



*Aventura de los cueros de vino, Iñaki Barrio (Teatro Click)*

# Una escenografía cervantina: *Farsantes y figuras de una comedia municipal de Teatro del Mediodía* (1974)

JARA MARTÍNEZ VALDERAS

*Instituto del Teatro de Madrid (Universidad Complutense)*

*Universidad Internacional de la Rioja, España*



Esta actividad ha sido parcialmente financiada por UNIR Research (<http://research.unir.net>), Universidad Internacional de la Rioja (UNIR, <http://www.unir.net>), dentro del Plan Propio de Investigación 3 [2015- 2017], Grupo de Investigación en Artes Escénicas [CCSS-07].

**RESUMEN:** Este artículo analiza la escenografía que realiza Teatro del Mediodía, compañía independiente sevillana, en 1974, para la concepción escénica que realizaron sobre textos de Miguel de Cervantes, entre otros autores de entremeses. Tras una descripción y un análisis escenográfico ponemos en relación las decisiones estéticas estilísticas –basadas en el juego teatral que tiene como modelo la puesta en escena del teatro áureo– con la dramaturgia. La escenificación tiene como referente creativo a las compañías de cómicos de la legua y al texto La elección de los alcaldes de Daganzo, de Cervantes. A través de sus referentes históricos, el material literario dramático empleado por dicha compañía trataba sobre los Ayuntamientos, con especial énfasis en la corrupción e ineptitud de los políticos, lo cual adquiere particular relevancia por llevarse a cabo en pleno estertor de la dictadura franquista.

**PALABRAS CLAVE:** escenografía, teatro independiente andaluz, Teatro del Mediodía, Cervantes, puesta en escena del Siglo de Oro, teatro político

**ABSTRACT:** This article gives a description and analysis of the scenography devised in 1974 by Teatro del Mediodía, an independent theatre company based in Seville, for a drama developed from texts by Cervantes and other authors of *entremés*. It goes on to explore the relationship between the drama and the stylistic and aesthetic decisions that were made, based on the type of theatrical performance inspired by the Golden Age of arts and literature in Spain. The staging uses as its references companies of itinerant comedians and the text of *La elección de los alcaldes de Daganzo* by Cervantes. The historical references and the dramatic literary material and provide one approach, to the local councils, exposing their politicians as corrupt and inept, in the death rattle of the Franco dictatorship.

**KEYWORDS:** Scenography, Andalusian Independent Theatre, Teatro del Mediodía, Cervantes, staging of the Spanish Golden Age, political theatre

## INTRODUCCIÓN

*Farsantes y figuras de una comedia municipal* es el primer espectáculo que realiza la compañía Teatro del Mediodía, cuyo origen fue el grupo Esperpento, del que se escindió en 1973, ambos colectivos son piezas clave del teatro independiente andaluz. Para esta primera incursión teatral, el dramaturgista Antonio Andrés Lapeña realiza el texto a partir de entremeses de los siglos XVI y XVII, tomados de Miguel de Cervantes, de Agustín de Rojas, de Jerónimo de Cáncer y de Luis Quiñones de Benavente. Este espectáculo mantiene en su configuración escenográfica, como vamos a analizar, referentes escénicos propios del teatro de la época cervantina, por lo que se establece una interesante relación entre la escena áurea y el teatro independiente. Ambas maneras de hacer teatro son referentes del actual; la áurea, por su capital importancia literaria y cultural, y la independiente, por ser la catalizadora de la renovación de la puesta en escena en España tras el franquismo.

Este trabajo, en consecuencia, tiene como objetivo analizar la escenografía de este histórico montaje de Teatro del Mediodía, el cual, ahonda por partida doble en las raíces del teatro español. Tres épocas se entremezclan en este análisis: el inicio del capitalismo manufacturero, los estertores de la dictadura franquista y la actualidad, diversas etapas donde el teatro político está presente. Los personajes son una compañía de cómicos que a su vez van representando los *dramatis personae* de las distintas historias de la fábula, por ejemplo a Bachiller Pesuña, Pedro Estornudo, Panduro y Alonso Algarroba de *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

## ANTECEDENTES

Las obras teatrales andaluzas de los años cincuenta eran producciones de aficionados o de compañías profesionales madrileñas con repertorio de autores consagrados que permanecían largas temporadas en distintas plazas. Las agrupaciones de aficionados eran

numerosas, realizaban sobre todo obras de corte popular o de temas religiosos y cuya escenografía consistía en simples telones pintados en la mayoría de los casos. Este panorama, que describe M<sup>a</sup> Jesús Bajo Martínez, es un síntoma del estado teatral de Andalucía, previo al surgimiento del teatro independiente.

Tras la guerra civil desaparece paulatinamente la industria teatral en Andalucía, la producción propia es cada vez menos, escasean las producciones profesionales, y los talleres escenográficos y de vestuario sobreviven estrechamente hasta su cierre definitivo. La vida cultural de la comunidad pasa a depender fundamentalmente de Madrid, y hacia esa ciudad se dirigen todos los principiantes con aspiraciones (Bajo, 1996: 31).

"Teatro independiente" es el término que hace referencia al movimiento teatral surgido a partir de los años 1960 y fraguado durante los setenta en todo el territorio español. Si bien hay estudios sobre sus actividades en Madrid y Barcelona, se carece de una investigación específica sobre la comunidad andaluza, de ahí que este acercamiento intente aportar datos al respecto.<sup>1</sup> La década de los setenta ha sido muy fecunda en la creación de compañías teatrales, pues tan solo entre los años 1967 y 1969 se inscribieron en el registro español más de cuarenta grupos con características similares de teatro no comercial y con motivaciones políticas. No obstante, las fechas de finalización de las actividades de esas formaciones no son concluyentes, ya que existe constancia de las fechas de los primeros estrenos, pero no de su lento declinar. Las últimas producciones de los grupos sevillanos se mueven entre estas fechas: Mediodía estrena su última producción en 1979; sin embargo, Esperpento alarga su trayectoria hasta 1986, y todavía más extensa es la vida del grupo conformado por ambos, Teatro de

---

<sup>1</sup> Con excepción de Barrios, 1980; Moreno, 1992; Bajo Martínez, 1996; Monleón y Sánchez Trigueros, 2009. Hay que destacar el homenaje al teatro independiente andaluz celebrado en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía de la Consejería de Cultura (cfr. Junta de Andalucía, 2009).

