

LA PINTURA EN ESCENA. LA ESCENOGRAFÍA DE JOSÉ MANUEL
CASTANHEIRA EN *¿DE CUÁNDO ACÁ NOS VINO?* DE LOPE DE VEGA:
UN MONTAJE DE LA CNTC

OLIVIA NIETO YUSTA (UNED)

CITA RECOMENDADA: Olivia Nieto Yusta, «La pintura en escena. La escenografía de José Manuel Castanheira en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega: un montaje de la CNTC», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV (2018), pp. 243-259.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.243>>

Fecha de recepción: 30 de mayo de 2017 / Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2017

RESUMEN

Este artículo se ocupa de la escenografía diseñada por José Manuel Castanheira para la comedia *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) de Lope de Vega, un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigido por Rafael Rodríguez. En la producción teatral de José Manuel Castanheira la pintura es uno de los elementos más importantes. Y durante el proceso de creación, el boceto es esencial para definir su diseño escénico. Este artículo analiza todos estos elementos y su relación con el texto dramático.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; José Manuel Castanheira; Compañía Nacional de Teatro Clásico; *¿De cuándo acá nos vino?*; escenografía; pintura; boceto.

ABSTRACT

This article studies the scenography designed by José Manuel Castanheira for *¿De cuándo acá nos vino?* (2009) by Lope de Vega, a production of the National Classical Theatre Company directed by Rafael Rodríguez. In the theatrical production of José Manuel Castanheira painting is one of the most important elements, and during the creation process, the sketch is essential to define his scenic design. This article studies all these elements and their connection with the dramatic text.

KEYWORDS: Lope de Vega; José Manuel Castanheira; The National Classical Theatre Company; *¿De cuándo acá nos vino?*; scenography; painting; sketch.

I. INTRODUCCIÓN

Una de las iniciativas de Eduardo Vasco al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) consistió en rescatar pequeñas joyas que habían caído en el olvido. Entre estos textos “desconocidos” para el gran público se encontraba *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega, que en 2009 subió a las tablas bajo la dirección de Rafael Rodríguez.¹ Eduardo Vasco y Rafael Pérez Sierra coincidieron en la necesidad de «redescubrir» este texto de Lope de Vega, «absolutamente inédito sobre las tablas modernas» (Mascarell 2012:259), especialmente en un momento en el que se conmemoraban los 400 años de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, para poder disfrutar así de un «Lope en estado puro», en palabras de Eduardo Vasco (Perales 2009).² Se trata de la primera colaboración de

1. El estreno absoluto tuvo lugar el 3 de julio de 2009 en el Hospital de San Juan de Almagro (Ciudad Real) dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico. La ficha técnico-artística es la siguiente: Carolina González (ayudante de escenografía), Val Barreto (ayudante de vestuario), Héctor del Saz (ayudante de dirección), B. Selma, J. Marín, G. Sanz y anónimos del xvii español (música), Vicente Fuentes (asesor de verso), Nuria Castejón (coreografía), José Manuel Guerra (iluminación), Alicia Lázaro (dirección musical y arreglos), Pedro Moreno (vestuario), José Manuel Castanheira (escenografía), Rafael Pérez Sierra (versión) y Rafael Rodríguez (dirección). Reparto por orden de intervención: Ernesto Arias (*Beltrán*), Diego Toucedo (*Pacheco*), Rafael Ortiz (*Riaño*), Adolfo Pastor (*Alfaro*), David Boceta (*Alférez Leonardo*), Joaquín Notario (*Capitán Fajardo*), Pedro Almagro (*Don Esteban*), José Luis Santos (*Don Alonso*), Miguel Cubero (*Don Octavio*), Alejandro Saá (*Marín*), Pepa Pedroche (*Doña Bárbara*), Eva Rufo (*Doña Ángela*), Toni Misó (*Lope*), Isabel Rodes (*Lucía*). Músicos: Melissa Castillo (violín barroco), Josías Rodríguez (guitarra barroca y archilaúd), Héctor Castillo (violone) y Rodrigo Muñoz (percusión). El análisis de este montaje se apoya en la grabación de la representación que tuvo lugar el 08/07/2009 en el Hospital de San Juan de Almagro, cedida por el Centro de Documentación Teatral. Dicha grabación está disponible online, a través de la plataforma *Teatroteca* del Centro de Documentación Teatral (<http://teatroteca.teatro.es>). Pueden consultarse fotografías del montaje y de la escenografía en Banu, Freydefont y Carneiro [2013:418-429] y en *¿De cuándo acá nos vino?* (ed. Zubieta, pp. 24-53).

2. Si bien es la primera vez que la CNTC representa *¿De cuándo acá nos vino?*, Rafael Pérez Sierra (Europa Press 2009) nos recuerda que no es una obra tan desconocida como pudiera pensarse en un primer momento. Tal es así que Agustín Moreto la refundió en la comedia *De fuera vendrá* y la zarzuela hizo de ella una adaptación titulada *El hijo fingido* con música del maestro Joaquín Rodrigo. También tuvo lugar un montaje teatral en 1957 en el Teatro Estatal de Oldenburg en Alemania bajo la dirección de Manuel Collado. Aun así, *¿De cuándo acá nos vino?* no ha gozado de la misma proyección que otras comedias de Lope de Vega. Para conocer la presencia de Lope sobre las tablas, véase Mascarell [2012].

