



UNIVERSIDAD DE DISEÑO,  
INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

UDIT: UNIVERSIDAD DE DISEÑO, INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

ÁGORA CREATIVA

---

Artículos científicos

INVESTIGACIÓN

---

6-2024

## El telón pintado en el teatro como técnica de ilusión visual

Javier Chavarría Díaz

Follow this and additional works at: [https://sciencevalue.udit.es/articulos\\_cientificos](https://sciencevalue.udit.es/articulos_cientificos)

---

**Título: El telón pintado en el teatro como técnica de ilusión visual.**

Autor: Javier Chavarría Díaz

Tipo de documento: Artículo

Título de la publicación: Scherzo, Revista de música.

Año XXXIX, Nº 407 junio de 2024

### **Abstract**

La técnica del telón pintado ha pasado de ser un elemento esencial en el diseño escenográfico durante cuatrocientos años a pasar al olvido en pocas décadas, sin embargo, su uso en formatos alternativos de las artes escénicas durante la década de los años 20 del siglo XX le dieron una relectura y una salida honrosa del foco de atención del diseño escénico.

Primera página: 64

Última página: 66

Fecha de publicación: junio de 2024

Recomendaciones de citación:

### **Artículo:**

**El telón pintado en el teatro como técnica de ilusión visual.**

### **A la italiana**

Desde el punto de vista de la escenografía teatral, lo que tradicionalmente llamamos teatro a la italiana, es la herencia que pervive de un modelo escénico que nos llega del renacimiento y barroco europeo, configurado desde el siglo XVI y desarrollado fundamentalmente desde los siglos XVII y XVIII, este modelo consiste básicamente en una estrategia de relación espacial entre el público y la escena. Un formato que, si bien en origen no era tan radical<sup>1</sup>, en la actualidad ha evolucionado hacia la creación de dos espacios antitéticos en donde lo real y lo ficticio ocupan lugares separados<sup>2</sup> y su característica reside, precisamente, en esta separación.

Pero ¿en qué consiste realmente el teatro a la italiana? básicamente, se trata de crear un espacio horizontal elevado (el escenario), separado del espacio del público, y acotado verticalmente por una embocadura o puerta<sup>3</sup>, a menudo con

---

<sup>1</sup> Hay datos de como en el mismo escenario se sentaban durante la representación los representantes del orden en unos taburetes a los lados del proscenio, por lo que la realidad y la ficción debían resultar bastante integradas. Al respecto consultar: ARRONIZ, Othon. (1977) *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Ed. Gredos, Madrid. 1977.

<sup>2</sup> Quizás este modelo es más reciente de lo que pensamos en el siglo XIX todavía se mantenía encendida la luz en el patio de butacas durante la representación, y era habitual hacer vida de sociedad en los palcos, lo que incluía visitas, comidas y cortejos. Ir al teatro era parecido a cuando ahora se tiene la televisión encendida mientras hacemos otras cosas.

<sup>3</sup> Aquí se podría aludir a todo el desarrollo formal del Arco Proscenio, desde su inicio por accidente en el siglo XVI cuando se construye el teatro de Sabioneta diseñado por Vincenzo Scamozzi en 1590 o incluso

forma de arco en el proscenio (el lado más cercano a la audiencia) y por un cierre al foro (el lado más alejado del público, es decir, un fondo visual) Este cruce de planos (verticales y horizontales) que es en apariencia sencillo, va a desarrollarse a lo largo del siglo XVII, desde ese escenario casi paupérrimo descrito por Cervantes al hablar de las obras ambulantes de Lope de Rueda<sup>4</sup>, hasta alcanzar grandes cotas de complejidad llegando a su esplendor durante el siglo XIX y a su revisión durante la primera mitad del siglo XX. En este formato, los elementos que ponían en funcionamiento la ficción eran, fundamentalmente, la manera como se visualiza la tramoya del escenario, esto es, la manera como se organiza ese espacio para que sea percibido, desde el lugar donde se haya el público, como una cosa completamente diferente de lo que es en realidad. Fundamentalmente es construir unos elementos (verticales a menudo) que vistos desde el patio de butacas producen la sensación de ver otra cosa completamente diferente. Y esto se ha mantenido más o menos hasta la actualidad en el lenguaje complejo que es la construcción de un espacio escenográfico.

