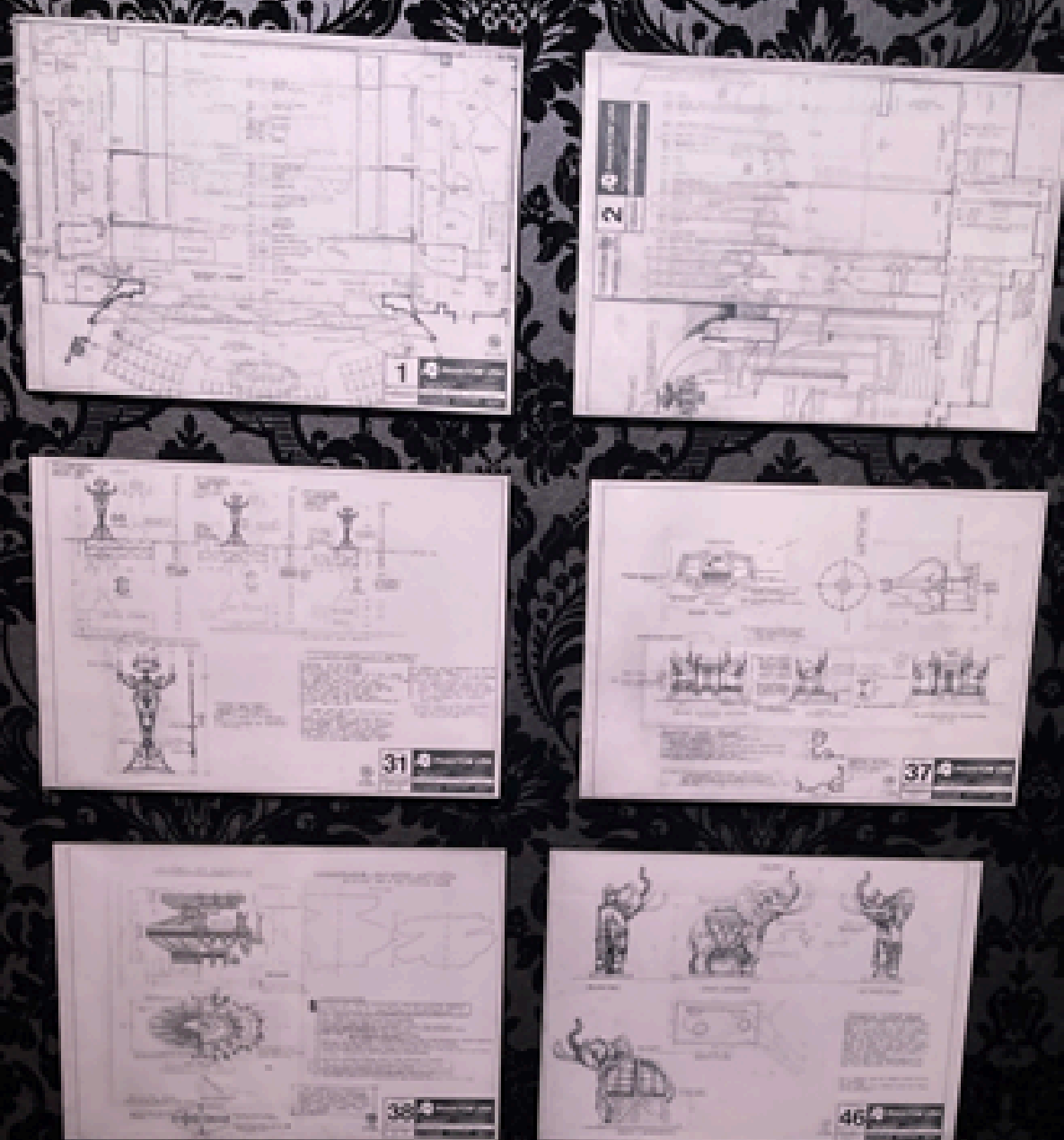
El resultado es una escenografía que no solo acompaña la historia, sino que la articula desde dentro, convirtiéndose en uno de los lenguajes visuales más reconocibles del teatro musical.

