



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

LA MAQUETA: RECURSO FUNDAMENTAL EN LA
REPRESENTACIÓN TEATRAL. PROYECTO
ESCENOGRAFICO DEL LLIBRE DE LES BÈSTIES
ADAPTADO AL ESPACIO MULTIDISCIPLINAR: LA
RAMBLETA (VALENCIA).

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Rubert Gálver, Jordi

Tutor/a: Zarraga Llorens, Josefa María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN:

Este trabajo consiste en desarrollar un proyecto escenográfico partiendo de un texto. El libro que se transformará en el libreto de esta propuesta es la fábula del *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull. Su principal contenido reside en reflexionar y analizar el papel que juega la maqueta del espacio sobre el que se va a desarrollar el montaje en el proceso de creación de una escenografía. Otros aspectos importantes que se trabajan son: el diseño escenográfico, de vestuario y de iluminación para una futura puesta en escena de esta obra.

El presente proyecto se aborda partiendo de bocetos, maquetas y storyboard, pretendiendo que el espectador genere intensas emociones y reflexione gracias a la plástica de la escenografía y los distintos recursos escénicos, como la iluminación o el color. A través de la creación de bocetos y maquetas se mostrará el proceso de trabajo desde la idea primigenia hasta la realización y puesta en práctica de los elementos para la futura puesta en escena.

El objetivo principal del trabajo teórico-práctico es la realización del proyecto escenográfico adaptado al espacio multidisciplinar La Rambleta de Valencia de la obra de Ramon Llull, utilizando la maqueta como componente indispensable de todo proceso. También se realizará un estudio de las relaciones con sus principales referentes del trabajo práctico, además de estudiar el concepto de escenógrafo y los elementos claves para la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE:

Proyecto escenográfico, maqueta del escenario, escenógrafo, teatro, vestuario, iluminación, Ramon Llull.

ABSTRACT

This work consists of developing a scenographic project based on a text. The book that will become the libretto of this proposal is the fable of the *Llibre de les bèsties* by Ramon Llull. Its main content lies in reflecting and analyzing the role played by the model of the space on which the assembly is going to be developed in the process of creating a scenography. Other important aspects that are worked on are: the scenographic, costume and lighting design for a future staging of this work.

This project is approached starting from sketches, models and storyboarding, pretending that the viewer generates intense emotions and reflects thanks to the plastic of the scenography and the different scenic resources, such as lighting or color. Through the creation of sketches and models, the work process will be shown from the original idea to the realization and implementation of the elements for the future staging.

The main objective of the theoretical-practical work is the realization of the scenographic project adapted to the multidisciplinary rambleta space of Valencia of the work of Ramon Llull, using the model as an indispensable component of any process. There will also be a study of the relationships with its main referents of practical work, in addition to studying the concept of scenographer and the key elements for staging.

KEYWORDS:

Scenographic project, model of the stage, set designer, theater, costumes, lighting, Ramon Llull.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a mi tutora Josefa María Zárraga su disposición al dirigir, ayudarme y aconsejarme en este trabajo.

A Fernanda Medina por ser fundamental en la búsqueda de información.

También agradecer a Yahvé Ramos por abrirme las puertas de La Rambleta. Y, en especial, a Carlos Antonaya por mostrarme los entresijos del escenario y acceder a ser entrevistado y resolver mis dudas.

Agradecer a mi familia y amigos por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. OBJETIVOS	8
1.2. METODOLOGÍA	9
2. LA MAQUETA ESCENOGRÁFICA	11
3. EL CONCEPTO DE ESCENÓGRAFO	14
3.1. LA FIGURA DEL ESCENÓGRAFO	15
3.2. INTRODUCCIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS LA ESCENA TEATRAL	16
4. ELEMENTOS CLAVE PARA LA PUESTA EN ESCENA	19
4.1. ESPACIO ESCÉNICO	19
4.2. OBJETIVO DE LA ESCENIFICACIÓN	19
4.3. DISPOSICIÓN ENTRE EL EMISOR Y EL RECEPTO	20
4.4. NÚCLEO DE CONVICCIÓN DRAMÁTICA	20
4.5. RECURSOS EXPRESIVOS	20
4.5.1. <i>Materiales y textura</i>	21
4.5.2. <i>Iluminación</i>	21
4.5.3. <i>Vestuario</i>	21
5. REFERENTES ARTÍSTICOS	22
5.1. FORTUNATO DEPERO	22
5.2. LUIS CRESPO	22
5.3. ALESSIO MELONI	23
5.4. JOAN MIQUEL REIG	24
6. PROYECTO ESCENOGRÁFICO	25
7. CONCLUSIONES	34
8. REFERENCIAS	35
9. ÍNDICE DE FIGURAS	37
10. ANEXOS	39
10.1. ENTREVISTA A CARLOS ANTONAYA	39
10.2. TABLA DE LA LECTURA DEL TEXTO	44
10.3. TABLA DE PREPARACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA	45
10.4. MOODBOARDS	46
10.5. STORTYBOARD Y ESTUDIO DE LUCES	47

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de final de grado pretende desarrollar conceptualmente y de forma práctica una propuesta de proyecto escenográfico. Se presenta una práctica artística para llevar a efecto futuro en un teatro, concretamente en el espacio cultural de la Rambleta, situado en Valencia, donde se acogen todas las manifestaciones artísticas.

El principal objetivo de mi trabajo es investigar la importancia de las maquetas y pretendo reflexionar sobre todo lo que conlleva su realización y la intención que tienen en el proceso de la creación de una escenografía. En un proyecto escenográfico, normalmente, el escenógrafo presenta la maqueta como herramienta para visualizar el escenario en tres dimensiones y así poder desarrollar mejor las ideas, atendiendo a escalas y la disposición de los elementos volumétricos que configuran la escenografía, pudiéndose mover e intercambiar y probar todas sus posibilidades. En todo desarrollo de proyecto vemos que la maqueta es el resultado para trasladar una idea a representación en tres dimensiones. La parte conceptual, una imagen, es aquella que retenemos en la mente y la maqueta lo traslada al mundo tangible, materializando las ideas e intentando ajustar lo máximo posible aquello que tenemos en mente, traspasando los bocetos en papel a un espacio 3D. De este modo poder darnos cuenta si aquello que pretendemos hacer es factible o hay que buscar nuevas posibilidades, soluciones, o rehacer la idea desde el inicio.

La causa de elección de esta temática para el TFG, la realización de una escenografía, surge con el motivo de haber realizado la asignatura Proyecto escenográfico, impartida por María Zarraga. Esta optativa despertó mi interés por el mundo de la escenografía. En mi primer proyecto sentí que era un ámbito artístico en el que debía indagar, estudiar y profundizar. En ese primer trabajo tomé conciencia, y quiero hacer hincapié en esto, de lo importante que son las maquetas y todo el desarrollo previo hasta llegar al final, a la representación teatral. Motivo por el cual creo que debo centrarme en el estudio de lo que representan y, en la parte práctica, en la realización de la maqueta del proyecto escenográfico. Esta asignatura me abrió un nuevo mundo en el que nunca me he planteado especializarme pero ahora me he sentido cautivado. También quiero realizar un proyecto lo más real posible, en el sentido de la adaptación de la escenografía a un sitio en concreto, para así, en un futuro, poder ponerla en escena. La Rambleta es una de las salas más importantes de las artes escénicas valencianas, donde se abordan espectáculos de todo tipo, por eso, creo que es el lugar idóneo para plantear mi trabajo. Este espacio pluridisciplinar es público pero su gestión de las artes escénicas es privada. Mi propuesta toma de referente su escenario por las interesantes

características espaciales, por eso en mi proyecto escenográfico utilizó los planos de este escenario para realizar mi maqueta escenográfica.

El motivo de la elección de un texto del autor Ramon Llull para la realización del trabajo es fomentar mi cultura y mis raíces. Este escritor y filósofo mallorquín del siglo XIII es una de las figuras más ilustres de la literatura valenciana y cabe destacar, de entre sus obras, el *Llibre de les meravelles*, en el cual se incluye el *Llibre de les bèsties*. En concreto, la elección de esta parte del libro es una obra que me interesó desde que la leí en la secundaria, ya que no es un texto típico del Medievo sino que hace apología política y social mediante una fábula donde se hace todo por la obtención del poder. Creo que es un texto muy interesante y con muchas posibilidades de hacer un proyecto escenográfico, en su estructura hace uso de un mecanismo retórico llamado *exemplum*, consiste en la realización de constantes ejemplos para darse a entender mejor, que Llull utiliza como método pedagógico para llegar a todo el mundo en aquella época, y es un recurso puede ser muy ilustrativo al verlo en la puesta de escena. Este texto nunca se ha exhibido en ninguna representación teatral, hecho que me deja más libertad en el planteamiento de la escenografía y ver desde qué punto enfocar el proyecto. Es una fábula de contenido adulto en el cual se muestra la importancia del poder en la sociedad mediante la jerarquía del mundo animal, por lo cual pretendo mantener en parte la estética de teatro infantil pero dando un enfoque más maduro.

Partiendo del planteamiento de la realización de un proyecto escenográfico sobre el texto elegido, *Llibre de les bèsties*, en la parte teórica del trabajo se presentarán argumentos y reflexiones sobre el papel indispensable de la maqueta escenográfica en una producción teatral y la importancia en el desarrollo de cualquier proyecto escénico. Seguidamente, se estudiará la figura del escenógrafo y como algunos artistas plásticos desarrollaron escenografías para producciones teatrales. A lo largo del trabajo también se expondrán y definirán los diferentes elementos clave a tener en cuenta para la puesta en escena, elementos indispensables y se relacionará y establecerá lazos entre los máximos referentes que engloban el proyecto.

El proyecto práctico de este trabajo de fin de grado está compuesto de mood boards, bocetos, premaquetas y maquetas de la escenografía, el vestuario, un telón pintado y todo lo que constituye la parte de desarrollo de un trabajo escénico, que hemos ideado basándonos en este texto y para este escenario a escala del espacio Rambleta.

Con mi trabajo se propone la ejecución de un proyecto creativo que aún y reúna los diferentes conocimientos aprendidos a lo largo del grado en Bellas Artes, en asignaturas como Escultura, Dibujo, Instalaciones, Proyecto

escenográfico o Pintura e imagen técnica. Se pretende exponer todo lo aprendido, tanto conceptual como artísticamente, contextualizado en el ámbito de la escenografía.

1.1. OBJETIVOS

La elaboración de este proyecto conlleva definir de forma clara y precisa cuales son las metas y los propósitos a conseguir, por eso señalaré cuales son mis objetivos generales y mis objetivos específicos:

OBJETIVOS GENERALES:

- Desarrollar un proyecto escenográfico a partir de la lectura del *Llibre de les bèsties* del autor Ramon Llull.
- Investigar y analizar sobre la construcción de la maqueta escenográfica como recurso fundamental en una producción teatral.
- Profundizar en el proceso de la creación de una escenografía, desde el análisis del texto hasta las maquetas finales.
- Aplicar los conocimientos adquiridos durante el grado, relacionándolos al ámbito de la escenografía.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Aportar una visión propia y diferente, creando ambientes y texturas que evoquen sentimientos para transmitir el concepto de la obra sobre el espectador.
- Estudiar detenidamente el texto de Ramon Llull y crear un proyecto imaginario y simbólico del universo que él crea.
- Utilizar los planos del escenario de la Rambleta como escenario de este proyecto escenográfico.
- Demostrar la utilidad de la maqueta como herramienta esencial en los proyectos escenográficos, mediante la búsqueda de referentes, escenógrafos y montajes, que la han utilizado para analizar y visualizar el escenario.
- Investigar sobre los elementos principales para la puesta en escena.
- Realización de bocetos y maquetas de la escenografía, vestuario y un telón pintado.
- Estudiar la figura del escenógrafo.

1.2. METODOLOGÍA

Para llegar a alcanzar y cumplir los objetivos planteados se precisa una definida metodología que nos llevará a obtener el resultado deseado.

El proceso de trabajo se inició con el descubrimiento del enfoque que quería darle al TFG, para ello revisé varias lecturas hasta encontrar el texto idóneo. Una vez ya tuve claro el texto de partida, el *Llibre de les bèsties*, analicé y estudié tanto la obra como al autor, Ramon Llull.

Posteriormente, siguió el *brainstorming* o *lluvia de ideas*, elaborando un listado de ideas y acotando poco a poco la toma de decisiones. Con las propuestas más claras realicé dos tablas, una tabla de lectura donde recogía de forma organizada todo lo que acontece en el texto, conteniendo su estructura interna y externa, además de identificar a los protagonistas y todos los personajes que aparecían. La otra tabla era sobre la escenografía, donde se concretaban los siguientes aspectos: el ambiente, los elementos que formarían la escenografía, la iluminación como sería, si cumpliría una función sensorial, si sería fija o consecutiva o simultánea. También se concretaba si el vestuario atendería a la época de la obra o sería más contemporánea y también la entrada y salida de los actores, entre otros muchos aspectos. Tras precisar algunos de estos importantes elementos a la hora de la definición estilística de la escenografía realicé unos moodboards, donde se recogía toda la inspiración, previo a la realización de la parte práctica del proyecto.

Con las ideas más claras y para ayudarme a concretar mi propuesta, pensé en plantear este proyecto para un lugar en concreto. Revisando lugares y salas teatrales encontré la Rambleta y decidí acotar mi proyecto al escenario grande de este espacio pluridisciplinar. Concerté una cita con el directivo de la sala, allí me hice la idea del proyecto de forma más real. Tomé conciencia de las posibilidades de la sala, pregunté sobre todo aquello que me podría ayudar en la intervención del proyecto y me informe de las medidas, mediante los planos del escenario que me dieron, para poder hacer las premaquetas, los prototipos de los elementos y la maqueta escenográfica de una forma más precisa.

El siguiente paso ya fue la realización práctica del trabajo. Primero empecé con los bocetos de la escenografía hasta dar con aquello que tenía en mente. En estos bocetos pretendía plasmar tanto

los elementos, como los ambientes y texturas que comprenden el proyecto. A partir de ahí, realicé las primeras maquetas, unas maquetas pequeñas de las primeras propuestas realizadas con cartón pluma y alambre a escala 1:50. Poco a poco realicé maquetas más grandes, a escala 1:33, dónde se puede entender aquello que tenía en mente, hasta llegar a una maqueta final a escala de 1:20 realizada con chapas, alambre, cartón pluma y forrada con papel ya que es el que da la plástica a la escenografía. Con estas maquetas finales hice un estudio de luces para ver como sería en la puesta de escena. Posteriormente de estas maquetas, pase a la realización de un *storyboard* para entender la secuencia y como sería el transcurso de la escenografía a lo largo de su representación. Por otra parte, también realicé bocetos del vestuario para la obra y de un telón pintado que aparece en diferentes momentos de la puesta en escena. Todas estas maquetas, prototipos y bocetos son los que configuran y veremos en este trabajo de final de grado.

Paralelamente a todo esto, he ido estudiando y analizando libros, como *Escenografía, retórica de la imagen teatral* de Fernando Navajas o *Escenografía (Escenotecnia, iluminación)* de Héctor Calmet, y buscando documentación para el presente trabajo teórico en la Biblioteca de Artes Escénicas y Música del Institut de Cultura Valencià. Gracias a esta biblioteca pude profundizar y encontrar muchos textos y videos de obras y montajes teatrales que han sido de gran ayuda en los diversos aspectos del proyecto y su desarrollo, conceptualmente y para la parte práctica, además de buscar referentes en compañías teatrales, tanto infantiles como de adultos, que han llevado a escena textos con características similares al *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull.

