

ARQUITECTURA Y TEATRO



JUAN RUESGA NAVARRO

www.juanruesga.com
juanruesga@juanruesga.com

¿Qué es lo que la historia nos proporciona?

Datos..., pero lo que los hombres hicieron, lo que pensaron, los sentimientos que acompañaron sus planes y proyectos, sus éxitos y catástrofes, ese es justamente el terreno de la poesía.

Alessandro Manzini (1785 – 1873)

I

A lo largo de todos estos años de ejercicio profesional me he movido entre la Arquitectura y el Teatro. Durante un tiempo, los primeros años, fueron mundos que parecían recorrer vías paralelas sin encontrarse. O si lo hacían, solo era en una dimensión mental. En la realidad profesional me movía en terrenos fronterizos. Finalmente, por fortuna, ambos mundos se integraron en una práctica que se remite a la mejor tradición de los profesionales de la Arquitectura, que desde el Renacimiento han contemplado el mundo en una visión humanista, considerando las Bellas Artes como un único tronco y, muy a menudo, han compartido el ejercicio de varias de ellas. Así he podido alcanzar satisfacción como arquitecto y hombre de teatro, en diversas funciones como diseñador y constructor de teatros, escenógrafo, diseñador de exposiciones y museos, promotor cultural, gestor público, etc.

Hay un rasgo de esta experiencia que me parece relevante o, al menos, singular. Y que, sin duda, comparto en gran medida con algunos de los que empezaron a hacer teatro en los mismos años que yo. Haber tenido la oportunidad de pisar los escenarios de los viejos teatros de España, con los espectáculos del Teatro Independiente. Después, participar como arquitecto en la rehabilitación de muchos de esos mismos teatros. Algunas veces, en calidad de arquitecto proyectista, otras asesorando desde los programas públicos de rehabilitación, o diseñando y construyendo numerosos nuevos teatros; más tarde, contribuyendo al fortalecimiento de su programación desde responsabilidades de gestión pública y, ahora, empeñado en consolidar el tejido privado cultural de Andalucía desde la creación de empresas culturales, salas y compañías, y potenciando el movimiento asociativo. No me puedo quejar. Cincuenta y siete escenografías y cuarenta y nueve edificios e instalaciones teatrales hasta el momento son un balance satisfactorio.



En las próximas líneas iré recorriendo parte de esas etapas, a la búsqueda de los hilos que entretejen en mi vida la Arquitectura y el Teatro. En palabras de Salvador Távora:

Juan y yo hemos colaborado en varios proyectos; y en todos ellos su facultad de sincronizar las ideas de lo imposible con lo posible revelaba plenamente el concepto artístico de su profesión. De ello es fácil deducir que no anda el arquitecto por un lado y el escenógrafo por otro sino que en el arquitecto y en el escenógrafo hay un artista. Y eso ha sido, es y será una suerte para el teatro.¹

II

Todo empezó el año 1970. En mis últimos cursos de Arquitectura participé en la organización de diversas actividades de la Comisión de Cultura de la Escuela, como conciertos, conferencias y otros actos. Y colaboré en diversas piezas teatrales surrealistas y del absurdo, pero sin demasiada convicción. El paso decisivo ocurrió meses más tarde. Fui invitado a asistir, en el local de la calle Espíritu Santo de la compañía Esperpento, a los ensayos del auto sacramental *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso. Llegué puntual. Con una libreta y unos lápices. Dispuesto a tomar nota de todo lo que viera y a realizar bocetos de los actores y las escenas. La tarima de ensayos estaba colocada ocupando la casi totalidad del patio de aquella casa sevillana. Pegados en las paredes, unos pequeños bancos corridos, de parvulario antiguo y algunas sillas. Tomé asiento en un lateral, en uno de los bancos. Pronto, un joven actor comenzó a evolucionar por el entarimado. Se apreciaba que eran ejercicios preparatorios. Se movía con armonía y, de vez en cuando, se detenía

¹ Catálogo *Escenografías*. Juan Ruesga, Colegio de Arquitectos de Sevilla. FIDAS. Fundación para la Investigación y el Desarrollo de la Arquitectura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2008.



marcando una figura. Al rato me di cuenta que las posiciones fijas correspondían a figuras clásicas esculpidas por Policleteo y Lisipo, como los cánones clásicos, el Doríforo y el Apoxiomeno que había dibujados tantas veces años atrás. Pregunté quién era. Es Roberto², me dijeron. Y comenzó el ensayo. Aquella primera vez que vi preparar un personaje, no se me ha borrado de la mente. Creo que ahí comenzó todo. De repente entendí que mis conocimientos y mis deseos estaban próximos a los planteamientos teatrales que estaba viendo.