Repertorio, que se disuelve en 1988-1989 (coincidiendo con la creación del Centro Andaluz de Teatro).

Entre 1978 y 1982, el Teatro Independiente con origen en los sesenta desapareció. Algunos grupos trataron de reconvertirse en teatros estables. Otros se disolvieron y sus integrantes pasaron a engrosar las plantillas de los nuevos teatros públicos o bien se adaptaron al funcionamiento de un nuevo teatro comercial donde cabía un cierto rigor artístico (Sánchez, 2006: 15).

Un primer dato relevante es el inicio de la democracia española, tras la muerte del dictador Francisco Franco, en 1975, y la Constitución del 78, que modifican de forma paulatina el país y su cultura en general, hasta las primeras regulaciones del panorama teatral, realizadas por el gobierno socialista, ya en 1982, y la creación del Centro Andaluz de Teatro (CAT) seis años después. Es precisamente la aparición de este centro de producción lo que desencadena el final del teatro independiente andaluz, aunque contrata a su vez a muchos miembros del teatro de Sevilla en su plantilla.

Los grupos Mediodía, Esperpento y Repertorio buscaron una renovación en la estrategia estética estilística<sup>2</sup> que acompañase a los nuevos textos (repertorio andaluz, teatro clásico y autores europeos) al dejar de lado la plástica escénica y el sistema interpretativo del teatro comercial, y lanzarse a la búsqueda de una revisión no solo ética sino estética. La compañía Teatro del Mediodía elegía textos dramáticos por afinidad ideológica y se trabajaban en función de la realidad social de los miembros del equipo y del público potencial del espectáculo. Este es el caso de *Farsantes y figuras de una comedia municipal*. En esta ocasión, y en los demás trabajos con textos clásicos, el material se somete a un proceso de adaptación dramática que lo convierta en una mejor herramienta de comunicación con el espectador.

---

<sup>2</sup> Véase la definición de estrategia estética estilística en el espacio escénico en (Martínez Valderas, 2014).

Mediodía decide alejarse de manera excepcional de los autores extranjeros contemporáneos que representaba Esperpento –O’Casey, Adamov y Brecht–, para poner la mirada en los clásicos españoles y, concretamente, en Cervantes, del que eligen con una clara intención *La elección de los alcaldes de Daganzo*. Esta decisión provoca un giro dramático que se hace evidente en este primer montaje de la compañía; no es un cambio estructural, sino coyuntural, ya que el siguiente montaje de Mediodía será un texto de Jacques Nichet y el tercero, de Bertolt Brecht.

*Farsantes y figuras de una comedia municipal* fue muy importante para el grupo porque le permitió realizar una amplia gira, nacional e internacional, que le exigió diseñar una escenografía móvil y le dio ocasión de valorar su eficacia en ruta. El espectáculo se estrena en otoño de 1974 en Almendrarejo, Badajoz. La salida desde Sevilla se produce el 2 de febrero de 1975 y tres días después se realiza la primera representación fuera del país. Estuvieron alejados de España hasta el 20 de marzo y en ese tiempo realizaron veintitrés funciones por veintiuna ciudades extranjeras.<sup>3</sup>

La condición de espectáculo itinerante será capital para el diseño escenográfico y marcará en Juan Ruesga, escenógrafo del grupo, quien había trabajado con Esperpento, un reto como creador: la adaptación de la escenografía para la gira debe ser desmontable y plegable para el transporte y montaje en un tiempo mínimo, ajustado en el precio. En este sentido, la estructura de hierro escenográfica suponía una pesada carga. La cuestión del transporte y montaje es una condicionante en todas las escenografías pero aquí se convierte en

<sup>3</sup> En el dossier de la compañía se hace un resumen de la gira realizada. Entidades contratantes de la función: salas comerciales, 40; universidades, 28; organizaciones de base, 27; Caja de Ahorros de Sevilla, 22; Cajas de Ahorros del País, 20; Organizaciones culturales, 8; Promotores de zona: 7; organización privada, 4; festivales nacionales, 3; Ayuntamientos, 2; en total suman 161 contratos. Este número se distribuye geográficamente de la siguiente manera: provincia de Sevilla, 25; provincia de Huelva, 6; resto de Andalucía, 6; Badajoz, 8; Galicia, 16; resto de España, 77; emigración económica, 23. (Estadísticas propias con base en notas de la propia compañía. Cfr. (Teatro del Mediodía, 1975 e).

una cuestión capital para la solvencia económica del grupo, con un presupuesto limitado para la producción.

#### DESCRIPCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

La documentación relativa al montaje se reduce a menciones en la cartelera de la prensa y a una única nota periodística: “Una amplia muestra de Teatro Independiente” (*La Vanguardia*, 1975: 39). Sin embargo, se conservan fotografías del espectáculo como las que se reproducen a continuación.



FIG. 1. Morales. Fotografía de la representación. Cortesía del CDAEA.



FIG. 2. Morales. Fotografía de la representación con detalle del dibujo en el carro.  
Cortesía del CDAEA.

Un numeroso equipo formó parte del proyecto en la gira de 1979, ya como Teatro de Repertorio.<sup>4</sup> Se diversifica el trabajo de los especialistas y se amplía el personal con músicos, máscaras, diseñador gráfico y secretario de producción. El salto profesional en este espectáculo es claro con respecto a Esperpento, cuyos dos proyectos anteriores no llegan a estrenarse, y su rendimiento de trabajo queda demostrado por la gira mencionada.

