

«José Luis Raymond y el tejido del silencio. Una propuesta escenográfica para *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012), un montaje de la CNTC»¹

Olivia Nieto Yusta
Grupo de investigación del SELITEN@T
Universidad Nacional de Educación a Distancia
olivianieto.nieto@gmail.com

Palabras clave:

Escenografía. Calderón de la Barca. José Luis Raymond. Ernesto Caballero. Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Resumen:

Este trabajo se ocupa de la escenografía diseñada por José Luis Raymond para *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca, un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigido por Ernesto Caballero. Ambos profesionales son colaboradores habituales y comparten un mismo lenguaje escénico (el espacio vacío, el simbolismo y la abstracción).

José Luis Raymond and the silence weave. A scenic design to *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012), a CNTC theatrical production

Key Words:

Scenography. Calderón de la Barca. José Luis Raymond. Ernesto Caballero. The National Classical Theatre Company

¹ Este trabajo forma parte de mi tesis doctoral *Calderón de la Barca en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2013) y la función dramática de la escenografía*, dirigida por el profesor José Romera Castillo, perteneciente al Doctorado en Literatura y Teatros Españoles e Hispanoamericanos en el Contexto Europeo de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.), y que además se inserta dentro de las actividades llevadas a cabo en el SELITEN@T Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor Romera Castillo, que pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Abstract:

This article studies the scenography designed by José Luis Raymond for *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) by Calderón de la Barca, a work of the National Classical Theatre Company directed by Ernesto Caballero. They both collaborate together with a common scenic language (the empty space, symbolism and abstraction).

José Luis Raymond ha colaborado con la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en cuatro ocasiones, tres de ellas junto a Ernesto Caballero con quien mantiene una sólida relación profesional desde el año 2000¹. Su propuesta escenográfica para *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca nos permitirá explorar el discurso teatral que comparten director y escenógrafo así como conocer la función dramática de la escenografía en esta puesta en escena².

¹ La primera colaboración de José Luis Raymond con la CNTC se remonta a 2006 con motivo del estreno de *Sainetes* de Ramón de la Cruz dirigido por Ernesto Caballero, director con quien vuelve a colaborar años después en *La comedia nueva o El café* (2008) de Leandro Fernández de Moratín y *En la vida todo es verdad y todo mentira* (2012) de Calderón de la Barca. En 2011 se solicitó su participación en *Entremeses barrocos* de Calderón de la Barca, Bernardo de Quirós y Agustín Moreto, un espectáculo dirigido por Pilar Valenciano, Elisa Marinas, Aitana Galán y Héctor del Saz. Su relación con Ernesto Caballero ha sido muy intensa desde el año 2000, colaborando juntos en *El cuerpo en la red* (2000) de varios autores, *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (2004) de Eric-Emmanuel Schmitt, *Auto* (2006) de Ernesto Caballero, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal* (2006) de Miguel Mihura, *Morir pensando matar* (2007) de Francisco de Rojas Zorrilla, *Presas* (2007) de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, *Maniqués* (2008) de Ernesto Caballero, *La tortuga de Darwin* (2008) de Juan Mayorga, *Santo* (2011) de Ignacio García May, *Doña Perfecta* (2012) de Benito Pérez Galdós, *Naces, consumes, mueres. El gran mercado del mundo* (2012) de El Colectivo (en este espectáculo, dirigido por Ernesto Arias, Ernesto Caballero se ocupó de la dramaturgia), *Nosferatu* (2012) de Francisco Nieva y *Montenegro. Comedias bárbaras* (2013) de Valle-Inclán.

² El estreno absoluto fue el 19 de enero de 2012 en el Teatro Pavón de Madrid y posteriormente se llevó a cabo una gira por Alcalá de Henares y el XXXV Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (2012). La ficha técnico-artística del espectáculo es la siguiente: ayudante de dirección: Víctor Velasco; asesor de verso y palabra: Rosario Ruiz; dirección musical y arreglos: Vanesa Martínez; movimiento escénico: Mar Navarro; iluminación: Paco Ariza; vestuario, utilería y caracterización: Curt Allen Wilmer; escenografía: José Luis Raymond; versión y dirección: Ernesto Caballero. El reparto, siguiendo el orden de intervención, estuvo compuesto por los siguientes intérpretes: Carmen del Valle (*Cintia*), Ramón Barea (*Focas*), Karina Garantivá (*Libia*), José Luis Esteban (*Astolfo*), Iñaki Rikarte (*Heraclio*), Jorge Machín (*Leonido*), Paco Ochoa (*Luquete*), Jorge Basanta (*Sabañón*), Jesús Barranco (*Lisipo*), Carles Moreu (*Federico*), Miranda Gas (*Dama 1*), Sandra Arpa (*Dama 2*), Diana Bernedo (*Dama 3*), Marta Aledo (*Dama 4*), Georgina de Yebra (*Dama 5*), Borja Luna (*Soldado 1*), Paco Déniz (*Soldado 2*), Sergey Saprichev



En el año 2012 Ernesto Caballero recibió una nueva propuesta de la CNTC. En esta ocasión Eduardo Vasco le propuso llevar a escena una obra del Siglo de Oro y este lo aceptó con entusiasmo: «yo le comenté que tenía devoción por Calderón, algo que él sabía de sobra, y le pareció que era el momento oportuno para poner en escena uno de sus textos» [Calderón de la Barca, 2012: 44]³. Fue Ernesto Caballero el que se inclinó por *En la vida todo es verdad y todo mentira*, una obra que le descubrió Antonio Regalado años atrás y que esperaba en el cajón a ser desempolvada, y más teniendo en cuenta que no había vuelto a ser representada desde 1856. Se trataba, por tanto, de sacar a la luz una obra totalmente desconocida. Para el director:

Su puesta en escena constituye un gran reto: es una obra compleja, deudora de las convenciones teatrales que había en su momento, pero una vez que se descortiza todo eso, nos encontramos un texto cargado de posibilidades escénicas, porque en él Calderón despliega eso que los alemanes dieron en llamar «teatro total», donde la música y la imagen son también personajes, y del mismo modo la palabra es escenografía, es imagen. En resumen, es un gran retablo barroco donde están presentes todas las obsesiones de Calderón: la crianza en reclusión, el abuso del poder, la confusión entre apariencia y realidad, el uso de la libertad, la angustia de la incertidumbre... [Calderón de la Barca, 2012: 45].