Rafael Rodríguez con la compañía y con el escenógrafo José Manuel Castanheira cuyo trabajo en común «constituyó un éxito inesperado» en la trayectoria de la CNTC (Mascarell 2012:259). Antes de proceder a su estudio conviene hacer algunas aclaraciones desde el punto de vista metodológico. Como es sabido, el teatro es una manifestación artística de doble naturaleza, textual y espectacular. Ambas dimensiones son fundamentales para poder entender el teatro en su justa medida. El teórico teatral Kurt Spang [1991:24] considera que «el drama es por naturaleza el texto junto con su representación». Ignorar esta realidad sería como renunciar a la propia esencia del drama. Una aproximación al hecho teatral exclusivamente a partir del texto dramático o de la puesta en escena nos conduciría a un análisis incompleto, fragmentado y distorsionado del teatro. En este sentido la semiología teatral constituye un marco metodológico que nos permite llevar a cabo un estudio de conjunto en tanto en cuanto supera «la oposición entre el texto y la representación» (Bobes Naves 1997:111), que durante tantos años ha dominado el debate académico, para ofrecer una aproximación fiel y rigurosa a la naturaleza del hecho teatral.³ En esta línea se pronuncia Pamela Howard [2004:20], quien demanda la necesidad de insertar la escenografía dentro de un diálogo común a elementos textuales y espectaculares que, en conjunto, tienen por resultado una creación original. Ahora bien, además de insertar nuestro estudio dentro de los parámetros establecidos por la semiología teatral, es preciso atender a otros factores que están intrínsecamente vinculados al teatro y que hacen de la escenografía un elemento de carácter interdisciplinar. Como ya hemos dicho, el teatro goza de una dimensión textual. Esta faceta requiere de una atención filológica con la que poder interpretar y reconstruir distintos aspectos de la obra dramática como las acotaciones, los espacios dramáticos, el contexto del autor, las tendencias estéticas de la época y las diversas referencias dramáticas que luego se traducirán en escena. En su dimensión espectacular el teatro, a través de la escenografía, presenta unas características formales

3. Carmen Bobes Naves [1997:110] explica en qué términos se ha producido la oposición entre texto dramático y puesta en escena: «Hasta ahora el texto escrito tenía la primacía en las creaciones y en la teoría teatral; la representación se consideraba como algo eventual, transitorio, y efectivamente en muchos casos es así; el privilegio que se reconocía en el texto implicaba el olvido de los valores que aportaba la representación. Las posiciones más extremadas en esa posición las adoptaron los historiadores de la literatura que en sus estudios atendieron exclusivamente al texto como fábula, prácticamente como «narración», y de otra parte, los directores de escena, que tendieron a privilegiar la representación en su aspecto de espectáculo visual, y dieron mayor relieve a los signos no-verbales porque consideraban que eran lo diferencial, frente a la literatura, del teatro».

y plásticas que varían en función del perfil del escenógrafo (pintor, escultor o arquitecto) y de la tendencia estética a la que se adscribe su trabajo, todo lo cual hace necesaria una aproximación desde la Historia del Arte como herramienta fundamental para advertir y puntualizar todas estas posibilidades. La suma de todas estas características convierten el drama en un «fenómeno plurimedial» (Spang 1991:25) lo que refuerza la necesidad de aplicar un enfoque que permita, como ha señalado Jara Martínez Valderas [2014:30], un análisis de la escenografía desde «una óptica dialógica, heterogénea y transdisciplinar», una propuesta asimismo defendida por Aurora Egido [1989:10] por considerarse la más apropiada para estudiar la escenografía teatral.⁴

II. ALGUNOS APUNTES SOBRE LA OBRA

Lope de Vega escribió *¿De cuándo acá nos vino?* entre 1610 y 1614.⁵ El Fénix decidió enmarcar la comedia en la recién iniciada Tregua de los Doce Años firmada en 1609, el único paréntesis que se produjo en la gran Guerra de Flandes y que permitió regresar a Madrid a numerosos soldados españoles que buscaban una nueva vida en la capital. En este Madrid del siglo xvii encontramos a doña Bárbara y doña Ángela (madre e hija) que se van a enamorar del mismo hombre, Leonardo, un soldado recién

4. «Ciñéndonos a la esfera teatral, la palabra escenografía comprende un amplio abanico de empleos, desde la arquitectura a la escultura y a la pintura, que hace totalmente necesario acudir a la Historia del Arte para el justo conocimiento de cualquier obra de teatro puesta en escena. El drama, por su particular esencia mimética en un espacio y un tiempo concretos, necesita atenderse de forma muy distinta a los demás géneros literarios y exige mucho más que evidencias textuales. De ahí que debemos tender un puente entre la Filología y el Arte para poder entenderlo en sus justos términos» (Egido 1989:10).

5. El manuscrito de *¿De cuándo acá nos vino?* se conserva en la Biblioteca Nacional de España y presenta una particularidad: la primera y la tercera jornada son actos autógrafos de Lope de Vega mientras que la segunda jornada es de otra autoría. Durante años se ha producido un intenso debate entre los críticos en torno al posible autor de la segunda jornada, una discusión que parece ya resuelta. En este sentido se pronuncia Rafael Pérez Sierra, responsable de la versión: «Efectivamente, ha habido dudas sobre la autoría de Lope para la segunda jornada, porque cambia la letra del manuscrito. Lo que ocurre es que si pudiéramos dudar de la autenticidad lopesca de la comedia sería en la primera jornada, porque en cuanto entran las dos mujeres, Bárbara, la madre, y Ángela, la hija, la comedia es estupenda, y es evidente que el autor es Lope de Vega. Yo no dudaría en absoluto, porque el segundo acto tiene además la misma frescura, la misma espontaneidad que Lope para los otros actos, y en ese sentido se ha declarado la crítica contemporánea» (Zubieta 2009:63). Para un estudio en profundidad, véase el trabajo de Delia Gavela García [2008].