<sup>4</sup> El equipo de trabajo constaba de la adaptación y dramaturgia de Antonio Andrés Lapeña; dirección de José María Rodríguez-Buzón; escenografía y vestuario de Juan Ruesga Navarro; música de Miguel Mata y Rodrigo Salvatierra; interpretación de Adela Abad Grau, Antonio Andrés Lapeña, Roberto G. Quintana y Justo Ruiz Frutos; interpretación musical del Grupo Nuevo Cauce; realización de vestuario de Javier Gallego; y de escenografía de Eduardo Serradilla; máscaras de Enrique Moreno; regiduría de José Luis Castro; técnico de escena, Ángel Collado; diseño Gráfico de Roberto Luna; secretario de producción, Jesús Cantero; y producción de Teatro del Mediodía (Teatro del Mediodía, 1975 g).



Es posible conocer el proceso de creación de esta puesta en escena gracias a los bocetos, las notas relativas a los materiales de construcción escenográfica y de la confección del vestuario, así como planos técnicos depositados en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (CDAEA). De ahí se extraen datos importantes tales como que se pretendía usar madera de pino contrachapada, cartón y fieltro en el vestuario. En el archivo documental del CDAEA se encuentran diecinueve bocetos del diseño del vestuario y de la escenografía. El boceto más completo y con mayor información es el relativo al carro.

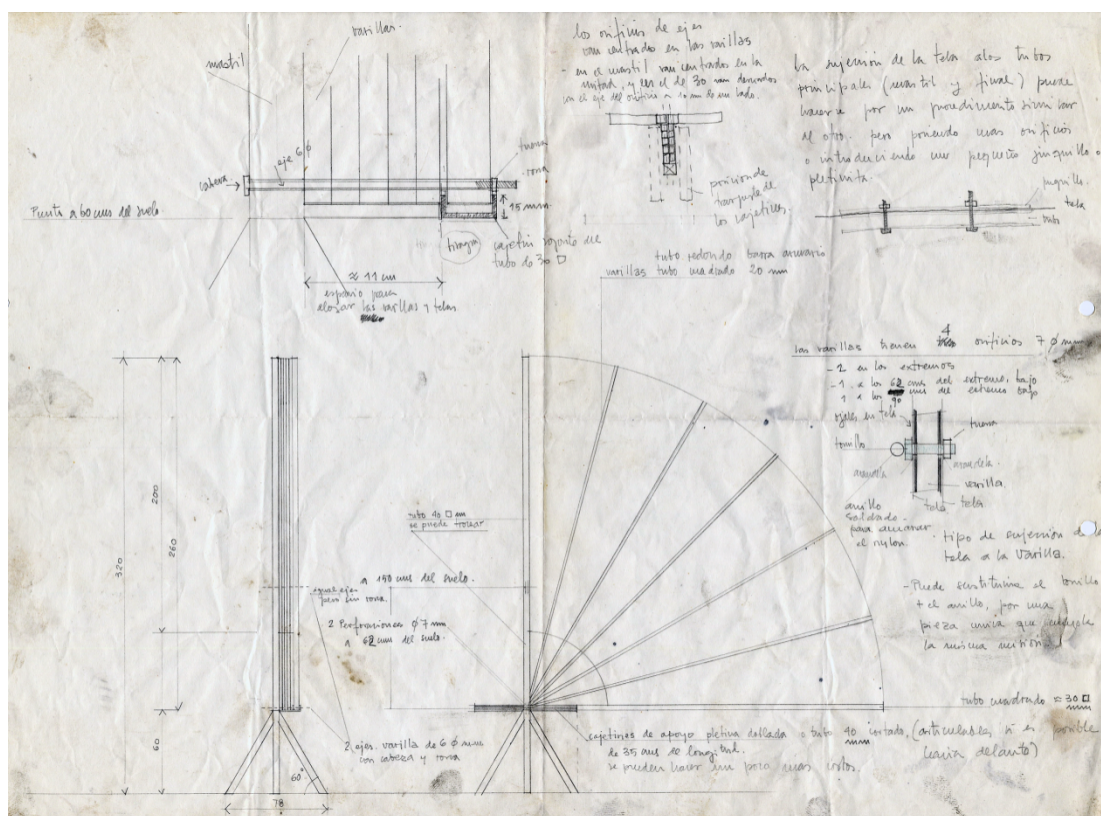


FIG. 3. Juan Ruesga. Boceto con anotaciones del carro.

Cortesía del CDAEA (Ruesga, 1975 b)

La escenografía estaba compuesta por una máquina que hacía las veces de carro de cómicos, sostenido por dos caballetes, en el que se podían desplegar dos abanicos, colocar un cartel y coger o dejar utilería o vestuario. Lo que se puede apreciar en este boceto son las medidas y los planos de construcción de esta pieza. Hay en el mencionado Centro de Documentación otros esbozos que dan cuenta de las innovaciones, tales como un cartel con la

palabra "Mediodía" que se colocaba delante del carro; el diseño de alzado y de perfil de los dos "potros", llamados así en el dibujo, que sostenían la estructura del vehículo; otro con su vista frontal y uno más con la tentativa del desplegable en abanico, entre otros.

Una vez definido el carro de los cómicos como eje central, se propone la idea al equipo y se diseña en función de la evolución del trabajo conjunto. El propio Ruesga lo explicaba de la siguiente manera en 1974:

Se desarrollan entonces los primeros diseños, tendentes a ofrecer al resto de la compañía una imagen clara del espacio que se intenta definir y del tipo de recursos y juegos que se proponían. Estos bocetos no desarrollaban excesivamente la idea y su propia técnica, apuntes coloreados, estaba pensada para hacerlos más una plataforma de sugerencias, que una imagen cerrada.