(percusión) y Javier Coble (piano). Para elaborar este trabajo me he apoyado en la grabación realizada por el Centro de Documentación Teatral el 22/02/2012 en el Teatro Pavón de Madrid y en la edición de D. W. Cruickshank [Calderón de la Barca, 2007] de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (en esta edición, los versos no están numerados por lo tanto, cuando sean citados, se hará referencia a la página).

³ La influencia que ha tenido, y tiene en la actualidad, el autor barroco sobre Ernesto Caballero es abordado por Fernando López Martínez [2014: 172-199] en su tesis doctoral, quien llega a afirmar lo siguiente: «Si hay un autor que ha marcado la trayectoria dramática de Ernesto Caballero este es, sin duda, Calderón de la Barca. Su presencia se observa en los temas, las formas y hasta en los elementos paratextuales (dedicatorias, citas, títulos...)» [López Martínez, 2014: 172]. Siente predilección por temas propiamente calderonianos como la dialéctica apariencia/realidad, sueño/vigilia, fantasía/certeza y vida/muerte, y por su correspondiente simbología (espejos, muros, cristales y agua). También se advierte su influencia en el uso poético del lenguaje y en el tratamiento de los personajes. En este sentido, López Martínez establece cuatro ejes en los que clasificar las referencias calderonianas de la obra de Caballero: el autosacramental como cosmovisión, el mundo como un gran teatro, el sueño calderoniano como metáfora y el drama de honor como testimonio y denuncia. En una conferencia reciente, titulada «Mi *theatrum mundi*» [Caballero, 2015], el director hizo un repaso de su imaginario artístico en el que, de nuevo, está presente la influencia de Calderón.



La idea del teatro como ‘espectáculo total’ es uno de los pilares sobre los que Ernesto Caballero articula su discurso escénico⁴. En una entrevista concedida a Fermín Cabal [2009: 255] asegura que estudió arte dramático para ser actor, sin embargo confiesa: «tenía una idea difusa, muy difusa, algo wagneriana, de unión de las artes, me gustaba el arte, la literatura, y siempre vi en el teatro una especie de crisol de ciertas disciplinas». En sus puestas en escena todos los elementos participan de una manera orquestada en un espacio donde tienen cabida distintas disciplinas artísticas que, en conjunto, conforman un lenguaje esencial; de ahí que en todos sus montajes aspire a «que el vestuario sea la escenografía y la escenografía vestuario, el vestuario palabra, la palabra, música» [Calderón de la Barca, 2012: 47], criterios que encajan a la perfección con el pensamiento teatral de José Luis Raymond y su idea de creación multidisciplinar⁵. Como ya se adelantó al comienzo de este trabajo son muchos los montajes compartidos por estos dos profesionales cuya complicidad reside en la manera de concebir el hecho teatral, un aspecto sobre el que conviene hacer hincapié antes de adentrarnos en el montaje de la CNTC. En este sentido, son muy abundantes los testimonios que dan cuenta

⁴ «La importancia del espacio sonoro y la escenografía son dos elementos constantes en las puestas en escena de Caballero. Su presencia suele tender a la síntesis y la esencialidad, de modo que el vacío y el silencio se convierten, a su vez, en importantes signos para la construcción de la obra. Al igual que en su escritura, Caballero es un director muy consciente del ritmo y, a menudo, presenta sus funciones como si de un concierto se tratara, de modo que voces, músicas y objetos compongan una melodía en la que predomina la polifonía: todo suma, todo contribuye. En este concepto de espectáculo total la palabra no pierde, sin embargo, su papel protagonista: pese a su dominio de la escena, el teatro del Caballero director sigue siendo un teatro eminentemente verbal, no de la imagen» [López Martínez, 2014: 50].

⁵ La creación interdisciplinar es el *leitmotiv* de todos los trabajos de José Luis Raymond. En una entrevista concedida a Javier Navarro de Zuvillaga [2014: 10] aborda esta cuestión: «Las novedades que he podido y puedo aportar al trabajo plástico escénico y escenográfico me vienen dadas cuando creo y dirijo una puesta en escena, ya que introduzco, como te comentaba anteriormente, mis conocimientos plásticos contemporáneos, así puedo crear una dramaturgia objetual y visual que hace que toda la obra adquiera el valor de multidisciplinariedad. La introducción del audiovisual, la escultura, la luz, el texto y el movimiento como conceptos a tratar en conjunto, hacen que la obra sea un complejo y vasto desarrollo de ideas acercándose a un todo [...]. El concebir un espectáculo desde la totalidad hace que pueda trabajar desde el lado de la acción directa, así como las posibles aportaciones de las *performances* como un acto único en un momento repetitivo como puede ser una obra tradicional teatral, por tiempo y por espacio».



de este lenguaje conjunto. Así, en *La comedia nueva o El café* el escenógrafo hacía gala de su sintonía teatral en lo relativo al uso de la abstracción:

Ernesto y yo nos conocemos desde hace mucho tiempo y tenemos lenguajes parecidos, sobre todo el lenguaje de la abstracción. Ambos trabajamos desde el mundo de las imágenes, en él entramos muy bien y siempre coincidimos; en la abstracción se utiliza menos literatura como referente, a veces sólo conceptos, que con el trabajo se desarrollan y amplían. Es un proceso mucho más abierto, y esa apertura es la que me deja crear a mí y a él también; aunque después Ernesto en la dirección de escena utilice además elementos narrativos, a la hora de la concepción espacial juega con unas ideas abstractas con las que yo conecto muy bien, al ser mi mundo la abstracción más que el naturalismo [Fernández de Moratín, 2008: 70-71].