llegado de Flandes. Esto va a despertar los celos de los pretendientes de la joven (Don Octavio y Don Esteban) que competirán por conseguir su amor. En el transcurso de la obra se suceden las engañifas, las pequeñas trifulcas y las falsas identidades de la mano de unos personajes pícaros y amorales que protagonizan pequeños enredos en los que no faltan grandes dosis de humor. Las calles, iglesias y plazas de Madrid sirven de escenario a estos encuentros y, como es de esperar, el final restaura el orden políticamente correcto; parámetros, todos ellos, que nos permiten entender la obra de Lope como una comedia de costumbres, en concreto de capa y espada.⁶ En esta comedia «Lope nos sorprende con su constante observación de la calle, de la vida» (EFE 2009), como asegura Pérez Sierra, una vitalidad que, unida a una trama compleja, ha empujado al director a crear un trabajo actoral muy dinámico, con mucho movimiento, con el fin de obtener una acción cinética durante toda la representación. En cuanto a la estructura, la comedia presenta tres jornadas en las que encontramos los siguientes espacios dramáticos: el campamento de Flandes, el soto del Manzanares, las gradas de San Felipe, la casa de Bárbara y las calles de Madrid. Todos estos espacios, excepto el campamento de Flandes que solo aparece al comienzo de la primera jornada, se suceden constantemente acorde al ritmo trepidante del relato dramático.⁷ Además, estos espacios implican una alternancia de interiores y exteriores. En este sentido la primera jornada transcurre mayormente en el exterior, en ese Madrid del siglo XVII, y la segunda jornada desarrolla todo el entramado de la comedia en el interior de la casa de doña Bárbara que sirve de escenario a la tercera jornada en la que se resuelve la función. Todas estas características (argumento, estructura y espacios dramáticos) hacen de la obra de Lope un aparato muy complejo que va a condicionar la puesta en escena de *¿De cuándo acá nos vino?*, y muy especialmente la escenografía, como veremos a continuación.

6. Existen varias posturas a la hora de identificar el género de *¿De cuándo acá nos vino?*. Delia Gavela García [2008:91-134] dedica un capítulo al subgénero de la comedia de capa y espada que en su opinión es en el que se insertaría la obra de Lope de Vega. Por el contrario, Rafael Pérez Sierra la considera una comedia de enredo dado que Lope no sigue las convenciones previstas de la comedia de capa y espada e incluso rechaza la posibilidad de clasificarla como una comedia de costumbres al uso «porque lo que cuenta Lope no es habitual», llegando a la conclusión de que «es una comedia muy difícil de clasificar» (Zubieta 2009:64).

7. En el montaje de la CNTC el orden de las escenas ha sufrido una pequeña modificación: se ha invertido el orden de las dos primeras escenas del texto dramático. Rafael Pérez Sierra explica los motivos: «Rafael [Rodríguez] me dijo que quería cambiarla [la primera escena] y ponerla después de la escena de la soldadesca, para que fuera el mundo de la tropa flamenca el que inaugurara la obra y creara un referente de partida» (Zubieta 2009:64).

III. LA ESCENOGRAFÍA DE MANUEL CASTANHEIRA⁸

José Manuel Castanheira colaboró por primera vez con la CNTC en el año 2000, junto al director Sergi Belbel, diseñando el espacio escénico de una de las obras calderonianas por excelencia: *El alcalde de Zalamea*. Fiel a su estilo creó una escenografía de fuerte carácter sensorial en la que primaba el color, la composición y las texturas. Se trataba de un paisaje rocoso de carácter lunar que había sido concebido en términos pictóricos «para dar la sensación de que los actores están dentro de un cuadro» (Santos 2000), una apuesta arriesgada que supuso una aportación novedosa y original dentro de la trayectoria de la CNTC. El componente pictórico siempre está presente en los trabajos de Castanheira. Esto se debe a que su escenografía está íntimamente ligada a su pintura. Recordemos que el portugués es escenógrafo, arquitecto y pintor, tres facetas que constantemente dialogan en su obra en un lenguaje único que no entiende de disciplinas artísticas, si bien la relación entre la pintura y el teatro no se produjo desde el principio, como reconoce el escenógrafo en una de sus publicaciones más recientes, *Desenhar Nuvens. Manual de sobrevivência de um cenógrafo*:

Levei quase 30 anos a conseguir cruzar pintura com cenografia. Caminhava com as duas práticas, em simultâneo, mas sem nunca as deixar aparecer contaminadas. Era um exercício secreto. Creio que estaria, por detrás, um respeito exagerado pela pintura e os meus ídolos. Também uma certa postura contra a cenografia clássica e ilustrativa (Castanheira 2014:128).

La pintura es, para Castanheira, el punto de partida de cualquier creación teatral. Es la herramienta que le permite extraer las ideas esenciales de una obra durante el proceso de creación. La pintura le sirve para «recuperar el impulso de su búsqueda, para hacer visible el proceso que le lleva desde la intuición inicial —a la que Brook llama «preimagen»— hacia la respuesta final» (Banu, Freydefont

8. José Manuel Castanheira (Castelo Branco, Portugal, 1952) es escenógrafo, arquitecto y pintor. Desde 1982 es profesor de la Facultad de Arquitectura de Lisboa, ciudad en la que trabajó como director artístico adjunto del Teatro Nacional Dona Maria II-Lisboa y del Acarte-Fundação Gulbenkian. Iniciado en el mundo teatral en 1973, su obra cuenta con más de doscientas escenografías que le han reportado varios premios a nivel mundial. Rogério de Carvalho es el director con quien más ha colaborado llegando a acumular más de una treintena de espectáculos.