Al poco, me incorporé a la compañía como escenógrafo en los dos espectáculos que se estaban preparando en el local que ocupaban entonces, en la calle Alhóndiga: *La política de los restos* de Arthur Adamov³ y el *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey. Este último se convirtió, finalmente, en un estupendo espectáculo, con una puesta en escena dinámica y en la que los jóvenes actores⁴ extraían lo mejor de sí mismos en un colorista ambiente Pop. Inolvidable paseo final de Roberto Quintana como Miss Mossie, entronizada en un tanque dorado, a modo de Virgen Dolorosa, al ritmo de la marcha de Campanilleros. En pocos momentos teatrales hemos vivido, después, una mayor identificación entre espectáculo y espectadores.

El trabajo de diseño escenográfico y de vestuario fue intenso y satisfactorio, pero no era el trabajo de un auténtico escenógrafo. Actué como un arquitecto al que se le plantea un problema de diseño y lo resuelve con dedicación, método y creatividad. Algo especial, sin embargo, aportó aquel primer trabajo: la práctica concreta, más allá de los ejercicios académicos.

² Roberto G. Quintana.

³ *La política de los restos*. Autor: Arthur Adamov. Esperpento. Sevilla. No estrenada. 1970

⁴ *Cuento para la hora de acostarse*. Autor: Sean O'Casey. Dirección: José María Rodríguez-Buzón. Escenografía: Juan Ruesga Navarro junto con la colaboración de Manuel Burraco Barrera y Antonio Peiró Amo. Vestuario: Juan Ruesga Navarro. Música: varios autores. Imágenes proyectadas: Carlos Ortega. Intérpretes: Mariana Cordero, Antonio Andrés Lapeña, Roberto G. Quintana y Juan Carlos Sánchez. Producción: Esperpento. Estreno: 1970. Aula Juan de la Encina, Salamanca.



Aquella escenografía se diseñó y construyó antes de que tuviera encargos reales de edificación. Por tanto, ocupó un lugar único y primero en ver surgir de las propias manos aquello que había pensado. Porque, en gran medida, éramos nosotros mismos los que realizamos los muebles y elementos de *atrezzo*. Dibujar, pintar, forrar, preparar y reparar objetos y elementos que servían a un fin concreto y a un propósito más amplio, como es un espectáculo teatral.

A la finalización de mi primer trabajo como escenógrafo, el ya mencionado *Cuento para la hora de acostarse* de Sean O'Casey, para Esperpento, algo dentro de mí se fue introduciendo más profundamente de lo esperado. Creo que el contacto con los otros profesionales de Esperpento y, sobre todo, el encuentro del público, un público por entonces ávido de cualquier manifestación cultural nueva, me exigió formular una teoría o primera aproximación metodológica al diseño escenográfico.

Tras un par de años más de trabajo y un par de espectáculos inconclusos, como resultado de una escisión de Esperpento, se constituye Teatro del Mediodía, compañía que, en mi opinión –muy subjetiva, por supuesto–, hizo algunos de los mejores trabajos teatrales del momento, pero donde creo que destacó de manera singular fue en la estructura metodológica y en la constitución de manera estable de un equipo de realización. Todos los miembros de ese equipo: dramaturgo, director de puesta en escena, escenógrafo, músicos, la mayoría de los actores y actrices y el productor ejecutivo, fuimos los mismos durante los seis espectáculos realizados por Teatro del Mediodía⁵. Esta continuidad permitió desarrollar una especial forma de hacer, una equilibrada mezcla entre rigor y poética, que, más allá de todas las circunstancias sobrevenidas posteriormente, considero que sigue vigente y sobre la que reflexiono de vez en cuando, como en esta ocasión.