Por todo esto, mi metodología procesual se basa en una minuciosa investigación y análisis de textos para poder mejorar mis conocimientos y realizar un trabajo de forma coherente, tanto de análisis teórico como de proceso práctico.

2. LA MAQUETA ESCENOGRÁFICA

En todo desarrollo de un proyecto escenográfico hay un elemento indispensable: la maqueta. La maqueta es una parte obligada para llegar a la puesta en escena de la escenografía. Al ser un componente esencial, tanto en el ámbito artístico como en el arquitectónico, es conveniente analizar y reflexionar sobre él para llegar a entender su importancia.

La palabra maqueta es relativamente nueva, procede del francés desde mediados del siglo XVIII: “maquette”. Su origen etimológico lo relacionamos con el italiano, exactamente deriva de la palabra “macchietta”, que puede traducirse como “manchita” y que, a su vez, proviene del latín “macula”, que es sinónimo de “mancha”. Siglos atrás, los pintores usaban el término “macchietta” para referirse a un bosquejo de pequeñas dimensiones que hacían previamente a la obra que tenían que crear (Soca, 2016). Esta palabra ha ido evolucionando a lo largo de los siglos hasta designar lo que quiere decir a día de hoy. Grosso modo podemos decir que la maqueta es un esbozo del planteamiento de algo que se va a llevar a cabo.

Actualmente, entendemos por maqueta, el recurso de traspasar una idea a un boceto en tres dimensiones. Al realizar una maqueta estamos plasmando las ideas que tenemos en mente, un pensamiento, al mundo real, transformando esa idea en algo tangible, material. En la mente siempre nos vienen ideas, muchos conceptos y variantes diferentes que se transforman en imagen, sobre todo en proyectos, siempre hay mil imágenes con múltiples versiones de una misma idea. Realizar una maqueta nos permite y ayuda a averiguar si aquello que queremos abordar se podrá convertir en realidad. Como bien he dicho, la maqueta es el apunte en 3D de una imagen mental para la creación de un proyecto que se hará realidad.

Otro punto a tratar es la utilidad de la maqueta, como bien he enunciado brevemente, una de las utilidades principales de la maqueta es averiguar si aquello que teníamos en mente es factible para trasladarlo a la práctica. Muchos proyectos han acabado con la maqueta, ya que toda esa imagen no podría ser realizada, porque aunque en ella no se presenten todos los detalles hay que atender a escalas, mostrar, aunque sea muy esquemáticamente, el entorno y el espacio. La maqueta tiene que ser una representación, aunque no sea minuciosamente fiel, del cómo sería y contextualizar una vez el proyecto estuviera terminado. Además, la maqueta ayuda a organizar y a analizar el espacio para saber a efecto futuro cómo evolucionará el trabajo y sus ventajas e inconvenientes. Gracias a este recurso se pueden prevenir errores y corregirlos. La aptitud primordial de este elemento es que con él se transmiten ideas, con una maqueta realizada

pulcramente cualquier observador tendrá claro qué es lo que quieres llevar a cabo, o al menos entenderá el camino que seguirás.

El autor e investigador John Wilton-Ely (2006) en su artículo *La maqueta arquitectónica. Barroco inglés*, para la revista *DC PAPERS*, indica que las maquetas, propiamente dichas, aparecen en la Antigua Grecia, su uso era didáctico, con la finalidad de explicar cómo se construían los edificios de la época. A partir de entonces, algunos proyectos llevaban consigo una maqueta con la que guiarse a la hora de construir. En tiempos más avanzados de la Edad Media la maqueta se empezó a convertir en un símbolo característico de cualquier desarrollo arquitectónico. A lo largo del Renacimiento Italiano, la maqueta adquirió un nuevo significado en el diseño arquitectónico, en especial cuando se trataba de temas tan importantes como la composición formal y la organización espacial. Filippo Brunelleschi fue quien desarrolló el papel de la maqueta como un aparato creativo mientras diseñaba la cúpula de la Catedral de Florencia al inicio del *Quattrocento*. Las maquetas no sólo explicaban sus intenciones a un escéptico comité de construcción y a los obreros que no tenían conocimientos de obra, sino que también permitieron que el arquitecto explorara una variedad de los complicados problemas estructurales y técnicos. En el *Cinquecento* la maqueta había llegado a ser un aspecto esencial en la progresista práctica arquitectónica usada por arquitectos como Donato d'Angelo Bramante para la construcción de la basílica de San Pedro para el Vaticano. Las maquetas que realizó Bramante, tras su muerte, las usaron sus sucesores: Rafael Sanzio, Baldassare Peruzzi y Antonio da Sangallo. Y Miguel Ángel, último arquitecto en retomar la Basílica y en acabarla, realizó sus propias y diversas maquetas. Muchas de estas maquetas se conservan en el Museo Petriano, en el Vaticano. Posteriormente, a mediados del siglo XVI, la maqueta había llegado a ser un valioso medio creativo para el diseño en todo el mundo, muy aparte de sus servicios como soporte visual para el público en general. Al aislar, en miniatura, problemas propios de la arquitectura contemporánea, fue un artefacto significativo en la evolución del oficio de arquitecto y todo lo envuelto en el ámbito arquitectónico. Como se puede observar, la maqueta ha evolucionado y se ha convertido en esencial con todo lo relacionado con la arquitectura, al igual que ocurre en las artes escénicas.

En relación con la maqueta en el mundo teatral, destacar que su valor y utilidad ha sido importantísima en la historia de la escenografía. La maqueta en el teatro coge relevancia entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con toda la renovación, tanto conceptual y de terminología, como en los nuevos enfoques para el futuro de las artes escénicas. Acontece en la época de las vanguardias artísticas y la incursión de artistas plásticos en el teatro, estos las utilizan como elemento esencial de apoyo, y sin el que no se podría continuar con el desarrollo escenográfico. La maqueta escenográfica la

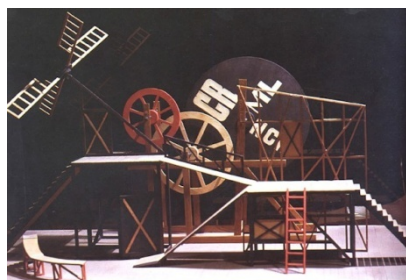


Fig. 1. Popova, L. (1922). *El cornudo magnánimo*. Maqueta. Materiales diversos.

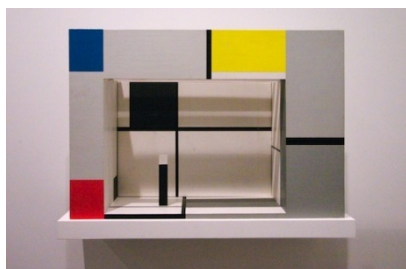


Fig. 2. Mondrian, P. (1926). *L'éphémère est éternel*. Maqueta. Madera y cartón.



Fig. 3. Meloni, A. (2017). *Ushuaia*. Maqueta. Materiales diversos.



Fig. 4. Orra, R. (2018). *El ángel exterminador*. Maqueta. Materiales diversos.

empezaron a utilizar artistas plásticos de la talla de Liubov Popova(fig. 1) o Piet Mondrian(fig. 2) y su legado llega hasta escenógrafos actuales como son Alessio Meloni(fig. 3) o Roger Orra(fig. 4). Llegó al ámbito escenográfico en la época de los ismos y perdurará para siempre.

La maqueta escenográfica permite experimentar de forma previa a su construcción definitiva. Este es ingrediente vital para escenógrafos como Monica Boromello(fig. 5), que en su entrevista con el Teatro Real dijo: “Lo que sí que tengo, aunque sea la cosa más minimalista del mundo, son las maquetas. Porque, claro, yo siempre trabajo con maquetas” (2021). Para muchos directores artísticos la maqueta es el boceto tridimensional del espacio escénico que hace ver la relación entre el intérprete y el espacio a escala. Y por consiguiente, ayuda a plantear los movimientos que se producirán en escena, tanto de los intérpretes como de los elementos escenográficos y otros como la utilería. Asimismo, sirve de apoyo para introducir nuevos elementos, en caso que fueran necesarios, corregir desperfectos y analizar todas las posibilidades que tiene el escenario, además de realizar y diseñar el juego lumínico para la puesta de escena, organizando las varas donde se distribuyen los diferentes tipos de focos. En definitiva, la maqueta es un tanteo de lo que finalmente será el espacio escénico, una construcción que servirá al director de escena y al resto del equipo artístico para poder trabajar y entender las ideas del escenógrafo.

La elaboración de una maqueta supone tener conocimiento de ciertos aspectos importantes. Hay que hacer maquetas a escala para poder calibrar con precisión cada parte y asegurarse que el proyecto es óptimo para trasladarlo a la realidad, las escalas más comunes son: 1:10, 1:20 y 1:50, y, concretamente, los escenógrafos europeos también hacen uso de la escala 1:33. En este boceto volumétrico en tres dimensiones mostrará aspectos tan importantes como la textura y el color de la escenografía, aspectos que ayudan a conectar con el público y esenciales y complejos de concretar y trasladar sobre un escenario. En el arquetipo definitivo también se establecerá la composición de la escenografía, por eso hay que hacer un estudio previo del espacio escénico para sacarle el mayor potencial. En cuanto a los materiales no hay nada definido, desde materiales puramente cotidianos, como palillos a algunos que dan mayor calidad al trabajo, generalmente los más usados son: cartón pluma, plásticos, escayola, cartón, maderas ligeras, telas o alambres, pero no hay ninguna norma establecida.

En el proceso creativo de las maquetas escenográficas tampoco hay nada instaurado, pero a mí, particularmente, me gusta seguir este proceso: primeramente hacer maquetas que no atienden al espacio ni a ninguna escala en específico, es como la toma de contacto con la idea, partiendo de los bocetos en papel y, posteriormente, trasladarlo a lenguaje escultórico. Las

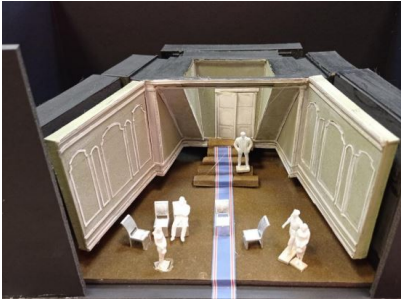


Fig. 5. Boromello, M. (2017). *La cantante calva*. Maqueta. Materiales diversos.

siguientes maquetas ya se empiezan a tener en cuenta las propiedades del espacio y empieza la toma de decisiones que conlleva a indagar las diferentes posibilidades. Ya con una escala mayor y un análisis del espacio, se realizan las maquetas definitivas donde ya se calcula todo, hasta el mínimo detalle, se establece la distribución de los elementos, la textura que tendrá, la paleta cromática del espacio escénico y gracias a los figurines se podrá mostrar el movimiento actoral y realizar el estudio de luces. Con estas más definitivas se debe entender la idea del escenógrafo a la perfección a simple vista para, así, que todos los responsables y equipos que participen sepan cómo enfrentar la producción del proyecto.

En definitiva, la maqueta escenográfica es uno de los mejores recursos para lograr una buena escenografía, donde la creatividad y la imaginación del escenógrafo son claves. La maqueta es un elemento esencial que ayuda a optimizar tiempo, encontrar errores, distribuir los elementos escenográficos, encontrar diferentes opciones, y sobre todo, mostrar con claridad la idea del directivo escenográfico. Existen con más detalle y con menos, pero ninguna pierde su función. La maqueta existe desde tiempos remotos, ha evolucionado y ha ido adaptando sus utilidades a las necesidades de cada época. Ha traspasado diferentes ámbitos, en el que destaca el arquitectónico, y se ha convertido en el más imprescindible elemento para el desarrollo de cualquier proyecto. Las maquetas escenográficas se han convertido en obras de arte por sí solas, donde el escenógrafo plasma sus ideas, sensaciones y sentimientos para ayudar a que un público llegue a conectar con su forma de ver el mundo.

3. EL CONCEPTO DE ESCENÓGRAFO

Todo lo que engloba ser escenógrafo ha sido motivo de discusión durante décadas. En este trabajo creo que es importante definir cuál es el papel que desempeña el escenógrafo en una producción teatral para poder entender mejor qué es lo que estoy mostrando y desarrollando en este proyecto. Profundizaré en cuáles son sus necesidades y cuáles son los aspectos que han cambiado hasta hoy en día, cómo ha evolucionado con el paso de las décadas, todo ello para comprender cuál es su función.

Además, es necesario hablar de cómo diferentes artistas plásticos entraron en el mundo de la escenografía y fueron capaces de desarrollar trabajos escenográficos para el mundo del teatro e hicieron cambiar el curso de lo que se conocía como escenografía hasta el s.XIX.

3.1. LA FIGURA DEL ESCENÓGRAFO

El concepto de escenógrafo ha sido tema de controversia durante mucho tiempo, la palabra escenógrafo adquiere protagonismo a principios del siglo XX, hasta entonces el término decorador también se usaba para denominar al encargado del espacio escénico. El término contemporáneo de escenógrafo no cogió importancia en España hasta el nacimiento del Teatro Independiente (Martínez Valderas, 2017), un movimiento juvenil que dio comienzo en la segunda mitad del siglo XX. La llegada del teatro independiente supuso grandes avances artísticos y nuevas reflexiones sobre los espacios escénicos, nuevas formas de plantear un espacio teatral y redefinir términos del ámbito teatral. Así, poco a poco, se dejó de lado la terminología de decorador dando paso a la de escenógrafo.

Esta revolución y renovación de todo lo que se conocía hasta el siglo XIX hizo que se concibiera la figura del escenógrafo como el profesional artístico que crea la escenografía, realizando una interpretación personal, dotando a la plástica de la obra de una visión conceptual y profunda en escena. La escenografía siempre surge de una experiencia, imagen, sentimiento o a partir de una inquietud de la intimidad particular del técnico creativo a cargo de la escenografía, trasladando su propio mundo imaginario al escenario para ayudar a contar una historia.

Durante mucho tiempo el arte de la escenografía ha estado asociado a constructores y arquitectos pero con la incursión de artistas al ámbito técnico de las artes escénicas se originó un nuevo debate. El oficio de escenógrafo tiene dos dualidades: un parte artística y creativa, sin límites, pero por otro lado, debe tener los conocimientos de construcción y diseño que son aquellos que ponen límites y los pies sobre la realidad del escenario. Como bien reflexiona el dramaturgo Francisco Nieva (2000): “En el caso del escenógrafo que, al practicar un arte híbrido o impuro, debe de conocer y ante todo, sentir los estilos arquitectónicos y pictóricos” (p.123). Es un hecho que, actualmente, predominan escenógrafos con formación de arquitectura frente a profesionales que han cursado Bellas Artes, pero cada uno tiene unas aptitudes diferentes y aborda los proyectos según su saber hacer, ninguna es mejor que la otra. Por tanto, debe ser un creativo que aúne los conocimientos de estas dos disciplinas, el arte y la arquitectura.