Precisamente la abstracción fue uno de los componentes que le atrajo a la hora de diseñar la escenografía de *En la vida todo es verdad y todo mentira*: «Calderón nos plantea aquí un argumento mucho más abstracto que lo habitual en el teatro del Siglo de Oro, y a mí me interesa mucho ese juego de la abstracción» [Calderón de la Barca, 2012: 52]. El rechazo de los cánones del teatro naturalista a partir de la abstracción se remonta, en el caso español, a la década de los sesenta, un período ampliamente estudiado por Óscar Cornago Bernal [2001] que se caracteriza, entre otras cosas, por la renovación teatral que se introdujo a través de las teorías de Bertolt Brecht, Jean Vilar y Giorgio Strehler, figuras que proporcionaron una nueva libertad creadora a los decoradores tradicionales, ahora convertidos en escenógrafos ante la nueva concepción del espacio (tridimensional y específicamente teatral). Este nuevo lenguaje escenográfico contempló desde soluciones expresionistas (en el caso de Francisco Nieva y Manuel Mampaso) a propuestas basadas en una austeridad estilizada (por ejemplo, Antonio Saura) o diseños creados a partir de una síntesis esencial y abstracta (como ponen de manifiesto Josep Maria Subirachs y Jordi Pericot), tendencias que se han ido consolidando a lo largo del siglo XX y que tienen su continuidad en el siglo XXI (siendo José Luis Raymond un buen ejemplo de esta última). En este contexto, «el espacio vacío de la escena se abría a una atractiva y retadora cantidad de opciones que tenían como norte una búsqueda de sugerencia, austeridad o esencialidad no



satisfecha por las pesadas reconstrucciones veristas del socialrealismo» [Cornago Bernal, 2001: 633], coordinadas en las que se enmarcan los trabajos conjuntos de Raymond y Caballero (el gusto por los diseños sobrios y polivalentes en los que prima el escenario desnudo), dentro y fuera de la compañía, como recoge una entrevista concedida a raíz del espectáculo teatral *Presas* (2007):

Es una constante en los trabajos que hacemos con Ernesto, que ya son muchos, jugar con pocos elementos pero darles todas las posibilidades. Tenemos un lenguaje creativo coincidente, ya conocido por ambos, y que se basa en dar funcionalidad al decorado, que no se convierta en un bloque estático sino que tenga una implicación con el propio texto [Fernández y Moral, 2007: 28].

Otro elemento que vertebra el discurso teatral de Raymond y Caballero es el cuerpo del actor. Si bien en *Entremeses barrocos* el escenógrafo insistía en la importancia que tiene el cuerpo como elemento escenográfico⁶, para Ernesto Caballero el actor, protagonista indiscutible de cualquier espectáculo teatral, permite concebir la escena como un ‘espacio antropomórfico’, un concepto que alcanza su plenitud en el espacio vacío⁷. «Así sucede en *Montenegro*, donde caballos, perros e incluso barcos son contruidos desde el cuerpo y no con recursos de utilería» [López Martínez,

⁶ En *Entremeses barrocos* Raymond recurrió a un espacio vacío y polivalente en el que poder desarrollar los cuatro entremeses sin necesidad de grandes transformaciones. Para ello diseñó un muro de acero blanco concebido como una «escultura contemporánea» [Calderón de la Barca, Quirós y Moreto, 2011: 73] que recorre el fondo y los laterales del escenario. Pero, además, el tratamiento escultórico que aplica Raymond a la escenografía reposa también en los actores, su movimiento y sus acciones, entendidos como objeto escénico y narración que, en conjunto, le permiten desarrollar una dramaturgia visual del espectáculo, una lectura que se nutre de las teorías que Adolphe Appia ideó acerca del cuerpo humano cuya presencia artística sobre la escena solo es posible con «una iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica del decorado que ponga de relieve sus actitudes y sus movimientos» [Sánchez Martínez, 1999: 57].

⁷ Para Fernando López Martínez [2014: 53], el gusto de Ernesto Caballero por la sobriedad escénica le lleva a explotar el recurso del ‘espacio antropomórfico’: «Esta ausencia de elementos meramente ilustrativos se vería reforzada por la creación de un espacio antropomórfico en muchos de sus montajes, en los que el cuerpo de los actores no solo da vida a los personajes, sino que también construye los elementos escenográficos e incluso los espacios donde transcurre la acción».