⁵ Teatro del Mediodía: *Farsantes y Figuras de una comedia municipal*. A.A.V.V. , *Los Mercaderes de Ciudades* de J.Nichet., *El bello Adolfo* de B. Brecht, *La tempestad* de W. Shakespeare, *Sonata a Kreutzer* de L.Tolstoi, *Juan de Mairena* de A. Machado.



Para mí fue una auténtica Escuela de Dramaturgia y me propuse estar a la altura de los debates que se planteaban. Es entonces cuando se cimenta toda mi carrera escenográfica, sobre todo en el aspecto del rigor y del conocimiento. Mis trabajos anteriores eran la mejor respuesta posible de un diseñador a un problema teatral. Con el primer espectáculo de Teatro del Mediodía, *Farsantes y figuras de una comedia municipal*, inicio una profunda reflexión sobre el espacio escénico y considero que es el primer espectáculo teatral en el que actúo como escenógrafo, en el más amplio sentido del término.

¿A qué condiciones sometemos entonces y ahora a los diversos elementos que van a ocupar la escena? Todo en el espectáculo ha de ser concreto, útil, deberá marcar el desarrollo, deberá perder su condición de cotidiano favoreciendo su análisis, deberá responder a un criterio previo, diseñado y concebido conscientemente.

El proceso siempre es el mismo: depuración, eliminando todo lo accesorio para alcanzar un nivel general; subrayado de los caracteres principales del elemento; economía de medios para cubrir los objetivos previstos; medida y equilibrio en las soluciones concretas que se adopten. Y todo ello a través de la imaginación, la inteligencia poética, y la estilización.

Esto fue puesto en práctica en aquellos años, con entusiasmo y rigor. Aprendido e interiorizado en enriquecedores debates y lecturas. La mítica creación colectiva en realidad era –al menos en mi experiencia– una mesa de trabajo. Solo algún tiempo después me di cuenta que en aquellas sesiones, en realidad, íbamos construyendo un lenguaje común: un método de análisis dramático que nos permitía establecer un debate abierto. Todos hablábamos el mismo idioma.

Fruto de estos debates pude determinar que la función del trabajo plástico en el teatro es crear una estética con poética propia, pero, al mismo tiempo, revelar, y por tanto, participar en la dramaturgia del hecho escénico. La función del diseñador es lograr pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no-percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante. Como ya hemos



comentado, del escenario debe eliminarse lo anecdótico, lo banal. Únicamente ha de figurar en escena una construcción que debe alcanzar su pleno sentido a través del trabajo del actor. La luz, un instrumento para valorar la figura humana, la escala, y trabajar con la profundidad de campo.

El espectáculo exigía un mínimo de coherencia en el trabajo teatral en cada ocasión, en circunstancias similares y próximas al óptimo, obligando a la autosuficiencia de la compañía en lo relativo a los medios auxiliares de producción del espectáculo. Todo esto hacía aumentar la expresividad de los elementos propios del montaje al considerar como neutro el espacio arquitectónico envolvente, extrañamiento deliberado que permitía actuar en múltiples y dispares locales: salones de actos universitarios, círculos culturales, patios, graneros y algún que otro viejo teatro, algunos de los cuales he tenido la fortuna de rehabilitar en una etapa posterior. Allí donde nos encontráramos, el dispositivo escénico debía contar al espectador, en primer lugar, que íbamos a participar en un espectáculo teatral.

Estos pocos principios se aplicaban con meticulosidad y son el fermento del cual surgen, en mi caso, numerosos trabajos (escenografías, instalaciones museográficas, espectáculos urbanos, dispositivos escénicos de todo tipo, y un conocimiento y práctica de la arquitectura teatral). Cada vez aprecio más la intensidad de aquellos días, en los que estábamos rodeados de múltiples carencias de todo tipo, que condicionaban las producciones (transporte, locales de actuación, dureza de las giras), pero no la creatividad ni la coherencia y el rigor con que las gentes del Teatro Independiente abordamos nuestro trabajo.

