



UNIVERSIDAD  
EMPRESARIAL  
SIGLO 21

# **SEMINARIO FINAL DE DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL**

**“ADAPTACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL VESTUARIO TEATRAL HACIA  
UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA”**

Matzi, Caterine

Año 2015

## RESUMEN

En la presente tesis se ha querido desarrollar una resignificación del vestuario teatral en base a la ópera Carmen de George Bizet, con objeto de hacer una nueva lectura del libreto, es decir realizar una adaptación contemporánea, no sólo tomando como única referencia el contexto histórico de la obra (como ser las tipologías del traje de la época, edad, sexo, status social, etc.), sino también aplicar conceptos del vestuario escénico y dramático para ,de este modo, desarrollar una propuesta de vestuario teatral y puesta en escena armoniosa y vanguardista.

En ambos aspectos desarrollados se incorporarán las técnicas pictóricas de los artistas del Fauvismo como ser la paleta cromática, técnicas divisionistas, contrastes del color, etc., para lograr así una nueva adaptación contemporánea en el vestuario y puesta en escena. De esta forma se busca transmitir a los espectadores una imagen innovadora y vanguardista de la ópera Carmen.

## ABSTRACT

In this thesis we have tried to develop a redefinition of theatrical costume base on the Opera "*Carmen*" by George Bizet , to make a new reading of the script and a contemporary adaptation , not only on the sole reference historical context of the work ( such as the types of period costume , age , sex, social status, etc.) , but also to apply concepts of set dressing and dramaturgical for thus, develop a proposal for theatrical costumes and staging harmonious and avant-garde.

In both developed aspects of painting techniques will be incorporated Fauvism artists such as the color palette , divisive techniques contrasts color, etc, in order to achive a new contemporary adaptation in the locker room and commissioning scene. In this way it seeks to convey an innovative image viewers and vanguard of the Opera Carmen.

# ÍNDICE

---

	<u>Pág.</u>
<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo 1.</b>	8
1.1. Tema	8
1.2. Planteamiento del Problema	8
1.3. Antecedentes	9
1.3.1 Situación de la Ópera en la Actualidad	10
1.3.2 Versiones Contemporáneas	11
1.4. Objetivo General	22
1.4.1. Objetivos Específicos	22
1.5. Justificación	24
1.6. Limitaciones	25
<b>Capítulo 2. Marco Teórico</b>	25
2.1. El origen de la Ópera	25
2.2. Elementos de la Ópera: (Recitativos; Aria; Sinfonía; Texto)	29
2.3. Otros Elementos Importantes	30
2.4. El Siglo XVIII, Nacimiento de los nuevos Géneros, ( La Ópera Seria y La Ópera Bufo)	34
2.4.1. La Ópera Barroca	37
2.4.2. Principales obras y compositores	41
2.5. La influencia del Clasicismo en la ópera	43
2.5.1. Referentes de la época	46
2.6. La Ópera del Romanticismo	47
2.6.1. Principales obras y compositores	49
2.6.2. El vestuario y la escenografía en el Romanticismo.	51
2.7. El Nacionalismo en la ópera - George Bizet	59
2.7.1. Principales obras	60
2.7.2. Análisis de la ópera de Carmen	61
2.8. La Ópera en el Siglo XX- Nacimiento del Repertorio	63
2.9. Las Vanguardias Artísticas	67
2.9.1. El Fauvismo	70
2.9.2. Protagonistas del período	71
2.9.3. Análisis de las principales obras del Fauvismo	73
2.10. La Puesta en Escena y sus Elementos	84
2.10.1. El Intérprete	85
2.10.2. La voz, la música y el ritmo	86
2.10.3. El espacio, el tiempo y la acción	87
2.10.4. El texto	88

2.11.Otros elementos de representación	88
2.11.1.El Vestuario	88
2.11.2.El Maquillaje	91
2.11.3.El objeto	91
2.11.4.Iluminación	92
<b>Capítulo 3.Metodología</b>	93
3.1.Metodología de Investigación	94
3.2.Recopilación de datos	95
3.3.Metodología de diseño	96
3.4.Cronograma de Actividades	97
<b>Capítulo 4.Análisis de resultados</b>	100
4.1. Observación de campo	101
4.1.1. El Teatro del Libertador San Martín	102
4.1.2. Actividades que se realizan	102
4.1.3. Áreas de producción	102
4.1.4. Salas del teatro	105
4.1.5. Escenario	107
4.1.6. Aspectos económicos y financieros	108
4.1.7. Medios de comunicación	108
4.1.8. El público del teatro	109
4.2. Análisis de las entrevistas	110
4.3. Público/ Target	120
<b>Capítulo 5.Conclusiones</b>	122
5.1.Propuesta de aplicación práctica	122
5.1.2.Desglose del Guión	123
5.1.3.Propuesta de Diseño	127
5.1.4.Análisis FODA	128
<b>Propuesta de aplicación profesional - Segunda parte</b>	132
<b>Capítulo 6.Introducción</b>	133
6.1. Etapa Estratégica de comunicación y comercialización	134
6.2. Etapa de Diseño	134
6.2.1. Paleta de color	134
6.2.2. Elaboración de los primeros bocetos	138
6.2.3. Selección de materiales y técnicas para la aplicación.	166
6.2.4. Experimentación con materiales – prueba de texturas.	166
6.2.5. Muestrario de texturas	171
6.2.6. Fichas técnicas	175

6.2.7. Propuesta de diseño de la puesta en escena	187
6.3.Elaboración de los prototipos	192
6.3.1.Preparación de las telas	192
6.3.2.Preparación de la cera	192
6.3.3.Preparación de las Anilinas	192
6.3.4.Ejecución	193
6.4.Etapa Comunicativa	232
6.5.Presupuesto Producción por área	260
6.5.1. Presupuesto de producción general	263
6.6. Bibliografía	265
6.6.1.Textos impresos	265
6.6.2.Textos virtuales	266
6.7.Índice de Imágenes	268
6.8.Anexos	277

## **Introducción**

El propósito de este proyecto final de grado consiste en la resignificación y adaptación del vestuario teatral: plantear una visión más contemporánea. El trabajo está basado en la puesta en escena de la Ópera comique “Carmen”, de George Bizet. En primer lugar, se identificarán diferentes representaciones teatrales del género de la ópera, realizadas a nivel internacional, nacional y local, indagando sobre las estéticas más contemporáneas e innovadoras. Seguidamente, se plantearán los objetivos a alcanzar y el estudio de los temas a desarrollar, como: la historia de la ópera, las características del vestuario y la puesta en escena, sus principales referentes, los elementos del género, así como también, el análisis personal del libreto y estructura de la obra. Finalmente, se estudiarán las vanguardias artísticas del siglo XX, haciendo énfasis en el Fauvismo como propuesta de aplicación para lograr la resignificación y adaptación del vestuario y puesta en escena. Se explicará la metodología a seguir, con sus respectivos pasos: el estudio de materiales y técnicas a implementar, la observación de campo en el principal teatro lírico de Córdoba para poder identificar el tipo de espectador y sus preferencias. De este modo se busca un estilo que permita brindar al público una versión innovadora y artística de la obra, saliendo del estilo clásico y conservador que ha tenido la ópera a lo largo de los años.

# Capítulo 1

## 1.1. Tema

Adaptación y resignificación del vestuario teatral hacia una visión más contemporánea , basada en la puesta en escena de la Ópera comique “Carmen”, de George Bizet.

## 1.2. Planteamiento del Problema

Al estudiar los distintos tipos de representación ejecutadas en el teatro, además de la comedia y la tragedia, encontramos el género de la ópera, la cual, aunque han pasado, 400 años desde su aparición, es considerada como una de las formas más representativas de la unión entre la expresión artística y la música escénica.

Una de las principales características de este género dramático es la conceptualización de la época clásica y griega la cual le otorga orden secuencial, equilibrio y armonía en el vestuario y la escenografía; esto define, a su vez, la época y el carácter de los personajes.

Sin embargo, en el último siglo, ha habido una evolución en la historia de la ópera a partir de las transformaciones que se han dado en la puesta en escena y, principalmente, en el vestuario, de modo que ciertas formas artísticas del pasado han sido desplazadas por el crecimiento de interés cultural de nuestra sociedad.

Por esta razón, lo que se pretende en este proyecto es conocer el vestuario y la puesta en escena de la ópera tradicional, analizar los principales compositores del período desde su origen hasta el siglo XX y las primeras representaciones teatrales las cuales, en principio, estaban dirigidas a las cortes y los aristócratas del Renacimiento, como una forma de diversión ; luego fueron surgiendo nuevos géneros como la ópera seria y la ópera bufa, hasta llegar a los tiempos de Bizet y a los de la actualidad.

Por otra parte, se busca adoptar el estilo de una de las primeras Vanguardias artísticas, como es el Fauvismo, y aplicarlo al vestuario y la escenografía de una ópera por medio de distintas técnicas pictóricas. De esta forma se busca otorgar un significado nuevo y diferente a dicho vestuario y, por ende, a la ópera misma.

Entonces nuestras preguntas son las siguientes:

**¿Qué características posee el vestuario y la puesta en escena de la Ópera?**

**¿Cómo adaptar el vestuario y la puesta en escena de un género de carácter conservador, como es la ópera, a una estética más contemporánea inspirada en el Fauvismo?**

Tomaremos como referencia una de las obras más reconocidas y populares del famoso compositor francés George Bizet: "Carmen", basada en una novela escrita por Próspero Mérimée en París, en 1875, para realizar la propuesta de aplicación y consecutivamente volcar los resultados de la investigación; de esta forma se pretende realizar un plan de producción de la puesta en escena de manera utópica para el Teatro Libertador de Córdoba Capital.

### **1.3. Antecedentes**

En principio, la ópera ha sido un género reservado exclusivamente para las clases de la élite, con el objetivo de brindar espectáculos en las cortes y celebraciones de las bodas. El vestuario que utilizaban, consistía en una mimetización de las formas y siluetas de la época Renacentista, vestuario dramático y tocados exagerados. Las primeras escenografías eran principalmente pictóricas y planas, representaban paisajes pastorales y eran desplazadas hacia los palacios para la diversión cortesana. (Urtubey, 2010)



F1. Representación de la Comedia y la Tragedia

### 1.3.1. Situación de la Ópera en la Actualidad

En la Actualidad, con el desarrollo de los avances tecnológicos, pueden encontrarse representaciones escénicas muy innovadoras, con escenarios móviles; son producciones artísticas en las que el mensaje es transmitir a los espectadores una atmósfera refrescante, musical que les permite enriquecerse a partir de situaciones cotidianas y sentirse identificados con ellas.

Sin embargo, según comenta Montier G., Matabosch J. y Schmidt H., (2012). Directores artísticos del Teatro Real de Madrid, Grand Teatre de Liceu y Palau de les Arts. , la ópera ha tenido grandes cambios, principalmente, económicos a causa de la difusión de las nuevas tecnologías y, a su vez, por el constante intento de satisfacer a los nuevos grupos de espectadores.

Existen problemas como: la falta de creación, el repertorio de las óperas del pasado y la falta de interés del público generado por la falta de conocimiento cultural y de oído musical.

No obstante, se conocen diversos Directores Escénicos de diferentes partes del mundo que intentan renovar el pasado y enriquecer al público con puestas en escena y vestuarios extravagantes, provocando múltiples emociones, surgidas del drama y de la música, y llenando el espacio de significado.

### 1.3.2. Versiones Contemporáneas de la Ópera

En principio se han seleccionado algunas versiones contemporáneas de obras clásicas que forman parte del “repertorio” de la ópera, pertenecientes a autores como Mozart, Puccini, Gluck, Wagner, entre otros; versiones en las cuales se observan transformaciones y adaptaciones en el vestuario y puesta en escena con propuestas innovadoras y vanguardistas.

De acuerdo con la publicación del Grupo Comediants, el 5 de agosto del 2002, en el Auditorio de los Jardines del Castillo de Peralada, España, se presentó a los espectadores una puesta en escena simbólica y contemporánea de la ópera “**Orfeo y Eurídice**”, del compositor alemán Christop Willibald Gluck, (1714-1787). (Ogg, 1993)

También podemos encontrar otra representación de **Orphée et Eurydice**, a cargo del Director de Teatro, Robert Wilson realizada con un estilo futurista. El montaje

presenta colores monocromáticos, ausencia de elementos ornamentales en el espacio y el uso de la luz lateral para resaltar las expresiones y emociones de los personajes.



F2. “Orfeo y Euridice” en el Auditorio de los Jardines del Castillo de Peralada, 2002.



F3. “Orfeo y Euridice” en el Auditorio de los Jardines del Castillo de Peralada, 2002.



F6. “Orphée et Eurydice”, París 1999.



F7. “Orphée et Eurydice”, París 1999.

- Otro ejemplo es la ópera "**El anillo de los Nibelungos**" de Wagner, (1813-1883), la misma fue representada con una versión contemporánea en la Ópera Metropolitana de New York en el año 2012, Dicha versión se caracteriza por su escenografía minimalista y futurista en la cual se utiliza una estructura móvil de aluminio ubicada en el espacio; con ella se busca representar el teclado de un

piano. Además de este recurso se utilizan proyecciones visuales para crear diferentes efectos. (Ogg, 1993)

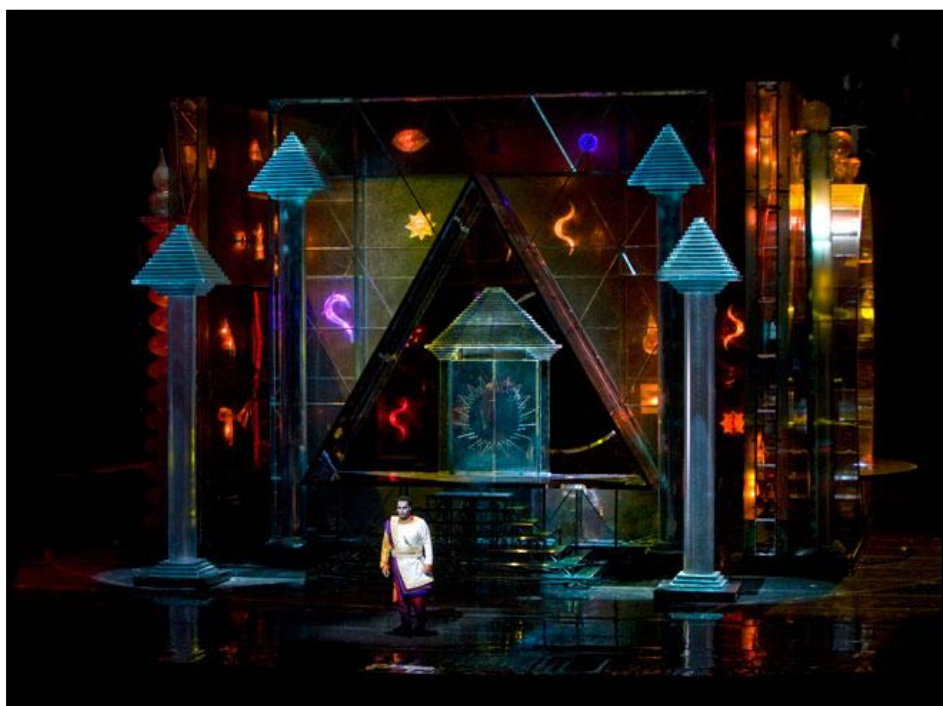


F8. “El anillo de los Nibelungos” en la Ópera Metropolitana de Nueva York, 10 de mayo del 2012.