2014: 53], o en el montaje de la CNTC, como explica el director en la siguiente entrevista:

Con respecto a la plástica [de *En la vida todo es verdad y todo mentira*], estuvimos barajando muchas ideas, pero lo que queríamos era un espacio de representación en el que se potenciara ese mundo simbólico y mental al que hemos aludido, y que estuviera también muy destacado todo ese juego de apariencia-realidad. En ese sentido, hay recursos y alusiones simbólicas, fundamentalmente expresados a través de los cuerpos de los actores. Tengo que decir, porque sería injusto si lo eludo, que hay un personaje fundamental, un coro compuesto por un grupo de actores y actrices que desarrolla un trabajo corporal importantísimo, proteico, que se va transformando para recrear a veces los animales, otras las plantas, los autómatas, las apariencias..., y también cantan. Son escenografía viva e intervienen como figuras activas, especialmente en todas las representaciones de Lisipo, con un trabajo de presencia escénica permanente en el que han colaborado coordinadamente Mar Navarro, Rosario Ruiz y Vanesa Martínez [Calderón de la Barca, 2012: 47-48].

Este concepto ya se encuentra en Adolphe Appia quien, en un replanteamiento de las teorías de Wagner, definió su propia concepción teatral partiendo del teatro como organismo vivo donde el cuerpo del actor (y su movimiento) es el punto de conexión entre la música y la escenografía, lo que vino a denominar ‘el teatro como obra de arte viviente’. Como aseguraba el escenógrafo suizo «el actor es, pues, el factor esencial de la puesta en escena», y por ende se trata de «basar la puesta en escena sobre la presencia del actor, y para conseguirlo, de liberarla de todo aquello que esté en contradicción con esta presencia» [Sánchez Martínez, 1999: 59]. En este sentido, la escenografía no debe obstaculizar la presencia artística del cuerpo del actor por lo que el espacio vacío sería la mejor solución para llevar a cabo esta labor, como se desprende de estas contundentes declaraciones de Adolphe Appia: «Nosotros partimos del actor, es su actuación lo que queremos poner artísticamente de relieve, y estamos dispuestos a sacrificarlo todo por ello» [Sánchez Martínez, 1999: 61].

Un último aspecto a tener en cuenta es la importancia que tiene el simbolismo en este tándem profesional. Por un lado, se trata de una constante que afecta a la obra dramática y escénica de Ernesto Caballero: mientras en



sus textos el simbolismo se manifiesta por medio de los temas y los personajes⁸, en el plano escénico lo hace a través del espacio vacío, lo que alcanza su máximo exponente cuando se trata de la puesta en escena de una obra de Calderón porque es, entonces, cuando texto y representación confluyen a la sombra del simbolismo; un buen ejemplo de ello lo encontramos en *En la vida todo es verdad y todo mentira*, como asegura su director:

Es inevitable que, aunque no se pretenda, siempre se impregna algo de la visión que se tiene, pero sigo fiel al espíritu calderoniano. He partido del barroco y cómo se hacía. Puede parecer que todo es moderno, al situarlo en una nave industrial, pero eso no ese tratamiento [sic] no es realista sino simbólico, como si fuera una carta del Tarot. A través de la iconografía pretendemos transmitir la enseñanza moral, desde el simbolismo. Esto está en Calderón [Díaz Sande, 2012].

Asimismo, el simbolismo también está presente en muchas de las escenografías diseñadas por Raymond, especialmente en aquellas que han formado parte de montajes dirigidos por Caballero: en *Montenegro*. *Comedias bárbaras* el elemento central de la escenografía es un gran puente que simboliza «la transición que ha de hacer su protagonista, el conde don Juan Manuel Montenegro, desde sus instintos más violentos y brutales hacia esa suerte de redención final» [López Martínez, 2014: 226]; en *Doña Perfecta*, la plataforma giratoria que ocupa el centro del escenario es «símbolo de que en España los problemas son recurrentes» [Pérez Galdós, 2012: 24]; del mismo modo, en *El señor Ibrahim y las flores del Corán* la alfombra de la tienda de comestibles en la que transcurre la obra «posee una gran connotación simbólica» [Díaz Sande, 2004]; a lo que podríamos añadir «el telón de los *Sainetes* de Ramón de la Cruz (que al girar sobre sí mismo

⁸ En una conversación con Fermín Cabal [2009: 259-260] Ernesto Caballero pone de manifiesto su predilección por esta tendencia (el simbolismo) para lo cual ofrece una relación de los referentes teatrales que le han influido en mayor medida; se trata de Buero Vallejo, Ibsen, Beckett, Strindberg, Chejov y Valle-Inclán.



transforma el mundo de la ficción en el mundo real)» [López Martínez, 2014: 53].

Tras este pequeño esbozo del lenguaje teatral que comparten director y escenógrafo, pasemos a conocer las características de la obra calderoniana de la mano de Fernando Doménech [Calderón de la Barca, 2012: 16-23]. *En la vida todo es verdad y todo mentira* se estrenó en 1659 en el Alcázar de Madrid y fue impresa en 1664. Desde 1633 Calderón compone teatro cortesano (concretamente comedia mitológica y comedia caballeresca), un tipo de espectáculo que solía ir acompañado de grandes despliegues escenográficos y efectos visuales⁹. Sin embargo, *En la vida todo es verdad y todo mentira* no pertenece a ninguno de estos dos géneros; se trata de un drama histórico ambientado en la Edad Media cuyo argumento es el siguiente: el emperador Focas, al frente de Constantinopla entre el 602 y 610, regresa a Trinacria (Sicilia) tras años de ausencia. Desconoce dónde se encuentra su hijo y futuro sucesor al trono. En su búsqueda halla en el monte a dos jóvenes que han estado al cuidado de Astolfo: Leonido, hijo de Focas, y Heraclio, hijo de su enemigo el emperador Mauricio (al que Focas dio muerte). Como Astolfo se niega a revelar la identidad de ambos para protegerlos, Focas decide llevar a los dos jóvenes a palacio para tratar de averiguar quién es quién. Finalmente, la soberbia delata a Leonido como hijo de Focas y Heraclio es desterrado, regresando poco después para vengarse, ocupar el trono que le corresponde e instaurar su honra.