El escenógrafo es la figura principal para llevar a cabo la puesta en escena, ya que su trabajo consiste en transformar y a su vez adaptarse a un espacio, de tal modo que permita crear un entorno donde desarrollar una producción teatral. Su principal labor es crear el ambiente idóneo para lograr transmitir las intenciones del libreto que tiene entre manos, por ello debe

tener las ideas claras y una gran capacidad de síntesis para saber que es aquello primordial y necesario del texto para trasladar al escenario.

En la creación de la escenografía la versatilidad es una capacidad necesaria. Cada escenógrafo en particular tiene su propia esencia y pretende dar a conocer su propia visión, “al igual que el artista aporta su personalidad y soluciones originales, tal como sucede en pintura” (Nieva, 2000, p.107). La diferencia entre la pintura y el teatro es que el escenógrafo debe ser capaz de alejarse de sí mismo y saber adaptar su estilo manteniendo sus ideas, siempre que ayuden y aporten sentido a aquello que el hilo teatral quiere comunicar al público. Por ende, es imprescindible la interpretación personal del profesional a cargo de la puesta en escena, de sus aportaciones y su visión íntima surge la plástica y todo lo que conforma la obra, pero siempre ir ligado al ambiente, psicología y personalidad de la obra (Navajas, 2012).



Fig. 6. Simón, J.M. (2021). *Es una lata el trabajar*. Escenografía. Materiales diversos.



Fig. 7. Garay, A. (1922). *La Llamada*. Escenografía. Materiales diversos.

Por todo esto, la figura del escenógrafo es clave e indispensable en cualquier entorno escénico. Es un profesional con un trabajo complejo, en el que debe saber cuándo puede sacar a relucir sus dotes como artista y cuándo debe moderar para cumplir con la parte más realista y no tan creativa que requiere el texto. Un experto que, con su ausencia, la obra perdería tanto en la parte narrativa, pero sobre todo perdería interés, dramaturgia, y lo más importante, el espectador no conectaría ni sentiría aquello que se le quiere transmitir en la obra teatral. En lo personal, la escenografía es una profesión de facetas muy complejas donde hay que saber desarrollar un proyecto desde cero que comprende un conjunto de conocimientos de muchas vertientes diferentes: literarias, artísticas, arquitectónicas y de construcción. Cabe decir que todos los escenógrafos, y, en concreto, los que he tenido el placer de ir a ver sus trabajos, como Josep María Simón (fig. 6) u Ana Garay (fig. 7), son profesionales que realizan un trabajo duro, complejo y no siempre apoyado y aclamado por la crítica, además de muchas veces invisibilizado.

3.2. LA INTRODUCCIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS A LA ESCENA TEATRAL

Tras haber definido y analizado la figura del escenógrafo, es importante señalar un acontecimiento muy importante que surge junto a la redefinición de los conceptos: la introducción de artistas plásticos dentro del panorama teatral que supuso toda una revolución.

El siglo XX fue un siglo significativo para las artes, a lo largo de estas décadas, sobre todo, a principios de siglo, se dio el mayor intercambio de ideas, artísticamente hablando, hasta el momento. Según dice el crítico de arte y literatura, Juan Manuel Bonet Planes (2000), fue el siglo de las vanguardias, movimientos que surgieron a partir de la primera mitad de 1900 relacionados

a ideas filosóficas, artísticas, literarias y musicales del momento. Todas compartían un espíritu de rebeldía y de libertad, cuestionando todos los conceptos generales que estaban en boga en ese momento, sobre todo la mirada naturalista, estar al servicio de los intereses burgueses de ese tiempo y la lucha contra el academicismo artístico.

El contexto que ayudó al surgimiento de todos estos ismos (fauvismo, expresionismo, cubismo, abstracción, constructivismo, etc.) es que nacieron en una época de grandes tensiones y enfrentamientos: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Soviética o la constitución de la primera y segunda República Francesa y un período signado por recesión económica, al que se unió a la gestación de regímenes totalitarios y desembarcó en una Segunda Guerra Mundial.

En referencia a la información de este marco teórico extraído del catálogo *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias* (2000) de la exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, todos estos movimientos innovadores con ganas de romper con lo establecido conllevaron a una revolución intelectual. Esto hizo que hubiera una gran confluencia artística entre todas las artes, incluso con el teatro. Pero no tan solo con el teatro, sino que transformaron todo el entorno escénico, como el ballet, el cine, circo, cabaret e incluso las marionetas. Con este intercambio de artes, las reflexiones sobre la modernidad se trasladaron a las producciones escénicas. Gracias a esta contaminación e intercambio de ideas e intereses entre artistas y directores teatrales a lo largo de la primera mitad del siglo XX se desarrollaron nuevos conceptos en todas las artes visuales que constituyeron la renovación total del teatro y la danza. Todas estas reflexiones sobre la modernidad se trasladaron a las producciones escénicas, hecho que hizo que se valoraran en las artes escénicas aspectos puramente plásticos como la luz, la forma y el color.

Hasta el siglo XIX, la escenografía y el vestuario habían permanecido en manos de artesanos que seguían con normas establecidas en el siglo XVI. Poco a poco, de la mano de unos directores más exigentes, los decoradores dejaron paso a los escenógrafos, que jugaban un papel superior. Lugar equiparable, incluso, al del director de la obra. Fue en los años 30 cuando algunos artistas plásticos llevaron a cabo producciones escénicas. En los escenarios, los artistas encuentran el lugar idóneo para plasmar la confrontación de todas esas inquietudes que afloran en ellos.

Con esta incursión de artistas plásticos y escultores dentro del ámbito teatral implicó que cambiarán la forma de pensar a la hora de hacer sus obras, tuvieron que conocer el medio para el que trabajaban y colaboraban, donde las obras dejan de ser un elemento autónomo e independiente para adaptarse



Fig. 8. Picasso, P. (1917). *Parade*. Telón pintado. Materiales diversos.

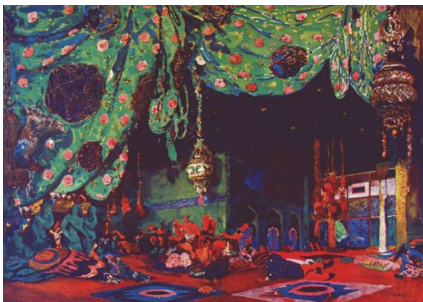


Fig. 9. Baskt, L. (1910). *Scherezade*. Proyecto escenográfico. Materiales diversos.



Fig. 10. Léger, F. (1922). *Skating Ring*. Boceto para el telón. Materiales diversos.

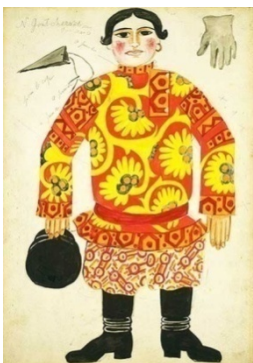


Fig. 11. Goncharova, N. (1914). *El gallo de Oro*. Boceto de vestuario. Materiales diversos.

a un proyecto artístico colectivo, tenían que dejar ver su carácter pero saber doblegarse para así realzar al conjunto escénico. Los artistas aprendieron que con el mismo lenguaje plástico tenían que conseguir una eficacia visual sobre un escenario en movimiento, tomando conciencia de las acciones y la luz que se emplearía para la representación teatral.

A lo largo de este siglo diversos artistas importantes se enfrentaron a proyectos escenográficos, gracias a directores como Vsévolod Meirkhold y Aleksandr Tairov, que fueron los que iniciaron y dieron la oportunidad a la experimentación en sus innovadoras producciones escénicas. Cabe destacar los Ballets Rusos a cargo del director Sergei Diaghilev que marcaron un antes y un después. Sus obras eran plenamente artísticas y mostraban aspectos de la cultura contemporánea de ese momento, además de romper con la tradición de pintores de escena y los artesanos encargados del vestuario, él encargaba todo a pintores encargados de toda la parte artística y plástica de la obra, rechazando a los decoradores y figurinistas profesionales. El director ruso colaboró con artistas plásticos de la talla de Léon Bakst (1866-1924) o Pablo Picasso (1881-1973) para la obra *Parade* (1917), obra con una escenografía maestra (fig. 8). Diaghilev irrumpió en el Théâtre du Chatelet de París en 1909, con un éxito total y la revolución del Ballet a nivel mundial. Los Ballets Rusos se atrevieron a llevar la fantasía erótica encima del escenario, donde hay que resaltar la obra *Scherezade* (1910), escenografía realizada por Bakst (fig. 9), llena de sensualidad. Influenciados por el modelo de los Ballets Rusos destacaron los Ballets Suecos que fueron el escaparate de la vanguardia parisina junto a la colaboración destacable en múltiples ocasiones del artista Fernand Léger (fig. 10), realizando brillantes diseños como para la obra *Skating Ring* (1922). Otro movimiento que llamó la atención fue el movimiento futurista en Italia a cargo de Marinetti (1876-1944) y Boccioni (1882-1916) en la parte teórica, que trataron de hacer partícipe al espectador, para que tuvieran una experiencia conjunta a los actores, realizando acciones de forma simultánea por todo el teatro. De este movimiento destacan artistas como Fortunato Depero (1892-1960) o Enrico Prampolini (1894-1956), que destacan por su uso del color y de los materiales.

Además de estos artistas me gustaría destacar algunos más: Natalia Goncharova (fig. 11) y Mikhail Larionov que trabajaron en la transición del decorativo simbolista rusa, fundadores de la estética moderna, Giorgio de Chirico (fig. 12) también trabajó para el Ballet Ruso y Francis Picabia para el Ballet Sueco. Por último, dentro del Constructivismo Ruso, destacar la figura de Kasimir Malevich, creador de la más temprana manifestación de la teoría supremacista con la que se transitó a la abstracción, y Alexandra Exter. Nombrar también a George Grosz, László Moholy-Nagy (fig. 13) y Piet Mondrian.



Fig. 12. De Chirico, G. (1929). *Le ball*. Vestuario. Materiales diversos.



Fig. 13. Moholy-Nagy, L. (1920). *Los cuentos de Hoffmann*. Escenografía. Materiales

La participación de artistas plásticos fue todo un hito en la historia y se puede extrapolar a todos los ámbitos. Algunos artistas plásticos llevaron a cabo producciones escénicas que contaban entre las más innovadoras de su tiempo y que son obras claves para el siglo XX. De ahí que en la concepción actual de la escenografía es importante considerar la evolución de la investigación en bellas artes para dar relevancia a la aportación de los creadores contemporáneos con visión plástica que en su gran mayoría proceden de formación en arte. Estos autores han renovado la concepción de escena, escenario y teatro (Jijón y Zárraga Llorens, 2020).

4. ELEMENTOS CLAVE PARA LA PUESTA EN ESCENA.

Para la realización de un proyecto escenográfico hay que tener en cuenta diversos aspectos. Un buen escenógrafo deberá atender con especial atención las decisiones que son claves para la futura puesta en escena y marcarán de forma inmediata todo el planteamiento de la obra. Como señala Jara Martínez Valderas (2017), en *Manual del espacio escénico*, dichos aspectos son:

4.1. ESPACIO ESCÉNICO.

Se entiende espacio escénico como el lugar donde se produce la emisión del mensaje, para ello hay que analizar y estudiar las relaciones con todos los ámbitos de la sala. El escenario es el lugar donde se desarrolla la acción, se ilumina y donde se monta la escenografía, con la finalidad de transmitir sobre los asistentes a la representación teatral. Es crucial conocer los entresijos de este espacio porque es el soporte donde se desarrolla la producción escénica.

Descubrir todos los aspectos técnicos del escenario del espacio Rambleta ha sido muy importante en el desarrollo de mi proyecto. Este es un escenario muy moderno y para la realización de mi trabajo escenográfico visité el sitio para poder atender las medidas, la distribución de las varas, etc. Entender cómo funciona y saber las posibilidades que ofrece el escenario sobre el que se va a plasmar la escenografía me ayudó mucho a la hora de diseñar.

4.2. OBJETIVO DE LA ESCENIFICACIÓN.

El objetivo de escenificación es el punto de partida en lo que respecta a la parte artística de la obra. Este objetivo se refiere a la estrategia estética y estilística que marcarán el propósito de la realización de la obra. Definir el camino concreto que el escenógrafo y director consensuan previamente es

una tarea muy importante porque tomará la plástica en la obra, ya que se decide de qué forma y que se quiere comunicar y transmitir al espectador. Hay dos formas de definir la obra: una es mediante signos culturales (mostrando naturalismo y contextualizando la obra en una época y lugares concretos) y, por otra parte, mediante la atmósfera escénica (dónde se pretende evocar sentimientos y sensaciones sobre el público).

En el caso de este proyecto escenográfico que parte de la fábula *Llibre de les bèsties*, su objetivo de escenificación quiere comunicar el mensaje de la obra transportando al público a un mundo onírico y fantasioso pero que, aun así, se reconozcan los espacios que aparecen en la obra.

4.3. NÚCLEO DE CONVICCIÓN DRAMÁTICA.

Tras la lectura del libreto al que se va a enfrentar el dramaturgo aparece el núcleo de convicción dramática. El núcleo de convicción dramática representa la ideología y postura contemporánea que toma el director de escena para la representación del texto. Sería una frase que sintetiza la idea primordial de aquello que se quiere transmitir en el espectáculo. Este recurso se hace para que todas las partes implicadas: los equipos técnicos y artísticos, actores, bailarines, etc., trabajen siguiendo la misma dirección.

4.4. DISPOSICIÓN ENTRE EL EMISOR Y EL RECEPTOR.

La relación entre el espectador y el espectáculo va ligada a la propia distribución del espacio teatral. Generalmente, no se puede modificar el patio de butacas con respecto al escenario pero, no por ello, hay que olvidarse de la conexión emisor-receptor. La recepción será más activa o pasiva según como se sienta el espectador en su butaca y su localización en la sala, además hay que tener en cuenta que está al alcance de la visión del público para diseñar en función de esto y que no haya problemas de distracción. Es muy importante tener en cuenta las características del lugar de representación porque predispone reflexiva y emocionalmente al público.

En mi trabajo he tenido esto muy en cuenta ya que el patio de butacas es muy grande y, además, hay diferentes palcos distribuidos en los laterales a diferentes alturas. Para mí ha sido muy importante observar todos los puntos de vista que tendrá el público a la hora de ver la obra para así poder componer mi escenografía en función de la percepción de los espectadores.

4.5. RECURSOS EXPRESIVOS.

Los recursos expresivos son aquellos que, gracias a la escenografía, hacen de puente a la hora de comunicarse con el espectador. Son aquellos resaltan y

elevan una escenografía, y como consecuencia, impregna de emociones y sentimientos al público.

4.5.1. *Materiales y textura.*

En la puesta en escena los sentidos como el tacto y el olfato se anulan para el público, por ello la experimentación con los materiales es primordial. Las texturas, el espectador, el espectador las percibe por la vista y puede hacer asociaciones personales y culturales dependiendo de las sensaciones que le produzca. La textura en escenografía no se aborda desde la materialidad, sino que busca la conexión con los asistentes a la obra.

Mi intención con la textura de esta obra es transportar al público a un lugar imaginario que recuerde a su infancia pero desde la madurez. La obra es una fábula, texto que se suele asociar a historias infantiles, pero, esta en concreto, es una distopía para adultos. La textura de esta obra tendrá la plasticidad de papel, haciendo referencia a los libros desplegados infantiles, pero los materiales serán telas, cartones, plásticos, papel o hierro.