F9. “El anillo de los Nibelungos” en la Ópera Metropolitana de Nueva York, 10 de mayo del 2012.

De las grandes obras consideradas “clásicos” y que fueron compuestas por Wolfgang Amadeus Mozart, pueden encontrarse versiones contemporáneas, por ejemplo de **“La flauta mágica”** (1791), cuyo libreto pertenece a Emanuel Schikaneder. Un primer caso es la puesta en escena presentada en el Metropolitan Ópera de Nueva York, en la representación del 20 de diciembre del 2010. Se presenta una escenografía moderna, con un decorado simplificado y se utilizan figuras geométricas que cubren los distintos planos en el espacio; la iluminación proyecta sombras y resalta distintas expresiones en los actores, así como también sirve para dirigir la atención del público hacia situaciones y acciones principales del libreto. El vestuario presenta una paleta cromática saturada, formas abstractas y geométricas que permiten una sincronía con la puesta en escena; el maquillaje es exagerado, resalta los gestos y las expresiones faciales de los personajes.



F5. **“La Flauta Mágica”**, puesta en escena en el Metropolitan Ópera de Nueva York, 20 de diciembre del 2010. (<http://www.puntafinanews.com/2010/12/la-flauta-magica-wolfgang-amadeus-mozart/>)



F6. “**La Flauta Mágica**”, vestuario de la Reina de la noche, Metropolitan Ópera de Nueva York, 20 de diciembre del 2010.

(<http://www.puntafinanews.com/2010/12/la-flauta-magica-wolfgang-amadeus-mozart/>)

Un segundo caso es la puesta en escena presentada en la Ópera Nacional de Washington, el día 4 de mayo del 2014, la cual se caracteriza por tener un estilo infantil y circense que permite crear una atmósfera agradable y un aspecto cómico agradable para el público joven. El vestuario es exagerado y volumétrico, con colores exuberantes y complementarios, formas simétricas y texturas lineales que permiten la agrupación de personajes a partir de estos elementos. La escenografía es más minimalista, con ausencia de objetos ornamentales, recurre a un fondo de pantalla compuesto por líneas divisorias que respeta la paleta cromática y acentúa los tonos saturados que se observan en el vestuario.



F7. “La Flauta Mágica”, puesta en escena infantil y circense, representada en la Ópera Nacional de Washington, 7 de mayo del 2014. <http://www.operaworld.es/la-flauta-magica-mozart-washington/>



F8. “ **La Flauta Mágica**”, puesta en escena infantil y circense, representada en la Ópera Nacional de Washington, 7 de mayo del 2014. ( ( <http://www.operaworld.es/la-flauta-magica-mozart-washington/>

Otro ejemplo de adaptaciones de obras clásicas de Mozart, lo vemos en la ópera “**Don Giovanni**” (1787), cuyo libreto pertenece a Lorenzo da Ponte. La versión a la que nos referimos fue representada en el Walt Disney Hall de los Ángeles en el año 2012 y se caracteriza por poseer una puesta en escena futurista y minimalista cuya escenografía, diseñada por Frank Gehry, arquitecto reconocido por diseñar edificios con formas innovadoras y artísticas, plantea una puesta compuesta por cubos y estructuras

de papel, recurso que otorga al espacio una atmósfera galáctica y arquitectónica en la cual se desenvuelven los actores. El vestuario presenta tipologías y formas similares a los trajes del Medioevo, con armaduras de materiales plásticos, formas volumétricas y una paleta monocromática que permite resaltar diferencias entre los personajes.



F9. “**Don Giovanni**”, puesta en escena futurista y minimalista estrenada en el Walt Disney Concert Hall, Los Ángeles, 20 de mayo del 2012. (

<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/05/20/don-giovanni-in-los-angeles-mozart-meets-the-future.html>



F10. “**Don Giovanni**”, puesta en escena futurista y minimalista estrenada en el Walt Disney Concert Hall, Los Ángeles, 20 de mayo del 2012. (

<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/05/20/don-giovanni-in-los-angeles-mozart-meets-the-future.html>

Luego se encuentra la versión de **“Turandot”**, de Giacomo Puccini, representada en el Auditorio Nacional Adela Reta del Sodre, Uruguay. Esta versión de la ópera utiliza un vestuario de estilo oriental y se emplea mucho decorado y utilería. Se adoptan elementos de la época: vestuario tradicional, maquillaje y tocados, con una interpretación simbólica y fantástica. La música evoca sentimientos de dolor, amor, acción y suspenso, los cuales transmiten al espectador la acción significativa de los personajes.



F11. Puesta en escena de **“Turandot”**, obra de Puccini estrenada en el Auditorio Nacional Adela Reta del Sodre, Montevideo, Uruguay, 2012.



F12. Escena de la Princesa “**Turandot**” subiendo las escaleras con su largo vestido,  
Teatro Colón, 2006.

Dentro del género de la comedia, se encuentra la versión moderna de “**La Bella Helena**”, ópera buffa de Jacques Offenbach (1819-1880), con libreto de Henri Meilac y Ludovic Hálevy, estrenada en 1864. Estos autores fueron también los que escribieron el libreto de “**Carmen**” de George Bizet, en 1875. Esta nueva adaptación de la clásica historia de Helena de Troya, fue presentada en el Teatro Avenida bajo la dirección de Peter Macfarlane , en el año 2008 ; presenta una puesta en escena ambientada con una estética surrealista y un estilo artificial e innovador, el cual se ve principalmente en el vestuario a través del uso predominante, en la mayoría de los trajes (de los personajes secundarios, el coro, etc.), del color blanco combinado con pequeños acentos en otras tonalidades lo cual permite hacer asociaciones y generar contrastes entre los trajes de los personajes. Asimismo, los decorados han sido simplificados y la iluminación permite acentuar los rasgos y las expresiones de los actores.



F13. “**La Bella Helena**”, puesta en escena del Reggiseur Peter Macfarlane y  
vestuario de Daniela Taiana, Teatro Avenida, ciudad de Buenos Aires, 2008.

(<http://www.danielataiana.com.ar/Tra-4/BELLE-HELENE.html>)

## 1.4. Objetivo General

Nos guía en este trabajo un objetivo general: Crear el vestuario y el diseño de la puesta en escena en base a la ópera “**Carmen**” de George Bizet, adaptándolos a una estética fauvista vanguardista, con la finalidad de brindar al público local una interpretación contemporánea, diferente de las ya conocidas, como modo de resignificar el género operístico.

### 1.4.1. Objetivos Específicos

- ◆ Investigar y analizar en profundidad las características particulares del género operístico dentro de las artes escénicas a través de una selección de algunos de los referentes clásicos de la ópera.
- Describir la evolución de la Ópera a lo largo de los años hasta llegar a los tiempos de Bizet y los nuestros.
- Analizar el libreto de la ópera “**Carmen**” de George Bizet, para llevar a cabo la propuesta de diseño en el vestuario y la puesta en escena.
- Investigar las vanguardias artísticas del siglo XX, en especial el Fauvismo, y tomar elementos referentes a los artistas del movimiento y sus producciones; las técnicas que utilizaron, su paleta cromática, etc
- Aplicar los principios del movimiento fauvista en el diseño de la puesta en escena y del vestuario de la ópera “**Carmen**”. Tomar como referencia las paletas saturadas y pictóricas de este movimiento artístico para la selección del color que se utilizará en el ropaje de cada uno de los personajes de la obra, así como también en la puesta en escena.
- Analizar los elementos que componen el lenguaje escénico (dramaturgia, iluminación, música, vestuario, escenografía e utilería) y su función como

transmisores de significado para llevar a cabo la adaptación y resignificación del libreto.

- Indagar sobre el proceso de diseño que realiza el vestuarista para la elaboración de los trajes, así como sobre el uso de materiales y la disposición de las herramientas utilizadas en la confección de los mismos.
- Investigar el tipo de público que asiste a la ópera en la ciudad de Córdoba; determinar un sector de audiencia a cuyo gusto y sensibilidad pueda adecuarse la propuesta de diseño.
- Realizar un plan de producción de la puesta en escena concebida, de forma utópica, para el Teatro Libertador de Córdoba Capital.

### **1.5. Justificación**

Durante muchos años la ópera ha sido un género musical y literario que se ha caracterizado por representar el desarrollo histórico de la música en el espacio escénico. Al hacer énfasis en que la Ópera aúna el conjunto de todas las artes escénicas, fundamentamos nuestra intención de establecer una nueva adaptación del vestuario y escenografía teatral, la cual genere una visión contemporánea de la obra, lo cual nos permitirá cumplir con nuestro posterior objetivo de hacer un aporte al desarrollo cultural y educativo de la sociedad. Del mismo modo, se pretende explorar el trabajo del Director de teatro así como también indagar en las distintas áreas de producción del Teatro Libertador San Martín de la ciudad de Córdoba. Todo esto se hará tomando como referencia la ópera “**Carmen**” de George Bizet.

Asimismo, buscamos comprender las particularidades del trabajo del cantante/ actor en una ópera: los desplazamientos en el escenario, la caracterización del personaje y su interpretación del mismo. Con tal fin analizaremos también el concepto del vestuario escénico. A partir del conocimiento bibliográfico obtenido, mostraremos la evolución histórica del traje y el concepto dramático que implica la ópera; indagaremos sobre las vanguardias artísticas del siglo XX, haciendo énfasis en uno de

los movimientos precursores del Cubismo :el Fauvismo para, tomando como referencia las técnicas empleadas por los artistas referentes de ese período y movimiento, aplicarlas al vestuario y escenografía de “**Carmen**” con el expresado objetivo de brindar al público una interpretación teatral contemporánea enriquecedora.

Por otra parte, el Teatro Libertador San Martín es concebido como un monumento histórico que pretende favorecer el desarrollo educativo en la sociedad, por lo tanto cualquier creación y producción de una ópera que se represente en este ámbito será , de alguna manera, una forma de contribuir al avance cultural en nuestra ciudad, por el solo hecho de ocurrir en ese ámbito. Por esta razón, nuestro principal objetivo como diseñadores debe ser presentar de manera utópica a los directivos del Teatro una adaptación contemporánea del vestuario teatral que enriquezca la cultura por medio de la expresión artística del fauvismo buscando brindar sentido y significado a la representación.

## **1.6. Limitaciones**

En primer lugar, cuando se trabaja en el campo de las artes escénicas diseñando el vestuario y la planeación de la puesta en escena de un género artístico, como es la Ópera, se deben tener en cuenta diversos aspectos como ser cómo llevar a cabo la investigación en coordinación con el plan de propuesta y cuál es la capacidad de alcance que se tiene para llevar a cabo el proyecto pautado. Con referencia al vestuario teatral, el primer problema se relaciona con las posibilidades del presupuesto del que se dispone para la confección de la indumentaria, pues el vestuario de una ópera requiere de trabajo muy elaborado (por lo general se trabaja con materiales de alta calidad), por lo que se debe investigar y analizar qué tipo de materiales y técnicas de diseño se van a utilizar para la confección, así como también cuáles son los materiales y recursos disponibles. Asimismo, se requiere de un presupuesto considerable para poder cubrir los costos de los cantantes/actores, la iluminación, los decorados y las demás demandas del espacio escénico.

Finalmente, la población con la que pretendemos trabajar para determinar el perfil del espectador es un tanto limitada. Se hará un relevamiento y análisis del usuario que se encuentra físicamente en la ciudad local. Dicha población con la cual trabajaremos estará constituida por los cuerpos técnicos del teatro como ser: encargados de la iluminación y efectos sonoros; diseñadores de vestuario y escenografía ; y el jefe

de producción del teatro. En la actualidad el aprovechamiento de Internet y de las redes sociales ha sido una herramienta de utilidad para obtener datos precisos sobre las preferencias de los consumidores o espectadores que visitan el Teatro; de esta forma se buscó captar la atención de dicho público a través de ciertos instrumentos convencionales como ser las entrevistas y cuestionarios. El empleo de las redes sociales y la observación de campo en uno de los teatros líricos más importantes de la ciudad han constituido una excelente oportunidad para progresar dentro del campo del diseño del vestuario teatral.

## Capítulo 2. Marco Teórico

### 2.1. El origen de la Ópera

La ópera es la forma más representativa de la música escénica; en ella, los personajes cantan acompañados por una orquesta; la representación puede ser completamente cantada o puede haber secciones de diálogo hablado.

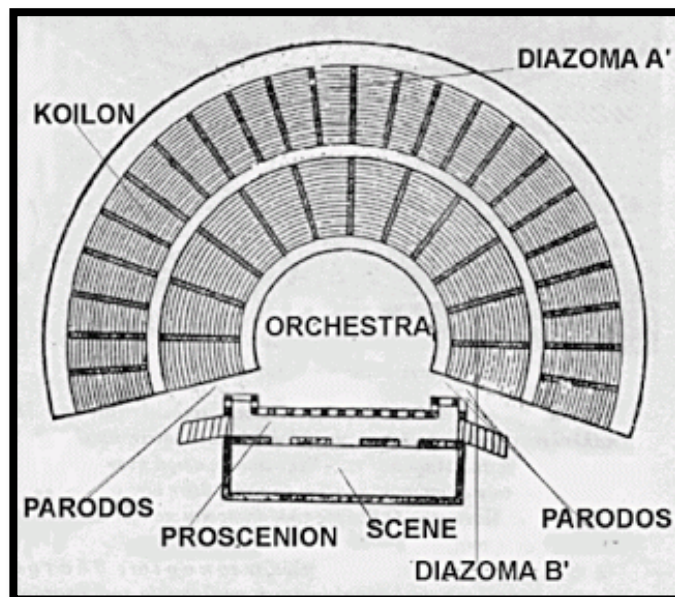
Este género aparece por primera vez en el año 1600, en la ciudad de Florencia, una de las cortes del Norte de Italia. La finalidad de este género era animar las cortes aristocráticas que deseaban ver revivir la tragedia antigua y lo que esta implica: “la tragedia es una imitación de la vida de los héroes, sujetos más que otros por razón de su estado, a pasiones violentas y a catástrofes” (Milizia, 1789, p.23)

En “Los orígenes del Teatro Occidental” (1999) leemos que el espacio teatral estaba inspirado en el antiguo Teatro clásico griego y que estaba formado por tres partes: la escena, el lugar de la audiencia, llamado “Koilon”, y la orquesta. La escena se encontraba enfrente del público. Entre la escena y la orquesta se observaban dos entradas llamadas “Parodos” por donde circulaba el público y el coro. La “orquesta” poseía un espacio central donde se ubicaba el director de los coros llamado “koryphaios”.