A continuación el proceso de diseño se centró en un estudio de los personajes que se estaban creando en los ensayos, a través de apuntes y comentarios que se planteaban en bocetos, dirigidos a plasmar la captación icónica del tipo, y los problemas que se desprendían de los juegos y situaciones, con el fin de dominar todos los pormenores del montaje, y que permitieran en la fase de concreción formal, incluir o modificar situaciones o gestos, pero nunca forzarlos.

El paso siguiente fue dirigido a consultar la documentación gráfica de la que se disponía, que se dividía en dos grandes apartados: ilustraciones del periodo histórico y las ilustraciones clásicas de la historia del teatro, específicamente "las máscaras" de la comedia del arte y sus derivados.

Finalmente se procedió del diseño a escala del dispositivo y se realizaron los planos técnicos de construcción y montaje (Ruesga, 2008: 35).

## *Análisis formal*

El estreno del espectáculo se realiza en un teatro cerrado, en Almendrarejo, Badajoz, como ya se mencionó. El tipo de escenografía que Ruesga diseña es un formato itinerante, inspirado en el carromato de los cómicos de la legua de la España de los siglos XVI y XVII, que representaban sobre todo en las plazas, por lo que es importantísimo el concepto de teatro al aire libre en la propia configuración escenográfica. Ruesga confirma la búsqueda de la escenografía itinerante y autosuficiente, preparada para representar en cualquier lugar, cerrado o abierto:

En este momento es cuando surge la idea del “carro”. En el texto de “Farsantes...” el plano de la realidad está montado sobre una compañía de cómicos de la legua que, se llama Teatro del Mediodía, estableciendo una referencia clara al planteamiento del espectáculo, identificar el hoy con el ayer, nuestra actual compañía con aquella del siglo XVII, y es precisamente aquí donde se desarrolla la idea. Estas compañías de cómicos eran también itinerantes y autosuficientes en la producción del espectáculo. Transportaban sus útiles y a los miembros de la compañía en los carros. Elementos multiformes que eran la clave del lugar escénico de sus espectáculos, con una inacabable serie de transformaciones y sin embargo con una sencillez propia de la escasa maquinaria teatral de la que se disponía. Salidas laterales y por el fondo. Composiciones simétricas y juegos de tres, con actores que se desdoblan en múltiples personajes. Aquí estaba lo imagen nítida de lo que podría ser el espacio escénico de “Farsantes...” (Ruesga, 2008: 35).

Guadalupe Patón Contreras, arquitecta encargada del texto relativo a *Farsantes y figuras de una comedia municipal* en el libro *Escenografías* (2009), escribe sobre el interés de la época en montar las obras en espacios que no eran los habituales. Habla de su vivencia junto a Ruesga en estos años:

De la primera época recuerdo cómo se desarrollaban espectáculos teatrales en espacios no convencionales, en lugares que no fueron proyectados para que se representara teatro en ellos y, en consecuencia, la importancia que tenía en estas circunstancias la escenografía, dotando a estos espacios del ambiente mágico necesario para alojar una representación teatral (Patón *apud* Ruesga, 2009: 36).

La disposición del público era frontal o a la italiana, según fueran los espacios donde la compañía representara. En todo caso, el público se mantenía frente a la escenografía y los intérpretes, y se buscaban buenas líneas visuales para los espectadores. Era una escenografía fija, puesto que no entraban ni salían elementos del escenario durante la representación, y de espacio único, al mantener un mismo lugar ficcional, una propuesta metateatral donde los cómicos a su vez representaban otros personajes. Se centraba en un solo elemento mecanizado al centro, el carro, que cambiaba de aspecto con el uso del cartel, el abanico pequeño o el grande, según la manipulación de los actores. El espacio se dividía en dos grandes zonas: el escenario, en primer término y la escenografía, en segundo plano. Al estilo de las representaciones de las compañías itinerantes de los siglos XVI y XVII, el carro era el fondo escenográfico y, delante de él se representaban los entremeses. De este lugar solían tomar la utilería o el vestuario para los cambios y así lo harán en *Farsantes y figuras de una comedia municipal*, del artefacto que mantiene los abanicos, pues permite una zona oculta detrás que era utilizada para cambios o salidas y entradas de los personajes. En esta ocasión no es relevante la forma del suelo escenográfico puesto que no es un elemento predominante, pero es una excepción en la producción de Ruesga, pues sus obras tienen, en su mayoría, un suelo propio y específico. Quizá la motivación para ello fuera recortar el tiempo de montaje. Para las representaciones que se hicieron con posterioridad al estreno, ya con Teatro de Repertorio en el teatro Lope de Vega de Sevilla en la temporada 1978-1979, se remodelaron los abanicos, que estaban muy deteriorados; se pintó el carro y se puso un suelo de tela en semicírculo, como un reflejo del abanico trasero, ya que la reposición de haría en este único teatro. Esta

escenografía tuvo la virtud, por lo tanto, de acoplarse a todos los espacios de actuación, con independencia del tamaño, la forma y la altura del torreón de tramoya.

En el boceto de la figura 4 se aprecia el uso de la línea curva en la escenografía por el desplegable en abanico, el de mayor tamaño delante y el menor plegado.