4.5.2. *Iluminación.*

El juego de luces lo es todo en escena. Es el recurso más expresivo de todos, dependiendo de donde esté el foco transmitirá una cosa u otra. La luminotécnica depende del escenógrafo, y este debe saber todas las posibilidades que esta ofrece para conjugarla. La luz en escenografía es un elemento muy plástico visualmente hablando, ya que además de hacer que la obra se vea perfectamente, si juega con los colores y las sombras, enfatizará las acciones y emociones que traten de transmitir los actores.

La iluminación en mi propuesta escenográfica es un elemento clave. Será el recurso que aportará el color a la obra y gracias a su carácter expresivo jugará un papel indispensable en el transcurso y la dramaturgia de la representación escénica.

4.5.3. *Vestuario.*

El vestuario de la obra deberá ir siempre en consonancia con el carácter de la misma y deberá adecuarse a las características propias de cada personaje. El vestuario forma parte de la plástica de la obra que gracias al color, textura y la forma, pretende contar la historia o la psicología del personaje al que visten. También participa en la función compositiva de la obra e igualmente puede mostrar la relación que mantienen los personajes, o por el contrario, tener un valor simbólico especial en la representación teatral.

Mi trabajo como figurinista para esta antiutopía de Lull es buscar en las raíces del autor, por eso el vestuario es la ropa tradicional de Mallorca,

aportándole, mediante bordados, características, texturas o ilustraciones del personaje animal que representen. En el vestuario también he introducido las máscaras para enfatizar de qué animal se trata.

En mi trabajo como escenógrafo estos han sido los elementos clave que he tenido en cuenta para la puesta en escena de mi propuesta escenográfica. Todos ellos son fundamentales e imprescindibles para la realización de una buena escenificación en la obra elegida.

5. REFERENTES ARTÍSTICOS

A efectos de contextualizar y entender la plástica del proyecto, a continuación expongo los artistas y escenógrafos que han sido de interés y referentes en la creación artística de este trabajo.

5.1. Fortunato Depero

El pintor y escultor futurista italiano, Fortunato Depero (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960) también fue escenógrafo y diseñador de vestuario para obras teatrales. Las propuestas que creó Depero para *Le Chant du Rossignol* (1916) son las que marcan la línea estética de mi trabajo. Este encargo realizado para el ballet ruso de Diáguilev, y que nunca pisó un escenario, lo tituló *La flora mágica* (fig. 14). Estos modelos de enormes flores sacadas de contexto que transportan a un jardín, resultó ser justo lo que estaba buscando para la textura de la escenografía que he creado.

Sus propuestas para esta obra contribuyeron a poder centrar y dirigir la plástica de mi escenografía. Mi proyecto pretende plasmar un mundo onírico basando la textura de la obra en papel, como hizo este artista, pero a diferencia de este, el papel será tan solo de color blanco y como revestimiento de las estructuras, ya que las decoraciones pertinentes son de hierro. Además, mi trabajo es más minimalista y abstracto que el de Depero.

5.2. Luis Crespo

El escenógrafo e iluminador Luis Crespo (Valencia, 1980) se licenció en Bellas Artes en la UPV (2002) con especialización en escenografía realizada en la ESAD de Estrasburgo. Crespo es uno de los escenógrafos valencianos más importantes, ya que ha trabajado para directores muy relevantes en producciones de teatro, ópera y danza, además, ha ganado muchos premios, entre los que destacan Premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana a la Mejor Escenografía durante varios años.



Fig. 14. Depero, F. (1916). *La flora mágica*. Escenografía. Materiales diversos.



Fig. 15. Crespo, L. (2019). *CARMEN.maquia*. Escenografía. Materiales diversos.



Fig. 16. Crespo, L. (2018). *HEDDA*. Escenografía. Materiales diversos.

Sus escenografías son un referente para mí, porque en sus trabajos resalta su búsqueda, intencionada o no, por línea, volúmenes y formas pulcras visualmente y esto hace que sus escenografías obtengan una apariencia minimalista como se puede apreciar en *CARMEN.maquia* (fig. 15). También es muy característico su uso del color blanco como un recurso para dar textura a la escenografía, en especial sus trabajos para producciones de danza, como *HEDDA* (fig. 16).

Crespo es un pilar clave en la inspiración para este trabajo, al igual que él, yo también me valgo del color blanco para la plástica de mi obra. En mi propuesta, el blanco sirve para destacar a los personajes y, sobretodo, que se vean y entiendan mejor sus movimientos. Además, que gracias a este color, las luces se percibirán de una forma que provocarán intensas emociones en el espectador.

Al igual que Luis Crespo, el minimalismo es la base de la propuesta de mis estructuras.



Fig. 17. Meloni, A. (2018). *La perra*. Escenografía. Materiales diversos.

5.3. Alessio Meloni

El licenciado en escenografía y vestuario por la Universidad de Bellas Artes de Génova, Alessio Meloni (Cagliari, 1978), es uno de los escenógrafos más influyentes de nuestro país, trabajan con él compañías y directores de prestigio. En muchas de sus obras la luminotecnia, el juego de luces-sombras o que una luz de determinado color ilumine y predomine para dar ambiente, es muy interesante. En mi trabajo la luz es un elemento clave para la narrativa de la obra donde los colores de la luminotecnia enfatizan las acciones que transcurren en la representación. Además de destacar los diseños que realiza con plataformas, que al igual que en mi propuesta, suponen los volúmenes que conforman la escenografía.

Este autor en muchas de sus escenografías trata de incorporar espacios naturales, el diseño escenográfico de *La perra* es muy inspirador para mi trabajo, sobre todo para dos elementos importantes de mi proyecto: los practicables. Él opta por una escenografía más realista para esta obra, en cambio, yo propongo un modelo más abstracto donde el trigo, el carrizo o las hierbas son representados de forma lineal, pero aun así se puede ver la inspiración de esta propuesta de Meloni.



Fig. 18. Reig, J.M. (2019). *Animal de séquia*. Vestuario. Materiales diversos.

5.4. Joan Miquel Reig

Joan Miquel Reig (Petrer, 1966) es diseñador de escenografía y figurinista (trabajo por el que destaca). Este autor alicantino ha trabajado para compañías e instituciones españolas como Centre Teatral Escalante o Teatre Nacional de Catalunya, obteniendo diversos reconocimientos como Premi Abril a Millor Vestuari varios años o Premio Broadway Spain al Mejor Vestuario en 2014.

El vestuario que creó para *Animal de séquia*, una obra donde se reinterpreta el folklore valenciano y el vestuario está claramente inspirado en la esencia de la cultura valenciana, pero va más allá, utilizando elementos tradicionales como son la cuerda y el mimbre. El vestuario de esta obra ha sido una fuente de inspiración para mi propuesta de indumentaria, basada en el traje regional mallorquín. En mi trabajo como diseñador de vestuario me tomo el vestuario del traje de *pagès*, característico de la isla, al que se le añaden bordados con formas de cola y de ilustraciones de los personajes de mi libreto junto a una máscara del personaje que representan.

También quiero destacar dos autores dedicados al teatro infantil: Carles Pijuan Canals y Jaume Policarpo. El estudio de su obra ha formado parte de mi investigación ya que ambos realizan este tipo de teatro y utilizan textos con características similares al *Llibre de les bèsties*.

6. PROYECTO ESCENOGRÁFICO

El proyecto escenográfico que he diseñado para esta puesta en escena del *Llibre de les bèsties* tiene como intención transportar al público a un lugar imaginario, que recuerde a su infancia, pero desde la madurez. La obra es una fábula, texto que se suele asociar a relatos infantiles, pero, ésta en concreto, es una distopía para adultos. La textura de esta obra tendrá la plasticidad de papel, haciendo referencia a los libros desplegados infantiles, pero los materiales serán telas, cartones, plásticos, papel o hierro. La escenografía, por tanto será blanca con decoración lineal de metal oscuro, su forma pretende recordar matorrales y hierbas, visualmente minimalista en cuanto a texturas y colores para que resalten más los actores y los personajes que interpretan en el escenario. Tan solo habrá toques de color en los practicables: unas planchas azules translúcidas que bordeen el practicable, que representa el agua de una charca y, el otro toque de color, los decorados dorados, que pretenden recordar al trigo en el espacio que representa una pradera/campo de este cereal. Centrando los toques de color para que destaquen las luces, el vestuario y los personajes.

El proceso de trabajo tras la realización de las tablas técnicas (tabla de la lectura y la tabla de la escenografía) comenzó con el *brainstorming* de 12 propuestas. En estos 12 bocetos he tratado de mostrar las ideas principales y esenciales de la propuesta primigenia donde destacaba que la escenografía debía contener varias alturas donde el personaje del zorro pudiera acudir para contar sus ejemplos y así enfatizar la figura de este protagonista. Del *brainstorming* salieron ideas muy interesantes para el proyecto.

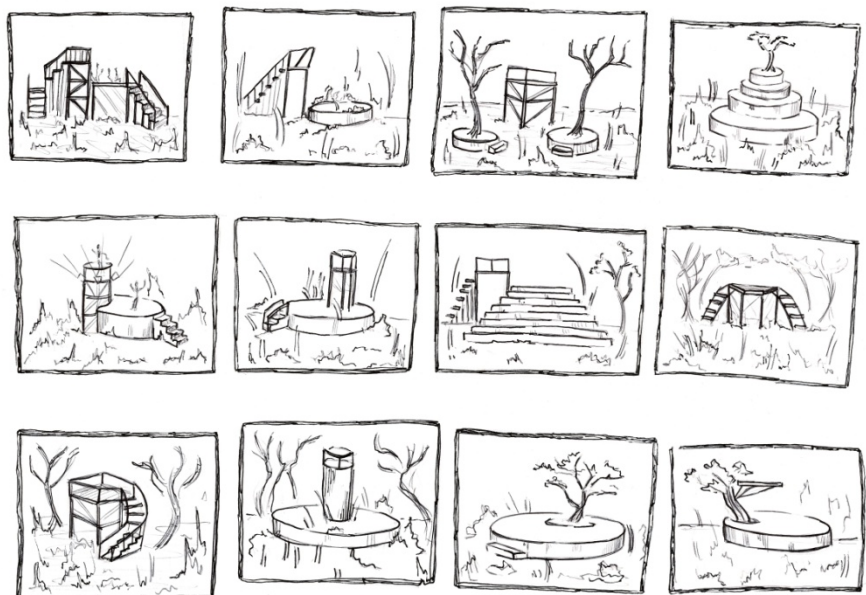


Fig. 19. Rubert, J. (2021). 12 Propuestas. Boceto. Tinta s/ papel. A3.

De estas 12 propuestas elegí 6 para pasarlas a maquetas. Estas 6 han sido elegidas por lo dispares que son entre ellas y, sobretodo, el interés visual que tendría en la puesta en escena. Son ideas evolucionadas de los bocetos previos y para ello realicé nuevos bocetos, con un poco más de detalle, de forma previa a la construcción de las maquetas. Con los bocetos realizados pasamos a la creación de las maquetas. Desde el primer momento estas maquetas están realizadas a escala del escenario de La Rambleta, la escala de estas primeras maquetas es de 1:50 donde el escenario es 20x30x26 cm. El material que he utilizado es cartón pluma: el escenario de cartón pluma negro y las plataformas de cartón pluma blanco que después han sido empapeladas con cartulina blanca para dar la plástica que pretende tener la escenografía. Las decoraciones están realizadas de alambre, que sigue la plástica que se quiere plasmar en el escenario, a las que se les ha añadido un figurín para poder entender mejor las proporciones.



Fig. 20. Rubert, J. (2021). 1/6 *Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.



Fig. 21. Rubert, J. (2021). 1/6 *Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.



Fig. 22. Rubert, J. (2021). 2/6 *Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

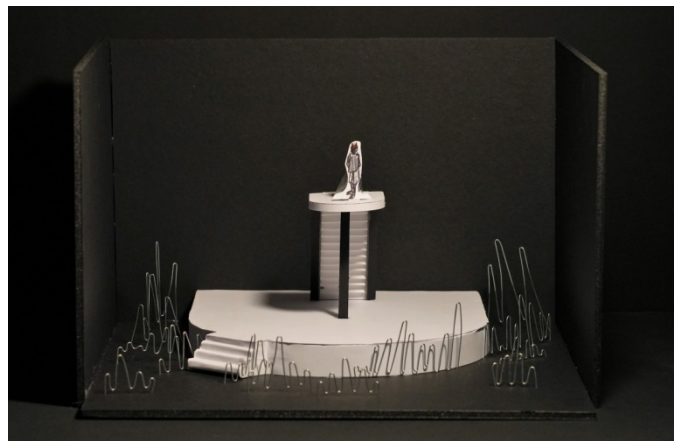


Fig. 23. Rubert, J. (2021). 2/6 *Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.



Fig. 24. Rubert, J. (2021). *3/6 Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.



Fig. 25. Rubert, J. (2021). *3/6 Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.

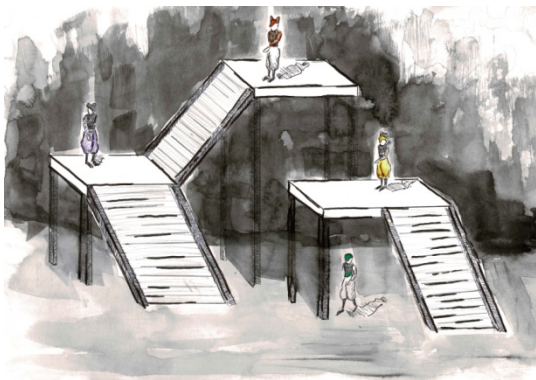


Fig. 26. Rubert, J. (2021). *4/6 Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

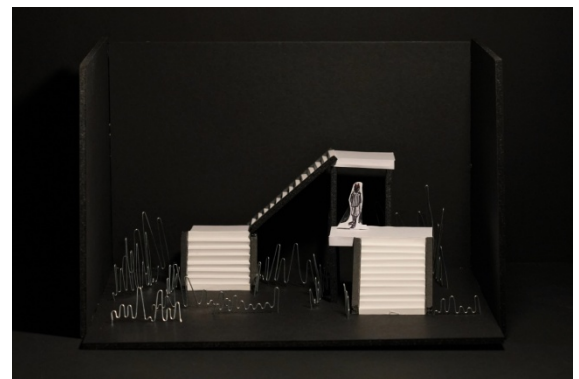


Fig. 27. Rubert, J. (2021). *4/6 Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.



Fig. 28. Rubert, J. (2021). *5/6 Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.



Fig. 29. Rubert, J. (2021). *5/6 Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.

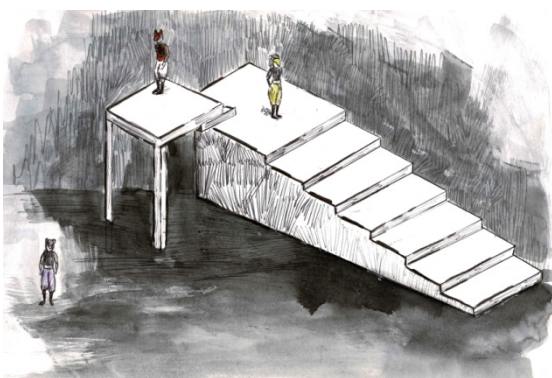


Fig. 30. Rubert, J. (2021). *6/6 Propuestas*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.