En lo que respecta a los trajes tradicionales propios del teatro griego, el mismo se componía del “**Quitón**”, una túnica larga que llegaba hasta los pies y por encima de la cual se llevaba un manto más corto; los “**oncós**” eran un tipo de tocados que se usaban en las tragedias; los “coturnos”, eran zapatos de suela con una altura elevada que usaban los actores para ser vistos por el público. Luego se utilizaban las máscaras como modo de caracterizar a los personajes y lograr que se los diferenciara entre sí; poseían formas grotescas, exageradas y deformes, lo cual permitía resaltar los rasgos y características de los personajes; el color jugaba un papel importante para que el conjunto fuese percibido a grandes distancias.



F25. El Quitón griego



F26. Escenografía del Teatro griego clásico

Mucho tiempo después y evocando estos elementos surge la ópera. Esta puede ser trágica o cómica. La trágica se compone de situaciones de peligro, desgracias y pasiones ocultas; la cómica incita lo “ridículo”, sin causar dolor. Este tipo de ópera tiene varias características como por ejemplo: exponer la verdad en los pensamientos, utilizar la verosimilitud como un medio para acercar el fingimiento a la realidad, la naturalidad en el diálogo y el toque de estilo cómico.

La primera ópera fue “**Dafne**”, representada en Florencia en 1594 con música de Jacopo Peri y texto del poeta Otavio Rinuccini. Presentaba la tradicional historia griega

en la cual la protagonista “Dafne”, una bella ninfa, es perseguida por el Dios Apolo quien se había enamorado de ella, pero luego la convierte en árbol porque ella lo rechaza. Los florentinos tomaban como fuente de inspiración la mitología clásica y utilizaban un estilo musical extraordinario para representar sentimientos de dolor y pasión. (Ogg, 1993)

En el año 1660, con motivo de la boda de María de Medicis con Enrique IV de Francia, se presenta la segunda ópera, obra de los mismos autores mencionados, se llamaba “Eurídice”, y contaba la historia mitológica de Orfeo. En estas primeras representaciones musicales que provenían de textos mitológicos trágicos los argumentos eran modificados por medio del agregado de finales felices.



F27.Representación de “**Dafne**” Primera ópera estrenada en el año 1598.

Otros precursores de la ópera del siglo XVII fueron Julio Caccini (1558-1618) y Claudio Monteverdi (1567-1643); este último fue quien compuso la ópera “**Orfeo**” en 1607, renovando con ella el género pues aportó numerosos instrumentos a la orquesta. (Ogg, 1993)



F28. **Orfeo ante Plutón y Persèfone**, dibujo a tinta de John Michael Rysbrack (1694-1770).

En la bibliografía leída, Ogg (1993) considera a la **“La favola d` Orfeo”** (ópera de Orfeo) como una de las óperas más conservadoras y con numerosas representaciones escénicas. El argumento consta de cinco actos, con una duración total de 2 horas. La música se caracteriza por la presencia de coros en algunas escenas, interludios instrumentales y momentos dramáticos para las situaciones de acción de los personajes.

Otra de las obras que Monteverdi compuso en esa época fue, **“La Coronación de Popea”** (**“L`Incoronazione di Poppea”**). Una característica principal de esta ópera es la estética tradicional utilizada. Ya no se trataba de representar temas mitológicos, antiguos o fantasiosos, sino en adaptar la obra a un género clásico, respetando la época y el período histórico. Esta obra fue estrenada en Venecia en el año 1642, en el “Teatro San Cassiano”, uno de los principales teatros públicos de ópera. Fue el primer teatro donde se dio el paso de pasar de un público exclusivamente de élite (nobles, aristócratas, reyes) a un público general y de pago. (Ogg, 1993)

- Otro aporte de Monteverdi es que comienza a utilizar recitativos y arias. Llamamos “recitativo” a momentos musicales que narran la acción o la historia de la obra, puede incluir frases cantadas. En cambio, el “aria” es el momento en que los personajes expresan sus emociones, sus sentimientos más profundos en forma cantada. (Urtubey, 2010)

Estos conceptos se tratarán a continuación cuando abordemos los elementos de la ópera.



F29. Representación de la ópera “**L`Incoronazione di Poppea**”, de Claudio Monteverdi, Buenos Aires Lírica, Teatro Avenida, 2006



F30 .Escenografía de Orfeo, de Monteverdi, dirigida escénicamente por Gilbert Defl6; Gran Teatro Llico de Barcelona, 1607

## 2.2. Elementos de la ópera

### Recitativos

Es lo primero que aparece en la historia de la ópera. Se trata de entonar las palabras silábicamente. Permite que la acción avance para que los espectadores puedan seguir la trama de la historia. (Urtubey, 2010)

Algunos recitativos incluyen frases cantadas, intervenciones en la orquesta como es el caso de algunas obras de Verdi. Estos recitativos sufren cambios a lo largo del tiempo, por lo que se reducen hasta ser eliminados por Wagner, con la introducción del verismo y el realismo en la ópera romántica.

### **Aria**

Se define como el momento en que los personajes expresan emociones y sentimientos a través del canto. De esta forma se pueden medir las posibilidades expresivas de cada cantante. (Urtubey, 2010)

Se pueden escuchar momentos de Arias expresivas en la ópera de Verdi “**Il Travatore**”, “**Un ballo in maschera**” de Giuseppe Verdi, en “**In fernem land**”, de “**Lohengrin**” de R. Wagner, entre otras. (Urtubey, 2010)

### **El Diálogo**

Es la forma por medio de la cual se expresan los actores y cantantes. Puede desarrollarse sin música o con el acompañamiento de la orquesta.

### **La obertura, sinfonía, prelude o interludio**

Se trata de una pieza musical que se toca antes del comienzo de la ópera, con el telón bajo. Fue adquiriendo diversos nombres a lo largo del tiempo. En el comienzo, se utilizaba para silenciar al público antes del inicio de la acción.

## **2.3. Otros elementos importantes**

### **El Coro**

El coro está formado por un grupo de personas y representa diferentes entidades como ser el pueblo como una unidad. Cantan simultáneamente durante algún

momento de una pieza musical; generalmente el coro cumple la función de acompañar a los personajes durante el espectáculo.



F31. Representación del coro en la escena, Ópera “Yevgueni Oneguín”, 2011; en el Palau de les Arts de Valencia.

### **La Voz: Voces Femeninas y Voces Masculinas**

- La voz se puede distinguir por su **tonalidad**, a partir de la cual se las clasifica en graves o agudas; por la **intensidad**, la cual hace que la voz sea potente o débil, dependiendo de la resistencia pulmonar y la fisonomía del cantante; y por el **timbre**, que es el color de la voz. (Pavis, 2000).

En el género de la ópera, la voz se clasifica en voces femeninas y masculinas. Las voces femeninas se clasifican en: **Soprano**, una voz ágil y cómoda en el agudo, sin forzamiento, ni uso de graves, abarca roles de distintos caracteres; **Mezzosoprano**, es una voz grave, con liviandad en el agudo y voz amplia; y **Contralto** que es una voz femenina muy grave.

Dentro de las voces masculinas se encuentran: el **Tenor**, voz flexible y ágil, con un timbre claro; el **Barítono** que es una voz de timbre flexible, amplia y penetrante, puede expandirse hasta el agudo; y el **Bajo**, voz de timbre bajo, expresiva y de carácter

cómico, como por ejemplo el personaje de Bartolo, en “**El barbero de Sevilla**”, de Gioachino Rossini. (Urtubey, 2010)

### **Los Decorados**

Durante la época florentina, los espectáculos eran ofrecidos a un público reducido de invitados, pertenecientes principalmente a la clase de la élite. Los decorados eran trasladados hasta el lugar del espectáculo, así como los telones de fondo y otros objetos. Cuando aparece Monteverdi y la “escuela de Venecia”, que utilizaba diversas salas para las representaciones de las óperas líricas, se crea el público de pago; esto permitía cubrir los gastos de las producciones así como también, cumplir con las exigencias del público.

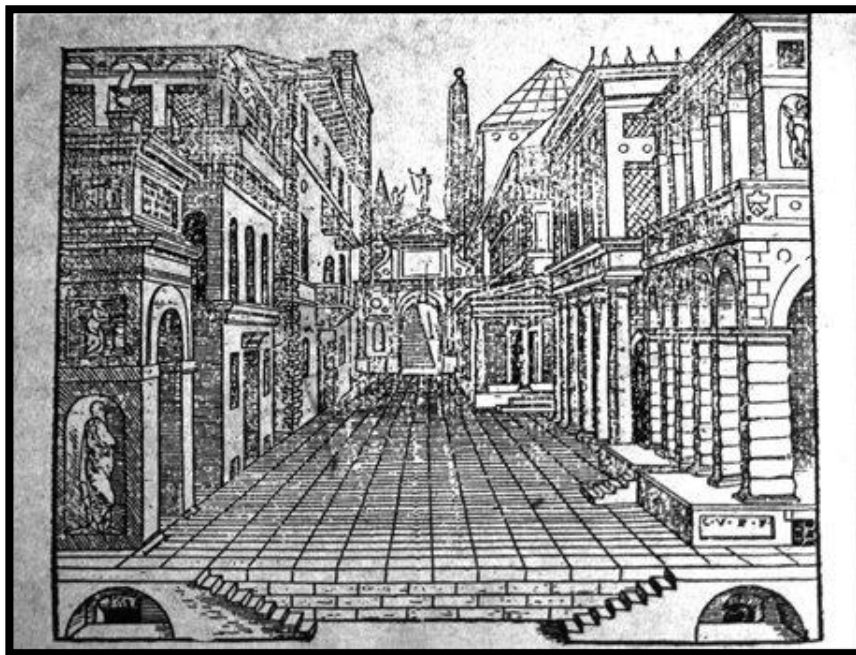
- Otras representaciones se hacían al aire libre o en templos e iglesias. Los materiales eran más económicos; se utilizaba el cartón para determinados objetos o fondos; el vestuario era lujoso, con detalles ornamentales y exagerados; zapatos achatados; los trajes femeninos y masculinos llevaban “cuchilladas” es decir, eran trajes con rasgaduras en la tela con los que imitaban al público de las cortes; las faldas eran amplias y las mangas anchas y exageradas. (Laver, 2003)

Con el descubrimiento de la Perspectiva en la pintura; los decorados dejaron de ser telones de fondo y se crearon elementos escenográficos volumétricos, formas figurativas como ser la representación de tormentas, incendios, tempestades, etc. Además, se utilizaban en las escenas objetos concretos como ser barcos, escorzos de batallas, dioses o demonios.

Algunos de los pintores de las primeras escenografías eran Bibliena, Peruzzi o Terlio, considerados como los primeros escenógrafos que crearon “planos móviles”, los cuales, según Ogg (1993), consistían en lonas tensadas sobre bastidores de madera. También, utilizaban objetos que colgaban desde una parrilla ubicada en la parte superior de los escenarios; podían ser ángeles, objetos decorativos o de otra clase. Otros elementos eran el “telón de embocadura” el cual permitía ocultar de la vista del público los cambios de los personajes y las escenografías; la “caja escénica”, lugar donde se realiza la representación teatral, se sitúa entre el telón de fondo y el de embocadura.



F32.Palacio Real de Nápoles, Ogg, 1993, pág. 47.



F33.Primer decorado de Peruzzi en perspectiva, Teatro Renacentista, (1481-1534).

Por ese entonces, el objetivo del Director escénico ya no se centraba sólo en la dirección de los desplazamientos de los actores por el espacio escénico, sino en una organización general de los movimientos de los bailarines, cantantes, orquesta,

escenografía, dirección de la luz, la coordinación del vestuario, y las posibles reacciones de los espectadores.

#### **2.4. El Siglo XVIII, Nacimiento de los nuevos Géneros, (La Ópera Seria y La Ópera Bufo)**

Por la “Ópera comercial veneciana” (1700) sabemos que, en el comienzo del siglo XVIII, la ópera italiana empezó a ser un tipo de espectáculo popular en Venecia. La ciudad era un centro turístico, se realizaban visitas al teatro, principalmente en la época de Carnaval. Asistían al evento algunos aristócratas y nobles de otras regiones y, seguidamente, todos los habitantes de la ciudad. Era un período en el que toda la ciudad se disfrazaba, como forma de divertimento. Utilizaban máscaras, cuya función principal era ocultar su estatus social, y de esa forma caracterizaban distintos personajes. El traje popular veneciano consistía en un manto negro, con un capuchón y antifaz blanco. También, había mujeres que se disfrazaban del género opuesto y viceversa.

La asistencia a la ópera no era solamente una manera de disfrutar un espectáculo musical sino también una especie de acontecimiento social. La gente comía, se divertía jugando a las cartas, mientras se escuchaba la música de la ópera. Por esta razón, la ópera pasaba a ser un lugar popular para los encuentros, citas románticas y temas políticos.

El presupuesto de la escenografía de una ópera era un factor importante para los compositores. Realizar una puesta en escena que estuviera al alcance de todos los venecianos no era una tarea fácil, requería de una gran inversión, por lo que los mismos compositores y músicos trabajaban como personajes secundarios; directores de coro, y como escenógrafos. Estas formas de trabajo permitían al Director de ópera reducir los costos escénicos y ahorrar dinero.

Cada teatro tenía diversos “palcos”, un tipo de balcón que se construía alrededor del escenario, con varios asientos destinados al público. Había palcos en lugares elevados que se alquilaban para la nobleza o aristócratas importantes; en el piso del teatro se ubicaban las personas o miembros de la clase baja, también se reservaban lugares para los gondoleros.



F34. Carnaval de Venecia, 1480-1700.



F35. Ejemplo de Máscaras venecianas

#### **2.4.1. La Ópera Barroca**

Durante la época del Barroco, sólo algunos compositores podían exponer sus obras en el Teatro. El estilo de la música seguía siendo aristocrático, serio; los trajes eran lujosos y ornamentales; la escenografía, deslumbrante; los temas operísticos planteaban situaciones de amor, deber y acciones heroicas, que divertían a los nobles y príncipes. Este tipo de ópera se llamaba “ópera seria” y consistía en interpretar temas mitológicos, clásicos greco-romanos, y leyendas. Además, se incluían objetos en movimiento como ser nubes, ángeles, demonios, olas, humo y máquinas voladoras. (Ogg, 1993)

El vestuario de los personajes estaba constituido por trajes de la época, algunos de ellos presentaban con formas exageradas; ciertos personajes imitaban a seres fantásticos y criaturas salvajes, como es el caso de la ópera “**L`Olimpiade**” de Vivaldi , la representación de Christoph Willibald Gluck de “**Orfeo y Eurídice**” y la ópera “**Una Misa Solemne**” de Pergolesi (1732). (Ogg, 1993)

La ópera sería sufre cambios dramáticos debido a las condiciones económicas de Italia. Esto provocó que los teatros tuvieran la necesidad de reducir los montajes de los espectáculos. Poseían diversos decorados (palacios, templos, cuevas y muelles, entre otros); pero, con la crisis económica, se vieron obligados a ajustar sus escenografías, a utilizar materiales de otras óperas (como ser el vestuario y objetos colgantes); de modo que los personajes se simplificaban y, en compensación, fueron adquiriendo distintas virtudes humanas con mayor intensidad.