[11] «Each "Masquerade" costume has an assigned "character" or meaning. Some were based on animals or even mythical creatures, like a goldfish and even a "water sprite." But many of them were inspired by past opera and ballet designs». Meg Masseron, "Get an up-close look at Maria Björnsson's intricate costumes from Phantom of the Opera. From the Phantom's bejeweled cape to individually designed tights, the costumes for Phantom are a maximalist fantasy". Playbill (2023). <https://playbill.com/article/get-an-up-close-look-at-maria-bjornssons-intricate-costumes-from-phantom-of-the-opera>

[12] « She cared as much about the entire production as her own work and unlike many original creative teams of long-running shows regularly went back to make sure that the show looked as good as it did on the opening night.» (The Scenographer, 2009); «Björnsson returned to check up on each detail over and over again, and took charge of every cast change over a run of nearly 17 years at Her Majesty's and in travels to New York, Vienna, Tokyo, Melbourne, Hamburg, Chicago, and on tour to the Netherlands, the Far East, Mexico and Copenhagen. She was discussing with Mackintosh the creation of a new Phantom production that could be toured more readily, with less technical complication but without sacrificing the storytelling magic». "Maria Björnsson". The Times (2002). <https://www.thetimes.com/travel/destinations/uk-travel/england/london-travel/maria-bjornsson-3dgnlc927xs>



Fotografías del autor. Broadway Museum de Nueva York el verano pasado (Figuras A y B: maquetas de la escenografía de Phantom, figuras C y D: bocetos de Björnsson)



“El amor lo cambia todo...”

Aspects of Love, el segundo encargo de Lloyd Webber a Björnsson, exigía un cambio de escala y de tono. Frente al mundo monumental de *Phantom*, aquí debía trabajar con una historia íntima y llena de desplazamientos emocionales y geográficos. Aun así, su diseño adquirió una presencia importante en el resultado final.

La crítica destacó la belleza de sus espacios, que parecían participar activamente en el drama[13]. Björnsson creó una estética elegante y melancólica que facilitaba transiciones muy fluidas entre más de veinte lugares distintos: estaciones, villas francesas, cafés, montañas. Estas transiciones, rápidas y claras, fueron de los aspectos más celebrados por su eficacia técnica y narrativa[14].

Algunas reseñas destacaron que el diseño aportaba un “chic” visual que armonizaba con la energía romántica del *score* [15] (Los Ángeles Times, 1993).



^[13] «Maria Björnsson, who did the fantastic “Phantom” sets, has again designed beautifully evocative ones here that become active players in the drama. Or melodrama.» Sylvie Drake, “Stage review”. Los Angeles Times. (1989). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-04-18-ca-1948-story.html>