Fig. 31. Rubert, J. (2021). *6/6 Propuestas*, 1:50. Maqueta. Cartón pluma, papel y alambre. 20x30x 26 cm.



Fig. 32. Rubert, J. (2021). 1/2 *Propuestas*, 1.33. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.



Fig. 33. Rubert, J. (2021). 2/2 *Propuestas*, 1.33. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

Tras el análisis de estas 6 propuestas y ver los puntos fuertes y los débiles de estas 6 ideas, he realizado 2 nuevas propuestas que aúnan y mejoran los puntos fuertes, tratando de crear la escenografía que cumpla todos mis requisitos: varias alturas y crear un espacio escénico donde se produzca la acción teatral en el centro del escenario. Estas dos maquetas están realizadas a una escala de 1:33, como usan algunos escenógrafos europeos, donde, las medidas son 30x48x41,7 cm. La escenografía tiene como altura máxima de 5m, teniendo en cuenta que el bambalín está a una altura de 8m, para que así se puede ver bien el personaje que está un lo alto de las plataformas.

En una de las maquetas predominan formas más redondeadas y en la otra, formas rectas, buscando siempre que la escenografía sea interesante visualmente desde todos los ángulos y que siga con la plástica de la obra.



Fig. 34. Rubert, J. (2021). 1/2 *Propuestas*, 1.33. DM, cartón pluma y alambre. 30x48x 41.7 cm.



Fig. 35. Rubert, J. (2021). 1/2 *Propuestas*, 1.33. Maqueta DM, cartón pluma y alambre. 30x48x 41.7 cm.



Fig. 36. Rubert, J. (2021). 2/2 *Propuestas*, 1.33. DM, cartón pluma y alambre. 30x48x 41.7 cm.



Fig. 37. Rubert, J. (2021). 2/2 *Propuestas*, 1.33. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre. 30x48x 41.7 cm.

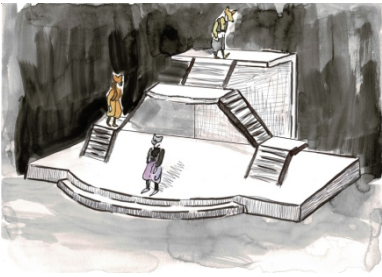


Fig. 38. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

Seguidamente de estas 2 maquetas me doy cuenta de que el equilibrio de estos dos tipos de formas crean el lugar y el interés idóneo para mi conceptualización de la escenografía: interesante desde todos los ángulos y puntos de vista para los espectadores de la sala. Con la propuesta final clara y acotada se realiza la última maqueta final, todavía más grande a escala de 1:20, tamaño de 50x80x69,5 cm. En esta maqueta de escenografía de propuesta final se muestra el escenario a escala y su relación con los actores, donde la altura máxima de la escenografía se sitúa a 4'5m porque tras el análisis de las dos últimas propuestas me doy cuenta de que la cabeza del actor estaría muy cerca de la altura del bambalín y por tanto lo taparía. Además sobre ella se hace el estudio luminotécnico y storyboard de la obra.

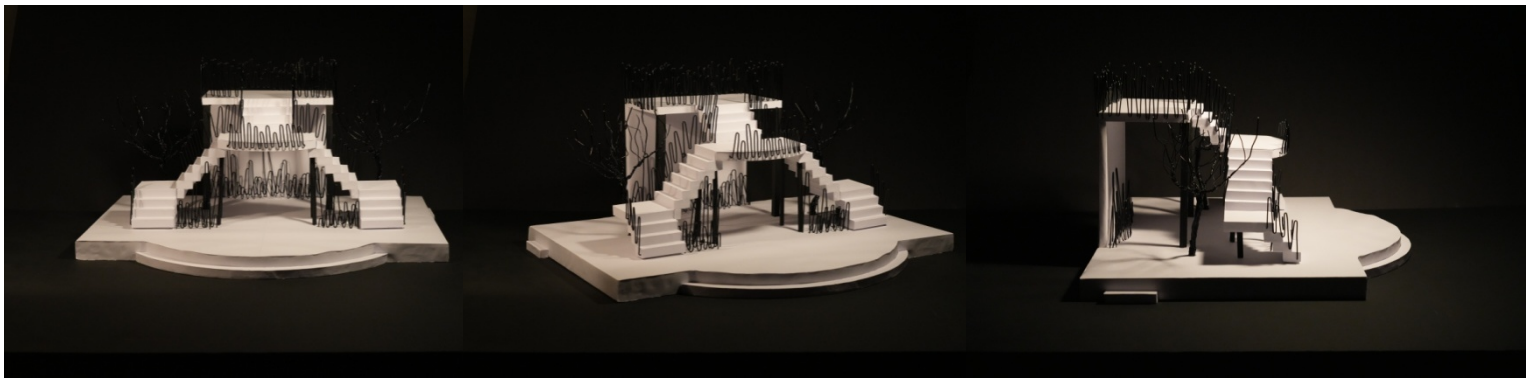


Fig. 39. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*, 1:20. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre.

Fig. 40. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*, 1:20. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre.

Fig. 41. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*, 1:20. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre.



Fig. 42. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*, 1:20. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre. 50x80x69,5 cm.



Fig. 43. Rubert, J. (2021). *Propuesta final*, 1:20. Maqueta. DM, cartón pluma y alambre. 50x80x69,5 cm.

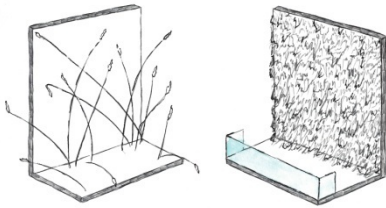


Fig.44. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, charca*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

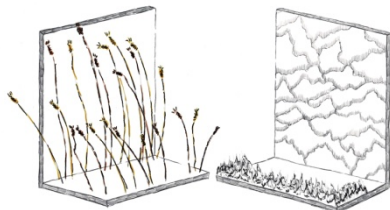


Fig.45. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, pradera/campo de trigo*. Boceto. Tinta, acuarela y grafito s/ papel. A4.

Por otro lado, hacer hincapié en los practicables que en la escenografía medirán 2'5x2'5x2 m. Para los practicables se han realizado bocetos y maquetas específicos. Los dos practicables que juegan un papel importante en esta propuesta son los que representan los otros dos lugares que aparecen en la obra. La escenografía central se focaliza en el lugar donde se reúnen y debaten todas las bestias, es el lugar donde transcurre casi toda la acción. En cambio, en los practicables se representan dos lugares importantes en transcurso de la obra: una charca (se reúnen el zorro y el elefante) y un campo/pradera (se reúnen el zorro y el toro). Estos dos practicables, dispuestos cada uno a un lado de la boca del escenario, solo se iluminan y toman protagonismo en el momento que se interactúa con ellos. Para cada uno de los dos espacios se realizan dos propuestas diferentes, una donde predomina el papel y otra donde predomina el metal, materiales que conforman la plástica de la obra. Tras estos bocetos se realizan las 4 maquetas de tamaño de 20x20x16 cm referido a cada propuesta. Al igual que antes, tras el análisis de como se vería en el espectáculo aúno las dos propuestas de cada espacio y de ahí salen las dos propuestas finales de los practicables. Para ello confecciono dos maquetas de tamaños 30x30x24 cm. En estas maquetas la estructura esta realizada con cartón pluma y sus respectivas decoraciones con papel, alambre y plástico.



Fig.46. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, pradera/campo de trigo 1/2*. Maqueta. Cartón pluma y papel.

Fig.47. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, charca 1/2*. Maqueta. Cartón pluma, plástico y papel.

Fig.48. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, charca 2/2*. Maqueta. Cartón pluma y alambre.

Fig.49. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, pradera/campo de trigo 2/2*. Maqueta. Cartón pluma y alambre.

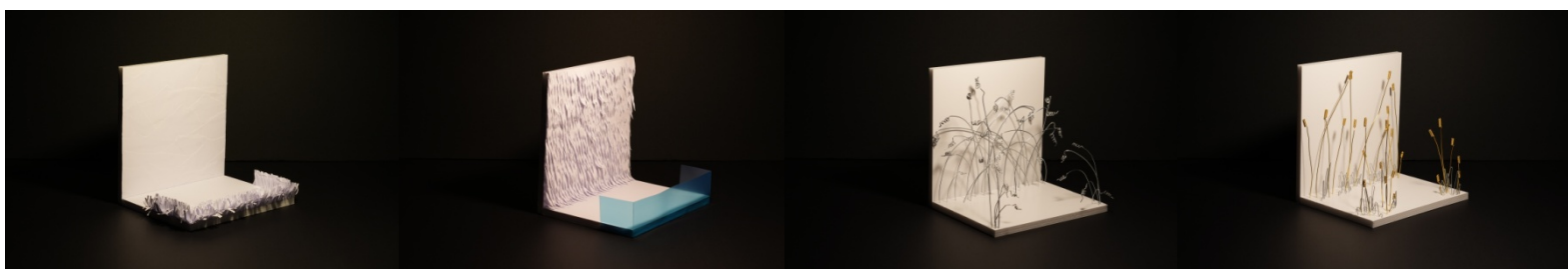


Fig.50. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, pradera/campo de trigo 1/2*. Maqueta. Cartón pluma y papel.

Fig.51. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, charca 1/2*. Maqueta. Cartón pluma, plástico y papel.

Fig.52. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, charca 2/2*. Maqueta. Cartón pluma y alambre.

Fig.53. Rubert, J. (2021). *Propuestas practicables, pradera/campo de trigo 2/2*. Maqueta. Cartón pluma y alambre.

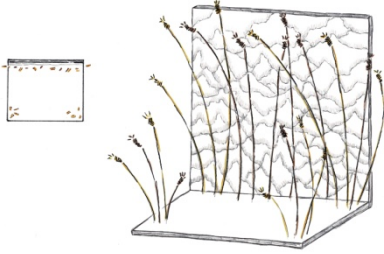


Fig.54. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, pradera/campo de trigo*. Boceto. Tinta y grafito s/papel. A4.



Fig.55. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, pradera/campo de trigo*. Maqueta. Cartón pluma, alambre y papel.

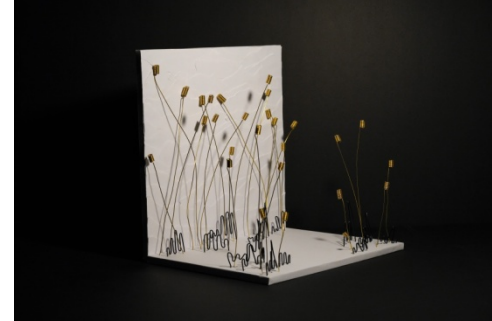


Fig.56. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, pradera/campo de trigo*. Maqueta. Cartón pluma, alambre y papel.

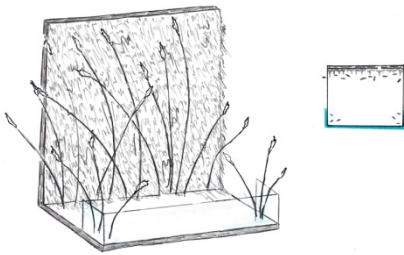


Fig.57. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, charca*. Boceto. Tinta, grafito y acuarela s/papel. A4.



Fig.58. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, charca*. Maqueta. Cartón pluma, alambre, plástico y papel.



Fig.59. Rubert, J. (2021). *Propuesta final practicable, charca*. Maqueta. Cartón pluma, alambre, plástico y papel.

Esta propuesta escenográfica contiene también la realización del diseño de los figurines teatrales (dibujos del vestuario), tomado especial atención y centrándome en el diseño del vestuario de los protagonistas. En la elaboración del vestuario del zorro y del león he añadido una versión femenina del traje. Quiero dejar constar que, aunque la obra es del Medievo y todos los personajes son varones, he diseñado el vestuario femenino por si el director de la obra o el elenco quisiese darle una visión más contemporánea.

El vestuario toma como modelo el folklore y la indumentaria tradicional de la isla de Mallorca, de donde es el autor de la obra, Ramon Llull. A este traje regional añadiré bordados a modo de parche con características como las colas e ilustraciones del animal al que representan, y, se complementará con una máscara del mismo animal. El traje de *pagès* en la versión masculina lo componen: unos pantalones abombados, dónde iría el bordado que representa la cola; un chaleco, donde irían bordados con ilustraciones del animal al que representen, una camisa, una faja y la máscara.

La versión femenina del traje está compuesta de varios elementos: jubón, cofia/mantellina, falda (donde se añade el bordado de la cola del animal y en su bajo se añaden ilustraciones del mismo), y una máscara.



Fig.60. Rubert, J. (2021). *Vestuario Zorro*. Figurín de teatro. Tinta, grafito y acuarela s/papel. A4.



Fig.61. Rubert, J. (2021). *Vestuario León*. Figurín de teatro. Tinta, grafito y acuarela s/papel. A4.



Fig.62. Rubert, J. (2021). *Vestuario Caballo, Elefante, Toro, Leopardo y pantera*. Figurín de teatro. Tinta, grafito y acuarela s/papel. A4.

El proyecto escenográfico culmina con la elaboración de un telón en referencia a todos esos artistas plásticos que se abrieron las puertas en el mundo de las artes escénicas, pero a diferencia de sus telones, en mi trabajo es un telón de embocadura. En este telón se representa la historia del *Llibre de les bèsties*.

En el centro del telón se aprecia un zorro gigantesco, en los lados superiores aparecen dos siluetas de leones huyendo del zorro. Bajo de estos leones aparecen: en el lado izquierdo la silueta del elefante en la charca (en el mismo lado donde se encuentra su respectivo practicable) y, en el lado derecho, la silueta del toro en un trigal (en el lado donde se encuentra el practicable del campo de trigo). En la parte baja del telón se encuentran las siluetas del leopardo y la pantera, frente a frente, haciendo referencia a la lucha que mantienen estos personajes.



Fig.59. Rubert, J. (2021). *Telón Llibre de les Bèsties*. Telón. Tinta, grafito y acuarela s/papel. A3.



Fig.59. Rubert, J. (2021). *Telón Llibre de les Bèsties*. Maqueta. Impresión s/papel vegetal. A2.

7. CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo, como expongo al principio de esta memoria, es realizar un proyecto escenográfico partiendo del análisis del *Llibre de les bèsties* del autor Ramon Llull, y, centrarme en la maqueta como recurso fundamental en el desarrollo de un proyecto artístico, para ello, he investigado e indagado sobre los orígenes y uso de la maqueta. Resaltar que mi proyecto práctico es coherente con esta parte teórica, ya que en la teoría profundizo sobre el papel de la maqueta escenográfica y en la práctica demuestro su importancia en el desarrollo creativo de un proyecto escenográfico.

Este es un trabajo muy completo conceptualmente, puesto que conjuntamente he analizado: la figura del escenógrafo, la introducción de los artistas plásticos al mundo de las artes escénicas y los elementos clave en la puesta en escena para así poder llevar a cabo la parte práctica de mi propuesta. Valorar que la investigación llevada a cabo de la parte teórica y extrapolarla a mi propuesta de escenografía ha hecho que tenga que sortear dificultades con el aprendizaje que ello conlleva.