Calderón hace un uso libre de los elementos históricos y ficticios que conforman el relato enmarcando la obra en una Sicilia fantástica amenazada por el Etna. Pero también introduce una serie de valores con los que apelar al buen gobernante, resultando una fábula moral que está estrechamente

⁹ A lo largo de su vida, Calderón compuso alrededor de veinte obras cortesanas o fiestas palaciegas. La época dorada de este tipo de teatro se inicia en 1640, fecha en la que finaliza la construcción del Coliseo del Buen Retiro, espacio que desde entonces acogerá de manera regular (y con todos los medios necesarios) estos espectáculos de gran despliegue escenográfico: «Se hacía allí un “teatro total”, visual, plástico, dramático, espectacular, musical, el cual, sin embargo, acabó siendo sumergido por la ostentosa escenografía» [Ruano de la Haza, 1996: 329].



relacionada con la literatura emblemática. La inspiración en *La vida es sueño* es evidente: los dos jóvenes se han criado como salvajes en una cueva al cuidado de Astolfo; el traslado a palacio de los dos aspirantes al trono como prueba determinante es, en realidad, un hechizo del mago Lisipo; Leonido propone, en un momento dado, defenestrar a un visitante que acude a palacio, etc., todo ello amparado bajo la dialéctica apariencias/realidad y el juego metateatral, tan característicos del Barroco¹⁰. Todas estas escenas se organizan en tres jornadas que contemplan varios espacios dramáticos dentro de la fantástica isla de Trinacria: la selva, el monte, el palacio y la casa del mago Lisipo. En base a estas características Ernesto Caballero ha ideado una puesta en escena fiel a su imaginario artístico, esto es, sobria, con un fuerte componente simbólico y circunscrita al juego metateatral:

Así, el conflicto entre apariencias y realidad, tan presente en la obra, nos condujo a plantear un espacio escénico en el que un telón de fondo con la imagen de un volcán, contextualizara la acción durante la primera jornada. En la segunda, tras caer el paño en el terremoto provocado por el mago Lisipo, se descubre una nueva realidad, la representación de un teatro vacío, en cuyo diáfano escenario se crea la ilusión del palacio. Finalmente, en el momento en el que la obra plantea con mayor intensidad el conflicto que nos ocupa, el fondo del teatro se eleva hasta desaparecer, descubriéndonos el fondo del Teatro Pavón, la supuesta realidad tras la realidad aparente. Dando forma, de esta manera, a ese juego de espejos que es la obra, completando el

¹⁰ El recurso metateatral es una constante en la obra de Caballero (en su faceta de director y autor dramático), cuyo uso responde, en parte, a su inspiración en la literatura del Siglo de Oro en la que Calderón ocupa un puesto primordial: «Veo a Calderón como un ejemplo de la saturación del teatro, es decir, de la teatralidad del teatro: juega con los contrastes, de modo que aun siendo un teatro de ideas no se prescinde nunca del juego teatral, sino que este ocupa un primer plano. Dicho de otro modo, del juego teatral se desprenden las ideas. Es más, de ese juego teatral también se desprende el lenguaje: el lenguaje en Calderón es poesía, pero es acción, pero es teatro» [López Martínez, 2014: 283]. Además de Calderón, el uso que hace Caballero del recurso metateatral se nutre de la literatura de la primera mitad del siglo XX (con especial atención a autores como Bertolt Brecht y Samuel Beckett), pero también se debe a la importancia que tiene la figura del espectador en cada una de sus creaciones y al juego que suele establecer entre apariencias y realidad. En este sentido, López Martínez [2014: 172-173] señala: «De este modo, la realidad se desrealiza, es decir, que la ficción se contagia de la vida del patio de butacas y viceversa, de modo que los personajes no resultan más ni menos reales que los espectadores que asistimos a la función. Esta posibilidad de romper el espejo no funciona única y exclusivamente como una propuesta de distanciamiento brechtiano, sino que más que alejarnos de lo que sucede en escena, pretende sumar nuestra realidad a la suya, de modo que al final no seamos capaces de diferenciar en qué lugar de esa hipotética cuarta pared nos hallamos».



viaje estilístico de lo representativo a lo abstracto y aproximando los ejes calderonianos a códigos contemporáneos [Caballero y Velasco, 2012: 139].

Como se puede comprobar el telón, el espacio vacío y el lenguaje abstracto son los recursos que definen la escenografía de Raymond, parámetros habituales en sus diseños escénicos. Así pues, el telón es un elemento del que se ha servido el escenógrafo en varias ocasiones porque introduce «con esa estética teatral tradicional un concepto plano del espacio y del tiempo» [Fernández de Moratín, 2008: 72]¹¹. En este montaje de la CNTC un telón de fondo (que sirve de escenografía única a la primera jornada) reproduce un grabado del Vesubio del jesuita Athanasius Kircher¹², imagen que el escenógrafo ha escogido para recrear la descripción que hace Focas del paisaje salvaje que le rodea, en este caso a los pies del Etna¹³.

¹¹ El telón como recurso escenográfico también lo encontramos en *Sainetes* (2006), *La comedia nueva o El café* (2008), *Entremeses barrocos* (2011) y *Montenegro. Comedias bárbaras* (2013).