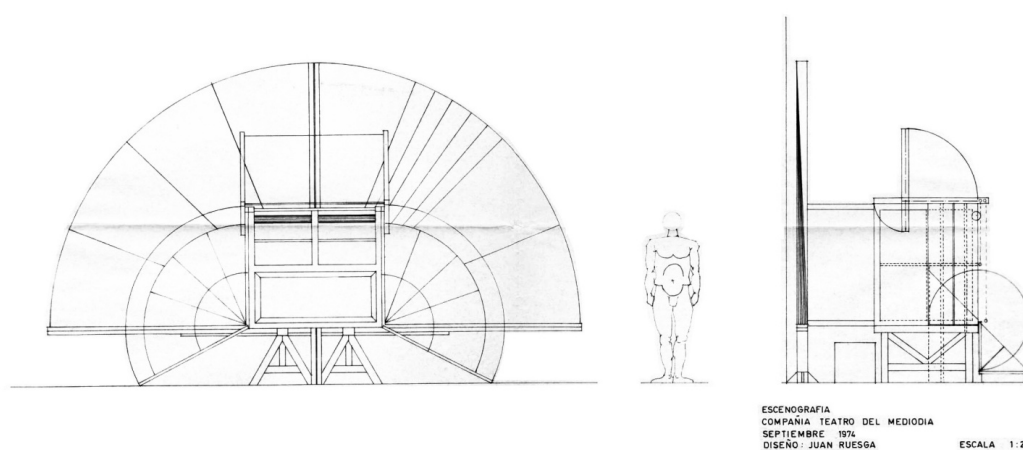


FIG. 4. Boceto completo del carro con referencia de escala (Ruesga, 1975 a).

En la obra se utilizan tanto colores neutros como poco saturados para el vestuario de los comediantes, que cuando pasan a representar a los personajes de los entremeses se cambian por otros: el amarillo, el rojo, el verde y el azul, con predominancia del amarillo (que además era el tono del abanico que servía como fondo para el resalte de los figurines). Un amplio colorido para una atmósfera divertida, acorde con el género y sus representaciones originales, que buscaban lo vistoso, tal como corresponde a la comedia de las piezas. Las dos siguientes figuras permiten comprobar el uso del amarillo en las máscaras y en el vestuario, este último combinado con añil, verde y rojo.

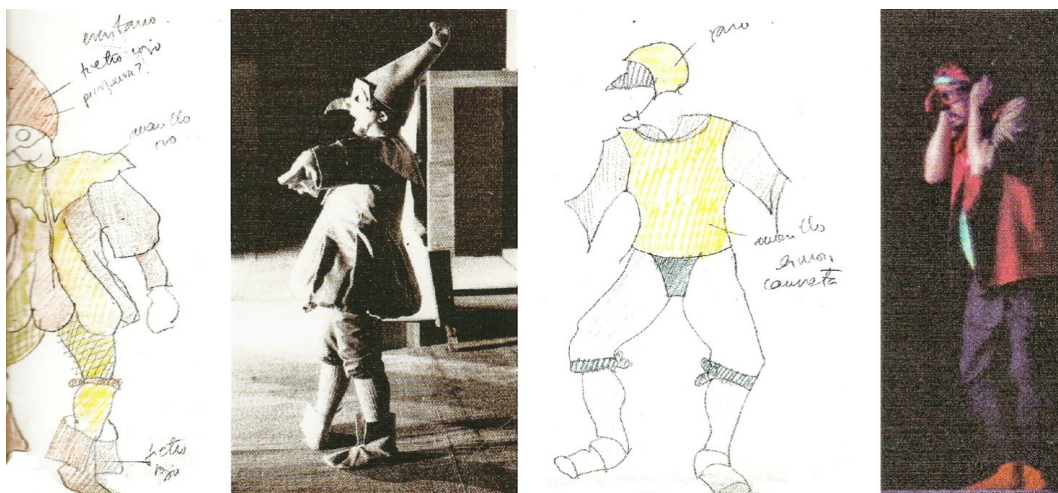


FIG. 5 Bocetos a lápiz y fotografías del carro (Ruesga, 2009: 37).

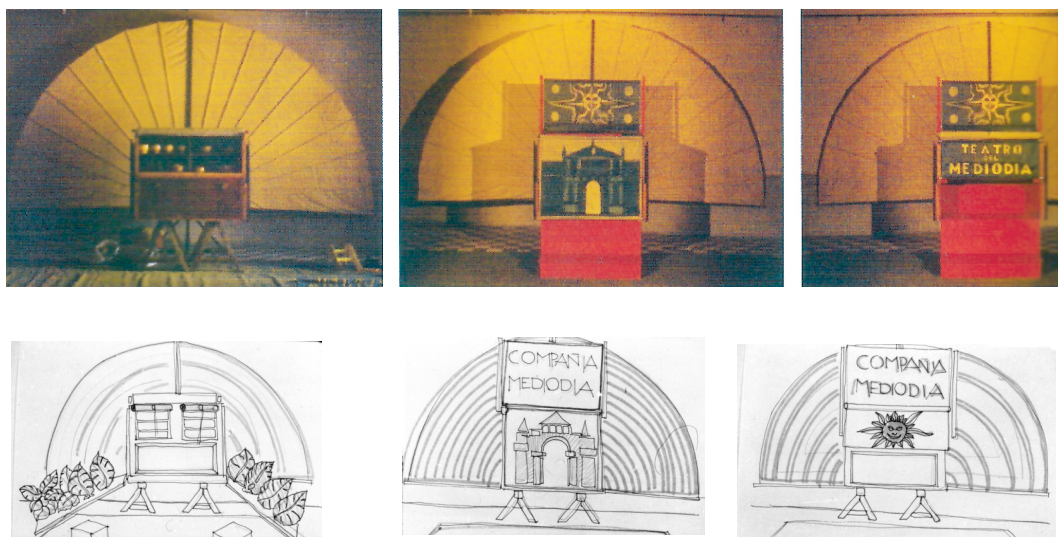


FIG. 6 Bocetos y fotografías de los figurines (Ruesga, 2009: 36).<sup>5</sup>

La utilería de mano servía para caracterizar los distintos oficios de los personajes, como la vara del alcalde, pero también para la construcción de acciones escénicas (por ejemplo el uso de un cuchillo, un candil, un maletín, un cazo, una llave y una espada). La utilería remitía al mundo original de los cómicos de la legua, así como que las máscaras y el vestuario se

<sup>5</sup> En esta ilustración se aprecia el dibujo de la fachada de La Puerta de Triana, en Sevilla, construida en el siglo XVI, que otorga signos locativos del espacio y del tiempo. También es un signo metateatral al escribir “Teatro del Mediodía”, en un divertido juego referencial: la compañía de cómicos de la legua que representan personajes dentro de su teatro comparten nombre con la compañía real de 1974, en un juego temporal para el espectador.

mezclaban con la tradición del siglo XVI italiano y su comedia del arte. Por lo que la estética combinaba los referentes históricos con los específicos del mundo teatral de esa época.