El público comenzaba a exigir nuevos cambios en las óperas ya que, anteriormente, se reproducían repertorios de obras antiguas que se repetían entre dos y cuatro veces por semana.

- Los libretos o textos eran más complejos en el Barroco, porque estaban compuestos por intrigas; había abundancia de papeles de travestismo (Como es el caso de la ópera “**Veremoda**”, de Cavalli); identidades erróneas que eran causadas por el uso de disfraces y máscaras; así se generaban falsas imitaciones y elementos de lucha. También existía una cierta censura de los libretos; éstos debían ser autorizados y aprobados por los soberanos antes de ser representados. (Kendall, 1985)

Un autor reconocido de la época era Metastasio (1689-1782), quien trabajaba con temas racionales e ideales del Renacimiento. Otro autor era Apostolo Zeno (1668-1750), un poeta de la corte de Viena quien escribió argumentos históricos del momento y no tanto mitológicos. (Kendall, 1985)

Según Pavis (2000) otro elemento que se apreciaba en la época barroca era el ballet, algunas óperas lo incluían en distintas escenas. El actor-bailarín podía expresar las emociones a través del movimiento corporal y gestual.

En cuanto al vestuario, los trajes femeninos del estilo barroco se caracterizaban por ser vestimentas amplias, de colores vivos, con ornamentos y mostrar la silueta

estilizada de las clases altas. Además presentaban peinados exagerados llamadas “fontage”, con alturas que sobresalían, las cuales estaban sujetas con horquillas a una cofia alta que adornaba el cabello (Laver, 2003).

Otro elemento del traje femenino era el miriñaque; la falda se extendía hacia los costados causando una apariencia volumétrica y de formas anchas; las mangas también anchas acababan en los codos y algunas veces poseían volados dobles y triples. Por debajo de la falda se llevaban calzones, que iban hasta la rodilla y estaban ajustados por encima de las caderas.

Los hombres también llevaban este tipo de estilo, pero en lugar de peinados usaban pelucas o “peluca in-folio”, formada por un conjunto de rizos que enmarcaban el rostro. Al igual que en Venecia, se utilizaban sombreros de tres picos, los cuales marcaban la posición social.

En el año 1760 se comienzan a usar las “casacas”, de puños estrechos que llegaban hasta las caderas y tenían un corte en la cintura. Los zapatos eran altos con puntas estrechas, decorados con ornamentos. El traje masculino no tuvo muchos cambios en relación con la vestimenta del siglo anterior. Se componía de esta casaca, el jubón, las calzas y el chaleco.



F36. Casaca, llegaba hasta la cintura, con mangas estrechas. Se usaban en la primera mitad del Siglo XVII, y F37. El traje a “la francesa”, 1755, Museo del Traje.



F38. Zapatos de Rococó, taco alto y suela de cuero, 1730. Museo del traje, Madrid.

La iluminación era más compleja, se empleaban velas y se hacía uso de filtros con formas de cuencos con agua de colores y de reflectores que los escenógrafos utilizaban para generar efectos sorprendentes. (Kendall, 1985)

Debido a los cambios musicales en la ópera seria y al drástico traslado de los espectáculos de las cortes a los templos del teatro, algunos compositores comienzan a incluir temas de la vida cotidiana, de divertimento y alegría, que incitan al ridículo. Este tipo de ópera cómica se llamaba “ópera buffa” y se instala en el centro de Nápoles, donde el público se podía identificar con las actuaciones de los personajes. Las características de este género de la ópera consistía en el empleo de temas realistas (es decir de la vida cotidiana) en sus argumentos; evocaban sentimientos y emociones; podían aparecer personajes como: vecinos, familiares, personas de las clases medias y bajas (criados, obreros, pastores, etc.) (Ogg, 1993)

Se eliminaban los personajes fantasiosos y mitológicos así como también los versos retóricos y la interpretación con la voz forzada. El público se identificaba con los actores y las acciones que transcurrían en la historia de la obra.

En cuanto a los decorados, eran reproducciones de plazas, calles, montañas y puertos; imitaban los lugares donde los personajes podían vivir realmente.

Algunas óperas buffas que se estrenaron fueron: **“La Serva Padrona”**, de Pergolesi ; Niccolò Puccini (1728-1800); Giovanni Paisiello (1740-1816) autor del libreto de **“El barbero de Sevilla”** (1782). (Ogg, 1993)



F39. Representación de una ópera buffa de temática divertida, pág. 56, Ogg, 1993



F40. Representación de personajes de la ópera barroca



F41. “La flauta mágica”, de Mozart, 1791; en el Palau de les Arts; 2013 ejemplo del vestuario de la ópera seria; personajes heroicos y villanos.

La ópera italiana se expande por toda Europa. En el caso de Francia, los primeros que compusieron óperas en su propio idioma fueron Pierre Perrin y el músico Robert Cambert, quienes crearon obras de teatro cantado. Las obras estaban acompañadas por música instrumental, la cual consistía en piezas musicales sin letra que representaban distintas acciones de los personajes. La orquesta ejecutaba música que describía situaciones de diferente tipo como ser tempestades, incendios, y peleas.

Los temas cómicos eran extraídos de las óperas serias, se les daba menor seriedad y se lo destinaba más al público en general como ser el pueblo, los campesinos, etc. Una de las más importantes obras cómicas es “**Serva Padrona**”, de Pergolesi, ya que marcó una evolución dentro de la representación de las clases sociales pues sus personajes eran sirvientes, criados y patrones en lugar de héroes o criaturas míticas. (Ogg, 1993)

Otro de los compositores de la ópera comique, fue Gluck, quien desde Viena había compuesto ocho óperas cómicas originales, con temáticas de la vida real, situaciones cotidianas, diferentes de las historias mitológicas. Sus obras se caracterizan por tener tramas originales; incluía el coro en medio de la acción; no existían los temas nacionales, debían ser internacionales.

En España, durante el año 1629, se realizan diversos intentos de presentar obras cantadas en español. Continúa la imitación de la ópera de Italia y Francia; siguen teniendo relevancia las representaciones religiosas.

#### 2.4.2. Principales obras y compositores

Algunos de los compositores de la época fueron:

**Alessandro Scarlatti** (1660-1725): Fue un compositor del barroco italiano y fundador de la Escuela Napolitana de ópera; realizó numerosas composiciones, entre ellas están: “**Il Pompeo**”, de 1683; “**La Caduta del Decemviri**”, cuyo estilo era más serio y acorde a los gustos de la corte virreinal; “**L`amor volubile e tiranno**” de 1709; “**Mitrídates Eupator**”, representada en Venecia en 1707, en el teatro San Giovanni Grisostorno. Esta última obra es considerada una de sus mejores óperas, caracterizada por las arias y recitativos expresivos. Otro elemento importante que utilizó fue la orquesta la cual no sólo acompaña a los actores, sino que le otorga un significado dramático al argumento. (Ogg, 1993)

**Jean Baptiste Lully** (1685-1759), fue un compositor francés nacido en Florencia, Italia. Sus obras se caracterizan por la combinación de la música, la comedia y la danza. Una de sus composiciones de este tipo es “**Le bourgeois Gentilhomme**” de 1670 ; es una tragedia de ballet, antigua y con personajes de la realeza. El vestuario es propio de las clases altas, con tocados exagerados, prendas cargadas de ornamentos; también aparecen personajes disfrazados que incitan al ridículo. (Roger, Guia universal de la Ópera, 2007)



F42. Representación de la ópera “**Le bourgeois gentilhomme**”, en el Royal Ópera de Versalles, 2014, Francia.

**Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736), Fue uno de los compositores más famosos entre los que creaban óperas buffas. Sus obras no incluían temas heroicos o leyendas clásicas antiguas, sino que se basaban en situaciones de la vida cotidiana con personajes populares como ser vecinos, sirvientes, criados, parientes, etc. Un ejemplo de su estilo se puede observar en su obra más popular: “**La Serva Padrona**” (La criada patrona), estrenada el 28 de agosto de 1723, en el Teatro de San Bartolomeo, en Nápoles. El argumento se divide en dos actos y se basa en la interacción de tres personajes: la criada Serpina, Uberto, el patrón, y el pretendiente de Serpina, Vespone, esta obra muestra temas realistas, deseos ocultos, conflictos entre las clases sociales y un toque de comedia, cuestiones con las cuales el público se sentía identificado. (Ogg, 1993)



F43. "La Serva Padrona", de Pergolesi, 1723.

Pergolesi también compuso música de óperas serias, las más conocidas eran "**Adriano in Siria**" en (1734) y "**L'Olimpiade**" (1735), estas no tuvieron el mismo éxito que las dos óperas buffas "**Flaminio**" (1735) y "**Lo frate `nnammorato**"(1735).(Ogg. Pág. 66)

**Giovanni Paisiello** (1740-1816), fue el autor de la primer composición operística de "**El barbero de Sevilla**" (1782), en base al libreto de Giuseppe Petrosellini. Se estrenó en el Teatro Imperial de la corte, en el año 1782. Se trata de una ópera cómica que transcurre en Sevilla a mediados del Siglo XVIII. Es una historia de amor con momentos cómicos por situaciones que surgen entre los personajes. Esta obra tuvo muchas representaciones, la más conocida es la versión de Rossini, quien se enfoca más en la comedia y no tanto en la historia de amor. (Ogg, 1993)

## 2.5. La influencia del Clasicismo en la ópera

El Clasicismo fue un movimiento estético, intelectual y artístico que aplica los modelos clásicos y filosóficos del antiguo mundo greco-romano. Se caracteriza por buscar la perfección absoluta en las diferentes ramas artísticas y literarias. Este ideal clásico no sólo fue aplicable en la arquitectura, las ciencias; la literatura y la pintura, sino también en la ópera.

La ópera clásica consistía en lograr un orden, equilibrio y unidad en toda la composición. El trabajo de los compositores era crear libretos y óperas que satisficieran los gustos del público en general. Las óperas cómicas italianas de Mozart tuvieron

mayor relevancia a mediados del siglo XVIII, ya que representaban un orden y equilibrio en la música; la caracterización de los personajes así como también su estilo y status social podían identificarse en escena a través de la música y la orquestación

“Del mismo modo en que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los sonidos de la voz, sus acentos, suspiros e inflexiones. Imita, en fin todos aquellos sonidos que la propia naturaleza usa para expresar sentimientos y pasiones” (Alonso, 2014, p.248)

En este caso, el artista tenía como fin impactar al público, ofreciendo novedad, divertimento y variedad en las distintas composiciones.

A mediados del siglo XVIII y debido a su popularidad, la ópera italiana se había desplazado por todas las ciudades de Alemania y Austria, lo cual permitió la construcción del primer teatro de ópera en Hamburgo en 1678. (Roger, 2008). Los primeros compositores alemanes debían escribir los libretos basándose en las estéticas y partituras de los italianos. En Austria, surgieron los mayores compositores operísticos como Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, quienes aportaron sentido musical y cultural a las obras por medio de los sentimientos, la armonía y la libertad de expresión.

### 2.5.1. Referentes de la época

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791): Fue, en su época, uno de los mejores compositores operísticos y de música clásica en general. Nace en Salzburgo, Austria, donde desde temprana edad comienza a componer sus primeras piezas musicales. Compuso numerosas óperas, como ser **“El Rapto de Serallo”**, que es una ópera cómica en tres actos, estrenada en 1782 ; fue una de sus obras escritas en lengua alemana; **“Las bodas de Fígaro”**, estrenada 1º de mayo de 1786, en Viena ; era una ópera cómica (singspiel) con el libreto de Lorenzo Da Ponte; también debe mencionarse **“Don Giovanni”** y **“La Flauta mágica”** , esta última fue estrenada el 30 de septiembre de 1791. (Ogg, 1993)

*Se ha dicho de Mozart que “toda herencia formal de sus grandes predecesores está concentrada en su producción, que amplifica y engalana esa herencia con los destellos de su genio” (Ogg, 1993, pág. 17)*

Mozart buscó la expresión en el conocimiento y en el lenguaje musical de los precursores de la ópera, para poder aplicar su personalidad y ser parte de la misma música. En ella se podía definir la clase social de los personajes, por ejemplo en “**La flauta mágica**”, las arias del personaje de Pamina (la princesa) eran más delicadas, con tonos bajos, para que pudieran dar la imagen de una doncella inocente y noble; en cambio para la Reina de la Noche (su madre), la música logra expresar su carácter poderoso y también vengativo.

**Ludwing van Beethoven** (1770-1827): Es un compositor alemán y pianista, fue el último de los clásicos y el primero de los románticos. Se formó artísticamente en la cultura de la Ilustración. Beethoven es el primero de los grandes músicos que no trabaja desde las estructuras y las formas para llegar a la expresión musical, sino que lo hace desde las ideas y los sentimientos. (Ogg, 1993)

En su primera etapa artística componía obras similares en su temática a las de Mozart y Haydn, con estéticas clásicas y representaciones equilibradas y armoniosas; pero en el momento en que compuso sus primeras sinfonías, el Clasicismo ya estaba llegando a su culminación y la cultura romántica comenzaba a verse en diferentes obras teatrales.

La única ópera del compositor de carácter romántico fue “**Fidelio**” estrenada en el Theater an der Wien, (Teatro de Viena), el 20 de noviembre de 1805. En su primera etapa esta obra se llamaba “**Leonora**” ; en ella se podían ver las emociones y los sentimientos del ser humano en la música. Esta ópera seguía el modelo “singspiel” alemán (canto con escenas habladas) (Roger, 2008). Beethoven buscaba transmitir un mensaje a los espectadores: la idea de liberación, amor y justicia entre los personajes para que así pudieran triunfar sobre la opresión. Basada en una trama en la cual Leonora, esposa de Florestan, se disfraza de guardia de la prisión, haciéndose pasar por un hombre llamado “**Fidelio**”, con la intención de rescatar a su marido de la condena de muerte, pues había sido encarcelado injustamente por razones políticas. (Ogg, 1993)

La obra transcurre en Sevilla, España , durante el siglo XVIII, al igual que otras obras como: **Carmen, El Barbero de Sevilla, Don Giovanni, Las bodas de Fígaro**, etc. (Ogg, 1993); la cuales adaptan la representación a un período histórico nacional, en el que los personajes tienen características realistas, con costumbres tradicionales que se caracterizan por la búsqueda del individualismo y la libertad, y en los que se puede ver “el espíritu del pueblo”, es decir sus costumbres, sus cantos, sus bailes y vestimentas típicas del país.



F44. “Fidelio en casa de Rocco”, Cromo operístico de la colección Liebig, “Fidelio en casa de Rocco”



F45 .Representación de “**La flauta mágica**”, de Mozart,. Escena entre Pamina y Papageno, 1997



F46.Decorado del Bosque de Palmeras, segundo acto de la ópera de la Flauta Mágica, 1997.