### **Ambito escénico, División del espacio compartido.**

Lo que es curioso en el modelo a la italiana que comentamos es que la separación entre el espacio del público y el de los/las intérpretes, propone una codificación donde es precisamente a partir de esta división espacial que tiene lugar la ilusión.

Si bien es cierto que en el teatro barroco esta división no era completa, también es cierto que toda la construcción escenográfica se va a apoyar precisamente en este distanciamiento.

Sería muy largo detallar los matices de este modelo dual, sólo comentar para no desviarnos demasiado que en el teatro a la italiana mientras que la escena se presenta como una abstracción ajena al mundo real, al separar eficazmente el espacio del espectador del de la escena, apagando la luz de la sala o imponiendo la atención sobre el escenario con el silencio del público, lo que se favorece es que el público se olvide de su realidad, que se integre en la trama del espectáculo y que viva como suyos los acontecimientos que se le muestran.

Al contrario, los espectáculos que propician una relación más fluida entre estos dos mundos (como el circo o una actuación en una taberna) lo que generan es que el público no deja de ser él mismo, viviendo la escena desde su realidad, lo que fomenta una conciencia crítica mayor frente al espectáculo.

---

remontarse a sus referencias iconográficas heredadas, en un hilo histórico desde los modelos del arco del triunfo romano y su pervivencia en las portadas de las catedrales románicas y góticas.

<sup>4</sup> "... del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos (...) El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo." CERVANTES, Miguel. (1615) Prólogo a la edición príncipe de sus ocho comedias y ocho entremeses.

Sobre los modelos espaciales vinculados con el binomio escena/audiencia y sus complejas relaciones hay abundante bibliografía que, en general, toma de referencia las premisas de Gastón Breyer formuladas en los años ochenta en su texto *Teatro: el ámbito escénico*<sup>5</sup>.

La forma de la sala y la forma del escenario decidirán radicalmente cómo podemos organizar el espacio escenográfico y es uno de los temas que más nos interesan a los escenógrafos; la capacidad que tendrá el escenario que diseñamos de construir una realidad habitable no solo para los/las intérpretes, sino también para el público; Es decir, la capacidad que tendrá el público para transformarse y ser un público otro<sup>6</sup> gracias a nuestra propuesta.

### **El decorado y el diseño escenográfico**

Cuando se diseña un decorado, uno de los primeros aspectos que nos ocupa es relacionar la planta con el alzado<sup>7</sup>. La planta incide en la circulación de los intérpretes, lo que se conoce como espacio lúdico<sup>8</sup>, el alzado es realmente lo que el público ve, todo lo que se eleva de la cota cero del escenario y que va a generar efectos ilusorios de profundidad o tridimensionalidad. De la relación y las limitaciones entre este uso de la escena en consonancia con la visualidad que proyecta nace el diseño del espacio.

En algunos espectáculos, como la danza clásica, el espacio lúdico ocupa todo, por lo que el decorado debe restringirse a planos verticales colgados que liberen el mayor espacio posible en la escena, ocupada sólo por pocos elementos necesarios para la trama. Por eso en los grandes ballets los escenarios están tan desnudos y son ocupados por la luz y por los intérpretes. En las antípodas el teatro generado por las vanguardias de principios de siglo y siguiendo el modelo del Teatro de Arte de Moscú<sup>9</sup> el objeto en escena adquiere corporeidad pues es necesariamente usado; Su uso le da el sentido y es por ello por lo que está allí.