En el desarrollo de mi propuesta escenográfica ha sido muy importante concretar y estudiar el escenario del espacio multidisciplinar La Rambleta, asimismo realizarle una entrevista al coordinador técnico de este lugar, Carlos Antonaya. Abordé mi proyecto para el escenario La Rambleta tras ver todo lo que este espacio puede ofrecer a mi proyecto. La entrevista me permitió resolver las dudas que tenía y poder diseñar de acuerdo al espacio real.

El proceso de creación de la escenografía para el *Llibre de les bèsties*, compuesto de boceto y maquetas a diferentes escalas, ha concluido con una propuesta final que consigue ser interesante visualmente para todos los puntos de vista del patio de butacas. Una escenografía pulcra, que pretende ayudar a evocar sensaciones sobre el público, donde priman los volúmenes y líneas que se perciben de forma clara, destacando a los actores sobre el escenario.

En la realización de las maquetas se muestran todos los conocimientos adquiridos en el grado, destacar la técnica construir con la realización de las maquetas plegables, que se montan y desmontan, a escala y todo lo que las conforma.

Cabe decir, que me gustaría que este proyecto, a efecto futuro, se pudiese poner en práctica sobre el escenario de La Rambleta. Realizar la

representación teatral de esta fábula distópica de Lull sería una gran compensación a todo lo que engloba este trabajo.

En definitiva, considero que he cumplido con los objetivos propuestos al comienzo de este trabajo. Con este proyecto he aprendido mucho y, también, he desarrollado aun más mis capacidades artísticas con las dificultades que han ido apareciendo a lo largo del proyecto. La escenografía es un mundo en el que todavía me queda por aprender y, gracias a este Trabajo de Fin de Grado, espero seguir avanzando en proyectos de esta misma línea artística.

8. REFERENCIAS

LIBROS

- Blánquez Mateos, E. (2008). *Escenografías paisajísticas y artes escénicas*. Editan: Sociedad Cultural Aleroañil y el Intituto Superior de Danza Alicia Alonso.
- Blánquez Mateos, E. (2017). *Claves de la escenografía (Ut pictura poesis a Escena)*. Madrid- Ediciones Ommpress.
- Borràs Castanyer, L. (2000). *Escenografía del cuerpo*. 1 ed. - Bárbara de Braganza, Madrid – Editorial Fundación Autor.
- Calmet, H. (2003). *Escenografía (Escenotecnia, iluminación)*. 1 ed. - Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Lull, R. (2019). *Llibre de les bèsties*. 37 ed. – Alzira – Edicions Bromera.
- Martínez Valderas, J. (2017) *Manual del espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Lachár, Granada – Ediciones Tragacanto.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000). *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid – Aldeasa.
- Navajas, F. (2012). *Escenografía, retórica de la imagen teatral*. 1 ed. - España: Editorial Círculo Rojo.
- Nieva, F. (2000). *Tratado de escenografía*. 1 ed. - Caracas, Madrid – Editorial Fundamentos.
- Pareja Carrascal, E. (1998). *Escenografía virtual*. Madrid - Edita: Instituto Oficial de Radio y Televisión. RTVE.

- Soca, R. (2016). *El origen de las palabras: diccionario etimológico ilustrado*. 1 ed. – Rey Naranjo Ediciones.
- Sugers, A. (2005) *Escenografía del teatro occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Gómez Ruiz, M.S. (2018). Pautas sobre la adaptación de dramaturgos españoles del siglo XXI. *Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, n. 17, p. 68-83. <https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/344116>
- Jijón, C.E. y Zárraga Llorens, J.M. (2020). La importancia de la plástica en la escena. Actitudes renovadoras en Europa y su relación con el panorama teatral español en las primeras décadas del sigloXX. *ANIV – Revista de Investigación en Artes Visuales*, n.7, p. 21-33. <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12971>
- Periadictos. (20 de marzo de 2022). *Entrevista a Alessio Meloni*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ljBoJ82zJls&t=2944s>
- Peruarena Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla: Estudios de la literatura*, n. 27, p. 31-62. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091283>
- Wilton-Ely, J. (2006). La maqueta arquitectónica. Barroco Inglés. *DC PAPERS – Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, n.15-16, p. 29-40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4022219>
- Otheguy Riviera, H. (26 de octubre de 2020). Maquetas de escenógrafos que hicieron historia. *Culturamas*. <https://culturamas.es/2020/10/26/maquetas-de-escenografos-que-hicieron-historia/#:~:text=La%20maqueta%20teatral%20es%20un,tal%20y%20como%20estaba%20concebida>
- Teatro Español. (23 de julio de 2021). *Diálogos. Monica Boromello*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Hp3OSF8M1A8>

PÁGINAS WEB

- AAPV. http://www.aapv.es/hreig_jm.html
- Academia de las Artes Escénicas de España. <https://academiadelasartesesnicas.es/index.php>

- Alessio Meloni. <https://www.alessiomeloni.es/>
- Bambalina. Teatre practicable. <http://bambalina.es/curs-de-creacio-objecte-i-subjecte-textos-i-contextos-anima/jaume-policarpo>
- Institut Valencià de Cultura. <https://ivc.gva.es/>
- Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. <https://museoteatro.mcu.es/maquetas-y-teatrines/>
- Joan Salvador. Escenografía y textos teatrales. <http://www.joansalvador.com/>
- La Rambleta. <http://www.larambleta.com/>
- Luis Crespo. <https://www.luiscrespo.com/>
- Maquetas Tech. <https://www.maquetas.tech/blog/las-maquetas-en-escena-utiles-en-el-cine-y-el-teatro/>
- SCENA. Escuela de teatro en Málaga. <https://scenamalaga.com/tipos-de-vestuario-en-el-teatro/>
- Teatre Escalante. Centre d'arts escèniques. <http://escalantecentreteatral.servientradas.com/index.html>
- Teatro del pueblo. SOMI. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/hormigon001.htm>
- Universidad de Alicante. <https://difd.ua.es/es/didactica-teatro/curricula/joan-miquel-reig.html>
- Vestuario escénico. Diseño, Historia y Teoría del traje y la Moda. Cine. Teatro. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2015/10/10/fortunato-depero-el-no-representado-proyecto-para-le-chant-du-rossignol/>

9. ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig.1. Popova, L. (1922). *El cornudo magnánimo*. Maqueta. Alamy (<https://www.alamy.es/foto-escenografia-para-la-obra-de-teatro-el-cornudo-magnifico-le-cocu-magnifique-por-f-crommelynck-artista-popova-lyubov-sergeyevna-1889-1924-74093961.html>).
- Fig.2. Mondrian, P. (1926). *L'éphémère est éternel*. Maqueta. Greg.org (<https://greg.org/archive/2013/08/07/all-the-worlds-a-stage-set-by-piet-mondrian.html>).
- Fig.3. Meloni, A. (2017). *Ushuaia*. Maqueta. Teatro Español (https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2020/12/TE20_Catalogo_Exposicion_Maquetas.pdf)

- Fig.4. Orra, R. (2018). *El ángel exterminador*. Maqueta. Teatro Español(https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2020/12/TE20_Catalogo_Exposicion_Maquetas.pdf)
- Fig. 5. Boromello, M. (2017). *La cantante calva*. Maqueta. Teatro Español(https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/media/document/2020/12/TE20_Catalogo_Exposicion_Maquetas.pdf)
- Fig.6. Simón, J.M. (2021). *Es una lata el trabajar*. Escenografía. Valencia Teatros(<https://www.valenciateatros.com/es-una-lata-el-trabajar-teatre-talia/9>)
- Fig.7. Garay, A. (1922). *La Llamada*. Escenografía. La Llamada (<https://www.lallamadaelmusical.es/galeria/>)
- Fig.8. Picasso, P. (1917). *Parade*. Telón pintado. CDAM (<https://centrodedanzayartedemadrid.com/blog/picasso-y-la-danza/>)
- Fig.9. Baskt, L. (1910). *Scherezade*. Proyecto escenográfico. WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/leon-bakst/set-design-for-scheherazade-1910-1>)
- Fig.10. Léger, F. (1922). *Skating Ring*. Boceto para el telón. WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/fernand-leger/skating-rink-drawing-of-the-curtain-of-scene-1921>)
- Fig.11. Goncharova, N. (1914). *El gallo de Oro*. Boceto de vestuario. Arhive([https://arthive.com/es/nataliagoncharova/works/529324~Diseño de vestuario para el ballet de El Gallo de Oro](https://arthive.com/es/nataliagoncharova/works/529324~Diseño_de_vestuario_para_el_ballet_de_El_Gallo_de_Oro))
- Fig.12. De Chirico, G. (1929). *Le ball*. Vestuario. CulturaArte (<http://www.crmfmadrid.es/InterPresent1/groups/revistas/documentos/binario/270cultura.pdf>)
- Fig.13. Moholy-Nagy, L. (1920). *Los cuentos de Hoffmann*. Escenografía. Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=XsreqL3aM1Q>)
- Fig.14. Depero, F. (1916). *La flora mágica*. Escenografía. Pinterest (<https://www.pinterest.es/pin/421086633900301133/>)
- Fig.15. Crespo, L. (2019). *CARMEN.maquia*. Escenografía. Luis Crespo(<https://www.luiscrespo.com/danza-1/carmen-maquia-1/>)
- Fig.16. Crespo, L. (2018). *HEDDA*. Escenografía. Luis Crespo (<https://www.luiscrespo.com/danza-1/hedda-nwdp/>)
- Fig.17. Meloni, A. (2018). *La perra*. Escenografía. Tenemos gato (<https://www.tenemosgato.es/la-perra.php>)
- Fig. 18. Reig, J.M. (2019). *Animal de séquia*. Vestuario. Valencia Teatros (<https://www.valenciateatros.com/animal-de-sequia-de-sol-pico-teatro-principal-de-valencia/>)
- Fig.19. Rubert, J. (2021). *12 Propuestas*. Boceto.
- Fig. 20., 22., 24., 26. y 30. Rubert, J. (2021). *6 Propuestas para primeras maquetas*. Bocetos.
- Fig. 21., 23., 25., 27. y 31. Rubert, J. (2021). *6 Propuestas para primeras maquetas, 1:50*. Maquetas.
- Fig. 32. y 33. Rubert, J. (2021). *2 Propuestas mejoradas, 1:33*. Bocetos.
- Fig. 34., 35., 36., y 37. Rubert, J. (2021). *2 Propuestas mejoradas, 1:33*. Maquetas.
- Fig.38. Rubert, J. (2021). *Propuesta final, 1:50*. Boceto.

- Fig.39., 40., 41., 42. y 43. Rubert, J. (2021). *Propuesta final, 1:50*. Maquetas.
- Fig. 44. y 45. Rubert, J. (2021). *Propuesta de los practicables*. Bocetos.
- Fig.46., 47., 48., 49., 50., 51., 52. y 53. Rubert, J. (2021). *Propuesta de los practicables*. Maquetas.
- Fig.54. y 57. Rubert, J. (2021). *Propuestas finales practicables*. Bocetos.
- Fig. 55., 56., 58. y 59. Rubert, J. (2021). *Propuestas finales practicables*. Maquetas.
- Fig.60., 61. Y 62. Rubert, J. (2021). *Vestuario de los personajes*. Vestuario.
- Fig.63. Rubert, J. (2021). *Telón Llibre de les bèsties*. Telón.
- Fig.64. Rubert, J. (2021). *Telón Llibre de les bèsties*. Maqueta.

10. ANEXOS

10.1. ENTREVISTA A CARLOS ANTONAYA RUIZ

Carlos Antonaya Ruiz es el coordinador técnico de escenario del espacio multidisciplinar La Rambleta.

La Rambleta es el espacio cultural de referencia en Valencia, destacado a nivel nacional, donde se da cabida a todas las manifestaciones artísticas y de vanguardia.

En esta entrevista con su coordinador técnico, Carlos Antonaya, se muestra su experiencia como profesional en el ámbito técnico de las artes escénicas y se resuelven mis dudas sobre aspectos técnicos del escenario grande para poder llevar a cabo mi proyecto escenográfico.

PREGUNTAS SOBRE SU EXPERIENCIA COMO COORDINADOR TÉCNICO DE ESCENARIO:

- Como técnico, ¿qué te parece la maqueta escenográfica y su utilidad en el desarrollo de un proyecto escenográfico?

Esto es algo esencial. Hay una cosa muy importante y es que los técnicos de la sala en la que vas a montar conozcan aquello que vas a montar. Entonces, a nivel de maquetar, tú, todo lo que puedas definir lo tienes que definir. Incluso tú tendrás tu maqueta de como lo montarías si tuvieras tu teatro ideal y, luego de eso pasar y traducir para los otros teatros donde gires. Igual una obra se hace solo en este espacio que igual se hace una gira por diferentes teatros. Entonces, siempre que puedas hacer la maqueta y planos en AutoCAD o en lo que se vaya a diseñar, debes hacerlo. Es súper, súper importante.

- Para ti, ¿Cuál es el componente principal que debe tener la maqueta escenográfica de una obra teatral?

Tanto en la maqueta como en sus instrucciones está claro que hay que tomar especial atención a las medidas, que son súper importantes. También atender a cuantas varas y donde están situadas. Tener claro cuánto mide y cuánto pesan los diferentes elementos que componen la escenografía.

- ¿Has visto alguna vez a algún escenógrafo o director de la obra utilizar la maqueta del escenario para explicarse y dar a entender sus instrucciones de la obra o la escenografía?

Si me hablas de maqueta física te diría que no he visto, creo que eso igual se ha quedado antiguo, porque hoy se utiliza todo en AutoCAD. Aquí, que han pasado un montón de obras, yo no he visto que nadie las haya utilizado pero, aun así, seguramente en su estudio las hayan hecho. Igual lo continúan haciendo los escenógrafos de antigua escuela, porque que esté en desuso no quiere decir que no sea importante.

- Muchas veces el término escenógrafo genera un debate, ¿cuál es tu punto de vista sobre si un escenógrafo es más artista o más arquitecto?

Fíjate, sí que lo he pensado muchas veces que la figura del escenógrafo es muy híbrida. Yo no soy ni escenógrafo, ni maquinista ni nada, yo me dedico a luz y sonido, pero sí que es verdad que he valorado que la figura del escenógrafo tenga punto de visión de artista, de aportar significado a la obra, pero también tiene que tener conocimientos físicos y de saber cómo construir y tener conocimientos de estructuras, porque sí que es verdad que realizar una escenografía también tiene puntos de ingeniería muy importantes. Entonces no creo que deba ser un conflicto, sino un híbrido de ambas partes, artista y arquitecto.

- Como jefe de escenario, ¿Cómo te gusta que te den las instrucciones para hacer tu trabajo? (Explicándolo en un escrito, análisis con maqueta, en imágenes, renders, etc.)

A mí me presentan el AutoCAD, o sea, un plano a escala pero informatizado. Claro, con renders, porque esto también te permite visualizar luces y todo ya que es muy importante combinar escenografía con iluminación. A ver, sí que es verdad que el render es más para el propio escenógrafo, de cara a que el escenógrafo sepa cómo le va a funcionar la escenografía sobre el escenario. Yo renders sí que he visto pero lo que me suelen pasar es un plano. De cara al personal del teatro, para nosotros lo más importante es saber en qué

vara tengo cada cosa más que ver la escenografía en sí, eso a mí no me importa tanto.