## **2.6. La Ópera del Romanticismo**

El Romanticismo es un movimiento social, artístico y literario que se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX. Nace en Alemania, en Gran Bretaña (Reino Unido) e Irlanda Del Norte extendiéndose desde allí hacia otros países. Se expresa en la Revolución Francesa, en la reacción en cadena de las guerras napoleónicas y en los escalofríos que sacudieron la estructura europea en 1830 y 1848. La revolución surgió en toda Europa y dio unidad de tono a diversos sentimientos de individualismo y rebeldía que ya se venían manifestando en la segunda mitad del siglo XIII. Entre 1789 y 1815, Europa fue desgarrada por la guerra; el malestar vinculado con las condiciones económicas y sociales fue lo que causó esas revoluciones. (Tollinchi, 1989)

Este movimiento buscaba romper con el orden racional del Clasicismo y la intención del individualismo era retornar a la Naturaleza; el cuestionamiento del culto de la razón era causado por el predominio de obras poéticas y literarias caracterizadas por un deseo de libertad de expresión y de sentimientos. Cada artista y poeta debía captar la realidad de la naturaleza a través de la libre expresión de las ideas por medio de imágenes que buscaran algo más humano y más nacional.

A principios del siglo XIX, en el ámbito de la ópera, Alemania y Francia fueron los principales exponentes europeos en el ámbito de la ópera. Autores como Wagner, Berliótz y Offenbach han sido considerados como grandes compositores de óperas de gran efecto dramático, al igual que compositores italianos como Puccini y Rossini; se introducen personajes reales y fantásticos; escenografías y vestuarios con un cierto grado de verosimilitud a los hechos de la obra; etc.

“El Romanticismo impuso en la ópera un gran realismo, pues pretendía hacer creíble y verosímil lo que ocurría en escena” (Ogg, 1993).

Del mismo modo, como afirma Roger (2008) aparece la concepción del arte medieval gótico en la ópera, surge el gusto por el Medioevo pero también hay una gran influencia de los dramas apasionados de Shakespeare en aspectos como la utilización de elementos arquitectónicos en la escenografía y de vestuarios medievales y renacentistas, lo cual provoca en la ópera un acercamiento hacia el realismo.

### 2.6.1. Principales obras y compositores

**Giuseppe Verdi** (1813-1901), fue un compositor italiano nacido el mismo año que Wagner; comerciante y amante de la música, su estilo operístico se caracteriza por la unión del canto y la orquestación. Sus óperas románticas se caracterizan por presentar historias realistas y apasionadas entre los personajes ; se asimilan a las obras de Puccini, Bizet y Wagner; pero, a diferencia de éste último, Verdi busca exaltar , en sus composiciones, el carácter nacionalista de su país, entrar en temas de su actualidad y romper con las historias románticas : medievales e irreales. Sus obras más populares son “Rigoletto” (1851), “Otello” (1887), “La traviata” (1853), “El Trovador” (1835), entre otras. (Roger, *¿Qué es esto de la ópera?*, 2008)

**Richard Wagner** (1813-1883), fue un compositor y director escénico que combinaba la poesía dramática, la pintura y la música en un espacio escénico, en el que podía plasmar su propia forma de arte. Sus obras se caracterizan por emplear temas revolucionarios y de identidad cultural. Wagner inaugura el Teatro Festspielhaus de Bayreuth, el 1876 , en Alemania, el cual se diferenciaba del teatro italiano tradicional .Él buscaba plasmar sus obras en un espacio propio, adaptado a su estilo y estética ; lo mismo ocurre en otros países de Europa donde se construyeron grandes teatros respetando su cultura e identidad propia. (Ogg, 1993)

Entre sus obras más conocidas se encuentra “Der Ring Des Nibelungen” o “**El anillo de los Nibelungos**”, estrenada en 1876, “Tristan und Isolde” o **Tristan e Isolda**, en el año 1865 y “**Parsifal**” en 1882.

**Giacomo Puccini** (1858-1924), fue un compositor italiano, nacido en una familia de músicos; su música evoca sentimientos y momentos de alegría así como también situaciones tristes y de sufrimiento; durante su vida operística compuso doce óperas, entre ellas: “**La Boheme**” (1896); “**Tosca**” (1900); “**Madame Butterfly**” (1904) y “**Turandot**” (1926), que son las óperas que actualmente forman parte del repertorio operístico de Puccini. Es considerado como el sucesor de Verdi . En algunas de sus óperas, Puccini utiliza características particulares del verismo como: incluir numerosos personajes

secundarios , utilizar el canto expresivo y presentar como protagonistas a mujeres pasionales y deterioradas por el amor. En los últimos años de su vida abandona el estilo verista, principalmente en óperas como “Madame Butterfly” y “Turandot”, debido a su interés en el exotismo (por ejemplo en la cultura China); incluye personajes fantasiosos (príncipes, damas , guerreros y malvados) y locaciones ajenas al mundo real. (Roger, *Historia de la ópera*, 2002)



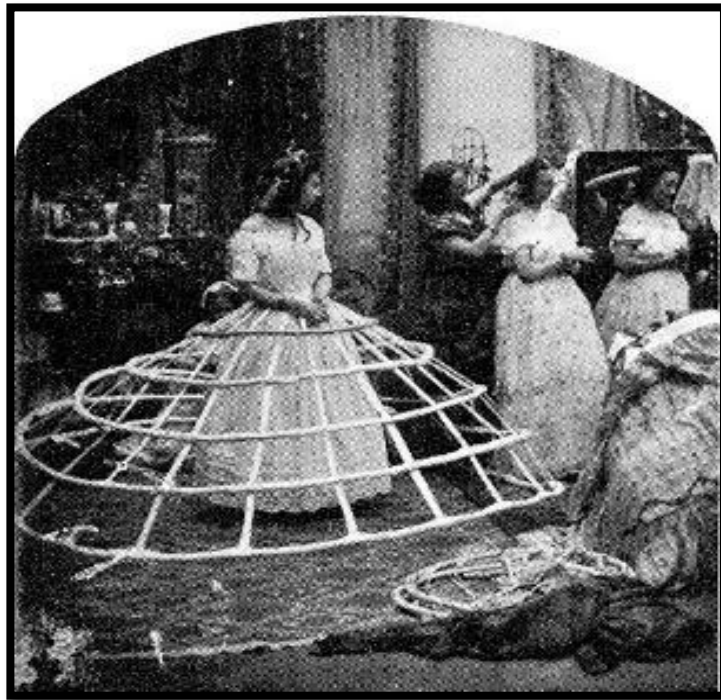
F47. “**Tosca**”, ópera romántica de Giacomo Puccini, en la Sarasota Opera, Miami, 2009. <http://miamilifestyle.com.br/tosca-de-puccini-em-miami/>



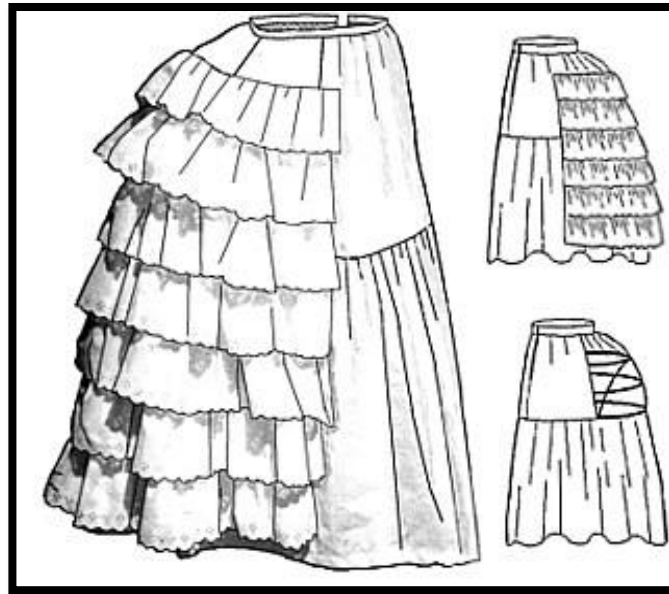
F48. “**La Boheme**”, ópera de Giacomo Puccini, en el Palacio de Bellas Artes, Mexico, 2010. <http://unavocepocofa915.blogspot.com.ar/2010/10/la-boheme-di-puccini-opera-de-bellas.html>

### 2.6.2. El vestuario y la escenografía en el Romanticismo

La moda femenina y masculina también se vio afectada por esta corriente estética; el vestuario de los ingleses tuvo un gran impacto en Francia y Alemania. En primer lugar, los trajes femeninos adoptan formas ahuecadas, parecida al polisón; por debajo del vestido llevaban un miriñaque (estructura de aros) que generaba una forma acampanada. Los escotes se estrechan, provocando un estilo más expuesto, por lo que las mujeres usaban pañuelos para taparse el cuerpo. El traje femenino ya no era tan extravagante y cargado de ornamentos, sino que era más sencillo. Las mujeres usaban un “vestido- camisa” con una cintura muy alta, de muselina, batista o calicó, el cual caía hasta los pies. (Laver, 2003)



F49. Ejemplo del Miriñaque, estructura de aros



F50. Evolución del Miriñaque al polisión



F51. Evolución del corsé durante el siglo XIX y principios del Siglo XX; Instituto de la Indumentaria de Kioto, pág.110.

En cuanto a los accesorios aparecen los bolsos de mano que eran pequeños, conocidos como “reticule” o ridículo, y que las mujeres llevaban consigo a cualquier

parte. Las formas eran menos extravagantes y más simples que en las épocas anteriores. (Laver, 2003)



F52. Evolución histórica del traje femenino romántico, Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2002.

Dentro del género operístico se pusieron de moda las obras situadas en el historicismo, la época medieval y en la vida cotidiana. El gusto romántico en el vestuario consistía en un pasaje de la vida cotidiana a un mundo de fantasía inspirado en la estética de la época medieval y en los cuentos de hadas. La figura de la mujer (protagonista) era delicada y melancólica; sentimental y apasionada. (Kioto, 2002)

En las siguientes imágenes se ilustran algunos ejemplos del vestuario y de la puesta en escena tradicionales de las óperas como “Tosca” y “La Bohème”, de Puccini; “El Anillo del Nibelungo” y “Tristan e Isolda” de Wagner; y “Rigoletto”, de Verdi.

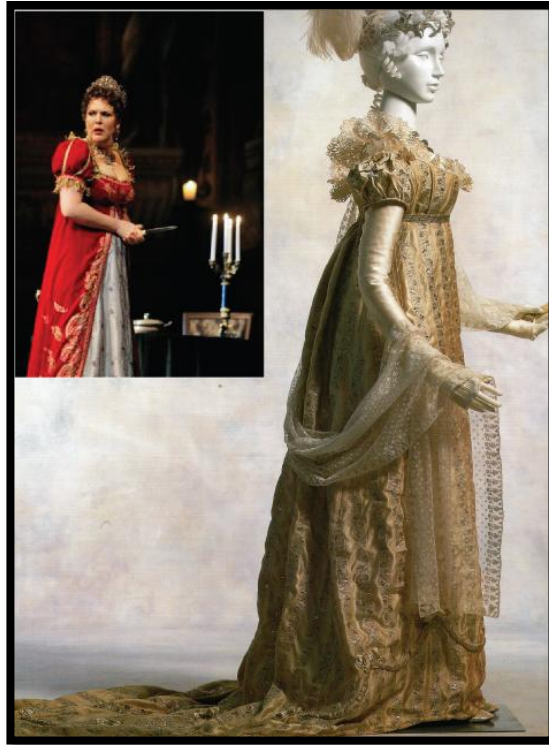


F53 . “Tristan e Isolda”, Teatro de la Maestranza, Sevilla, España, 2009.

[http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/18/andalucia\\_sevilla/1242668827.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/18/andalucia_sevilla/1242668827.html)



F54 . Vestido de calle hacia 1838, inspirado en los trajes del Medioevo, Instituto de la Indumentaria de Kioto, pág 165.



F55. Vestido de etiqueta, hacia 1807, seda labrada blanca; rayas lisas y motivo floral de hilo metálico plateado; Instituto de la Indumentaria de Kioto, pág. 140; **Ópera Tosca**, San Francisco, 2009.



F56. “**La Bohème**”, vestuario realista de personajes de la vida cotidiana, Palacio de Bellas Artes, Mexico, 2010. <http://unavocepocofa915.blogspot.com.ar/2010/10/la-boheme-di-puccini-opera-de-bellas.html>

Por otra parte la escenografía del Romanticismo tenía como fin representar la realidad tal como era, tomando la temática de la naturaleza como medio de expresión. Uno de

los recursos que facilitaron la construcción de los fondos y la ubicación de los objetos, fue la perspectiva. El Director escenográfico podía crear planos en profundidad y percibir el espacio en tres dimensiones, por lo que los decorados cobraban sentido y credibilidad. Otro rasgo importante era la pintura; por lo general los decorados pictóricos eran los más utilizados en las óperas y obras teatrales. (Nieva, 2003)

El estilo romántico provoca una ruptura en las representaciones teatrales clásicas, de modo que las historias del mundo ideal y perfeccionista dejan de tener importancia y dejan lugar para que la creatividad genere argumentos con escenarios más realistas; así los fondos pictóricos imitan los paisajes donde transcurre la acción teatral ; los argumentos están centrados en situaciones reales como la pobreza, la miseria, la revolución, la lucha por la liberación, las pasiones, etc. “Durante el Romanticismo, el melodrama popular se sirvió ampliamente del “ilusionismo pictórico” de la escena y lo convirtió en álbum de estampa” (Nieva, 2003)



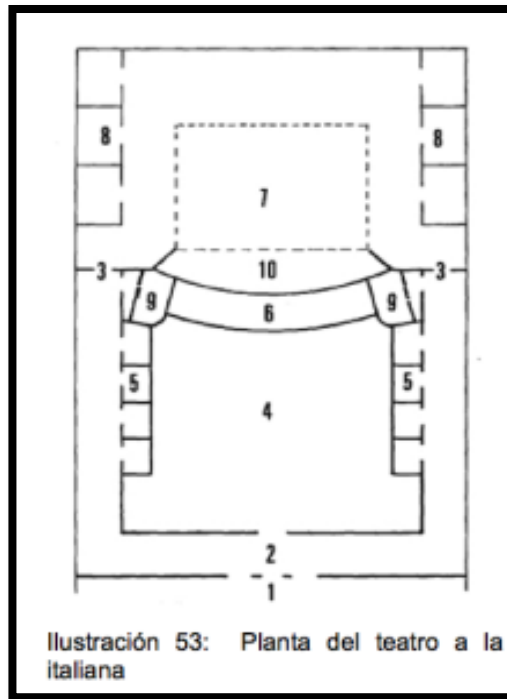
F57. Escenografía de “**La Bohème**”, de Tito Egurza, Teatro Colón de Buenos Aires, 2006. <http://www.titoegurza.com.ar/Obras9/LA-BOHEME.html#ESCENOG>



F58 . Escenografía del “**Anillo del Nibelungo**”, de Wagner; dirección escénica:  
Oswald, Roberto, Teatro Colón, 1996.

<http://habituesdelteatrocolon.wordpress.com/2012/11/29/el-anillo-del-nibelungo-en-el-teatro-coln-puestas/>

Batiste (1996) aporta un ejemplo de cómo era la estructura del Teatro tradicional italiano en el siglo XVIII, cuáles eran las partes del escenario y cómo estaba ubicada la platea destinada a los espectadores:



F59.Distribución de la planta del Teatro a la Italiana, de Batiste Jaume, 1996.