y Carneiro 2013:485). Como veremos, esta tendrá un papel fundamental en la escenografía del montaje de Lope de Vega. En 2004 volvió a colaborar con la CNTC a las órdenes de María Ruiz en *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara creando un espacio minimalista, a base de módulos y rampas, que se adentraba en el patio de butacas, una escenografía muy personal que de nuevo puso “en jaque” a la compañía. Tal es así que José Luis Alonso de Santos, siendo director de la CNTC, valoró esta escenografía como un diseño que «se sale un poco de la tradición de la casa» (Silió 2004). No cabe duda de que el teatro contemporáneo ha superado «la noción de ornamentación y de envoltorio que a menudo todavía se asocia a la concepción anticuada del teatro como decoración» (Pavis 2013:164). El gran paso radica en entender el hecho teatral como un “todo” de doble naturaleza, la de texto y representación, donde la escenografía, además de cumplir un papel funcional dentro del espectáculo, goza de plena autonomía artística. En este sentido José Manuel Castanheira siempre va a reivindicar con sus diseños el valor artístico que tiene la escenografía en sí misma aunque esta se inserte, como es obvio, dentro de un todo que es el hecho teatral. A este respecto, sus diseños, originales y arriesgados, han supuesto un punto de inflexión dentro de la trayectoria de la CNTC. Cabe recordar que a lo largo de la historia de la compañía se han consolidado dos líneas o tendencias escenográficas. Por un lado, una tendencia “poética” en la que reposan las aportaciones de renovadores de la escena internacional (Appia, Craig, Brook, Brecht, etc.) en las que prevalece el gusto por el espacio vacío, la síntesis, la abstracción y las formas puras que mucho deben a tendencias del arte contemporáneo como el minimalismo, el arte conceptual, la abstracción o las instalaciones, y donde los pocos elementos que hay en escena son dotados de una fuerte carga simbólica. Por otro lado, se advierte una segunda tendencia que podría definirse como “revisionista” en la que hay interés por rescatar y ofrecer una nueva lectura de recursos tradicionales como los telones pintados, los bastidores, las carrozas triunfales o las construcciones arquitectónicas, empleando a su vez un lenguaje plástico elaborado, recargado e incluso preciosista. Se trata de una relectura de las novedades que introdujeron Emilio Burgos, Sigfrido Burmann, José Caballero, Vicente Viudes y Víctor María Cortezo a mediados del siglo xx, revisadas más adelante por Manuel Mampaso y Francisco Nieva. En ningún momento se pretende conseguir una reconstrucción arqueológica, sino ofrecer una mirada renovadora que reivindica lo teatral (Nieto Yusta 2015:429-432). En este

sentido, las diversas colaboraciones que José Manuel Castanheira ha tenido con la CNTC le permiten participar de ambas tendencias.

En 2009 Eduardo Vasco decidió contar con él una vez más y le puso en contacto con Rafael Rodríguez. A la hora de idear la puesta en escena el director del montaje quiso, desde el primer momento, algo sencillo, sin grandes artificios: «Yo quería sobre todo contar una historia clara y hacer una comedia sin excesivo barroquismo, luminosa, divertida, entretenida y dinámica» (Bravo 2009). Como expresión de esta sencillez quiso ofrecer una visión muy artesanal del teatro, propia de la época, en la que apenas son necesarios unos pocos elementos. Recordemos que las comedias de capa y espada eran creadas para los corrales de comedias cuyo aparato escénico era muy sencillo y se reducía, básicamente, a tres elementos: una plataforma rectangular de madera, elevada a metro y medio del suelo, con tres de sus lados rodeados por el público; un “vestuario” al fondo del tablado y cubierto por una cortina; y sobre este, un corredor o balcón (Ruano de la Haza 2000:130). Partiendo de las directrices establecidas por el director, José Manuel Castanheira decidió emplear un lenguaje moderno: «Tenía muy claro que quería hacer esta obra de una forma bastante contemporánea, respetando la tradición pero trasladando en lo posible la plástica a la actualidad, dentro de unos límites, para que no quedara una cosa de museo» (Zubieta 2009:70).⁹ Antes de materializar esta idea el escenógrafo realizó un profundo ejercicio de introspección en el que se sirvió de la pintura para dejar aflorar todas las ideas y sensaciones que van surgiendo en su mente en esta primera fase (se trata de un *modus operandi* que siempre adopta ante un nuevo proyecto). En este proceso el boceto es un elemento de vital importancia para él, no solo por constituir el paso previo y necesario para

9. Dentro del debate que existe en torno al teatro clásico y su puesta en escena, Castanheira siempre se ha mostrado contrario a la reconstrucción arqueológica: «si me invitan a colaborar, no me planteo mi participación para hacer decorados museológicos» (Perales 1999). Este debate ha sido uno de los pilares fundamentales de la CNTC desde sus orígenes, una problemática a la que tuvo que enfrentarse su primer director y fundador de la compañía, Adolfo Marsillach, junto al escenógrafo Carlos Cytrynowski. En esa ardua labor de crear un repertorio propio y definir una estética moderna y personal se tuvo muy presente la necesidad de renunciar a puestas en escena museológicas. Así se pronunciaba Carlos Cytrynowski en 1987: «Los espectáculos que la Compañía Nacional de Teatro Clásico lleva estrenados tienen como denominador común nuestra preocupación por huir de toda arqueología o historicismo posible; de aquel “color local” que puede distraer de lo esencial, y la inquietud de que el espectador se acostumbre a ver el Teatro Clásico con una mirada más actual, más próxima y menos museística» (Cytrynowski 2006:51). Este sigue siendo el *leitmotiv* por el que se rigen todos los montajes de la CNTC y que constituye su seña de identidad.