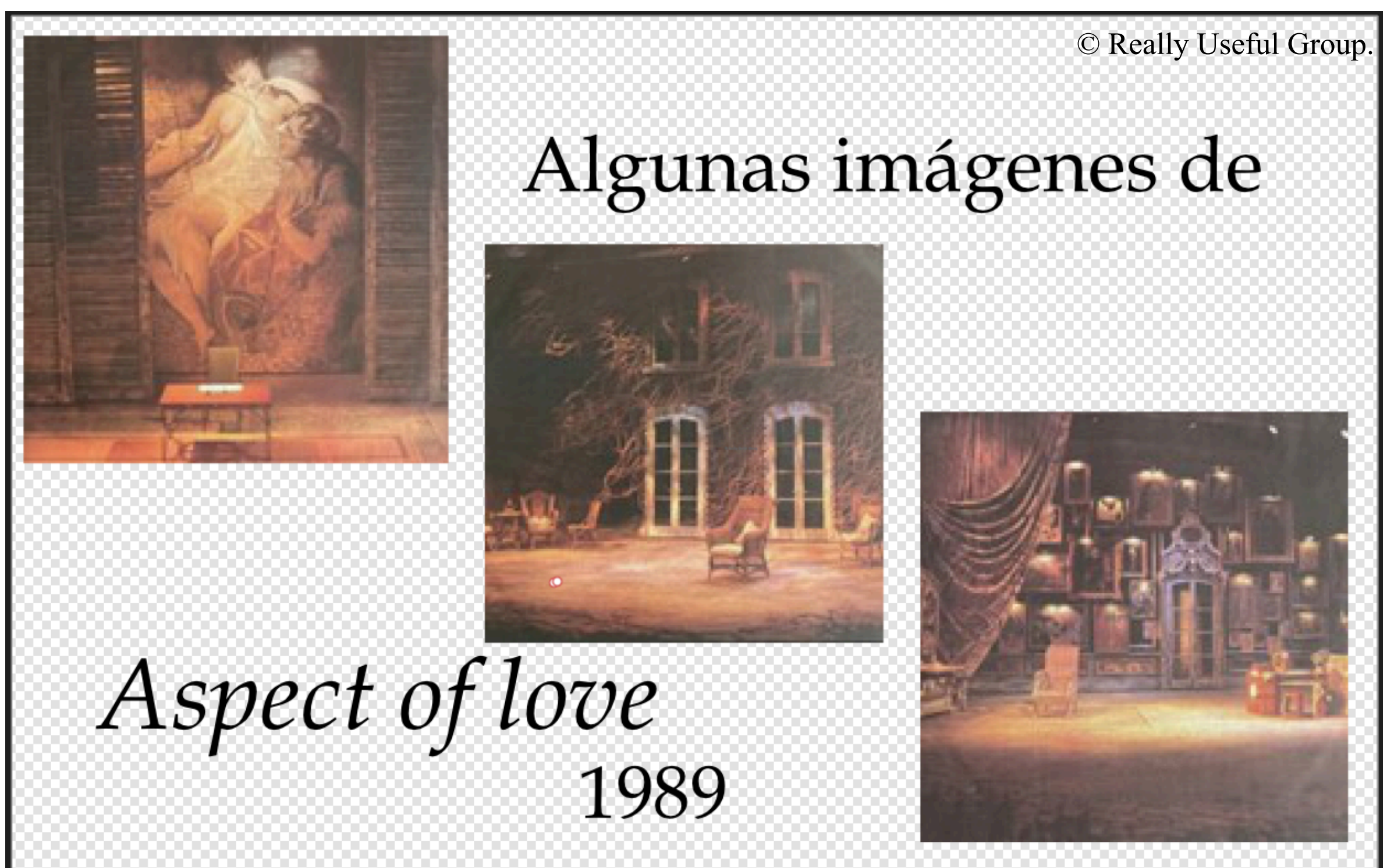
^[14] «Maria Björnsson has designed pleasing sets which swiftly and smoothly change to reveal railway station, country villa, mountain landscape, Venetian café and at least 20 other locations.» Charles Osborne, “Lloyd Webber’s best so far” The Daily Telegraph (1989). http://www.kniestedt.com/theatre/aspects/aol_09.htm

^[15] «Signs of trouble were already visible in Trevor Nunn’s original 1989 London production. But that one, at least, had a massive, brooding set by Maria Björnsson (the designer of “Phantom of the Opera”) that put the show at a certain remove and gave it a certain chic and sweeping grandeur that matched the romantic explosions of Lloyd Webber’s Italianate score.» Drake, Sylvie. “Theater review”. Los Angeles Times (1993). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-03-13-ca-10417-story.html>

Pero también hubo críticas. Parte de la prensa estadounidense consideró que la estética era más sombría de lo adecuado para una historia íntima.

The New York Times señaló que los colores grises y las texturas de ladrillo recordaban a producciones de tono más duro como *Les Misérables*, lo que generaba un contraste con el carácter emocional del libreto.^[16]

Aunque el musical no funcionó comercialmente, incluso las críticas menos favorables coincidieron en que Björnson aportó cohesión a una narración fragmentada, demostrando su capacidad para dar identidad visual a proyectos de naturaleza muy distinta.



^[16]«Miss Björnson, an inspired scenic artist for dark material like "Phantom," fails to lighten up. Her oppressive floor-to-ceiling design of concrete-colored brick and cobblestones suggests two more somber Nunn productions, "Chess" and "Les Misérables," on an enforced holiday in Ceausescu-era Romania.» Frank Rich, "Review/Theater; Lloyd Webber's Aspects of Love" New York Times. (1990).