---

<sup>5</sup> Sobre los modelos espaciales vinculados con el binomio escena/audiencia y sus complejas relaciones hay abundante bibliografía que, en general, toma de referencia el texto BREYER, Gastón. (1986) *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. Se llama *Ámbito Escénico* precisamente a la relación entre el espacio de la sala y el del escenario.

<sup>6</sup> Frente a la idea de "otro público", que serían otras personas que ven la obra, un "público otro" sería ese mismo público en relación con sus capacidades de transformación e integración, esto es, con su generosidad y su capacidad de entrega y participación.

<sup>7</sup> Ni más ni menos que ese diálogo que nos dice Cervantes que se crea entre los tablones del plano horizontal que es el escenario, y la manta vieja que cierra como telón de foro la escena (ver nota 4)

<sup>8</sup> Según la terminología que usa BOBES, María del Carmen. (2001) *Semiótica de la escena*. Madrid: Arco/libros, 2001. Que se define como aquel que es usado por los intérpretes, con la ubicación de su cuerpo en el espacio y con sus movimientos, en el discurso de su actuación, que viene condicionado por las características del lugar y por el diseño de la escenografía.

El espacio lúdico desde mi perspectiva personal se relaciona con la idea de juego y presenta dos aspectos fundamentales; la pedagogía y la participación. En la primera el cuerpo formará parte del sistema de signos y del lenguaje, en la segunda el cuerpo participa del lugar.

<sup>9</sup> Fundado por Konstantin Stanislavky y Vladímir Nemiróvich-Dánchenko en Moscú en 1897, es un referente internacional por el uso del método del primero en el que el actor se vincula emocional y psicológicamente con el personaje que interpreta, aunque también es bastante contestado por muchas escuelas de interpretación.

Toda una deriva desde las últimas décadas del siglo XIX y fundamentalmente desde las vanguardias del siglo XX que aborrece del concepto del “decorado” por ficticio, buscará con insistencia el practicable y el mueble frente a la ficción visual que presenta el telón pintado.

Para el diseño de escenografía, en las sucesivas fases de creación del decorado<sup>10</sup> el dialogo entre el lugar que usa un actor y el lugar que ocupa un elemento de decorado es lo que tensiona cada una de las decisiones que se toman. Claro está que todas y cada una de estas decisiones están mediadas por la dirección, por la visión del texto, por la energía actoral y por un sinfín de realidades técnicas y presupuestarias que hacen que el resultado sea el acuerdo entre todas estas posibilidades.

### **Ficción visual frente a corporeidad del objeto.**

Como escenógrafo, una de las cosas que más me motiva cuando abordo un decorado es pensar que, en contra de la exigencia de realidad del diseño de arquitectura o del de interiores, la escena tiene sus propias conductas y no está únicamente supeditada (por lo menos durante la función) a las leyes de lo real. En el mundo real hay unos códigos espaciales de organización, de convivencia, de utilidad, etc. En el mundo de la escena estos códigos se vinculan con la narración visual, con la construcción del personaje y con la poética de la historia, y por ello pueden subvertir todas las exigencias de lo real.

A este respecto, una de las técnicas más empleadas durante el siglo XIX que se va a mantener en plena actividad en las primeras décadas del siglo XX es la *perspectiva acelerada*; una estrategia por la que la relación de proporciones en planta y alzado de ancho y fondo del decorado se altera, y con el uso de los telones laterales deformados se crea la ilusión óptica de una profundidad mucho mayor. Esto se alterna habitualmente a su vez con la perspectiva cónica, frontal u oblicua, sobre telón plano<sup>11</sup>

El uso de elementos tridimensionales (fermos y trastos) y los practicables, alternándose con telones planos y sus pinturas en perspectiva, llega a generar espacios ilusorios muy creíbles.