poder desarrollar una idea, sino porque posee un poder trascendental, casi metafísico, capaz de reflejar el carácter imprevisible y enigmático de todo proceso creativo.¹⁰ En el momento de diseñar la escenografía de la CNTC Castanheira inició un recorrido intuitivo «a través de pequeñas maquetas y también a través de pequeños dibujos, pequeñas acuarelas a veces, incluso bastante abstractas, que producen sensaciones que no significan una idea de un espacio concreto, sino exploraciones» (Zubieta 2009:70). A partir de aquí diseñó un conjunto de telones y bastidores, estos últimos manipulados por los propios actores durante la obra para crear los distintos espacios dramáticos.¹¹ A lo largo de la representación se sigue el mismo procedimiento: cada espacio dramático está representado por un telón pintado (en el fondo del escenario) y varios bastidores que se colocan en los laterales del tablado para enmarcar la escena en perspectiva. Para la teórica Car-

10. En relación con el valor estético y metafísico que tiene el boceto para Castanheira, este afirma: «Do desenho, transformado em paixão que me acompanha dia e noite e que secretamente se apodera de mim, sei sempre que é ele que generosamente me dá as asas que tornam possíveis os voos incessantes do sonho [...]. O desenho é sempre um dos primeiros pilares de tudo o que penso e faço, seja na Cenografia, na Arquitectura ou na Pintura [...]. Desenhando ao longo dos ensaios, experimento a distorção sem limites da caixa cénica, esta caixa-casa do actor e da palavra, e percebi que a história da perspectiva poderia ser a vertigem do olhar atento. E que, quando através do desenho, entro para uma imagem, instável, não sei nunca o poder que terei sobre ela [...]. Repara como inesperadamente tudo fica um caos. Agora, repara como de súbito as coisas se voltam a organizar de modo diverso, aleatório, e crescem, oscilam, flutuam, mecanismo sobre o qual nada sabemos, nada podemos controlar» (Malva 2011:100).

11. Los actores manipulan los distintos bastidores cogiéndolos con sus propias manos y colocándolos sobre el escenario, una acción que refuerza la idea artesanal de hacer teatro planteada por el director. Cada vez que se produce una manipulación de estas características se sustituye la totalidad de los bastidores que en ese momento están en escena por otros distintos. De esta manera se indica el nuevo espacio dramático en el que se van a desarrollar las siguientes escenas. A continuación detallamos los momentos en que se producen los cambios de escenografía (los minutos corresponden a la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral que ha servido de apoyo a este estudio). En el minuto 09:00 pasamos del campamento de Flandes (cuya escenografía es el tablado central) a las calles de Madrid y al soto del Manzanares (ambos espacios comparten la misma escenografía compuesta por un telón y varios bastidores). En el minuto 18:40 se deja el escenario vacío para dar paso a las escenas de las gradas de san Felipe. En el minuto 21:10 se da paso a la casa de Bárbara con un nuevo conjunto de telón y bastidores. En el minuto 35:30 se sustituyen los elementos anteriores por un nuevo conjunto de telón y bastidores que representan las calles de Madrid. En el minuto 42:25 volvemos a la casa de Bárbara con su escenografía correspondiente. En el minuto 1:18:20 se da paso, nuevamente, a las calles de Madrid para lo cual se mantienen los bastidores anteriores pero se cambia el telón de fondo por uno diferente. En el minuto 1:26:00 se da la vuelta a los bastidores, mostrando el reverso al público, para acoger escenas nocturnas que transcurren en la calle. Por último, en el minuto 1:44:00 el escenario queda totalmente despejado, sin bastidor alguno, con un nuevo telón de fondo con el título de la comedia escrito sobre él. Esta escenografía acoge las escenas finales en las que se resuelve el conflicto.

men Bobes Naves [1997:429] el uso de la escenografía pintada, frente a la tridimensional, supone una exaltación del artificio y un empleo de este como un «rasgo diferenciador de la ficción escénica frente a la realidad». Efectivamente, Castanheira hace un uso consciente de ese artificio, de esa teatralidad, por medio de estos recursos acorde al enfoque adoptado por el director y su idea artesanal del teatro. Si bien, estos recursos son infrecuentes en las tablas contemporáneas y su uso en la actualidad se ha reducido prácticamente al ámbito operístico (Nieva 2011:108) con contadas excepciones a nivel teatral entre las que se encuentran José Manuel Castanheira, José Hernández y Carolina González. El telón pintado es un elemento escenográfico arraigado a una tradición prácticamente olvidada. Su uso decayó con la llegada del Naturalismo y el Realismo, tendencias que impusieron un rígido criterio de verosimilitud que era incompatible con la teatralidad que introducía el telón en escena. Sergei Diaghilev y Federico García Lorca recuperaron este tipo de telones de gran riqueza estética. En la actualidad su uso ha decaído pero para Francisco Nieva [1985] siguen siendo del todo necesarios por varias razones: «La escenografía verdadera es la inútil, o la que lo parece, porque es la verdaderamente teatral [...]. Los viejos decorados pintados fueron lo que siempre debiera ser la escenografía: un poco de nada y un exceso de todo en unas telas plegables, en unas grandes sugerencias pintadas [...]. Esos telones eran la verdadera abstracción del teatro».