<https://www.nytimes.com/1990/04/09/theater/review-theater-lloyd-webber-s-aspects-of-love.html>

MISCELANEA

La trayectoria de Maria Björnsson en teatro, ópera y ballet es tan amplia como coherente en su imaginario visual. Uno de los núcleos fundamentales de su carrera fue la colaboración con David Pountney (1947) en el ciclo Janáček para la Welsh National Opera y la Scottish Opera, una etapa decisiva en la que consolidó un lenguaje expresionista propio basado en arquitecturas fragmentadas, desniveles, escaleras y una estrecha integración entre música, dramaturgia y espacio escénico. En producciones como *The Cunning Little Vixen*, Björnsson concibió el escenario como un fragmento vivo de naturaleza, un paisaje curvado que mutaba con el paso de las estaciones ante los ojos del público;^[17] mientras que en *From the House of the Dead* desarrolló una escenografía de inspiración piranesiana, articulada en múltiples niveles, pasadizos y zonas de sombra, capaz de traducir visualmente la opresión física y moral del encierro.^[18] Entre sus trabajos operísticos de este periodo destaca *Die Walküre* (English National Opera, 1983), dirigida también por Pountney.



Imágenes de la escenografía de *Die Valkyrie* (1983) dirigida por David Pountney, © Donald Southern



^[17] «The Cunning Little Vixen we conceived as a kind of slice of nature, literally as if one cut out a block of landscape with a pastry cutter. This slice of nature must of course have as natural and curvaceous surface as possible, and Maria picked up the patchwork quality of landscape by using a patchwork of soft and hard materials.» (The Scenographer, 2009).

^[18] «The final instalment was *From the House of the Dead* for which Maria created a complex standing structure, literally a “house” with many different rooms that had filled with the mud and debris of prison life, and almost seemed like the segment of a First World War trench complex.» (The Scenographer, 2009)



Este mismo enfoque —la escenografía entendida como arquitectura emocional— atraviesa su trabajo fuera del repertorio de Janáček. En *Mahagonny* (Florencia, 1990) contrapuso la crudeza de la miseria urbana con el estallido del neón y el color, construyendo una lectura irónica y crítica del consumismo moderno. [19]En *Macbeth* (La Scala, 1997) creó su célebre “cubo azul”, una estructura monumental y giratoria que funcionaba simultáneamente como espacio dramático, símbolo del poder y metáfora del derrumbe psicológico de los personajes.[20]

Su aproximación al teatro de texto se manifestó con especial fuerza en *The Tempest*, [21] donde imaginó la isla de Próspero como un territorio áspero y casi mineral, dominado por restos de naufragio y grandes volúmenes

escénicos que reforzaban la sensación de aislamiento, magia y control mental. Lejos de una ilustración naturalista, la escenografía subrayaba el carácter alegórico de la obra y convertía el espacio en una prolongación del poder y la conciencia del protagonista, reafirmando una constante en la obra de Björnsón: el escenario como reflejo del conflicto interior. Finalmente, en el terreno del ballet dejó una huella particular con *Sleeping Beauty* [22](Royal Ballet, 1994), donde adoptó una estética más clásica y ornamental sin abandonar su rigor formal ni su atención al detalle. Incluso en un lenguaje coreográfico distinto al operístico o teatral, Björnsón mantuvo su interés por la investigación histórica, la construcción simbólica del espacio y la relación precisa entre cuerpo, vestuario y escenografía.

[19]«Brecht plus the Björnsón-forte glamour. A wall of acrid tenement blocks, filled with grim repetitive existences, gave way to the desert where the new city was founded, dominated by a vast cactus which burst into an orgy of bright green neon when Mahagonny became a place where you can do anything you like. Round the cactus exploded a hideous technicolour eyeful of unrestrained contemporary consumerism, a riot of glamorous vulgarity.» (The Scenographer, 2009).

[20]«...created a clearly symbolic construction, a six-metre hollow cube, that represents a palace but also a prison of emotions. The famous cube, with its repositioning, rotations, and above all, with its mutating colours, is a great scenic invention.» (The Scenographer, 2009).

[21]«Her magical designs for *The Tempest* at Stratford on Avon showed Prospero's island as a rocky beach dominated by a huge wrecked galleon. It was this production which lodged in the impresario, Cameron Mackintosh's mind.» (The Scenographer, 2009).

[22] «Classical ballet was an entirely new departure for Maria and *The Sleeping Beauty* is its greatest challenge. Her designs had a St Petersburg grandeur about them. But, and it was a big 'but', sets which would have been fine for an opera were not so for a ballet by Petipa. [...] In this case Maria needed a strong guide in a discipline with which she was unfamiliar [...] She investigated which of them would be familiar to nineteenth-century Russian aristocracy. They mainly came from Perrault: Riquet de la Hoop, Griseldis and the Marquis de Salusses, Peau d'Ane, and so on. Few designers would have worked so hard and so thoroughly on something so peripheral, with reference to stories that few of the audience would know.» (The Scenographer, 2009).