En este juego de perspectiva, cuando se diseña la planta se trabaja sobre la verdadera dimensión de los objetos en escena con su profundidad modificada, y cuando se trabaja el alzado la idea es ponerse en el lugar del espectador y visualizar el efecto que tendrá el decorado y la sensación de profundidad o tridimensional que va a generar. En el diseño se pasa del escenario al patio de butacas cerrando el círculo del ámbito escénico, pues en ningún caso son

---

<sup>10</sup> Que podríamos resumir más o menos en: la lectura del texto, la búsqueda de material de referencias, la definición del concepto, los primeros bocetos, los planos acotados, la elaboración de maquetas, la construcción del decorado, y finalmente la plantación en el escenario.

<sup>11</sup> Un recorrido muy completo sobre la técnica del telón pintado y el uso de la perspectiva acelerada se puede encontrar en uno de los últimos herederos de la escuela de escenografía catalana. AROLA, Francisco. (1921) *Escenografía*. Ed. Calpe, Barcelona, 1921

elementos aislados que se trabajen individualmente, sino que en las fases de diseño se pasa de uno a otro continuamente.

Volviendo al telón pintado, este artificio de mentiras visuales será cuestionado por la evolución del diseño escenográfico que pasa de lo ficticio a lo concreto; El lugar de lo concreto en el diseño escenográfico se afianzó en los cambios del teatro burgués de finales del siglo XIX, y evolucionó con las propuestas de las derivas escénicas de las vanguardias de principios de siglo XX que a su vez pusieron las bases para que se generase, después de la Segunda Guerra Mundial, un teatro alejado de lo cotidiano. Estas propuestas que se vinculaban con lo incoherente lograban su efecto por el contraste de ubicarse en el espacio de lo real<sup>12</sup>. La verisimilitud del lugar (que el lugar fuera creíble y real) era paradójicamente indispensable tanto para que el teatro realista del XIX conectara con una “verdad” que traía lo cotidiano al escenario para anclar su ilusión en algo que el espectador reconociera como propio, como para lo contrario; para hacer crecer el extrañamiento del absurdo existencialista de las vanguardias históricas y de la hornada de dramaturgos de después de las contiendas.

Estos nuevos criterios de verismo proponían un tratamiento de la escenografía basado, sobre todo, en la verdad de sus materiales, no en la ilusión, y es maravilloso encontrar en medio de ese circuito de objeto físico presente que tuviera su auge un modelo de lo fantástico que hacía que el público fuera transportado a lugares insospechados. Era el mundo de la revista musical de los años veinte. Un lugar en el que refugiarse de la vida cotidiana y dejarse llevar por la disparatada aventura del deleite visual.

### **La revista musical como salida de emergencia.**

En un artículo del año 1928, publicado en *La Esfera*, que aborda este nuevo fenómeno de la revista musical se deja claro para qué público se producen estos espectáculos: aquel que va al teatro a descansar y a olvidar los problemas de lo cotidiano, y menciona que el éxito del formato se basa en la afluencia de extranjeros (el incipiente fenómeno del turismo) que buscan diversiones

---

<sup>12</sup> Conocido como Teatro del Absurdo, se refiere a obras en las que los autores, bajo la etiqueta de lo absurdo, plantean una forma de acuerdo frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda en medio de un universo inexplicable utilizando la metáfora poética como una manera de proyectar sus más íntimos estados. El término fue acuñado por Martin Esslin cuando escribió *El teatro del absurdo* (1961). Para él, los cuatro escritores que definieron el movimiento fueron: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, y Jean Genet, y posteriormente agregó a Harold Pinter.

durante sus vacaciones y en que cada vez hay más “gentes que pueden permitirse el lujo de descansar”<sup>13</sup> (una cierta democratización del consumo)