Junto a estos bastidores y telones el escenógrafo diseñó un tablado central, un escenario dentro del escenario (recurso metateatral) con el que se van a establecer dos niveles en la representación de manera que «los actores que no están interpretando en ese momento están viendo la propia representación sin salir de escena» (Zubietta 2009:58). Con este recurso se sacan a la luz los procedimientos o mecanismos teatrales que deberían quedar ocultos a ojos del espectador y, en consecuencia, se potencia la teatralidad. A propósito de este tema, Óscar Cornago Bernal [2005:6] ofrece un estudio en el que hace hincapié en la importancia que tiene la teatralidad sobre el espectador en tanto «proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Esta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades». Esta fórmula basada en la idea artesanal del teatro, el empleo de recursos metateatrales y la construcción de los espacios escénicos está presente en otros montajes de la CNTC, en concreto de la mano de Adolfo Marsillach

y Eduardo Vasco.¹² Asimismo, es una solución que ya había aplicado Castanheira años atrás en *Memorial do convento* (1999) de José Saramago dirigida por Joaquim Benite, «onde os actores constroem a cenografia em cena até ao fim», y en *Platonov* (1990) de Anton Chéjov¹³ bajo la dirección de Rogério de Carvalho, «onde os actores manipulam componentes técnicos do cenário, provocando alterações à configuração do mesmo».¹⁴ Sin duda, los bastidores son una solución característica del teatro tradicional que encaja perfectamente con la visión adoptada por Rafael Rodríguez y su idea de recuperar un teatro artesanal, esencial. Con estos bastidores, colocados a cada lado del tablado para enmarcar las distintas escenas, Castanheira ha querido hacer referencia a la escenografía del Barroco y a los paneles dispuestos en perspectiva para conseguir efectos de profundidad. Así lo expresa en uno de sus textos poéticos compuesto durante el proceso de creación: «E tento um jogo de escalas, sedução e descomposição de planos, com actores que aparecem por artes de magia em todos os lados da figura fragmentada (qual cena barroca)» (Banu, Freydefont y Carneiro 2013:420).¹⁵ Como ya se ha señalado, *¿De cuándo acá nos vino?* es una comedia que fue creada para ser escenificada en un corral de comedias y por ende la escenografía era sencilla. Los bastidores introducidos por Castanheira no se corresponden con el tipo esceno-

12. En la CNTC encontramos otros montajes basados en este mismo concepto artesanal de hacer teatro. Es el caso de *El alcalde de Zalamea* dirigido por Eduardo Vasco en 2010, un montaje sencillo y directo con el que se quiso recuperar la esencia del corral de comedias. Para ello la escenógrafa Carolina González recurrió, entre otros elementos, a unos bancos de madera que los actores movían para configurar los espacios escénicos y que servían, a su vez, para que los actores se sentaran y contemplaran la escena mostrando así la convención de «estar representando». Un juego similar fue empleado años atrás por el escenógrafo Carlos Cytrynowski en otra obra calderoniana, *El médico de su honra* (1986) dirigida por Adolfo Marsillach, en la que unos bancos de madera eran movidos por unos personajes anónimos simulando, en función del texto, una cama, un salón, un altar o las calles de Sevilla.

13. Anton Chéjov es el autor por excelencia en la obra de José Manuel Castanheira con más de una decena de escenografías. Si bien los autores clásicos también ocupan un lugar importante dentro de su producción. En este sentido encontramos varios montajes de Molière: *El avaro* (1984) dirigido por Adolfo Gutkin y *Las artimañas de Scapin* (1985) dirigido por Rogério de Carvalho, director con el que conforma un tándem profesional y con quien trabajó en tres versiones distintas de *El tartufo* en 1987, 1990 y 2014. William Shakespeare también está presente en los montajes de *Hamlet* (2007) dirigido por João Mota y *Rey Lear* (1990) y *Ricardo II* (1995), ambos bajo la dirección de Carlos Avilez. Cabe añadir los tres montajes de la CNTC ya señalados y Gil Vicente, cuyo *Auto da Índia* (1988) estuvo dirigido por Rogério de Carvalho.

14. Fragmentos de una entrevista concedida por José Manuel Castanheira en mayo de 2017.

15. Castanheira, además de escenógrafo, arquitecto y pintor, es escritor. Ha publicado numerosos textos poéticos en los que reflexiona sobre el teatro y la escenografía, la pintura o la vida como viaje. En ellos también podemos encontrar apuntes e impresiones de su participación en diversos montajes teatrales.

grafía que acompañaba a las comedias de capa y espada; por el contrario es un recurso propio del teatro barroco cortesano. Ahora bien, hay que tener en cuenta que director y escenógrafo no pretenden una reconstrucción arqueológica de la comedia lopesca y por este motivo el escenógrafo puede tomarse esta licencia y obtener, por otro lado, un juego escénico más sugerente (téngase en cuenta que los bastidores no dejan de ser como los lienzos de un pintor y que Castanheira, como tal, los escoge para resaltar el fuerte carácter pictórico de su escenografía).¹⁶ Asimismo, y a nivel funcional, estos bastidores permiten resolver el problema de los espacios dramáticos. Como ya hemos señalado, en la comedia de Lope los espacios se suceden constantemente resultando muy complejo reproducirlos en escena. Por este motivo se han reducido a tres: el soto del Manzanares, las gradas de San Felipe y la casa de Doña Bárbara. Para representar estos espacios los bastidores han desempeñado una función sinecdótica en escena. Esta función, característica fundamental de los decorados teatrales del siglo XVII, consiste en designar un todo (una casa) con una de sus partes (una ventana). De esta manera el tablado vacío se convierte, sinecdóticamente, en un lugar específico (Ruano de la Haza 1996:308). Para ello Castanheira ha dibujado en cada bastidor pequeñas referencias de los espacios dramáticos en los que transcurre la obra de manera que el público identifica, automáticamente, el espacio dramático en el que nos encontramos sin necesidad de verlo en su totalidad. Por ejemplo, algunos bastidores muestran partes de la fachada de una casa (ventanas, puertas o tejas) como referencia a la casa en su totalidad. De esta manera los elementos de la escenografía, según Bobes Naves [1997:410], «crean microespacios dentro del espacio general por las distancias físicas que guardan, por su vinculación metonímica en la realidad con otros objetos con los que generalmente aparecen vinculados con su funcionalidad». Con todo ello la función sinecdótica no deja de ser un acuerdo tácito entre el público y los actores que pone de relieve la conciencia de representación por ambas partes. Sin esta convención, sin este «contrato» establecido entre el autor y el público, no se podría producir la ficción teatral ni el placer del juego dramático (Pavis 2013:94).