Como ya comentamos, hay dos planos de la ficción: una compañía española de cómicos de la legua, en un juego metateatral, y otro más estilizado en el que la propia compañía representa los entremeses, en un cambio de estilo más interpretativo y de vestuario que escenográfico. Las compañías históricas representaban con el propio carro que les servía de medio de transporte y su vestuario era el cotidiano, con algún “remate” del personaje, en el más elaborado de los casos. En esta función se trabaja con la misma idea. La agrupación representada vestía telas mates y gruesas pero al transformarse en la compañía que a su vez encarnaba los entremeses, incluía un vestuario de raso colorido, aunque mantenía algunos elementos como los zapatos o las calzas que tenían que servir para los dos personajes. De esta manera se diferenciaban los dos planos de la ficción. La textura que predominaba era táctil, con volumen, al incluir materiales como el fieltro en el vestuario, el cuero para ciertos detalles, el papel, la madera del carro y las telas fruncidas en los abanicos desplegados.

## DRAMATURGIA

Dejemos atrás el análisis formal para entrar en el bloque analítico dramaturgico del espacio y, por lo tanto, en la lectura contemporánea y el núcleo de convicción dramática.<sup>6</sup> El diseño de *Farsantes y figuras de una comedia municipal* brota de una idea escénica, cuando lo convencional es que surga del lugar donde se desarrolla la ficción. No del análisis de la peripecia, más habitual, sino del contexto histórico en que se desarrolla: es fundamental el concepto de los cómicos de la legua (los que representaban y para quienes estaban escritos los

---

<sup>6</sup> Estos dos conceptos están tomados de (Hormigón, 2002) y tienen que ver con la traslación del texto a la escena, en función del público potencial, que realiza el director de escena, acompañado por el resto de creadores, para que la obra dialogue con la época en la que será representada y transmita las ideas y experiencias sinestésicas que hayan escogido los creadores.

entremeses). También germina, como decíamos, del intento de Ruesga de elaborar una escenografía que no dependiera del lugar teatral donde se iba a representar; autosuficiente, independientemente de dónde se montase. Ruesga se plantea tres premisas generales como punto de inicio del proceso:

1º Se trataba de comprender mejor la realidad de 1773 a través del análisis del siglo XVII.

2º La clave dramaturgica general del espectáculo era “el teatro dentro del teatro”.

3º Los dos niveles que se planteaban en el espectáculo: realidad y sueño, se iban a dar con tipologías dramáticas distintas, realismo épico y farsa respectivamente (Ruesga, 2009: 34).

En el punto primero se muestra de forma clara la intención del espectáculo, su objetivo y apuesta por realizar una lectura que no sea historicismo teatral, sino la realidad de la España de los setenta a través de los textos de la del siglo XVII. La ideología impregna las apuestas artísticas de la compañía y es decisiva en su forma. En el programa de mano del Teatro Cine Aracena, del jueves 22 de mayo de 1975, Antonio Andrés Lapeña, el autor de la dramaturgia que nos ocupa, desarrolla esta idea, suavizada de cara a sortear la censura de la época, apuntada por Ruesga:

Hemos querido ver en el siglo XVII los intentos de cuajar en una sociedad antifeudal y los conflictos ideológicos entre los cristianos viejos y cristianos nuevos como aspectos importantes para completar nuestro presente como formación social y política.

En los entremeses hemos encontrado la vena de un teatro crítico de la situación histórica; de las pugnas que enfrentaban a los españoles de entonces por sus creencias, por su manera de entender la convivencia y su manera de vivirla.

Hemos escogido dos estilos de representación para cada uno de los planos de los que está compuesto el espectáculo. Uno realista para la representación de los comediantes en su vida



diaria y otro, el grotesco, para la representación de los sucesivos entremeses. El espectador puede ver así la vida de los comediantes y conocer su realidad histórica y lo que éstos representaban de esa historia que estaba viviendo, esto es, el teatro dentro del teatro, la realidad y lo fingido, pero no lo falso. Además de las canciones interpretadas por uno de los comediantes introducen un elemento crítico en la fábula que se cuenta y así se completa la visión desde nuestro días de un periodo histórico en el que ya estaban cuajados muchos de los problemas que aún son nuestra preocupación (Teatro del Mediodía, 1975 g).

La crítica social queda patente sobre todo en la interpretación de los textos y en las letras de las canciones;<sup>7</sup> la escenografía, sin embargo, cumple en mayor medida con los puntos segundo y tercero descritos por Ruesga. El carro permite llevar al espectador al referente histórico del siglo XVII. No es una escena de la vida cotidiana, sino una compañía de cómicos, lo que propicia la estilización teatral de ese mundo: un vestuario signado, esquemático de cada tipología de personaje y colorista en los cambios, para transformarlos de cómicos de la legua a personajes de los entremeses. El carro se inspira en los originales de los cómicos, pero alude más al mundo de la representación, ya que el histórico era uno grande que transportaba a toda la compañía mientras que el de Ruesga, de reducido tamaño y no practicable, era usado como máquina de transformación del “teatro dentro del teatro”. La estrategia estética estilística de la escenografía es, por lo tanto, teatral, al ser un artefacto al servicio de las acciones actorales. Esta idea de máquina escénica, que Ruesga conoce a través del director ruso Vsévolod Meyerhold, germinará, tras este debut en *Farsantes y figuras de una comedia municipal*, en muchas otras obras posteriores, sin ir más lejos, en la obra que realizarían a continuación, *Mercaderes de ciudades*.