REVELACIONES

La muerte de Maria Björnson en 2002 interrumpió una carrera en plena madurez. El mundo teatral reconoció inmediatamente el impacto de su obra, que había influido de forma directa en una generación de escenógrafos y directores.

Tras su fallecimiento, *The Phantom of the Opera* se convirtió en el eje de su legado. Su archivo —maquetas, patrones, bocetos y *storyboards*— se convirtió en

la guía imprescindible para todos los montajes posteriores. Durante la pandemia, el cierre prolongado de los teatros permitió restaurar *Phantom* en Londres recuperando ideas que Björnson había dejado preparadas pero nunca realizadas. Se reconstruyó un “proscenio interior”, se rediseñó el candelabro según sus primeros bocetos y se incorporaron elementos inspirados en sus dibujos iniciales [23].

El vestuario sigue vivo gracias al trabajo de Jill Parker, su colaboradora, que recrea las piezas a partir de sus patrones y anotaciones originales. Su influencia también se percibe en la película de 2004, que heredó gran parte de su estética: el contraste entre oro y sombra, la lectura psicológica del espacio y la elegancia oscura del Fantasma.



The Phantom of the Opera

Fotogramas de la adaptación cinematográfica de *The Phantom of the Opera* (2004) dirigida por Joel Schumacher, que muestran la influencia estética y visual de Björnson. visual de Björnson © Really Useful Group

[23] «This inner proscenium also created more space onstage for the chandelier crash and, in turn, a new, fully round and larger version the original chandelier design was created incorporating elements from Maria's 1985 drawings that never made it into the show before.»
(Maria re-Björn —programa de mano de His Majesty's Theatre—).