16. Dentro de la CNTC hay otro caso de una escenografía compuesta por bastidores para una comedia de capa y espada. Se trata de *Antes que todo es mi dama* de Calderón de la Barca, montaje dirigido por Adolfo Marsillach en 1987 cuya escenografía fue diseñada por Carlos Cytrynowski. Si bien su puesta en escena se planteó como un rodaje cinematográfico donde los bastidores hacían las veces de los decorados de un estudio de grabación.

Castanheira ha tomado como referente plástico el cuadro de Jan van Kessel *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* (1686), que se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.¹⁷ También ha consultado «algunas cosas de Picasso, fotos antiguas de Madrid, mapas de la ciudad, también Sorolla...» (Zubieta 2009:70). A partir de aquí ha realizado varios dibujos en técnica mixta (acuarela y pastel seco) que luego se han trasladado a los telones y a los bastidores. En ellos se pueden apreciar fragmentos de ventanas, puertas, tejados, fachadas de edificios o árboles. Algunos de estos dibujos se identifican con claridad mientras otros son casi abstractos, manchas de color y trazos del pintor. Tengamos en cuenta que «el sentido que adquiere el espacio escenográfico está en relación mimética o simbólica con los lugares que señala la historia representada» (Bobes Naves 1997:410) por lo que cabe la posibilidad de que el escenógrafo ofrezca una interpretación libre de estos espacios y no necesariamente realista. Los colores de carácter simbólico que presentan los telones de fondo y los bastidores nos ayudan a identificar los lugares en los que transcurre la acción. Así pues, el rojo corresponde a la casa de Doña Bárbara (núcleo de la trama y del conflicto pasional); los tonos grises y azulados al soto del Manzanares (espacio natural); el rosa a las calles de Madrid; y el negro a las escenas nocturnas que se suceden en el exterior, escenas que en ocasiones permiten conspirar a los personajes (esta tonalidad se consigue dando la vuelta a los bastidores cuyo reverso es negro). El resultado es una escenografía deconstruida, una realidad fragmentada de fuerte carácter pictórico con la que Castanheira resuelve las necesidades del texto dramático. Rafael Rodríguez ha querido potenciar el componente pictórico de esta escenografía a través de la luz, diseñada por José Manuel Guerra: «El concepto general, la idea para la iluminación del montaje, es que se vea casi como una pintura [...]; queríamos que la luz realmente pintara el escenario, más que iluminarlo» (Zubieta 2009:59). Pedro Moreno introdujo el resto de notas de color en este montaje con un vestuario de época (pero que carece de rigor histórico, como es habitual en sus diseños teatrales)¹⁸ que fue

17. En un principio Castanheira tomó un segundo cuadro como referente pero, finalmente, lo descartó: «Tenía en mente además la *Venus del espejo* de Velázquez, y estuve haciendo varios bocetos sobre este cuadro; pero después de varias pruebas, me di cuenta de que esta *Venus* era una presencia muy fuerte y se comía un poco la obra, surgiendo entonces la idea de la rampa, una rampa en medio del escenario, aislada del universo de bastidores de alrededor» (Zubieta 2009:70).

18. En una entrevista concedida a Liz Perales [2010], Pedro Moreno explica cómo se enfrenta a un figurín y expone esta idea: «Es un acercamiento a una forma de entender la vida de otro tiempo.

considerado por la crítica «un trabajo excepcional» así como «uno de los más estilizados que se le ha visto en teatro clásico» (Perales 2009).

Es fundamental enmarcar este montaje dentro del mandato de Eduardo Vasco quien estuvo al frente de la CNTC desde 2004 hasta 2011, ocho años en los que, entre otras cosas, recuperó obras prácticamente olvidadas (como la nuestra), amplió el repertorio de la compañía y ofreció nuevas versiones de los grandes títulos del Siglo de Oro. En los veinticuatro montajes que se estrenaron durante su mandato se advierte un gusto por la sobriedad en un afán por conceder todo el protagonismo a la palabra. *¿De cuándo acá nos vino?* se inserta en estos parámetros con una escenografía compuesta únicamente por tres recursos: el telón pintado, el bastidor y el tablado central. Esta economía de medios nos empuja a insertar la escenografía de Castanheira en la tendencia “poética” (mencionada anteriormente), si bien los elementos que componen esta escenografía están estrechamente arraigados a la tradición teatral por lo que también se insertaría, con pleno derecho, en la tendencia “revisionista”. Su explicación radica en la capacidad de Castanheira para integrar con armonía todas estas características poniendo de manifiesto lo que la CNTC ha venido defendiendo desde sus orígenes: que vanguardia y tradición no están reñidas. *¿De cuándo acá nos vino?* tuvo una acogida muy positiva por parte de la crítica y el público. No cabe duda de que parte del éxito se debe a la acertada elección del texto por parte de Eduardo Vasco y Rafael Pérez Sierra, siempre interesados en recuperar pequeñas joyas de nuestro teatro clásico. Pero también ha contribuido a esa buena acogida la escenografía de Castanheira, calificada por el crítico teatral Enrique Centeno [2009] como «una expresión verdaderamente bella y útil». A través de esta colaboración se ha podido conocer el papel que desempeña la pintura en la obra del escenógrafo portugués y cómo esta no puede concebirse sin esos primeros pasos que recoge el boceto, elemento en el que Diderot ya advirtió «un «fuego» que la obra definitiva raramente conserva» (Souriau 2010:515). Todas estas características hacen de Castanheira una suerte de alquimista teatral con el que teatro y pintura se unen en escena.