<sup>7</sup> De los modelos de compañía de la legua descritos por Villandrando en su libro *El viaje entretenido* (1603) la que representan en *Farsantes y figuras de una comedia municipal* se parece a la denominada *Cambaleo*, que es el nombre que toman las compañías de cómicos de la legua con una mujer que actuaba y cantaba y cinco actores.

Como referimos más arriba, trabajaban sobre todo con una disposición de los actores frontal al público, con el carro detrás, tanto en las partes en las que son “los cómicos” como en aquellas en las que se representaban los entremeses. Las numerosas canciones y bailes populares del espectáculo reafirman esta disposición abierta al público. El tipo de interpretación actoral se dividía entre acercarse al naturalismo, al ser una compañía de actores del siglo XVII llamada Mediodía, y un estilo más farsesco al interpretar los personajes. No deja de ser paradójico que la propia compañía, en su primer espectáculo, se presente en escena con su nombre y como cómicos, en un hermoso juego metateatral con el espectador.

No existe contradicción en la estética estilística con el resto de los signos de la plástica, como vestuario e iluminación, trabajados en una misma línea. Es lo que se advierte, por ejemplo, en el diseño de los figurines, que se puede ver en la figura 5.

Se trataba de una búsqueda de modernidad que pretendía dejar atrás los sistemas escenográficos de grupos aficionados o de las compañías comerciales anteriores. El teatro independiente busca revisitar los clásicos desde una perspectiva nueva, alejada de la ideología franquista. Esta escenografía da sentido a una puesta en escena divertida que, a su vez, obliga al espectador a trabajar con la imaginación, a ser un asistente activo de la puesta en escena; un teatro popular como el propio de los entremeses. En el programa de mano de la representación se puede leer:

Farsantes y figuras de una comedia municipal es un paso más en el camino hacia un teatro realista que dé conocimiento de algunos aspectos de nuestra realidad histórica; en esta ocasión nos remontamos a los principios de nuestra sociedad política política actual [...] En los entremeses hemos encontrado la vena de un teatro crítico de la situación histórica; de las pugnan que enfrentaban a los españoles de entonces por sus creencias, por sus formas de entender la convivencia y por su manera de vivirla. [...] Además las canciones interpretadas por uno de los comediantes introducen un elemento crítico de la fábula que se cuenta y así se

completa la visión desde nuestros días de un periodo histórico en el que ya estaban cuajados muchos de los problemas que aún son nuestra preocupación (Teatro del Mediodía, 1975 g).

El texto trata, entre otros temas, desde una perspectiva humorística que permite un distanciamiento crítico, las elecciones municipales a partir del texto *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Miguel de Cervantes. La escenografía –como lo hacen el vestuario y la música–<sup>8</sup> juega con la idea de las formas del teatro áureo como recurso distanciador del presente histórico, por las evidentes limitaciones de la libertad de expresión (Teatro del Mediodía, 1975 f). Utilizan el alejamiento histórico, tal y como lo hiciera Bertolt Brecht –el referente teatral de la compañía–, como salvaguarda ante la censura y como elemento que permite la crítica indirecta a la actualidad. Se traza un paralelismo entre la política municipal que trata Cervantes –“En él hay una crítica llena de ironía y humor, materializada en la política municipal a través de los aspirantes a la alcaldía de Daganzo y del tribunal que los ha de seleccionar” (Martínez Bennecker, 2012: 271)– y la propia de la España de 1974. El entremés está inspirado en un hecho histórico acaecido en el pueblo de Daganzo de Abajo (Toledo), tal y como deja constancia Martínez Bennecker (2012: 272), donde el conde de Coruña, señor feudal de Daganzo, se niega a confirmar por incompetentes a los alcaldes elegidos por los vasallos. Mediodía, a través de este entremés, trata la ausencia de libertades en la España del tardofranquismo, en concreto, la ausencia de elecciones municipales democráticas, que aún se demorarían hasta el año 1979, dando tiempo a que la compañía, ya como Teatro de Repertorio, volviera a poner en escena este montaje.

<sup>8</sup> Se conservan cuatro hojas mecanografiadas originales de la compañía sobre el trabajo musical en el CDAEA. Cfr. (Teatro del Mediodía, 1975 b, 1975 c, 1975 d y 1975 e).

## CONCLUSIONES

Es en el siglo XVI cuando, según Juan Carlos Rodríguez, se genera el teatro en el sentido moderno con la aparición del espacio público en las sociedades europeas de transición:

en el feudalismo no existe un espacio público propiamente dicho: es sólo a partir del xvi cuando éste aparece, o mejor cuando aparece la escisión, el corte, entre dos elementos que a partir de ahí se van a llamar lo privado y lo público, escisión que se produce además por la influencia de dos fenómenos esenciales: la aparición plena de las relaciones sociales mercantiles, que a partir de entonces se designarán como el espacio de lo privado (relaciones económicas, familiares, cualquier tipo de relaciones individuales), y por otro lado, por la influencia de la aparición del Estado absolutista, la aparición con él –por primera vez– de un nivel político autónomo (tematizado por Maquiavelo) respecto de los demás niveles sociales, y la designación de este nivel político y de su funcionamiento en general bajo el nombre de espacio de lo público (Rodríguez, 2013: 188).