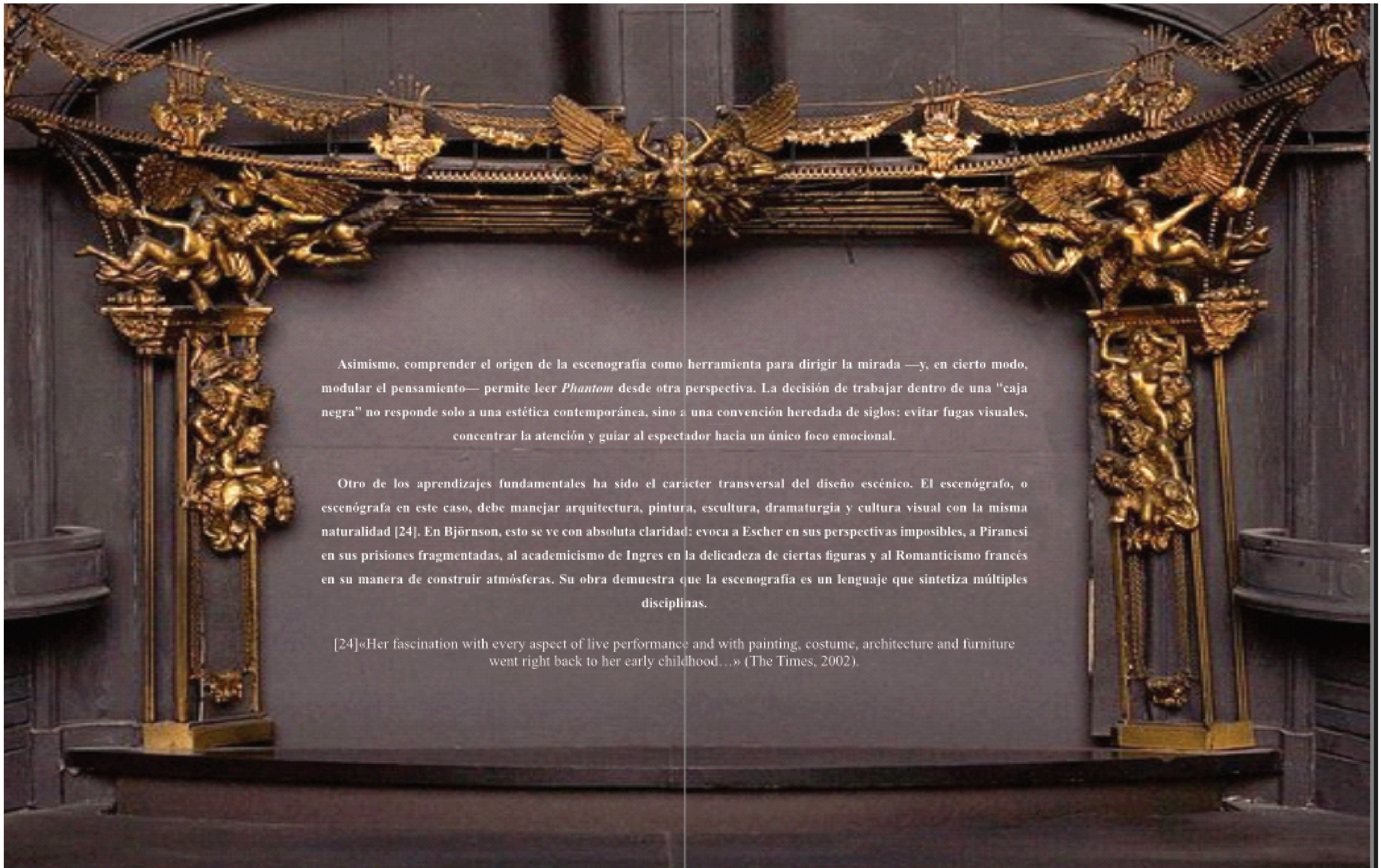
TRAS EL VELO: LA VISIÓN QUE COMPRENDE

Como reflexión final, habría que tomar como punto de partida un concepto fundamental, aunque pueda parecer contradictorio terminar por el principio. Para comprender plenamente, como bien el título del trabajo indica, la seráfica visión de Maria Björnsson, es necesario adquirir cierta perspectiva histórica.

Uno de los pilares teóricos que sirven para analizar su obra es el concepto de la *Ventana Albertiana*, entendida como ese marco desde el que se organiza la mirada del espectador, heredero del teatro renacentista y materializado en el arco de proscenio. En *The Phantom of the Opera*, este principio se vuelve especialmente evidente: el proscenio ornamentado que abre el musical funciona como una frontera simbólica entre realidad y ficción, un umbral que prepara al público para entrar en un espacio psicológico más que arquitectónico. Björnsson convierte ese marco heredado del Renacimiento en un dispositivo dramático, consciente de su poder para dirigir la mirada y controlar la percepción del espectador.

Relacionar este legado con *Phantom* resulta natural si recordamos que Occidente adoptó el modelo italiano de teatro durante siglos: una caja escénica frontal, permanente y jerarquizada, donde el público observa a través de un "marco" que condiciona la lectura del espectáculo. El musical de Lloyd Webber dialoga directamente con esta tradición. Su "teatro dentro del teatro" y su reproducción del Palais Garnier de París para contextualizar la obra, actualizan esa estructura histórica, reforzando el carácter metateatral y la idea de que el espacio escénico también puede contar una historia por sí mismo.

ENTENDIENDO LA MENTE Y SERÁFICA VISIÓN DE MARIA BJÖRNSON



Asimismo, comprender el origen de la escenografía como herramienta para dirigir la mirada —y, en cierto modo, modular el pensamiento— permite leer *Phantom* desde otra perspectiva. La decisión de trabajar dentro de una “caja negra” no responde solo a una estética contemporánea, sino a una convención heredada de siglos: evitar fugas visuales, concentrar la atención y guiar al espectador hacia un único foco emocional.

Otro de los aprendizajes fundamentales ha sido el carácter transversal del diseño escénico. El escenógrafo, o escenógrafa en este caso, debe manejar arquitectura, pintura, escultura, dramaturgia y cultura visual con la misma naturalidad [24]. En Björnson, esto se ve con absoluta claridad: evoca a Escher en sus perspectivas imposibles, a Piranesi en sus prisiones fragmentadas, al academicismo de Ingres en la delicadeza de ciertas figuras y al Romanticismo francés en su manera de construir atmósferas. Su obra demuestra que la escenografía es un lenguaje que sintetiza múltiples disciplinas.

[24]«Her fascination with every aspect of live performance and with painting, costume, architecture and furniture went right back to her early childhood...» (The Times, 2002).