- ¿Cuándo y por qué decidiste trabajar en el aspecto técnico de las artes escénicas? ¿Cómo lograste ser el jefe de escenario de esta sala?

Pues yo estudie un FP de sonido e hice las prácticas aquí. Después estudié el grado de Comunicación Audiovisual, y mientras estudiaba el grado, Yahvé Ramos (Jefe de escenario) me propuso trabajar en coordinación técnica y aquí llevo ya tres años y medio. Si que es verdad que me interesaba mucho más el mundo del sonido por música pero después descubrí esto, me atrajo mucho y me acabé quedando.

- ¿Cuál es tu opinión sobre el espacio multidisciplinar de RAMBLETA? ¿Por qué crees que este espacio es uno de los lugares culturales más destacados a nivel nacional?

Este centro se construyó para el barrio de San Marcelino, originalmente. Este espacio fue una iniciativa de la asociación de vecinos del barrio que querían tener un centro cultural. Es una iniciativa que se llevó al Ayuntamiento y se aprobó. Por eso este centro tiene tantas cosas como biblioteca, sala de exposiciones, restaurante o este escenario, entre otros. Por lo tanto es un centro que está técnicamente muy bien resuelto e incluso podría albergar mucho más. Es un centro al que se le puede sacar mucho partido y a nivel cultural podría tener mucha más relevancia que otros. Tan solo la sala del escenario donde nos encontramos, muchos artistas cuando vienen a la sala les resulta impactante porque, como ves, es una sala técnicamente muy bien hecha y un escenario muy moderno técnicamente hablando. Es una pena que aun así no se conozca este espacio tanto como otros.

- ¿Dirías que este espacio y este escenario tienen algo especial?

Yo te diría que si yo fuera escenógrafo aprovecharía todo el espacio, aprovecharía las dimensiones del escenario. El escenario mide 16 x 16m y se le puede sacar mucho partido. Aprovechar también los recursos técnicos que ofrece esta sala, como la iluminación incandescente que ya está desapareciendo en muchos espacios.

- La gestión de las artes escénicas en RAMBLETA es privada, ¿crees que tiene alguna desventaja frente a la gestión pública?

El espacio se construyó de manera pública, y es una concesión de 20 años a una empresa privada, ahora estamos justo en la mitad, en el año 10. La desventaja es la inyección del dinero, a lo mejor, y que se depende igual mucho del Ayuntamiento. Como sabemos el mundo de la cultura no es en el que más dinero se mueve y es algo que hay que

continuar luchando para continuar mejorando y tener material en condiciones.

- ¿Algún consejo o experiencia que creas que me puede servir para este proyecto o me ayude a mejorar mi faceta como escenógrafo?

De cara a ser escenógrafo y trabajar con técnicos lo fundamental es el flujo de información. En cualquier ámbito, el que sea. El flujo de información es muy importante, que los técnicos sepan en todo momento que estás montando, para que lo estas montando. Muy importante, tener suficiente personal de carga y descarga, de maquinista, ayudantes para montar. En cualquier producción teatral el grueso del personal y del tiempo se lo lleva la escenografía, siempre.

PREGUNTAS SOBRE ASPECTOS TÉCNICOS DEL ESCENARIO PARA DESARROLLAR MI PROYECTO ESCENOGRÁFICO:

- ¿En qué aspectos de este espacio crees que es necesario centrarse y analizar para abordar un buen proyecto creativo como escenógrafo?

En este espacio, en concreto, te diría que habría que tener en cuenta la disposición del público. Es una sala con un patio de butacas muy grande y, además, hay diferentes palcos distribuidos en los laterales a diferentes alturas. Entonces sí que es interesante saber todos los puntos de vista que tendrá el público a la hora de ver la obra y componer tu escenografía.

- ¿Cuáles son las medidas máximas para que un elemento de la escenografía pueda entrar por las puertas del espacio hasta llegar al escenario?

Las puertas por donde entra la escenografía son estas que tenemos a este lado del escenario. Son puertas muy grandes, medirán seguramente más de cuatro metros y generalmente no ha habido ningún problema para que puedan entrar los elementos escenográficos.

- En cuanto a la iluminación. Aparte de los focos que se encuentran en las varas de luces dentro de la zona del escenario, ¿hay luces laterales o que se encuentren en la zona del patio de butacas y así poder tener focos con eje frontal que se centren en un lugar o actor en concreto?

No tenemos luces laterales. En este espacio, además de la galería técnica que se sitúa en el escenario, tenemos una vara justo delante del bambalín, en la boca del escenario. También hay una vara, más o menos situada en el medio del patio de butacas, y, una más pequeña, en la cabina de control. Por otro lado, lo que dices tú de

un foco que se centre en un actor y le siga lo denominamos cañón de seguimiento y se maneja de forma manual desde la cabina de control.

- ¿Y se pueden distribuir o añadir más focos en las diferentes varas?

Sí, claro. Cada una de las varas tiene ocho tomas de luz y todos los focos se pueden distribuir y cambiar según sea conveniente. Mira, aquí tenemos cuatro tipos de focos: foco de recorte, foco Par 64, PC (plano convexo) y los focos Par Led. Y, bueno, también están los focos Panorama que se utilizan, básicamente, para retroiluminar el ciclorama.

- En mi trabajo, el color de la luz es un aspecto importante. ¿En qué focos se puede añadir filtros de colores?

Si, tenemos filtros de color, y por eso no hay problema, se les puede añadir a todos.

- ¿Se pueden colgar elementos en algunas varas? En este caso, ¿cómo sería el método de enganche? ¿Cuántos kilos pueden soportar las varas?

Por su puesto, en las varas se puede colgar lo que quieras, e incluso si quisiera algo en un lugar concreto y no hay vara se podría motorizar. En cuanto al peso, las varas aguantan hasta 0 '4 toneladas.

- En mi propuesta escenográfica uno de los elementos de mi escenografía importantes a realizar es un telón de obra propia que recuerde a los telones pintados que se realizaban anteriormente. Quiero que sea el telón de embocadura, me gustaría cambiar el telón actual por un telón propio. ¿Esto se podría realizar?

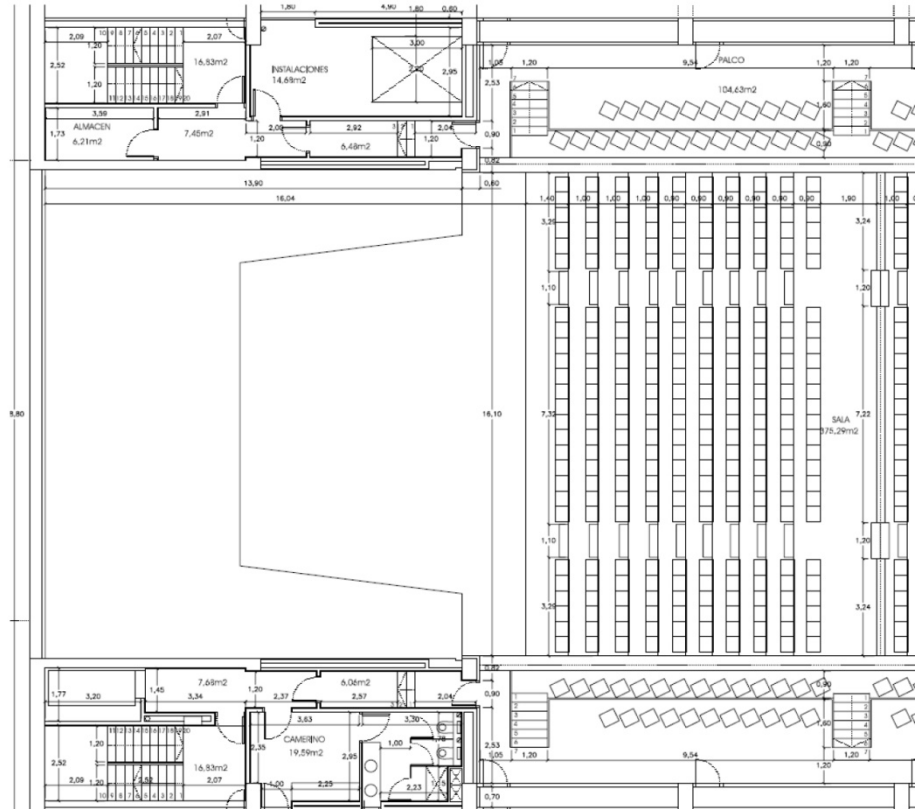
No se suele hacer lo de cambiar el telón de embocadura pero ser posible, si lo es. No es muy común pero si se requiere sí que se podría realizar.

- ¿El telón de este espacio como se abre? (con apertura a la americana, apertura de telón guillotina, apertura francesa o apertura veneciana).

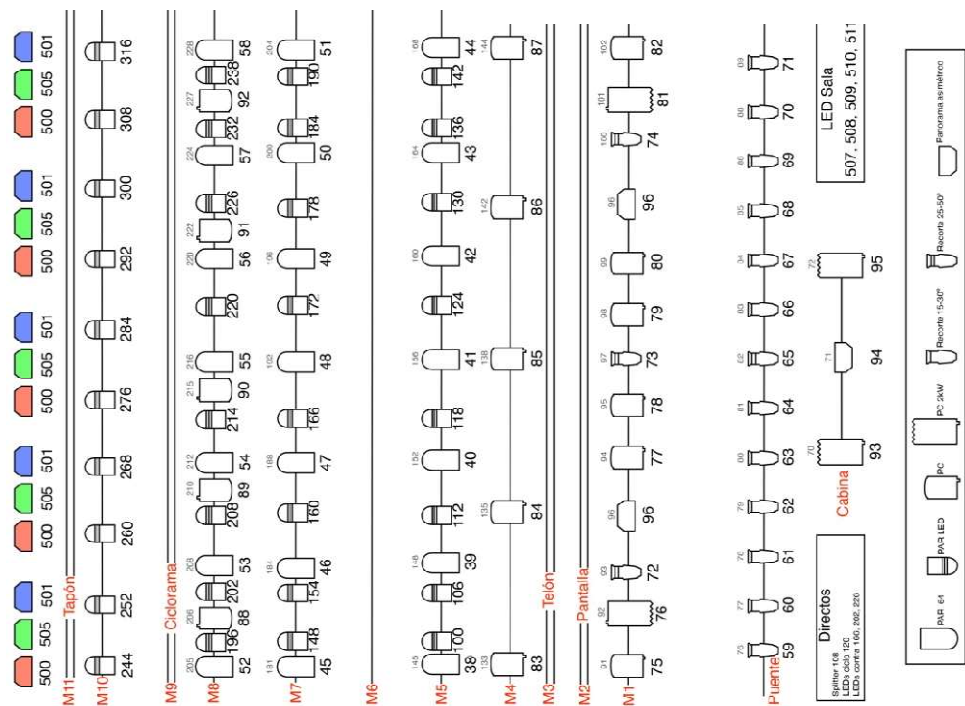
Pues en este escenario el telón que tenemos es con apertura americana, pero está en desuso para abrirlo, entonces lo utilizamos como telón guillotina.

La entrevista se realizó el día 18 de mayo de 2022 en la sala de escenario del espacio multidisciplinar RAMBLETA y, posteriormente, se realizó visita a todas las instalaciones.

10.2. PLANOS DEL ESCENARIO Y LA GALERÍA TÉCNICA DE LA RAMBLETA



Plano Escenario del espacio multidisciplinar La Rambleta



Plano de la galería técnica del espacio multidisciplinar La Rambleta

10.3. TABLA DE LA LECTURA DEL TEXTO

LECTURA DEL TEXTO:		NOMBRE ALUMNX: Jordi Rubert Galver
TÍTULO Y AUTOR-A	<i>Llibre de les bèsties. Lluïl, Ramon.</i>	
ESPACIO DONDE SE DESARROLLA LA ACCIÓN	En un bosque. En la obra aparecen distintos espacios dentro de este principal, como una pradera o un estanque, además un capítulo se sitúa en una ciudad medieval.	
TIEMPO CRONOLÓGICO	Edad Media. 1288-1289.	
PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS	<p>Personajes principales: El zorro, el león, el toro, el leopardo, la pantera, el elefante.</p> <p>Personajes secundarios: La serpiente, el pavo, el conejo, el gallo, el perro, el gato, el cuervo, la comadreja, el jabalí y el rey de las personas.</p>	
CONFLICTO QUE PLANTEA LA OBRA	Es una fábula de contenido adulto en el cual muestra la importancia del poder de la sociedad, y que está dispuesto a hacer uno con tal de conseguirlo, mediante la jerarquía del mundo animal.	
OBJETOS Y SU VALOR SIMBÓLICO O EXPRESIVO	El recurso de que todos los personajes sean animales le añade todo el valor de la obra. Hacer una metáfora de cómo la sociedad se rige igual que el mundo animal.	
ESTRUCTURA DRAMÁTICA	<p>ESTRUCTURA EXTERNA: La obra está dividida en siete capítulos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - I. DE L'ELECCIÓ DEL REI. En este primer capítulo podemos encontrar dos escenas. La primera escena (pág. 30-33): Reunión de todas las bestias para elegir rey, finalmente el león es elegido para ser el rey. La segunda escena (pág. 33-35) La corte y el rey deciden matar a los hijos de toro y del caballo, estos se ponen al servicio del hombre. Un día llegó el carnicero para matar al toro, el toro huyó porque más vale estar en peligro de muerte que muerto. - II. DEL CONCELL DEL REI. (pág. 36-40) El rey da un discurso y busca consejeros. Debaten sobre qué bestias pueden ser mejores consejeros. El consejo está formado sólo por animales carnívoros y dejan fuera del consejo al zorro. - III. DE LA TRAICIÓ QUE LA RABOSA VA TRAMAR CONTRA EL REI. El tercer capítulo (pág. 41-47) es un diálogo entre el zorro y el elefante. El zorro le propone hacer un pacto para conseguir que el elefante sea el rey y destronar al león. - IV. COM VA ACONSEGUIR LA RABOSA SER EL PORTER DEL REI. El cuarto capítulo se puede dividir en dos partes. Primera parte (pág. 48- 51): El zorro pone su plan en marcha. Va a buscar al toro y se ponen al día de todo lo sucedido. El zorro le dice al toro que él es el único que puede guiar al león por el buen camino y le dice que es lo que debe hacer para volver a la corte. Segunda parte (pág. 51- 64) Cuando el zorro escuchó que el toro empezó a rugir se dirigió a ver al león. El rey al escucharlo se puso a temblar y sufrió mucha vergüenza frente a sus consejeros. El zorro dijo que si querían ella iría a buscar esa bestia, pero a cambio quería que le prometieran que ella estaría segura y nadie le haría ningún daño y que estaría segura. El consejo aceptó y el zorro trajo al toro frente al león. El toro contó todo lo ocurrido con el hombre y le aconsejó tener amistad con el rey de estos. Decidieron enviar al leopardo y la pantera como mensajeros y al perro y al gato como regalos. - V. DELS MISSATGERS QUE EL LLEÓ VA ENVIAR AL REI DELS HOMENS. Este capítulo también se puede dividir en dos. Primera parte (Pág. 65-78) cuenta todo lo que les sucede a las bestias en el reino de los hombres y lo desagradable que es el rey de los hombres. Segunda parte (Pág. 78-79): narra como el león posee a la leoparda en ausencia del leopardo y de cómo este se entera. - VI. DE LA BATALLA DEL LLEOPARD I LA PANTERA. Al igual que los otros capítulos este también se puede dividir en dos partes principales. Primera parte (pág. 80- 84) narra la batalla entre el leopardo y la pantera y como el león mata al leopardo. Segunda parte (Pág. 84-94): narra cómo debaten por la valía del rey. Envían a más bestias al reino de los hombres. El zorro consigue matar al toro y al gallo. Solo queda el zorro, mediante manipulaciones, como único consejero del león. - VII. DE LA MORT DE LA RABOSA. Este capítulo también se divide en dos. Primera parte: (pág. 95- 97). El zorro trama un plan para matar al león y se lo cuenta al elefante. Parte dos (Pág. 97-100): el elefante se lo cuenta todo al león y este mata al zorro. <p>ESTRUCTURA INTERNA:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Presentación: Primer y segundo capítulo (pág. 30-40). Se presenta la situación y la trama de la obra. El zorro percibe el no estar ni en la corte ni en el consejo como una traición. - Desarrollo: Tercer, cuarto y quinto capítulo (pág. 41-79). Nos muestran como el zorro trama la muerte del león y como los manipula para el ir sumando poder. - Clímax: Sexto capítulo (pág. 80-94). La batalla de grandes y buenas bestias. Narra como el zorro mediante la manipulación consigue tener todo el poder. - Desenlace: Último capítulo (pág. 95-100). El zorro quiere tener todos los clavos bien atados, pero el Elefante le abre los ojos al león y este lo mata. 	