De esta manera surge *el público*, como entidad colectiva que paga una entrada y, por lo tanto, juzga la obra, y no es ya un feligrés ante un ritual religioso, como en el teatro medieval. Así, si “durante los siglos XVI y XVII la escena era no sólo ideología públicamente representada sino también tematización de los valores de lo público, de la moral y de la virtud política, con los diversos matices que el caso tenía en Francia, en España o en Inglaterra” (Rodríguez, 2013: 191), la escena se convierte en el lugar de lo público, donde se muestra, se discute y se juzga. Esto nos explica mejor la elección que hace Teatro del Mediodía, para su presentación como grupo, de textos de este periodo histórico español. La compañía surge a causa, como indica el propio grupo en una entrevista de M.A. Medina, de la oposición que las nuevas formaciones tenían al Teatro de Cámara –elitista en sus planteamientos y producciones, según afirman (1976: 421)–, al teatro universitario y al teatro comercial, por su sistema económico y profesional, por primar la recaudación sobre las cuestiones artísticas y por la ausencia de formación y especificidad laboral en las compañías.

El teatro independiente surge, en general, en oposición al existente, por causas políticas, ideológicas, económicas y artísticas. Deseaba realizar uno nuevo, estable, profesional (y para ello fueron conscientes de la necesidad de formación), renovado en su estética, con textos dramáticos comprometidos en el aspecto social, dirigido a nuevos públicos populares y con una fuerte conciencia política. Mediodía toma los textos de Cervantes, entre otros, como manera de recuperar un teatro popular y los somete a una dramaturgia desde una mirada contemporánea a las instituciones municipales. El cartel que la compañía diseña para los emigrantes españoles en Suiza anuncia “Teatro de hoy con música de ayer”, y en el bocadillo del dibujo de un pregonero se lee “Como dijo Cervantes, nunca mueren los tunantes”. Estas palabras que Mediodía toma como ciertas en la España de 1974 tienen tristemente hoy, periodo marcado por la corrupción e ineptitud política, una vigencia que pone en relación a Cervantes y el teatro independiente con la actualidad.



## BIBLIOGRAFÍA

Bajo Martínez, M<sup>a</sup> Jesús. (1996). Panorama teatral de medio siglo en Andalucía. *ADE Teatro*, 54-55, 28-34.

Barrios Llanes, Manuel. (1980). *Para una primera aproximación al desarrollo del Teatro Independiente en España*. [Memoria de licenciatura]. Granada: Universidad de Granada.

González Maestro, Jesús. (2008). Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica. En Pedraza Jiménez, Felipe B. y González Cañal, Rafael (Coords.). (2008). *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la*

Asociación de Cervantistas, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005 (pp. 525-536). Alcalá de Henares: Universidad de Castilla-La Mancha.

Hormigón, Juan Antonio. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

*La Vanguardia*. (1975). Una amplia muestra de Teatro Independiente. 13 abril. 39.

Martínez Bennecker, Juan B. (2012). Comicidad crítica en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. *Lemir*, 16, 271-282. [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/04\\_Martinez\\_Juan.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/04_Martinez_Juan.pdf) (14 feb. 2016)

Martínez, Jara. (2014). Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramático. *ADE Teatro*, 151, 106-112.

Medina Vicario, Miguel Ángel. (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Monleón, José y Sánchez Trigueros, Antonio. (2009). Años 60-70. Teatro Independiente en Andalucía. El origen del presente. *Primer Acto*, 328, 162-170.

Moreno, Pastora. (1992). *Esperpento: El tren de una utopía, Teoría y práctica de una propuesta comunicativa*. Alcalá de Guadaíra: Guadalupe.

Rodríguez, Juan Carlos. (2013). Lenguaje de la escena: escena árbitro/estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días). *Youkali*, 15, 185-218. <http://www.youkali.net/youkali15—e—Clasico.pdf> (13 feb. 2016).

Ruesga, Juan. (2011). Arquitectura y teatro. *Anagnórisis*, 3, 1-13.

[http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio—ruesga\\_navarro.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/Testimonio—ruesga_navarro.pdf) (13 feb. 2016).

— (1975 a). Boceto completo del carro con referencia de escala [Documento a lápiz]. CDAEA: D0002 Págs.002\_Bocetos vestuario, utilería y escenografía.

— (1975 b). Boceto con anotaciones del carro [Documento a lápiz]. CDAEA: D0017\_Págs.011\_Bocetos vestuario, utilería y escenografía.

— (ed.). (2009). *Escenografías*. Sevilla: Colegio de Arquitectos de Sevilla, Fundación para la Investigación y el Desarrollo de la Arquitectura, Fundación Autor, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Sánchez, José Antonio. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Teatro del mediodía. (1975 a). Documento del trabajo musical [Documento mecanografiado]. CDAEA: D0001\_Acordes de la canción de la mujer del soldado.

— (1975 b). Documento del trabajo musical [Documento mecanografiado]. CDAEA: D0002\_Pág.001\_La música de *Farsantes y Figuras de una Comedia Municipal*.

— (1975 c). Documento del trabajo musical [Documento mecanografiado]. CDAEA: D0002\_Pág.002\_La música de *Farsantes y Figuras de una Comedia Municipal*.

— (1975 d). Documento del trabajo musical [Documento mecanografiado]. CDAEA: D0003\_Localizaciones de las canciones en las cintas.

— (1975 e). Informe de actuaciones [Documento mecanografiado]. CDAEA: D0001\_0002\_Pág.003\_Informe de actuaciones.

— (1975 f). Informe de gira europea. CDAEA: D0001\_0003\_Pág.004\_Informe de gira europea.

— (1975 g). Programa de mano [Documento a tinta]. CDAEA: D0002\_Pag.002\_Programa de mano.

Villandrando, Agustín de Rojas. (1603). *El viaje entretenido*. Edición digital basada en la original. Emprenta Real, Biblioteca Digital Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq0v7>. (26 abril, 2016).

VV. AA. (2009). *Exposición Teatro Independiente en Andalucía, El origen del presente*. Sevilla: Centro de Documentación de las Arte Escénicas de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.