¹² El jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) fue un fecundo teórico, filósofo y teólogo del siglo XVII especializado en lenguas clásicas y orientales, matemáticas y ciencias naturales. Entre otras cosas se le atribuye la invención de la cámara oscura portátil (antecedente de la cámara fotográfica), descrita en su tratado *Ars magna lucis et umbrae* (1646). Entre sus numerosos escritos científicos se encuentra *Mundus Subterraneus* (1665), una de las primeras teorías globales sobre la Tierra que tuvo una gran influencia en las ciencias de la naturaleza de los siglos XVIII y XIX. Observó y estudió de manera directa algunos de los fenómenos geológicos más importantes de la época (entre otras cosas, hizo una incursión al volcán Etna, presenció el terremoto de Calabria durante su estancia en Roma e hizo un estudio del volcán Vesubio en Nápoles). A partir de estas y otras experiencias desarrolló el concepto de *geocosmos* que viene a ser «el mundo terrestre considerado como una unidad, a medio camino entre el *Macrocosmos* [sic] (el Mundo, *kosmos* en griego) y el *microcosmos* (el organismo humano). La interpretación *organicista*, de raíz platónica y aristotélica, concibe la estructura y el funcionamiento terrestre como si fueran los de un ser vivo. El organicismo postula que el *Macrocosmos* [sic] reproduce la realidad del *microcosmos*, representado por el hombre y los seres vivos» [Sequeiros, 2002: 94]. En este sentido, resulta cuanto menos simbólico el paralelismo que se produce en el montaje de la CNTC: si bien José Luis Raymond ha escogido el grabado del Vesubio de Kircher (coetáneo de Calderón) para identificar de una manera evidente el espacio dramático escogido por el autor barroco, con este telón se establece una relación entre la concepción organicista de la Tierra que defiende el jesuita y la idea de ‘espectáculo total’ y ‘escenografía viva’ que explota Ernesto Caballero en sus puestas en escena; de esta manera, Kircher y Caballero quedarían vinculados por el ‘todo orgánico’ sobre el que se articula su concepción del mundo y del teatro, respectivamente.

¹³ En el teatro comercial existía una iconografía relativa al espacio rústico (las rocas, la cueva, los árboles, el monte, el despeñadero, la montaña, etc.) que servía para escenificar escenas exteriores. Estos motivos eran objeto de grandes despliegues escenográficos en el caso del teatro cortesano donde no se escatimaba en efectos visuales y sonoros para sorprender y



Un segundo telón (de boca) con otro grabado del jesuita alemán, en esta ocasión del laberinto cretense¹⁴, da paso a un espacio vacío que acogerá las escenas de la casa del mago Lisipo y del palacio¹⁵; este último se sirve de una utilería en color blanco (un oso disecado, una alfombra de piel, un sillón de cuero y una lámpara formada por astas de ciervo) que consigue una ambientación palaciega, semejante a un pabellón de caza (de esta manera se hace uso de la función sinecdóquica de ‘la parte por el todo’)¹⁶. Se trata de

admirar al público asistente: «La escenificación de las comedias palaciegas comprendía desde el uso de decorados en perspectivas con bastidores y embocadura (algo que siempre faltó en los corrales de comedias), hasta el empleo de las tramoyas, mutaciones, vuelos, y apariencias más elaboradas y espectaculares que se puedan imaginar, desde caballos voladores hasta volcanes en erupción» [Ruano de la Haza, 1996: 328]. Además de la selva y el monte que describe Focas al inicio del drama como espacios inhóspitos y amenazantes, se encuentra una cueva que se nos presenta con una imagen convencional la cual, según Ruano de la Haza y Allen [1994: 415], se traducía «en unos ramos que enmarcaban uno de los espacios de la fachada del teatro», como revelan estos versos: «al paso les saldré, en tanto / que con Leonido a la cueva / vuelves, y de hojas y ramas / la escondida boca cierras» [Calderón de la Barca, 2007: 43]. De todos estos espacios (selva, monte, cueva) José Luis Raymond únicamente se ha servido de la imagen del volcán. El volcán es una imagen habitual en la escenografía de las fiestas palaciegas por las posibilidades que permite a la hora de crear un gran espectáculo para los sentidos; de ahí que Calderón no dudase en incluir el volcán Etna en el segundo acto de su última comedia cortesana, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680). Por otro lado, hay que tener en cuenta que en este entorno salvaje que nos describe Calderón los personajes llevan pieles de animales sobre el cuerpo, como vemos en la siguiente acotación: «Vanse; y sonando música, cajas y voces, salen, vestidos de pieles, Astolfo, viejo venerable, Heraclio y Leonido, galanes» [Calderón de la Barca, 2007: 37]. A diferencia de la escenografía, la naturaleza salvaje encuentra su máxima expresión en el vestuario de Curt Allen Wilmer quien ha introducido una gran variedad de texturas sirviéndose de pieles sintéticas, cuero y plumas que contrastan con el cuerpo desnudo de los actores; todo ello, junto a una reducida gama cromática claramente simbólica: el negro y el marrón consiguen una ambientación primitiva propia de la selva o la montaña (en resumidas cuentas, del mundo terrenal), y el blanco reluciente la elegancia y distinción propias de la vida en palacio pero, también, la fragilidad de un mundo de ensoñación que se desvanece.

¹⁴ El laberinto de Creta refuerza, así, el carácter emblemático que impera en el montaje de la CNTC y que ha sido señalado por Fernando Doménech en los siguientes términos [Calderón de la Barca, 2012: 21]: «Todo en la comedia tiene un sentido emblemático, desde la imagen del volcán, que representa la traición por esconder bajo su nevada apariencia el fuego destructor, pasando por los riscos y peñas, que convierten el mundo en un laberinto donde es imposible no perderse, hasta la muerte de Focas que viene precedida por la caída del caballo, imagen calderoniana donde las haya, que simboliza la incapacidad del hombre para dominar sus pasiones».