10.4. TABLA DE PREPARACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

TABLA PREPARACIÓN ESCENOGRAFÍA				NOMBRE ALUMNX: JORDI RUBERT GALVER	
ATMÓSFERA DE LA OBRA CON UNA FUNCIÓN LOCATIVA				Cumplirá una función locativa ya que la escenografía sí que pretende situar al espectador en los diferentes espacios concretos que aparecen en la obra. Los tres espacios principales son: el lugar de reunión de las bestias, la pradera y una especie de charca.	
ATMÓSFERA DE LA OBRA CON UNA FUNCIÓN SENSORIAL, SUBJETIVA				A su vez, mi propuesta pretende jugar con las luces y el color y texturas para crear sensaciones y emociones en el espectador.	
DISEÑO DE LA ESCENOGRAFÍA					
Atendiendo al ambiente, dónde y cuándo se representa la acción	La obra se sitúa en la naturaleza. Durante la época medieval.	Según los personajes, atendiendo a sus características	Son animales. Gracias al vestuario se sabrá a qué animal es cada personaje, sin buscar algo muy evidente. Tratando de pasarlo a un vestuario más contemporáneo y artístico.	Diseño global, que recoja ambas opciones. Impacto visual.	La escenografía seguirá el texto (En sentido, habrá un espacio de montaña donde se reúnen las bestias, una charca, una pradera, etc.) No es una escenografía en la que predominen elementos metafóricos. Eso sí, habrá juego de luces y con el color que le aportará mayor dramatismo y será el elemento metafórico de la obra. Como único elemento metafórico será un espacio donde se cuenten todos los ejemplos, es decir, cada vez que un personaje vaya a narrar un ejemplo acudirá a ese espacio.
TIPO DE ESCENOGRAFÍA Y DESCRIPCIÓN					
La escenografía jugará con tres elementos clave: un telón, el lugar donde se reúnen las bestias y dos practicables que construirán la escenografía que falta.					
<ul style="list-style-type: none"> - El telón pintado. Será un telón pintado, como se hacía antiguamente, en la época de las vanguardias. Este telón pretenderá hacer referencia a la época medieval con las ilustraciones y elementos que aparecerán representados. El telón aparecerá iluminado hasta empezar la obra. Volverá a aparecer la segunda parte del capítulo 1 (pág. 33-35) cuando el toro y el caballo cuentan sus vivencias con el hombre. También aparecerá durante todo el capítulo 5 (Pág. 65-78), mientras el leopardo y la pantera narran todo lo ocurrido en su estancia en la ciudad con el rey de los hombres. - Lugar donde se reúnen las bestias. Permanecerá durante toda la representación de forma visible, pero solo se iluminará mientras se esté interactuando en ese espacio. Ocupará todo el escenario. - Los dos practicables con forma de "L". En estos practicables aparecerán los otros dos espacios principales. En uno aparecerá una pradera y en el otro la charca de agua. Cada uno aparecerá a un lado del escenario, dejando el centro libre. Estos aparecerán ocultos hasta que se interactúe con ellos, se les dará la vuelta y se iluminará. <ol style="list-style-type: none"> 1. La pradera: Aparecerá por primera vez cuando se represente el capítulo 4. Primero cuando mantienen el zorro y el toro una conversación (pág. 48- 51) y de forma simultánea con el lugar de las bestias, cuando el toro hace lo que le dice el zorro (pág. 51- 64). También volverá a aparecer con la subida de telón después del capítulo cinco, para la pelea de la pantera y el leopardo (pág. 80- 84). 2. La charca de agua: Aparecerá cuando el elefante y el zorro mantienen charlas. En el tercer capítulo (pág. 41-47) y en séptimo capítulo (pág. 95- 97). 					
FIJA ÚNICA, CONSECUTIVA O SIMULTÁNEA			SEMIFIJA ÚNICA, CONSECUTIVA O SIMULTÁNEA		
La escenografía que representa el espacio donde se reúnen las bestias es el único elemento fijo. Los practicables se mantendrán en el escenario durante toda la función, pero no pienso que sean fijos, ya que van cambiando y creando los lugares.			Los practicables serán semifijos, ya que estarán todo el rato en el escenario pero no serán visibles hasta su interacción. Y solo cuando estén los practicables de forma individual (la pradera y la charca) habrán acciones simultáneas.		
DIVISIONES DEL ESPACIO, ALTURAS, FORMA DEL SUELO ESCÉNICO			ZONAS OCULTAS PARA ENTRADA Y SALIDA DE ACTORES		
<ul style="list-style-type: none"> - Forma del suelo: cuadrado - El telón pintado que ocupa toda la boca del escenario. - Las "L" a tamaño real: <ul style="list-style-type: none"> 2,5 m de alto la pared 2,2 m de ancha la pared 			Está la opción de esconderse detrás de los practicables y con la subida y bajada de telón, además de hacer apagón de zonas según el lugar de la interacción.		
OBJETOS EN ESCENA, PRACTICABLES, MOBILIARIO			OTROS ELEMENTOS PROPIOS DEL DISEÑO. TEXTURAS, COLOR, LÍNEAS, ESTILO		
<ul style="list-style-type: none"> - Elementos: telón pintado, lugar de reunión de las bestias, espacio donde se narran los ejemplos y practicables en forma de "L". - Mobiliario: no hay - Utilería: no hay 			<ul style="list-style-type: none"> - Luces: <ol style="list-style-type: none"> 1. Azul como símbolo de tristeza. Aparecerá con la charla de la pantera y el leopardo, etc. 2. Rojo como símbolo de maldad, intensidad y horror. Aparecerá cada vez que se vaya a producir una muerte. 3. Blanco como símbolo de pureza. 4. Rosa como símbolo de persuasión, seguirá durante el zorro durante toda la obra. 		

10.5. MOODBOARDS



Moodboard escenografía.



Moodboard telón pintado.



Moodboard vestuario.

10.6. STORYBOARD Y ESTUDIO DE LUCES



1. El telón está presente todo el tiempo hasta empezar la obra. Desde que el público se sienta en el patio de butacas hasta que se apagan las luces.



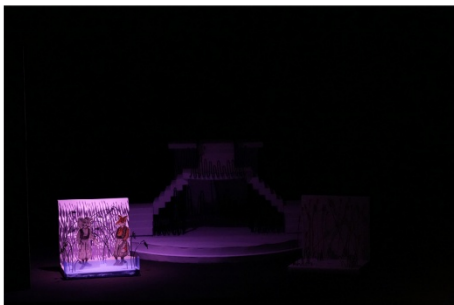
2. Presentación de las bestias y elección de León como rey. Luz blanca cálida y foco de recorte cuando es elegido el León rey.



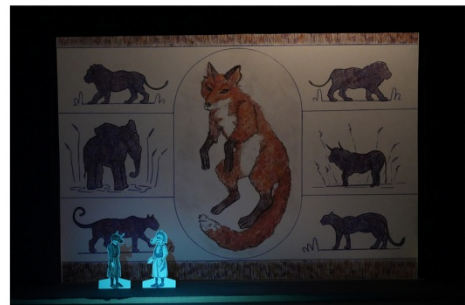
3. Matan a los hijos de Toro y Caballo y, estos, se ponen a disposición del Hombre. Espacio donde se reúnen las bestias iluminado con luz tenue. Al frente, el Toro y el Caballo, iluminados con luz roja (símbolo de muerte).



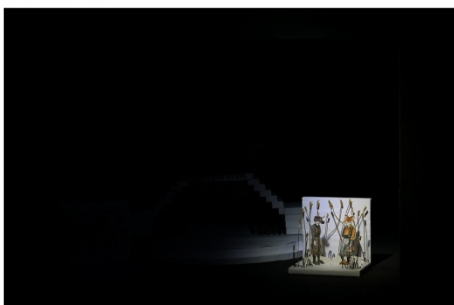
4. El rey da un discurso y se elige al consejo. Luz blanca cálida muy tenue global y foco de recorte según el personaje que interactúa.



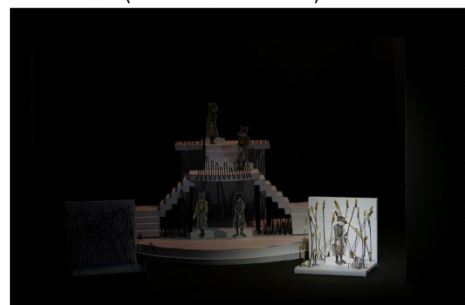
5. El Zorro y el Elefante traman una traición al León al no ser elegidos consejeros. Practicable charca. Luz rosa (símbolo de persuasión) y foco de recorte.



6. El Toro y el Caballo hablan de su vida bajo el covijo del Hombre (el Toro huye). Bajada de telón, interactúan en el proscenio. Luz de recorte azul (símbolo de tristeza).



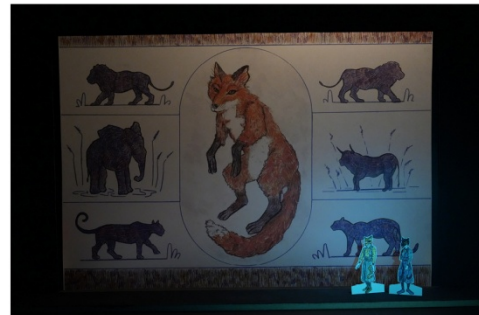
7. El Toro y el Zorro se encuentran. (Traman un plan para que León acepte al Toro). Practicable pradera/campo. Luz blanca y foco de recorte.



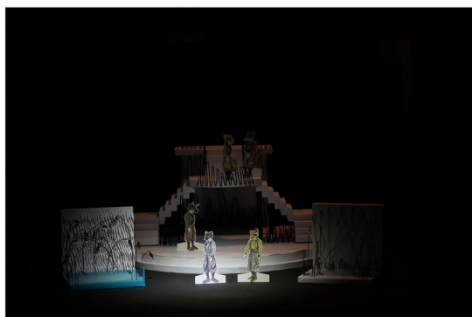
8. El Toro brama y el consejo se asusta. (Zorro trama un plan para ser consejero). Acciones simultáneas. Luz blanca tenue y foco de recorte al Toro.



9. El Toro y el Zorro son elegidos consejeros (el León envía obsequios al Rey Hombre, Pantera y Leopardo son mensajeros) . Luz blanca global y foco de recorte según el personaje.



10. Panter y Leopardo relatan su experiencia en el mundo humano. Bajada de telón y luz de recorte azul (símbolo de tristeza).



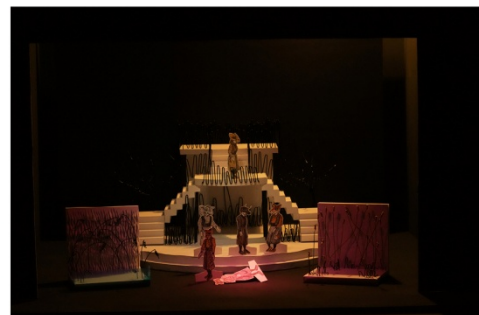
11. Al volver, el Leopardo se entera de que el Rey ha forzado a su esposa. Luz blanca cálida muy tenue en zona de las bestias, foco de recorte en Leopardo.



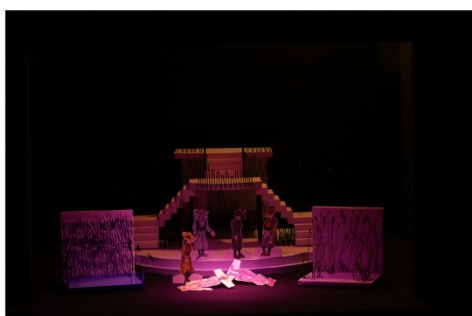
12. Leopardo le declara una batalla al León y la Pantera es voluntaria. Luz blanca cálida muy tenue global y foco de recorte según el personaje que interactúa.



13. Batalla de Leopardo y Pantera. Luz blanca cálida muy tenue global. Luz blanca y focos de recorte en zona practicables.



14. Leopardo mata a la Pantera. Luz blanca cálida muy tenue global. Luz de recorte roja (símbolo de muerte) en zona practicables.



15. León furioso mata al Leopardo. Luz blanca cálida muy tenue global. Luz de recorte roja (símbolo de muerte) en zona practicables.



16. Zorro habla con León. (Zorro trama un plan para matar al Toro). Acciones simultáneas. Luz rosa (símbolo de persuasión) global y foco de recorte al Toro.



17. Zorro habla con Toro. (Zorro trama un plan para matar al Toro). Acciones simultáneas. Luz rosa (símbolo de persuasión) zona practicable.



18. El León mata al Toro. Luz roja (símbolo de muerte) global, centrándose en la zona de las bestias.



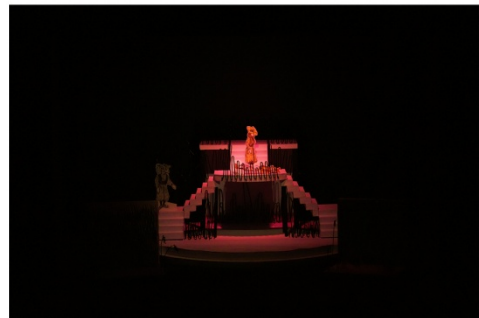
19. El Zorro habla con el Elefante de como matar al León. Luz blanca y foco de recorte en el Practicable Charca. Luz cálida muy tenue global.



20. El Elefante cuenta todo lo sucedido al León. Luz blanca y foco de recorte en zona bestias. Luz cálida muy tenue global.



21. El León hace llamar al Zorro. Luz blanca y foco recorte zona bestias. Luz cálida global.



22. León furioso mata al Zorro. Luz de recorte roja (símbolo de muerte).



23. FIN. Bajada de telón.