En el teatro, los personajes nunca son de verdad por lo que hay que reinterpretar cómo visten. Yo defiende la atemporalidad: hay que dejar el esqueleto de la época, mantener volúmenes..., pero hay que saltarse lo demás».

BIBLIOGRAFÍA

- BANU, Georges, Marcel FREYDEFONT y João CARNEIRO, *Castanheira. Cenografía*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2013.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid, 1997.
- BRAVO, Julio, «La tentación viene de Flandes», *ABC.es* (25 de septiembre de 2009), en línea, <<http://www.abc.es/20090925/espectaculos-espectaculos/tentacion-viene-flandes-20090925.html>>. Consulta del 30 de mayo de 2017.
- CASTANHEIRA, José Manuel, *Desenhar Nuvens. Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2014.
- CENTENO, Enrique, «*¿De cuándo acá nos vino?*», en *Enrique Centeno Teatro Crítica* (3 de octubre de 2009), en línea, <<http://enriquecentenoteatrocritica.blogspot.com.es/2009/10/de-cuando-aca-nos-vino.html>>. Consulta del 22 de mayo de 2017.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad», *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, I (2005), en línea, <<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>>. Consulta del 19 de septiembre de 2017.
- CYTRYNOWSKI, Carlos, «De la arqueología a la escenografía», en *20 años en escena (1986-2006)*. Compañía Nacional de Teatro Clásico, ed. N. Cañizares Bundorf, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2006, p. 51.
- EFE, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico estrena en Madrid *¿De cuándo acá nos vino?*», *Público* (23 de septiembre de 2009), en línea, <<http://especiales.publico.es/hemeroteca/254621/la-compania-nacional-de-teatro-clasico-estrena-en-madrid-de-cuando-aca-nos-vino>>. Consulta del 12 de mayo de 2017.
- EGIDO, Aurora, «Introducción», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Ediciones Universidad de Salamanca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Salamanca, 1989, pp. 9-12.
- EUROPA PRESS, «La Compañía Nacional de Teatro Clásico pone en pie *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope de Vega», en *Europa Press* (23 de septiembre de 2009), en línea, <<http://www.europapress.es/cultura/noticia-compania-nacional-teatro-clasico-pone-pie-cuando-aca-nos-vino-lope-vega-20090923172647.html>>. Consulta del 12 de mayo de 2017.

- GAVELA GARCÍA, Delia, ed., [2008]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*
- HOWARD, Pamela, *Escenografía*, ed. M.F. Vieites, Editorial Galaxia, Vigo, 2004.
- MALVA, Filipa, «Do outro lado dos fazedores de espaço», en *Do Outro Lado. Portugal. Quadrienal de Praga 2011. Espaço e Design da Performance*, Direcção-Geral das Artes do Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 2011, pp. 97-107.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara, *Juan Ruesga. Escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*, tesis doctoral dirigida por M.Á. Grande, Universidad de Granada, 2014, en línea, <<https://hera.ugr.es/tesisugr/24369810.pdf>>. Consulta del 17 de septiembre de 2017.
- MASCARELL, Purificació, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos XX y XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 256-273, en línea, <<http://www.raco.cat/index.php/anuariolopedevega/article/viewFile/286739/374958>>. Consulta del 30 de mayo de 2017.
- NIETO YUSTA, Olivia, *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramaturgica de la escenografía*, tesis doctoral dirigida por J. Romera Castillo, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015, en línea, <http://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/tesis_olivia_nieto.pdf>. Consulta del 22 de abril de 2017.
- NIEVA, Francisco, «Los escenógrafos», conferencia pronunciada el 5 de diciembre de 1985 dentro del ciclo *Teatro Español del siglo XX* celebrado en la Fundación Juan March de Madrid, en línea, <<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=1636>>. Consulta del 19 de septiembre de 2017.
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Fundamentos, Madrid, 2011.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 2013.
- PERALES, Liz, «José Manuel Castanheira», *El Cultural* (26 de diciembre de 1999), en línea, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Manuel-Castanheira/17851>>. Consulta del 30 de mayo de 2017.
- PERALES, Liz, «Un Lope al gusto de nuestro tiempo», *El Cultural* (25 de septiembre de 2009), en línea, <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Un-lope-al-gusto-de-nuestro-tiempo/25900>>. Consulta del 30 de mayo de 2017.
- PERALES, Liz, «Pedro Moreno: buscar hoy un artesano es arqueología», *El Cultural* (23 de julio de 2010), en línea, <<http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Pedro-Moreno/27626>>. Consulta del 30 de mayo de 2017.

- RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía calderoniana», *Revista de Filología Hispánica*, II (1996), pp. 301-336, en línea, <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/4319>>. Consulta del 13 de abril de 2017.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 2000.
- SANTOS, Care, «El honor con sangre se limpia», *El Cultural* (20 de septiembre de 2000), en línea, <<http://www.elcultural.com/revista/teatro/El-honor-con-sangre-se-limpia/2534>>. Consulta del 22 de mayo de 2017.
- SILIÓ, Elisa, «La Compañía de Teatro Clásico rescata una obra de Vélez de Guevara», *El País* (25 de marzo de 2004), en línea, <http://elpais.com/diario/2004/03/25/espectaculos/1080169203_850215.html>. Consulta del 22 de mayo de 2017.
- SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, trad. I. Grasa Adé, X. Meilán Pita, C. Mercadal y A. Ruiz de Samaniego, Akal, Madrid, 2010.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona, 1991.
- VEGA CARPIO, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. D. Gavela García, Reichenberger, Kassel, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. M. Zubieta, Compañía Nacional de Teatro Clásico (Cuadernos Pedagógicos, 32), Madrid, 2009.
- ZUBIETA, Mar [2009]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*