Y aunque el propio artículo y en general la opinión pública hablan de este modelo de espectáculo como artes escénicas de segunda categoría frente a los argumentos “serios” del teatro pedagógico o al complejo virtuosismo de otros formatos como el de la ópera, lo cierto es que, si algún género estaba cerca de los modelos transgresores de la vanguardia artística y de la apertura de pensamiento de los años veinte y treinta ese era, precisamente, la revista musical.<sup>14</sup>

En sus “páginas” se podían ver los nuevos modelos sociales y en su sátira visual tendrían espacio nuevas sexualidades y roles no normativos. Muñecos y autómatas como los que habitaban las exposiciones de los surrealistas aparecían caracterizados en personajes que poblaban obras como *La orgía dorada*, estrenada en 1928<sup>15</sup>

Por definición el escenario de la revista musical es fantástico, evocador de mundos imposibles que te llevan de un cuadro a otro a lugares exóticos y que en general se podrían definir como visualmente confusos. Palacios, jardines de referencias modernistas que mezclan el colorido de los postimpresionistas con elementos de lenguaje folk, desde el bordado de un mantón de Manila a las *chinoserias* de una porcelana. Un juego en el que un nutrido grupo de bailarinas con brillantes y atrevidos trajes de fantasía crean un *non finito* con la ornamentación de los fondos de los telones pintados. Una confusión fondo/figura, en la que en un complejo *horror vacui* de intérpretes y telones presenta una escena en la que el público no puede definir del todo qué es persona y qué decorado, como podía ocurrir en la Secesión Vienesa con los abigarrados cuadros de Gustav Klimt o, desde otro orden estético que influenciara a unos y otros, en los grabados japoneses donde las telas de los kimonos se extienden en el tatami de la sala haciendo que sea difícil distinguir los límites del cuerpo y el lugar.

Una suerte de fenomenología en la que cuerpo y objeto se extienden felizmente redefiniéndose.

---

<sup>13</sup> La Esfera. Artículo sin firma publicado el 31 de marzo de 1928. Pág 42-43.

<sup>14</sup> Un recorrido interesante sobre estos formatos escénicos y su relación con el lenguaje de las vanguardias se haya en el catálogo de la exposición Intermedios. AAVV. (2016) *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español*. Acción cultural española AC/E. 2016.

<sup>15</sup> Con Libreto de Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Tomás Borrás y música de los maestros Jacinto Guerrero y Julián Belloch.

En este complejo escenario saturado y confuso triunfaban las primeras vedetes en composiciones escultóricas, luciendo los distintivos de su status (los trajes más brillantes, los tocados más arriesgados) el objetivo claro era dejar al espectador en estado de *shock* visual, pues como dice el artículo citado; “La vida suele ser unas veces amarga; otras, sosa y aburrida, y no está de más alegrarla de vez en cuando con alegrías de la vista y del oído, que si no son alegrías espirituales pueden ser reposo mental”<sup>16</sup>

Pero volviendo al espacio a la italiana con el que iniciábamos nuestro recorrido y siempre desde la perspectiva del escenógrafo que mira un espectáculo tratando de comprender su dimensión escenotécnica, el formato de revista musical apoyaba las estructuras espaciales del ámbito escénico (escenario/sala) y recordemos que se trataba de un modelo cerrado según Breyer que favorece el ilusionismo, pero a la vez destruía esa ilusión de realidad al mostrar una fantasía disparatada donde entraba en juego toda la creatividad del diseñador que nos muestra un mundo en el que no podemos dejar de asumir como ficción. En este sentido es muy oportuno el uso de la técnica del telón pintado que, si bien era rechazada por los escenógrafos que buscaban desde planteamientos más modernos transmitir una idea de ambiente real, resulta precisamente idónea para contar un mundo que no es real, que solo es un deslumbrante y complejo aparato visual.

Javier Chavarría Díaz es escenógrafo, Doctor en Bellas Artes y académico de la Academia del Cine. Su actividad profesional oscila entre la creación escénica, la gestión cultural y la docencia universitaria.

---

<sup>16</sup> Op. Cit.