**Maqueta de Björnson del
arco de proscenio de
*The Phantom of the Opera***

ENTENDIENDO LA MENTE Y SERÁFICA VISIÓN DE MARIA BJÖRNSSON

WEBGRAFÍA

Adam Pollock, “Maria Björnsson: The life of an artist”. *The Scenographer* (2009).

https://iris.unipa.it/retrieve/e3ad8915-923c-da0e-e053-3705fe0a2b96/special_Bjornsson.pdf

Drake, Sylvie. “Stage review”. *Los Angeles Times* (1989). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-04-18-ca-1948-story.html>

Drake, Sylvie. “Theater review”. *Los Angeles Times* (1993). <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-03-13-ca-10417-story.html>

Jays, David. “Obituary: Maria Björnsson”. *The Guardian* (2002).

<https://www.theguardian.com/news/2002/dec/16/guardianobituaries.artsobituaries>

Masseron, Meg. “Get an up-close look at Maria Björnsson’s intricate costumes from Phantom of the Opera. From the Phantom’s bejeweled cape to individually designed tights, the costumes for Phantom are a maximalist fantasy”. *Playbill* (2023). <https://playbill.com/article/get-an-up-close-look-at-maria-bjornssons-intricate-costumes-from-phantom-of-the-opera>

Osborne, Charles. “Lloyd Webber’s best so far”. *The Daily Telegraph* (1989).

http://www.kniestedt.com/theatre/aspects/aol_09.htm

Rich, Frank. “Review/Theater; Lloyd Webber’s Aspects of Love”. *New York Times* (1990).

<https://www.nytimes.com/1990/04/09/theater/review-theater-lloyd-webber-s-aspects-of-love.html>

Robert Temple; Olivia Temple. “About Maria”. *Maria Björnsson Official Website* (2002).

https://mariabjornsson.com/about_maria.html

“Maria Björnsson”. *The Times* (2002). <https://www.thetimes.com/travel/destinations/uk-travel/england/london-travel/maria-bjornsson-3dgnlc927xs>

“Maria Björnsson dies. Theatre production designer was 53”. *Live Design* (2002).

<https://www.livedesignonline.com/business-people-news/maria-bjornsson-dies-theatre-production-designer-was-53>

“Maria Björnsson Memorial Scholarship”. *Central School of Speech and Drama* (2023).

<https://www.cssd.ac.uk/fees-funding/scholarships-bursaries-awards/maria-bjornsson-memorial-scholarship>

“Original costume sketches by Maria Björnsson for *The Phantom of the Opera* (1986)”. *Andrew Lloyd Webber Official Website* (s. f.). <https://www.andrewlloydwebber.com/galleries/original-costume-sketches-by-maria-bjornsson-for-the-phantom-of-the-opera-1986>

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL:

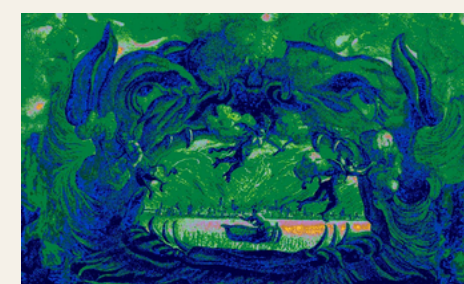
“Maria re-Björn”. Programa de mano de His Majesty’s Theatre, 2021.

Bernstein, Richard. “Aspects, the musical that had everything, and lost everything”. *New York Times* (1991). <https://www.nytimes.com/1991/03/07/theater/aspects-the-musical-that-had-everything-and-lost-everything.html>

“Aspects of Love: A tangled romance”. *Show Vouchers* (2023).

<https://showvouchers.com/musical/26/aspects-of-love>

Nair, Larissa Santhana. “The Phantom of the Opera at Sands Theatre: Why its iconic set design still mesmerises after 40 years of global success”. *Catch SG* (s. f.). <https://www.catch.sg/Article/phantom-opera-marina-bay-sands-singapore-set-design>



Entendiendo la mente y seráfica visión de Maria Björnson

ISSN: 3020-
6057

Directora y Editora: Esther Merino
Peral

2026

2

Entendiendo la mente y seráfica visión de Maria Björnson

Efraín Ruiz Álvarez
efraruiz@ucm.es

RECIBIDO 17/12/2025
ACEPTADO 19/01/2026