En la Imagen de la distribución de la platea del teatro Italiano compuesto por Batiste (1996), se observan las distintas partes de la sala del teatro las cuales consisten en:

1. Vestíbulo
2. Distribuidor
3. Entrada al escenario
4. Platea
5. Palcos
6. Foso para la orquesta
7. Escenario
8. Camerinos o almacenes
9. Palcos del proscenio
10. Proscenio

Otro de los cambios que se dieron en la escenografía fueron los montajes móviles, los cambios en la luz y los decorados frontales y laterales que creaban la sensación de profundidad, con los cuales se llenaba el espacio escénico. Los materiales

que se utilizaban eran madera y lienzos de tela. Los teatros estaban cargados de ornamentos que otorgaban calidad, refinamiento y lujo a las representaciones, lo cual concordaba con el carácter superficial de las clases altas.

En la ópera, las obras de Rossini, Richard Wagner (1813-1883), Weber (1786-1836) y George Bizet (1838- 1875), Adolphe Samuel (1824-1898) son un claro ejemplo del estilo romántico y de ese carácter nacional. Rossini era un compositor de óperas cómicas, cuya influencia se extiende por toda Europa, pero componía también óperas trágicas y dramáticas (basados en las obras de William Shakespeare), las cuales fueron base de inspiración para la ópera francesa. (Ogg, 1993)

## **2.7. El Nacionalismo en la ópera - George Bizet**

El Nacionalismo surgió en la segunda mitad del siglo XIX en Rusia; estuvo relacionado estrechamente con el Romanticismo ya que estaba ligado a los sentimientos propios del ser humano (el sentido de identidad) que ambos movimientos buscaban expresar. La idea de destacarse con una identidad propia a través de su arquitectura, su lengua, sus pinturas y sus costumbres era la forma que adoptó cada país para diferenciarse de los otros países. (Comellas, 2008) Sentían que podían expresar a través del arte la creación de una nación que manifestaba sus propios sentimientos e ideales de libertad y revolución. Por ejemplo, los franceses decoraban sus palacios y viviendas con ornamentos barrocos, los ingleses con su estilo gótico, etc. Este movimiento nacional lo adoptaron los compositores en sus obras, en las cuales tomaban elementos musicales como ser melodías, instrumentos y bailes tradicionales de los diferentes países. Los regionalismos que utilizaban eran generalmente de ciertos países como España o Checoslovaquia.

Entre los músicos de este período se encuentra **George Bizet (1838- 1875)**, quien fue un compositor y director muy reconocido, nacido dentro de una familia de músicos; desde temprana edad comienza su carrera musical y en 1857 compone su primera opereta, “Le docteur miracle” (el doctor milagro), con la que gana el concurso que había organizado el teatro Offenbach para su inauguración. (Ogg, 1993)

Luego compone la ópera buffa “Don Procopio”, en el año 1859, en Roma; en esta ciudad, luego del estreno, comienza a trabajar en el Teatro Lyrique ; se dedica a

realizar trabajos por encargo de los cuales resulta su tercera ópera llamada “ Les Pêcheurs de perles” (Los Pescadores de perlas), la cual fue compuesta en el año 1863. Bizet se casa con Geneviève Halévy, hija de quien había sido su profesor en el conservatorio. La pareja tiene un solo hijo, Jacques Bizet (1872-1922), quien también realizó las partituras de la música de algunas obras, pero fueron poco reconocidas por el público en esos tiempos. Asimismo George Bizet compuso una cuarta ópera “La jolie fille de Perth” (La bella muchacha de Perth), que tuvo una mejor aceptación cuando se estrenó en 1867; pero no tuvo el mismo éxito que tendría con “Carmen” aunque, debido a su enfermedad, no pudo disfrutar del triunfo que finalmente tendría esta ópera. (Ogg, 1993)

Asimismo, según el texto “*Pescadores de perlas*” publicado por López Margara en el año 2013, George Bizet compuso música para catorce óperas, de las cuales sólo se destacan la obra Carmen y “Los Pescadores de perlas”, aunque, debido a la crítica que tuvo el espectáculo la cual hablaba del contenido romántico y exótico de la obra de Bizet y de su dramatismo, lo cual causó polémica por tratarse de una ópera comique francesa, se hicieron pocas representaciones de las mismas durante los primeros tiempos.

### **2.7.1. Principales obras**

Una de las más importantes óperas de este género es “**Carmen**” de George Bizet estrenada en el año 1875. La noche de su estreno en París, la obra fue recibida con indiferencia debido a que la actitud de “Carmen” tenía gran realismo y un carácter sensual al cual el público no estaba habituado. Pero tres meses después de la muerte del compositor, la obra se convirtió en una de las óperas imprescindibles en todos los teatros del mundo. (Ogg, 1993)

Otra de las óperas destacadas de su repertorio es “Pescadores de Perlas”, estrenada por primera vez en 1863. Según la publicación que hace el grupo “Eúridice Oscura” en su blog, se destaca en la obra el concepto de “Nacionalismo y verismo” propuesto por Bizet. Se habla allí de la puesta en escena dirigida por Florencia Sanguinetti en el Teatro Avenida de Buenos Aires, en 2011. Del mismo modo en que se da en la historia de “Carmen” (1875), en “Pescadores de perlas”, la historia presenta sentimientos de dolor, exotismo y amor, pero evidenciando la intención del autor de mostrar la identidad propia de cada personaje a través de elementos destacados de su personalidad.



F60. Representación de la ópera **“Los Pescadores de perlas”**, de George Bizet; Teatro Avenida, Buenos Aires; 2011.

### **2.7.2. Análisis de la ópera “Carmen”, de George Bizet**

**“Carmen”**, es una ópera comique que se desarrolla en cuatro actos, escrita por Henri Meilhac y Ludovic Halévy, cuyo argumento está basado en la novela homónima de Prosper Mérimée (1845). La música pertenece al compositor George Bizet, quien propone en la estructura de la obra diálogos hablados con algunas partes cantadas, característicos de la ópera cómica francesa como se ha mencionado anteriormente. (Ogg, 1993)



F61. Escena del primer acto de la ópera **Carmen** en el Metropolitan de Nueva York, (Ogg, pág. 43)

Según indica Ogg (1993, pág.44) en la “Antología de las grandes óperas”, el argumento de la obra se sitúa en una plaza pública de la ciudad, donde se encuentra una Fábrica de Tabaco y un cuartel de guardia. El primer acto transcurre en la plaza a la que salen las cigarreras cuando terminan de trabajar en la fábrica; allí se produce el primer encuentro entre varios personajes: Carmen, gitana cigarrera, de apariencia atractiva, el Cabo del Regimiento de Dragones de Alcalá, Don José, quien se enamora de ella a primera vista y Micaela, amiga de la infancia de Don José. A causa de un enfrentamiento con las cigarreras, Carmen es detenida por los soldados, y es llevada al calabozo bajo la custodia de Don José quien, seducido por ella; permite que escape de la cárcel quedando él mismo arrestado por haberla ayudado en su fuga.

El segundo acto, transcurre en la Taberna de Lilas Pastia, donde Carmen y sus compañeras cigarreras se juntan con un grupo de militares y disfrutan de los bailes gitanos. En esta ocasión aparece el torero Escamillo, quien había sido triunfador en las ferias de Granada. Los militares lo invitan a quedarse en la fiesta de los gitanos; allí

conoce a Carmen y queda cautivado por su belleza. Don José ha sido liberado del calabozo y aparece en busca de Carmen ; ella le propone subir a las sierras con el grupo de contrabandistas liderado por Dancaire y Remendado; Don José se encuentra en un momento de vacilación por deber elegir entre ayudar a su amada o su sentido del deber. Pero entonces, cuando llega Zúñiga, Teniente del Regimiento de Dragones de Alcalá, y coquetea con Carmen, Don José siente celos y desenvaina su sable. Este acto hace que Don José decida subir a las sierras con los gitanos y los contrabandistas.

El tercer acto transcurre en la cueva de los contrabandistas, en la montaña, donde estos preparan la estrategia para lograr pasar su carga . Mientras tanto Carmen discute con Don José a causa de los celos de este último. Al lugar llegan Micaela, quien le informa a Don José que su madre está enferma, y Escamillo, quien intenta llevarse a Carmen. Esto último genera una pelea entre el Cabo y el torero, provocando un enfrentamiento de celos e ira. Finalmente, Don José vuelve al pueblo con Micaela, y Carmen se burla en su huida.

Finalmente en el cuarto y último acto, aparecen Carmen y Escamillo celebrando su amor; el torero se le declara en la plaza, bajo la mirada de Don José., quien había sido abandonado por la gitana. Mientras el torero se encuentra en la plaza de toros, Don José se enfrenta a Carmen y le pide que huya con él ; pero ella se niega y termina arrojándole el anillo que él le había regalado. Don José , cegado de amor e ira, apuñala a Carmen y así concluye la trama de la historia. (Ogg, 1993)

La obra fue estrenada por primera vez el 3 de marzo de 1875 en la Ópera Cómica de París. En un principio no fue bien recibida por el público debido a los contenidos sociales y el verismo con que se presentaba a los personajes en la puesta en escena, lo cual generó controversias durante las primeras funciones del espectáculo.

## **2.8. La Ópera en el Siglo XX – Nacimiento del Repertorio**

Con la introducción del “Nacionalismo musical”, la ópera se iba acercando a los acontecimientos de la vida real, por medio de piezas musicales que contenían la esencia de las diversas culturas de cada país; como ser el carácter romántico y post-romántico

que se reflejaba en el vestuario y en la puesta en escena de este tipo de óperas. Según indica Roger (2002) el repertorio nace a mediados del siglo XIX por la insistencia del público el cual quería volver a ver aquellos espectáculos que habían sido consagrados en su momento. Además hubo un sector del público que se había conformado con la reproducción de veinticinco óperas provenientes del siglo XIX y principios del siglo XX. Algunas de las obras que integraban este repertorio fueron “Don Giovanni” de Mozart y algunas obras de Bellini, Rosini, etc. Asimismo la necesidad de volver a reproducir aquellos espectáculos del pasado impuso un duro camino para los compositores y directores del siglo XX, debido a que el público menospreciaba aquellos espectáculos que no conocían o que no les eran familiares. (Roger, *Historia de la ópera*, 2002)

En el transcurso del siglo XX, la escenografía, el vestuario y la vocalización de los intérpretes eran de mayor interés para la audiencia que la orquesta o el contenido musical; poco a poco la ópera fue convirtiéndose en una representación teatral; fue en esta época cuando el arte Romántico y la estética del Barroco volvieron a destacarse en los espectáculos; pero también aparecieron nuevas transformaciones dentro del contenido musical, el concepto operístico y la puesta en escena.

Dentro del vestuario se sigue utilizando la estética medieval y romántica que se pusieron de moda; la figura de la mujer era delicada y melancólica, los escotes seguían siendo pronunciados, las faldas acampanadas y el talle estrecho. Las telas más utilizadas eran sedas y gasas; se empleaban adornos con pliegues y el encaje de blonda en los hombros de los vestidos de calle los cuales eran los más vistos en los escenarios. Los corsés siguieron manteniendo la cintura de avispa en la vestimenta cotidiana hasta principios del siglo XX aunque, en el vestuario de la ópera, sufrieron algunas modificaciones en su forma y en el tipo de materiales que se usaban para permitir que las artistas cantaran según las exigencias del público. (Kioto, 2002)

En el año 1834 se inventa el método de estampado llamado “perrotine”, con el que se produjeron gran cantidad de telas con motivos florales, característicos de la estética romántica. Asimismo las faldas eran cada vez más voluminosas, con varias capas y con volantes horizontales que se utilizaban para realzar las formas acampanadas. (Kioto, 2002)



F64. Vestido de calle, hacia 1855; Brocado de tafetán de seda gris perla con dibujo de encaje plateado y flores; Instituto de Indumentaria de Kioto; 2002.



F65. Tejidos estampados con motivos florales, Década de 1840; Instituto de Indumentaria de Kioto, 2002.



F62 . Escenografía de “Carmen”, dirección escénica: Emilio Sagi, puesta en escena naturalista, Teatro Real, 1999. <http://www.gerardotrotti.com/obra/obra-escenografica/operas/carmen-teatro-real/representacion/>



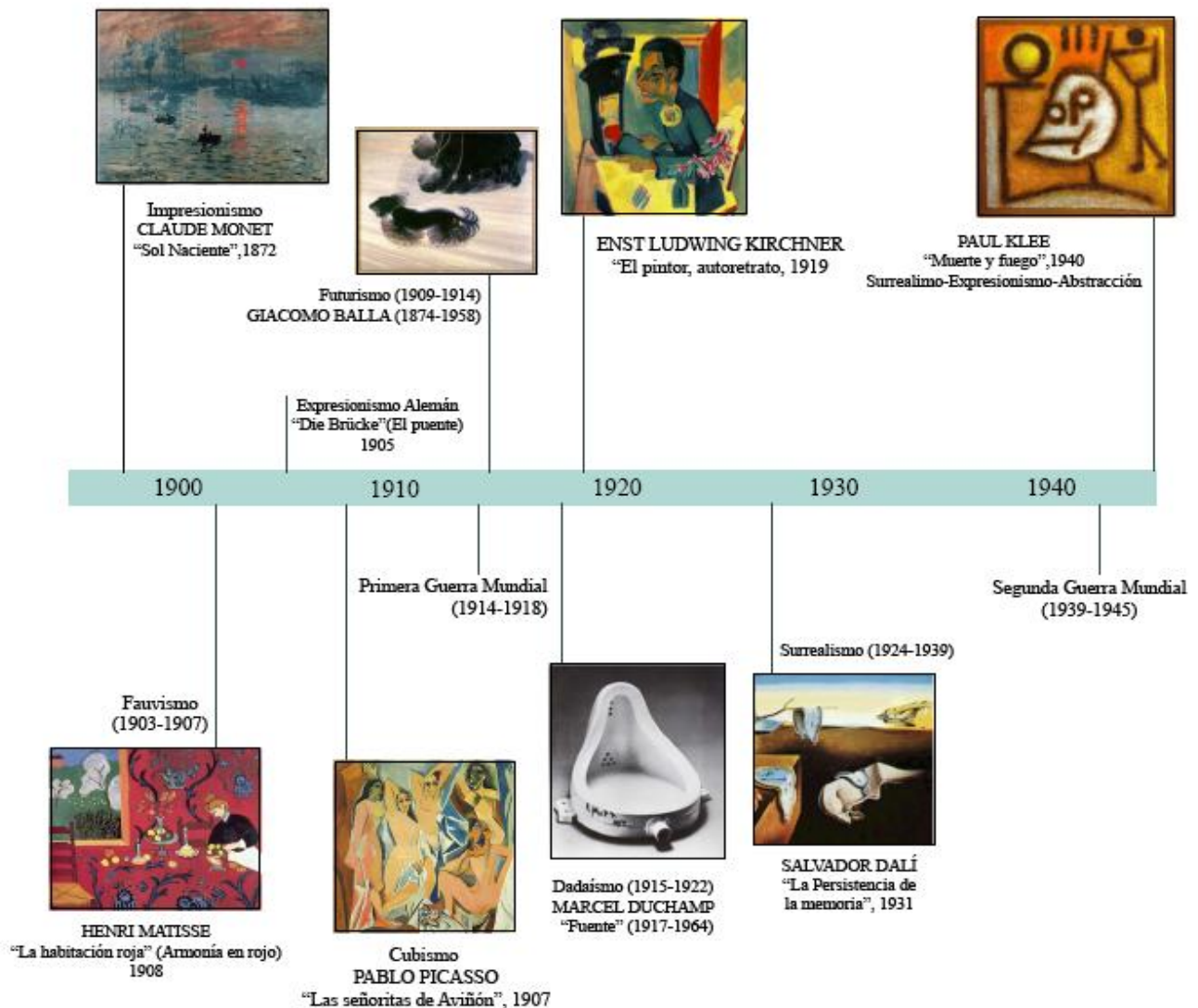
F63 . Escenografía de “Carmen”, dirección escénica: Emilio Sagi, Acto III , Teatro Real, 1999. <http://www.gerardotrotti.com/obra/obra-escenografica/operas/carmen-teatro-real/representacion>

## **2.9. Las Vanguardias Artísticas**

Luego de haber analizado y profundizado la evolución histórica de la ópera, así como también las transformaciones ocurridas en la puesta en escena y el vestuario escénico, desde sus comienzos hasta la actualidad, centraremos nuestra atención en lo que fue, en su momento, la “Revolución artística” la cual comenzó a finales del siglo XIX con la influencia del Impresionismo, Neo-impressionismo y Post-impressionismo; en “dicha Revolución” no sólo participaron los pintores sino también los arquitectos, escultores y diseñadores de la época cuyo objetivo era crear algo novedoso e innovador, dejando atrás el orden clásico del siglo anterior.