¹⁵ Calderón no ofrece ninguna descripción de la casa del mago Lisipo pero sí encontramos en el texto varias referencias al palacio, fruto de una alucinación de la que participarán todos los personajes. Así pues, Lisipo le dice a Focas «verás una suntuosa / fábrica que, sobre el viento / fundada...» [Calderón de la Barca, 2007: 78]; Leonido exclamará «Y no en vano, que en su espacio / un alto edificio vi», a lo que responde Heraclio «Y no en vano, que un palacio / descubro, a mi parecer» [Calderón de la Barca, 2007: 89].

¹⁶ José María Ruano de la Haza [1996: 308] explica la función sinecdóquica que desempeñan unos pocos elementos sobre el espacio vacío, en este caso el tablado de un corral: «Los



una especie de nave industrial vacía, un espacio desnudo que, además de ser una de las señas de identidad de las puestas en escena de Raymond y Caballero, representa una de las facetas del autor barroco: «Calderón es un autor de obras perturbadoras: es, en ocasiones, el autor de la nada. La nada señorea por esas obras como el aire en *Las Meninas* de Velázquez: esa densidad, esa elocuencia del vacío es característica de Calderón» [López Martínez, 2014: 284], asegura Ernesto Caballero. Esta nave industrial oscura, de paredes de ladrillo, «ayuda también a distinguir los dos grandes bloques en los que transcurre el espectáculo: el negro de una realidad, y el blanco del palacio, la otra realidad» [Calderón de la Barca, 2012: 54], una dialéctica que comparte el vestuario en los mismos términos. Asimismo, el suelo se ha construido en pendiente con el fin de sugerir la fisionomía de la montaña (lo que nos recuerda a la escenografía del monte del corral de comedias) pero, también, para simbolizar la inestabilidad anímica que provocan las pasiones, «como un obstáculo para llegar a lo deseado» en palabras de Raymond [Calderón de la Barca, 2012: 53]. Esta puesta en escena, alejada del criterio arqueológico y articulada en torno al espacio vacío y lo simbólico, consigue una estética que podríamos calificar de ‘silencio escénico’ de la que participan a partes iguales director y escenógrafo y que está estrechamente relacionada con la idea del ‘silencio eterno de los espacios infinitos’ que a lo largo de la historia ha inspirado a autores como Esquilo, Dante Alighieri, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, H. G. Wells, Franz Kafka o Howard Phillips Lovecraft en su afán por transmitir, a través de la expresión artística, la angustia metafísica y los interrogantes que despierta la naturaleza, la finalidad del hombre, su relación con este y otros mundos o los

decorados teatrales del siglo XVII aparecían siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado, cuya posición no correspondía al fondo de un tablado moderno sino más bien a su embocadura. Su característica esencial es que poseían una función sinecdótica, en el sentido de que designaban un todo (un aposento) con una de sus partes (un estrado o un bufete). El descubrimiento de una silla, un bufete, una cama o un estrado detrás de las cortinas del fondo bastaba para comunicar inmediatamente al público del siglo XVII que el cuadro que iban a presenciar tenía lugar en una habitación interior. Estos objetos funcionaban, pues, como un telón de fondo, un signo visual que indicaba que el tablado vacío se había convertido, sinecdóticamente, en un lugar específico: dormitorio, sala interior, salón de trono».



límites de lo posible y lo imposible [Souriau, 2010: 98]. Pero el silencio es también un recurso que desempeña un importante papel dramático en la obra de Caballero quien no duda en tomar como referentes a autores clásicos como Calderón¹⁷ y Shakespeare, y contemporáneos como Samuel Beckett (en cuyos textos el silencio tiene igual o mayor peso que la palabra). En el siguiente fragmento el director explica por qué es tan valioso este recurso dramático:

Me gusta que resuene el silencio, me gusta que se adense la situación dramática: me gusta la nada elocuente, la nada significativa. En este sentido podríamos poner el ejemplo de las esculturas de Henry Moore, donde lo más elocuente son los vacíos que crea: la nada crea la forma. En este caso, la forma sería el diálogo. Busco mucho esa nada elocuente en los diálogos. El teatro es el lugar donde suceden cosas, de modo que cada frase provoca un cambio y genera desconcierto. Busco más el desconcierto que suscita cada intervención que el mensaje en sí: ¿por qué ha dicho aquel eso? ¿Dónde quiere llegar? Esos lugares de incertidumbre son propios del teatro y es algo que ha de perseguir el dramaturgo con su texto, algo que consiguen grandes clásicos como Calderón o Shakespeare [López Martínez, 2014: 42].

La mención que hace el director a Henry Moore viene a poner de relieve la importancia que el arte contemporáneo occidental ha concedido al silencio y al vacío en sus distintas expresiones como prueban las vanguardias históricas, los *Happenings* de la década de los sesenta o el minimalismo, entre otras tendencias, sin olvidar en este sentido la influencia que ha ejercido la filosofía oriental sobre el teatro contemporáneo. La escenografía de José Luis Raymond es una prueba más de que la estética contemporánea no está reñida con el teatro clásico. Si bien el espacio vacío es una de las tendencias que más peso tiene en el teatro actual, se trata de una fórmula que no queda tan lejos de la escenografía barroca que era empleada por Calderón en el corral de comedias si tenemos en cuenta las siguientes palabras de José María Ruano de la Haza [1996: 304]:

¹⁷ En este sentido Aurora Egido Martínez cuenta con numerosos trabajos dedicados al estudio del silencio en la obra de Calderón y otros autores del Siglo de Oro.