Ese método, que mantengo, lo llevé a las primeras escenografías y fue decisivo. Necesitaba conocer, no solo el texto del espectáculo, sino todo lo demás. Por otra parte, tuve la suerte de que en Esperpento y Teatro del Mediodía se analizaba todo hasta el detalle, y me encontré a gusto en ese mundo.



«Firmita, Utilita, Vetusta» (Estabilidad, Utilidad, Belleza) son los principios por los que se ha regido desde sus inicios la arquitectura occidental. No son diferentes para la escenografía, porque lo que no está destinado a durar en la realidad, a veces, permanece más tiempo en la mente de las personas. El arquitecto intentaba racionalizar el proceso de convertirse en un escenógrafo. En mis escenografías se ve el concepto del movimiento moderno en arquitectura: «Less is more» de Mies Van de Rohe. ¿En qué se diferencia del aforismo brechtiano: lo que no se usa en el escenario debe desaparecer.

La escenografía contemporánea trabaja en tres dimensiones, con el hombre como medida de todas las cosas y con la luz como elemento que expresa. La arquitectura debe emocionar.

III

Después de aquellos inicios vinieron otros espectáculos y, a comienzos de los años 80, los cambios políticos en España produjeron los primeros indicios de un reequipamiento teatral. Es en este marco donde podemos comenzar a explicarnos el auge de los programas de rehabilitación de teatros⁶ y de construcción de salas de nueva planta, que respondían, en mi opinión, a tres factores básicos:

a) La acción de los municipios, que tomaron la construcción de nuevos edificios teatrales y la recuperación de los antiguos como signo externo inequívoco de la voluntad política de la revitalización cultural de sus ciudades.

⁶ En sentido estricto, rehabilitar es volver a hacer hábiles, es decir, conseguir que los edificios sean capaces de desarrollar sus antiguos cometidos al nivel que exige contemporáneamente su actividad primordial: las representaciones teatrales. No se trata de rehabilitar tan solo la arquitectura de nuestros teatros, hay que rehabilitarlos como edificios teatrales.



b) La reflexión general sobre el valor material e ideológico de nuestro patrimonio histórico y arquitectónico, como soporte de la memoria colectiva de una comunidad. Los nuevos teatros aparecen como ejemplo de la nueva arquitectura civil.

c) La validez, en términos generales, de los «escenarios a la italiana». Bien fuesen de nueva construcción, o rehabilitados y reequipados, como lugares técnicos para el desarrollo de la actividad teatral. Esto se acentúa cuando, en algunos ejemplos de nueva construcción, la disposición frontal de sala y escenario es la más frecuente y la más utilizada⁷.

Se producen, entonces, una serie de encargos profesionales, relacionados con la arquitectura teatral, que me permiten desarrollar los conocimientos adquiridos a lo largo de los años anteriores. Son los años de las primeras instalaciones en el Anfiteatro de Itálica⁸, y otros trabajos en los que se relacionan bien la arquitectura y el teatro⁹.

⁷ Jacques Lasalle, a finales de los años setenta, formula así la cuestión: «La escena frontal puede constituir el mejor de nuestros apoyos. Lo que exigimos hoy del espacio teatral es más un espacio familiar que un espacio remodelable hasta el infinito».

⁸ «Proyecto e instalación de auditorio provisional en el anfiteatro de itálica». Fundación Luis Cernuda. Diputación Provincial de Sevilla. De 1985 a 1992.

⁹

- «Proyecto e instalación de auditorio provisional en el Prado de San Sebastián. Sevilla». Área de Cultura. Ayuntamiento de Sevilla. 1987.
- «Palacio de Cultura en Sevilla». Diputación de Sevilla. 1986. Concurso. En colaboración con Fernando Mendoza Castells.
- Proyecto de «Sala teatral y dependencias anexas». Teatro de Repertorio. Calle Rastro. Sevilla. 1985.
- Proyecto de «Adaptación del teatro cine de Villanueva del Río y Minas». Dirección General de Teatro, Música y Cinematografía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. 1985.
- «Idea de proyecto para auditorio al aire libre en el Prado de San Sebastián». Gerencia Municipal de Urbanismo. Ayuntamiento de Sevilla. 1985.
- «Palacio de congresos, exposiciones, convenciones y sala de conciertos de Castilla y León. Salamanca». Junta de Castilla y León. 1985. Concurso.
- Rehabilitación «Gran Teatro de Córdoba». Ayuntamiento de Córdoba. 1982. Concurso.