Según algunos estudiosos Muñoz (2001) esta ruptura con lo clásico impone un cambio de mentalidad en la sociedad; los sentimientos y las ideas toman mayor relevancia, como también la intención de experimentar con materiales y utilizar diversas técnicas contemporáneas. Estos movimientos artísticos reciben el nombre de “Vanguardias”, las cuales constan de dos periodos históricos como las “Primeras Vanguardias” ubicadas en la primera mitad del siglo XX y “las tendencias artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial”. En nuestro caso, tomaremos como punto de partida las “Primeras Vanguardias” para luego profundizar específicamente en el Fauvismo y sus principales referentes, como también en las principales obras del movimiento y las técnicas utilizadas en ellas.

## Cronología del Arte en la primera mitad del siglo XX



F66. Cuadro de las Vanguardias Artísticas (Realizado por la misma alumna)

En el cuadro anterior pueden observarse, ubicados cronológicamente, los diversos movimientos artísticos que corresponden a la primera mitad del siglo XX, con la mención de uno de sus artistas más respectivos y de una de sus obras; se sintetiza así la evolución del arte a lo largo de esos años. Como afirma Cirlot (1991) durante la primera mitad del siglo XX, existe una constante “interrelación entre corrientes diversas” que se aparecen de distintas maneras en diferentes lugares de Europa y

América. Como primer movimiento se encuentra **“El Fauvismo”** que nace en Francia, en París, durante los años 1904 -1 907; los principales exponentes fueron Henri Matisse , André Derain y Vlamic, que formaban parte del grupo de “los Fauves” que surge en el “Salón de Otoño” en el año 1905, también estaban allí formando parte del grupo Braque, Friesz, Rouault, Marquet, Dufy y Van Dangen.

Este movimiento se caracterizaba por la predominancia del color en la totalidad de las obras y la búsqueda de la “no imitación” de la realidad, es decir transformar lo real según sus propias vivencias y emociones. En el mismo año en que nace el Fauvismo en Francia, en Alemania , aparece el grupo “Die Brücke” (El Puente) correspondiente al **“Expresionismo Alemán”**, formado por Ernst Ludwig Kirchner, Eritz Bleye, Erich Heckel y Karl Schmidt ; en este movimiento transmitir las emociones y plasmar la realidad subjetiva eran las metas de los artistas. Otro movimiento que se da en París, fue el **“Cubismo”** en el año 1907, expresado en algunas de las obras de Picasso, como ser “Las señoritas del Aviñón”; en este movimiento aparece el collage como nueva técnica de experimentación con los materiales, así como también el uso de las formas distorsionadas de los sujetos. Luego hace su aparición el **“Futurismo”** italiano que permanece vigente desde el año 1909 hasta el 1914, uno de los artísticas futuristas era Giacomo Balla (1874-1914) ; este movimiento se caracteriza por romper con la estética clásica y centra su atención en el futuro y la tecnología moderna, en varias de sus obras se busca reflejar el movimiento y la velocidad; otra de las corrientes artísticas es la **“Abstracción”** que nace en 1910, cuyo principal exponente fue Kandinsky, parte de los elementos que componen sus obras son las técnicas del dinamismo y el uso de las líneas y los puntos. Luego se producen cambios en el terreno artístico a causa de la Primera Guerra Mundial, en el año 1914; uno de los movimientos que generó mayor furor y provocación en el arte como manera de revelación contra el dolor causado por la guerra, fue el **“Dadaísmo”**, el cual nace en 1916 en la ciudad de Zurich, Suiza. Entre los artistas dadás se encuentra Marcel Duchamp quien busca generar un impacto visual con esculturas de objetos cotidianos como es el caso de “La fuente”, obra donde expone un urinario y lo hace fuera de su contexto habitual, es decir lo” re contextualiza” como una pieza de arte , otorgándole múltiples significados . Finalmente aparece el último movimiento de la primera mitad del siglo XX, el **“Surrealismo”**, surge en París, en el año 1924, algunos de sus artistas establecían parámetros de los dadaístas. Este movimiento pretendía representar los sueños, es decir el proceso creativo del

inconsciente. El uso de la razón y la conciencia estaba prohibido, se buscaba expresar las emociones y sentimientos por medio de figuras distorsionadas, un ejemplo es la obra de Salvador Dalí “La persistencia de la memoria”, de 1931, donde aparece la figura del reloj como una relación entre el espacio-tiempo, exponiendo la inutilidad del objeto por medio de formas blandas y haciendo énfasis en el tiempo de la modernidad y la experiencia de las personas que se obsesionan con el tiempo. (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991)

### 2.9.1. El Fauvismo

El fauvismo es el primer movimiento artístico de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Se desarrolla entre 1904-1907 aproximadamente, teniendo su primera aparición en 1905 en el “Salón de Otoño”, en París; al mismo tiempo que comienza el expresionismo alemán en Alemania. Su nombre proviene de los “fauves” (fieras en francés) nombre de un grupo de artistas formado por: Henri Matisse, André Derain, Raúl Dufy, Kees van Dongen, Maurice Vlaminck y Georges Rouault, quienes en un principio trabajaban con técnicas similares a los post-impresionistas como Gauguin, Van Gogh, Cezanne y Seurat, quienes utilizaban el puntillismo y divisionismo con óleos sobre lienzos para representar los paisajes, ciudades y retratos de las personas. (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991)

Además, estos artistas fauvistas se inspiraron en la “**técnica de passage cezanniana**” y la de “**gruesos empastes**” de Van Gogh, así como también en el uso del color intenso y las “**gammas exaltadas**” de Gauguin, técnicas que se ven aplicadas en algunas de las obras de Matisse y André Derain, (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991). Estos artistas buscaban expresar en sus cuadros sus propios sentimientos y vivencias a través del uso del color y de los contrastes lo cual rompía con el orden clásico en cuanto a representar la realidad tal como era.

Los temas en que se inspiraban seguían siendo, por lo general, los tradicionales paisajes, retratos, representaciones de la naturaleza muerta, vistas de ciudades o puentes, etc. Se trabajaba sobre el lienzo con óleos, buscando expresar por medio del color la exaltación de las pinceladas y evocar sensaciones profundas de lo que veían. Según Collins y Nelchman (1996) en este aspecto se diferenciaban de los impresionistas, ya

que los fauvistas no utilizaban el color para centrarse en el valor simbólico y arbitrario, sino que empleaban el color en su totalidad para la “**construcción del espacio**”.

### 2.9.2. Protagonistas del Período

Entre los miembros del grupo de los fauvistas haremos hincapié en los más destacados del movimiento, entre ellos se encuentran:

**Henri Matisse** (1869-1954) se ha considerado como el principal exponente del movimiento ya que, entre los años 1892 y 1898, había estudiado en la escuela de Bellas Artes donde adquirió una gran experiencia artística, buscando aplicar su propio estilo al estudiar las distintas técnicas y parámetros de las obras de sus precursores, pues una de las principales características fauvistas era la” **no- imitación**” de lo que ya existía, es decir que querían experimentar con un estilo propio y original ajeno a la naturaleza misma de las obras producidas anteriormente. (Cirlot, Primeras Vanguardias artísticas: textos y documentos, 1999)

Una de las técnicas que emplea Matisse es la **exaltación del color** para generar contrastes y expresar lo que siente buscando crear una composición armoniosa y expresiva. El uso del color permite mostrar diversas sensaciones: por ejemplo, en el retrato de una persona, intenta expresar su concepción del arte no sólo dibujando la figura en su contexto habitual sino plasmando la frescura y el encanto de la misma para que adquiriera un significado más expresivo.

“La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos”

(Cirlot, Primeras Vanguardias artísticas: textos y documentos, 1999)

Esta composición debe incluir todos los elementos que se requieren para cubrir la superficie del cuadro, de manera que se vean reflejadas la intención del artista y la forma de expresar las cosas ante los espectadores.

Por lo general se utilizan colores primarios como **el rojo, el verde y el azul** y colores complementarios para generar contrastes en la forma y contenido de la composición. Pero estos colores deben estar equilibrados de tal manera que no pierdan

importancia frente a las otras tonalidades y puedan exaltarse logrando que no pierdan su fuerza y contacto con los otros y, de esta forma, representen en su totalidad las sensaciones que pretende expresar el artista.

**André Derain** (1880-1954) nacido en Junio de 1880 en Chatou Sur Seine, en París. En un principio quiso dedicarse a la ingeniería, pero luego se dedicó únicamente a la pintura. Ha sido uno de los primeros artistas que se integró al grupo del Salón de Otoño, conocido como los “fauves (fieras) salvajes”. Durante los años 1905 y 1906 se realizaron exposiciones de las primeras pinturas fauvistas en el Salón de los Independientes y el Salón de Otoño. (Collins & Nelchman, 1996)

Las pinturas de Derain tenían que ver con temáticas como el paisajismo en zonas rurales, puertos, retratos de los ciudadanos, figuras geométricas bien alineadas y colores exuberantes y exaltados. A partir de 1908 hasta 1910 persigue en sus cuadros el realismo clásico, con la influencia de “la interpretación personal y vanguardista de Cézanne”. Asimismo, utiliza técnicas de Seurat, las pinceladas curvas de van Gogh y la división de zonas y colores planos de Gauguin, todo lo cual se encontraba en las primeras obras de Derain, Matisse y Braque. Sin embargo, en sus pinturas, aporta rasgos propios del Fauvismo, como ser el “**toque interrumpido**” de colores exaltados y saturados, pinceladas rápidas y “**la nueva concepción de la luz**”, que consiste en eliminar las sombras y buscar la expresión en paisajes y figuras que carecen de armonía y equilibrio. Las pinturas se realizaban con óleos aplicados sobre lienzos con el uso de “**cobaltos puros**” para obtener un color azul intenso, “**bermellones puros**” que consistía en colores rojos anaranjados más puros y saturados. (Collins & Nelchman, 1996)

Tanto Derain como Vlaminck buscaban impactar al público con sus obras por medio de la “expresión” a través de la liberación del temperamento y representar la naturaleza con una visión más profunda y llena de significado. Por este motivo se trabajaban las obras desde un punto de vista más subjetivo, en el cual, el instinto y las emociones permiten juzgar las características de sus pinturas.

“Los colores”, según Derain “**eran cartuchos de dinamita**”. Estos pintores querían trasladar sobre la tela sus sensaciones con el máximo de su explosividad y brutalidad” (De Michelli, 2002)

Del mismo modo, Derain , junto con Matisse , quisieron experimentar los “cambios cromáticos” que sucedían con la intensidad de la luz del sol. Descubrieron que determinadas zonas de sombras generaban contrastes que eran más atractivos e interesantes, sin que se percibieran rastros de manchas oscuras o sombras negras, las que , para ellos , simbolizan la tristeza. (De Michelli, 2002)

**Maurice Vlaminck** (1876-1958) fue uno de los miembros de este grupo. Se dedicó a la pintura sin contar con un conocimiento previo sobre la corriente artística. Nacido en París, realizó numerosos trabajos y actividades junto con su compañero André Derain años antes de formar parte del grupo del Salón de Otoño. En sus pinturas se destacan temas como los paisajes, por ejemplo, los “Jardines del Chatou”, “Orillas del Sena en Carrières- Sur-Seine”, 1906, donde utiliza **colores intensos y más agresivos** ; también aparece la influencia de Vicent van Gogh con las “**pinceladas curvas**”; en su obra “**Retrato de Mujer**” , Vlaminck utiliza líneas con colores azules y violáceos que trazan unos contornos más pronunciados en la zona del rostro, los ojos y las manos de la mujer, de esta manera la pintura se percibe como más expresiva y rompe con los tonos claro-oscuro que utilizaban los artistas precursores al fauvismo. (Preckler, 2003)

Entre sus obras se observan, además, retratos de la burguesía parisina, por lo que sus gustos por las clases elitistas es muy notorio, así como también su interés por pintar los interiores de mansiones y exteriores urbanos de las ciudades.

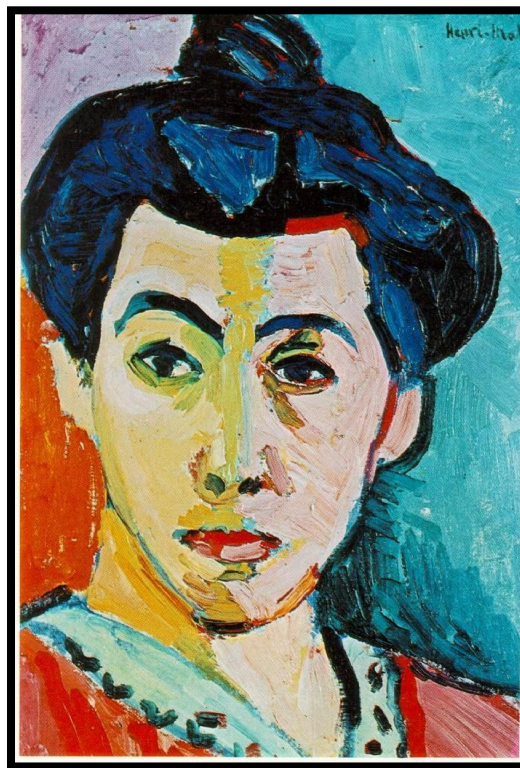
En cuanto a la paleta cromática, los **colores rojos y azules o violáceos buscan impactar al espectador**, mientras que los tonos suaves y menos saturados permiten generar contrastes en el fondo y efectos de sombras entre las figuras.