No es, pues, en la introducción de nuevas técnicas o elementos decorativos donde hallaremos muestras del genio escenificador calderoniano, sino más bien en el perfeccionamiento de estas técnicas y en el originalísimo uso de algunas de ellas. Empecemos por su utilización de los elementos más básicos del escenario de los corrales: el tablado vacío y el primer corredor cubierto por una cortina. En este espacio vacío tiene lugar toda la primera jornada de *El alcalde de Zalamea*, la cual se desarrolla en tres lugares escénicos diferentes: la carretera que conduce a Zalamea, la calle donde se encuentra la casa de Pedro Crespo, y la habitación superior de su casa, donde se esconde Isabel. Como no hay ruptura en el tiempo dramático en que transcurre esta acción, ni se necesita decorado alguno (con excepción de la ventana de Isabel), esta primera jornada podría haberse representado sin interrupción alguna.

Cierto es que Ernesto Caballero ha renunciado en el montaje de la CNTC al virtuosismo escenográfico que era característico de las obras cortesanas barrocas, pero no podemos dejar de reconocer en la propuesta escénica de Raymond una solución respetuosa con el espíritu del teatro áureo sin necesidad de renunciar al lenguaje escénico contemporáneo. En su afán por alejarse de la decoración tradicional Raymond ha conformado su pensamiento teatral siguiendo la estela de los llamados Directores de Teatro Plástico, apoyándose en la obra de E. Gordon Craig, Tadeus Kantor, La Bauhaus y las vanguardias históricas. En este sentido, los distintos lenguajes del arte contemporáneo sobre los que Raymond construye sus escenografías deben entenderse como elementos que no pretenden conseguir la ilusión teatral y que, por el contrario, aspiran a realizarse como entes autónomos llevados a su máxima expresión para lograr dilucidar, en conjunto, un único espacio escénico. En este propósito la figura de Ernesto Caballero es fundamental y se alza como un pilar imprescindible a la hora de conocer en profundidad el estilo del escenógrafo puesto que, como asegura Gerardo Vera [Díaz Sande, 2004], se trata de «la perfecta conjunción entre continente (Raymond) y contenido (Ernesto)».



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CABAL, Fermín, *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2009.
- CABALLERO, Ernesto, «Mi *theatrum mundi*» [en línea] en *Poética y Teatro: Ernesto Caballero en la Fundación Juan March*, 26 de mayo de 2015 [en línea] en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100377&l=1>, [consultado el 24-10-2015].
- ____ y VELASCO, Víctor, «Notas de dirección. Precursor y artífice de la modernidad: *En la vida todo es verdad y todo mentira*, de Pedro Calderón de la Barca» en *ADE-Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 2012, núm. 140, 137-140.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Tercera parte de comedias*, D. W. Cruickshank (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- ____ *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Mar Zubieta (ed.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012 [en línea] en http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/CP_40._Maquetaweb2.pdf, [consultado el 25-10-2015].
- ____; QUIRÓS, Francisco Bernardo de y MORETO, Agustín, *Entremeses barrocos*, Luis Navarro (ed.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2011 [en línea] http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp38pedagogico_entremeses_web.pdf, [consultado el 25-10-2015].
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «realismos»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- DÍAZ SANDE, José Ramón, «El señor Ibrahim y las flores del Corán. La superación de los dogmatismos religiosos, culturales y generacionales» en *Madridteatro.eu*, 23 de noviembre de 2004 [en



línea] en
 <<http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista017.htm>>,
 [consultado el 24-10- 2015].

_____ «*En la vida todo es verdad y todo mentira*. Denuncia del gobernante ambicioso» en *Madridteatro.net*, 2 de febrero de 2012 [en línea] en
 <http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2514:en-la-vida-todo-es-verdad-y-todo-es-mentira-cntc&catid=234:entre2012&Itemid=212>, [consultado el 24-10-2015].

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva o El café*, Mar Zubieta (ed.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008 [en línea] en
 en <<http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/CP29Lacomedianueva.pdf>>, [consultado el 25-10-2015].

FERNÁNDEZ, Verónica y MORAL, Ignacio del, *Presas*, Concepción Largo Ferreiro (ed.), Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007 [en línea] en
 en <<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/06-PRESAS-07-08.pdf>>, [consultado el 24-10-2015].

LÓPEZ MARTÍNEZ, Fernando, *La tradición deconstruida: clasicismo y modernidad en el teatro de Ernesto Caballero*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014 [en línea] en <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Flopez/Documento.pdf>>, [consultado el 25-10-2015].

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, «Los escenógrafos hablan» en *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2014, núm. 4, 1-14 [en línea] en
 <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_9>, [consultado el 25-10-2015].

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Doña Perfecta*, Concepción Largo Ferreiro (ed.), Madrid, Centro Dramático Nacional, 2012 [en línea] en
 <<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/cuamg59.pdf>>, [consultado el 25-10-2015].



RUANO DE LA HAZA, José María, «Escenografía calderoniana» en *RILCE Revista de Filología Hispánica*, 1996, vol. 12, núm. 2, 301-336 [en línea] en <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/4319>> [consultado el 25-10-2015].

_____ y ALLEN, John Jay, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio, *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

SEQUEIROS, Leandro, «¿Tiene fundamentación científica la *Nueva Era*?» en Antonio Blanch (ed.), *El pensamiento alternativo. Nueva visión sobre el hombre y la naturaleza*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2002, 73-106.

SOURIAU, Étienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 2010.