Pero es en la rehabilitación del Teatro Enrique de La Cuadra de Utrera¹⁰, donde se produce el primer gran encuentro entre el escenógrafo y el arquitecto. En este teatro, en su viejo escenario, la compañía Teatro del Mediodía, había representado el espectáculo *Farsantes...*¹¹ Recuerdo con detalle aquella actuación, la disposición de la escenografía en el escenario, los escasos recursos técnicos –tanto de la compañía como del teatro–, el éxito de público. Y también recuerdo la primera vez que pisé ese escenario, con motivo de la redacción del proyecto de rehabilitación. Sentí reales y ciertas las palabras de Peter Brook, cuando nos dice que en las tablas de los viejos escenarios está presente la energía de todos los que han actuado allí con anterioridad.

Era verdad, allí estaban todas esas energías y, entre todas ellas, las nuestras, que con toda ilusión y amor al teatro habíamos dejado prendidas en las tablas y cuerdas del escenario. Miré con detenimiento la vieja y magnífica tramoya de madera del escenario, de finales del XIX¹², con profusión de recursos, que, prácticamente, eran ya arqueología de la tecnología escénica. Vi claro que la modernización y reequipamiento tenía

¹⁰ «Rehabilitación del teatro Enrique de la Cuadra de Utrera». Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. 1987.

¹¹ *Farsantes y figuras de una comedia municipal*. Entremesistas siglos XVI y XVII: Agustín de Rojas, M. Cervantes, J. de Cáncer, Quiñones de Benavente. Adaptación y dramaturgia: Antonio Andrés Lapeña. Dirección: José María Rodríguez-Buzón. Espacio escénico y vestuario: Juan Ruesga Navarro. Música: Miguel Mata y Ricardo Salvatierra. Intérpretes: Adela Abad Grau, Antonio Andrés Lapeña, Roberto G. Quintana y Justo Ruiz Frutos. Interpretación musical: Grupo Nuevo Cauce. Vestuario: Javier Gallego. Talleres escenografía: Eduardo Serradilla. Máscaras: Enrique Moreno. Regiduría: José Luís Castro. Técnico de escena: Ángel Collado. Diseño gráfico: Roberto Luna. Secretario de producción: Jesús Cantero. Producción: Teatro del Mediodía. Estreno: Otoño 1974. Almendralejo, Badajoz.

¹² El teatro fue construido en 1887 por el filántropo local Enrique de la Cuadra. De ahí, su denominación actual. El Ayuntamiento de Utrera adquirió el inmueble en junio de 1985, acogándose al Programa de Rehabilitación de Teatros Públicos de las Consejerías de Obras Públicas y de Cultura de la Junta de Andalucía, siendo el arquitecto encargado de la remodelación Juan Ruesga Navarro. Culminadas las obras en 1993, el teatro abrió sus puertas al público presentando uno de los escenarios más amplios de Andalucía.



que ser compatible con la conservación de todos aquellos elementos que eran patrimonio de todos. Y así lo hice. Aquellos trabajos dieron pie a otros muchos, pero siempre recordaré aquellos días en el viejo teatro de Utrera. Y lo aprendido allí jamás lo he olvidado.

IV

A lo largo del siglo XX se ha producido toda una corriente dentro de los edificios teatrales, en los que la cercanía, la proximidad al espectador, ha supuesto una opción artística. En los primeros años del siglo se van a producir dos acontecimientos de arquitectura teatral muy destacables. La apertura del Instituto de Gimnasia Rítmica Jacques-Dalcroze en Hellerau, en 1912, resultado de la asociación temporal de tres genios: el arquitecto Heinrich Tessenow, el escenógrafo Adolphe Appia y el coreógrafo Jacques-Dalcroze, figuras excepcionales en sus campos y casi desconocidas para la sociedad en general. Y en 1913, la apertura del Théâtre du Vieux Colombier en el antiguo Athénée-Saint-Germain por Jacques Copeau. Con ellos se inicia todo un movimiento de renovación en el concepto del edificio teatral. Una pequeña sala, con gran cercanía del público, donde se muestra un nuevo teatro. Según Copeau: «para la obra nueva, que se nos deje un espacio vacío.»

En los años treinta y cuarenta se continúa investigando principalmente en locales pequeños, llegando a asociarse, durante algún tiempo, el edificio teatral adaptable con la idea de teatro experimental. Muchos de estos experimentos se realizan en el ámbito universitario, en Estados Unidos. Norman Bel Geddes, el gran diseñador norteamericano y precursor de los nuevos edificios teatrales, plantea el camino a seguir. En 1950 escribe:

El teatro apropiado para una institución de enseñanza es aquel en que el



auditorio y el escenario se sitúen en un gran salón vacío. El techo completo de este salón debe ser una rejilla técnica. Cada elemento, practicable o grada, debe moverse, mecánica o manualmente pero con facilidad.

La claridad de la propuesta es impactante.

Paralelamente, se multiplican las experiencias que profundizan en un nuevo modelo de relación entre el espectáculo y el espectador, buscando su propia definición espacial. Los espectáculos de Jerzy Grotowsky, del Odín Theatre de Eugenio Barba, del Living Theatre, que investigan sobre la proximidad física del espectador y el actor, en locales de reducidas dimensiones en muchos casos. En 1970 Peter Brook escribe:

Hay en estos días un movimiento, que tiende a reconocer que todos los teatros son nefastos e inútiles. Nuestro primer movimiento sería pedir a los arquitectos que no edifiquen otros. [...] Igual que el actor improvisa, el lugar puede ser improvisado. Pero vendrá el día en que el teatro encontrará un sentido. Enseguida, la cuestión arquitectónica vendrá a su sitio.¹³

Es, en este contexto, donde podemos situar la aparición y posterior desarrollo en España de las salas alternativas, que suponen en la actualidad una de las opciones más claras de práctica del teatro.

Así llegamos a estos últimos años, en que me estoy ocupando de lo que denomino *teatro en proximidad*. Proximidad entendida como cercanía al público objetivo y proximidad como cercanía entre el espectador y el espectáculo. En este tipo de teatros se produce una práctica teatral que cierra el círculo iniciado hace décadas. El arquitecto y el escenógrafo reflexionan sobre un solo espacio, el espacio teatral convertido en espacio arquitectónico y viceversa. La relación entre edificio teatral-espectáculo y espectador, entendida como una única ecuación que resuelve sus soluciones en una serie de casos concretos que, en su conjunto, constituyen una verdadera opción de arquitectura y teatro¹⁴. Arquitectura y Teatro, Teatro y

¹³ Peter Brook. Artículo publicado en *L'Architecture d'au jour d'hui*. Octubre-noviembre, 1970.

¹⁴



Arquitectura, son el objeto de mi trabajo y, cada vez más, constituyen un perfil personal, una seña de identidad en la que continúo profundizando y en la cada día me encuentro más cómodo. Eran dos mundos, pero ahora son casi toda una vida.

-
- «Prototipo arquitectónico de innovación y sostenibilidad de espacios escénicos». En colaboración con Arcadia Amarga S.L, Chemtrol Teatral S.A. y Ayesa. Subvencionado por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España. 2011.
 - «Anteproyecto de teatro municipal en la Roda de Andalucía. Sevilla». Ayuntamiento de La Roda de Andalucía. Sevilla. 2010.
 - «Proyecto básico y de ejecución de cine teatro en las Cabezas de San Juan. Sevilla». Ayuntamiento de Las Cabezas de San Juan. Sevilla. 2010.
 - «Centro privado de investigación, pedagogía y producción teatral». Centro de Arte Producción S.C. Sevilla. Dirección de Obras. 2008.
 - «Adaptación de nave a sala teatral». La Cuadra de Sevilla S.L. Polígono Hytasa. Sevilla. 2007.