### **2.9.3. Análisis de las principales obras del Fauvismo**

Entre las obras de Henri Matisse, una de las más reconocidas es el “**El Retrato de madame Matisse**”, o “Retrato de la raya verde”, de 1905, donde se puede observar a la esposa del artista en una posición centrada, con el rostro pintado con colores puros y complementarios que marcan un notable contraste en la figura. Asimismo, en lugar de

representar la realidad tal como es, Matisse busca resaltar el rostro a través de las sensaciones y su propia forma de ver a su mujer ; lo hace empleando tonos rojos y anaranjados que contrastan con otros tonos como el verde, que aparece en la representación de la nariz y el centro del rostro. (Cirlot, Primeras Vanguardias artísticas: textos y documentos, 1999)

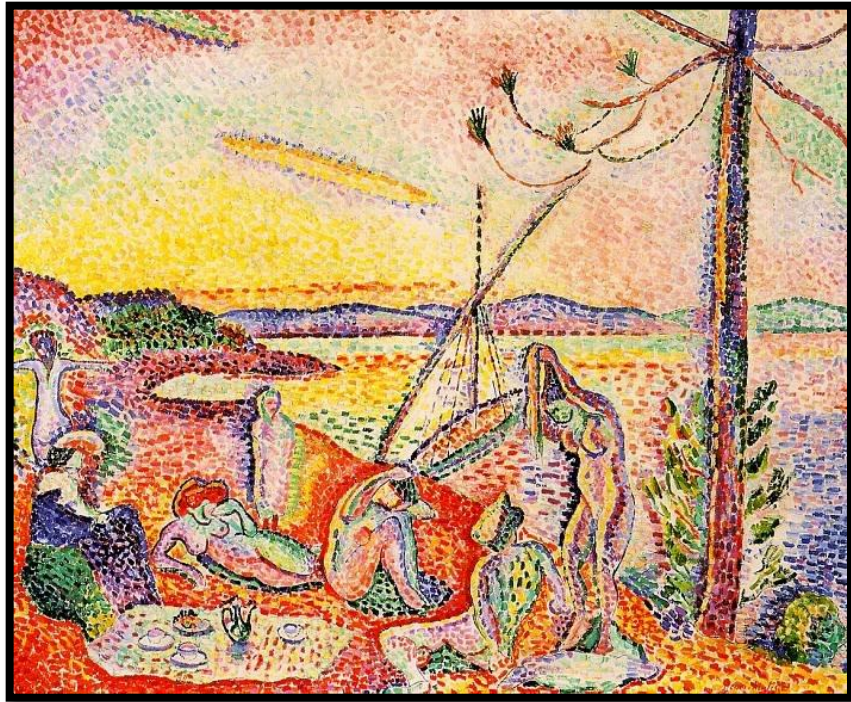
A su vez, los colores provenientes del fondo corresponden a colores complementarios que se encuentran marcados de una manera acentuada y con pinceladas gruesas y puras, sin transparencias o formas tridimensionales; esto provoca un notorio contraste en relación con la figura.



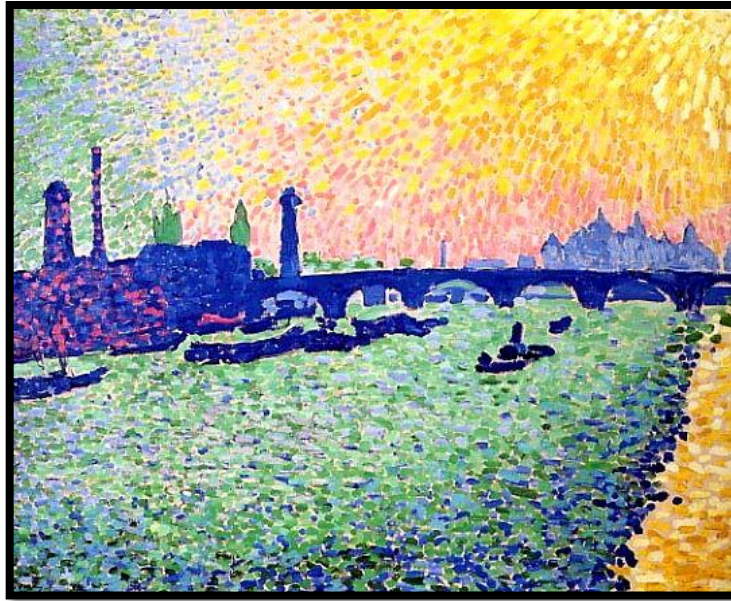
F67. **Retrato de Madame Matisse** (La raya verde), Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1905.

Otra de las obras del artista es **“Lujo, calma y voluptuosidad”** del año (1904-1905). En su composición, esta obra combina elementos propios de los impresionistas y post- impresionistas, como son la **“técnica divisionista”**, mediante la cual se distribuyen los colores por distintos espacios/sectores del cuadro, y la **“técnica del puntillismo”**, de Seurat y Signac, que consiste en el predominio de los puntos de color

que van llenando en su totalidad el espacio. (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991). En la obra de André Derain, “El puente de Waterloo” también se ve explícita la técnica del color en puntos con pinceladas rápidas, característico del autor. Sin embargo, el uso de los colores complementarios y la exaltación del color reflejan particularidades propias del fauvismo.



F68. “Lujo, calma y voluptuosidad”, de Henri Matisse, París, 1904-1905,  
Colección particular.



F69. “El puente de Waterloo”, de André Derain; Museo Thyssen; 1906.



F70. “La alegría de vivir”, de Henri Matisse, en The Barnes Foundation. Merion. Pennsylvania, 1905.

En la obra “La alegría de vivir” realizada en 1906, se observa la técnica del uso del color distribuido en diversas zonas de manera tal que dicho uso del color diferencia las figuras y los espacios. Asimismo, las formas de los árboles y las figuras se van simplificando de tal forma que hace que el cuadro se reduzca a una única superficie delimitada por la intensa paleta cromática.

“Las formas se simplifican tan drásticamente que quedan reducidas a puros esquemas lineales. La superficie queda así cohesionada en un único plano espacial, conservando ciertos rasgos del Art Nouveau” (Honour & Fleming, 1987)

Además otro rasgo predominante es la diferenciación de los colores que se encuentran repartidos por distintos lugares cubriendo determinadas zonas del cuadro. Otro elemento que se utiliza en el cuadro es el **uso de líneas** que van creando la composición y de grandes pinceladas gruesas que permiten que las formas se vean planas; también aparece el uso de las **líneas curvas** y los **contrastes entre colores cálidos y fríos** para representar la naturaleza; pero se evita el uso de la perspectiva de modo, por lo que la totalidad de la obra queda ajustada a un plano bidimensional.

Otra de las obras de Matisse es “**Armonía en rojo**” o “La habitación roja”, realizada en el Hermitage , en San Petersburgo , en el año 1908 . En ella se observan elementos característicos de Gauguin como “**los arabescos**” en la línea, lo cual le otorga un estilo decorativo y compositivo, al igual que lo hacen las líneas curvas propias del autor. (Mercedes, 2005)

Una de las metas de los fauvistas es que sus obras sean coloridas y significativas, es decir que sean expresivas y armoniosas como las pinturas de los griegos, en las que los elementos como la forma y el contenido eran plasmados de manera ordenada y limpia sin hacer ruido en la composición, generando una estructura más equilibrada.

Por otra parte, los fauves tomaban los colores característicos de la naturaleza, como por ejemplo en las naturalezas muertas y , por medio del color , les daban forma, expresión y volumen. En el caso de Matisse, no estaba interesado en los paisajes o en representar la naturaleza muerta, sino en la “**figura humana**”, ya que cada figura que dibujaba le permitía expresar los sentimientos y las propias vivencias que ella transmitía. Además, no buscaba acercarse en el plano del detalle ni en cada rasgo del rostro, sino que busca plasmar los sentimientos que le transmite cada persona según las distintas emociones que le provoca y que se pueden resolver de manera ordenada en la pintura.



F71. “**La habitación roja**” o “**Armonía en rojo**”, de Henri Matisse en Hermitage en San Petersburgo, 1908.

Otra de las obras de los fauves, es “**El puente de Westminster**”, de André Derain, exhibida en París en el año 1905. En esta obra se pueden destacar formas similares a las que aparecen en las pinturas de Claude Monet, en lo que respecta a la elección de zonas y ciudades inglesas para reproducir en las composiciones. Otra característica que aparece en esta obra es el contraste entre las formas arquitectónicas del fondo y las zonas del río y el puente, donde el artista utiliza colores cálidos y fríos para expresar lo que siente.

También , como afirma (Ciriot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991) se observan técnicas como:

- Uso de pinceladas sueltas y vigorosas
- Uso de colores primarios y complementarios
- Uso de líneas curvas y acentuadas
- La exaltación del color (técnica que predomina en todo el conjunto de la pintura).
- El uso de zonas de pinceladas de grandes dimensiones y de formas planas.



F72. “El Puente de Westminster”, de André Derain, Museo de Louvre, París, 1905.

En “La dársena de Londres”, de André Derain, realizada en el año 1906. Según afirman Collins y Nelchman (1996) constituye una de las pinturas más íntegras del Fauvismo, por la intensa complejidad de las técnicas aplicadas en ella como son:

- El uso de la **perspectiva** para determinadas vistas, como es el caso de la figura del puente con la que se trata de dar la “impresión de alejamiento”, mientras que el plano principal (la figura del barco) tiene un enfoque más profundo ; es notable la diferencia entre el fondo superior de la pintura (donde se ve el uso de tonos más suaves, luminosos y menos saturados) y el primer plano (donde se observan colores más saturados como los “rojos y azules” que generan una oposición entre ellos, rasgo característico del Fauvismo).
- El uso de colores más claros y con tonalidades luminosas el cual puede distinguir en la superficie del agua y que permite la dispersión de la luz y el reflejo de la misma.

- El uso de las técnicas del punto de color propio del Neo-impressionismo y de la pincelada “**constructiva**” de Cezanne.
- El uso de la **intensidad del color** , que se centra principalmente en el primer plano de la pintura y que permite darle forma, volumen y profundidad al diseño de la misma.
- La aplicación de pinceladas gruesas y planas de colores puros y complementarios que predominan en la carga del barco y las chimeneas del mismo.
- También aparece el uso de zonas de base blanca del lienzo que constituye una “combinación fauvista de apresuramiento, azar y control de la que surge la composición de la obra” (Collins & Nelchman, 1996)

Otras características que pueden verse en la pintura son las **formas geométricas** del puente y la chimenea del barco que se encuentran alineadas con la torre derecha del puente así como también el “ángulo de inclinación” que es igual al otro lado del puente.



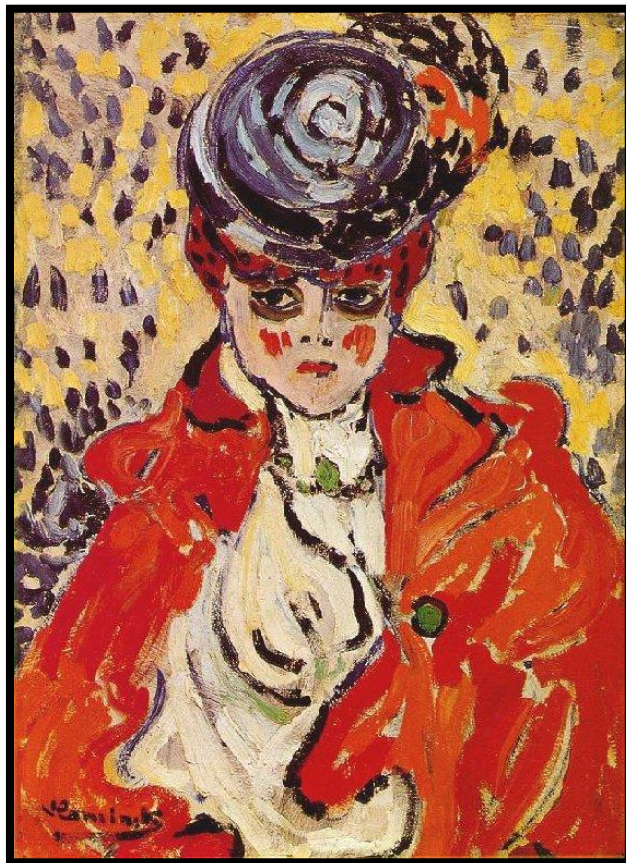
F73. **“La dársena de Londres”**, de André Derain; Pintura Fauvista del año 1906



F74. **“La dársena de Londres”**, de André Derain; Pintura Fauvista del año 1906; vista del plano detalle del “alejamiento” en la parte superior, donde se ve el gusto por la “geometría” en la alineación de la chimenea con el puente de la pintura.

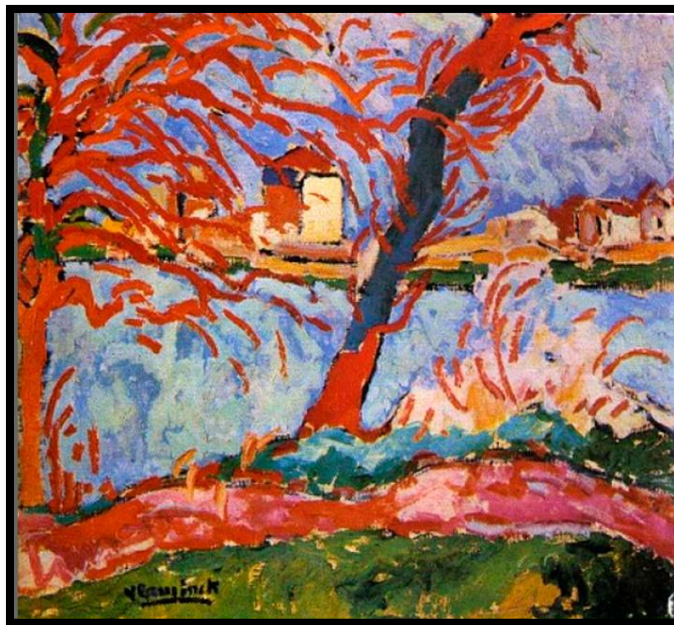
A diferencia de las obras de Matisse y Derain, las pinturas de Vlaminck se caracterizan por tener efectos más violentos y expresivos por el uso de los colores exaltados y temas sociales de la realidad que se vivía en ese momento. Por ejemplo, en la pintura **“Retrato de mujer”** de 1906, se puede ver la figura de una mujer con un rostro muy expresivo, en el que los contornos son más pronunciados en los ojos, con colores exagerados y no realistas como lo son los azules o los violáceos. El artista utiliza también las pinceladas curvas de Van Gogh para dar forma y volumen al sombrero y el fondo del cuadro. (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991)

La paleta cromática no varía mucho en relación con los otros pintores, se observan tonos azules y rojos, así como también el uso de amarillos los cuales chocan contra los azules del fondo provocando un impacto visual más expresivo.

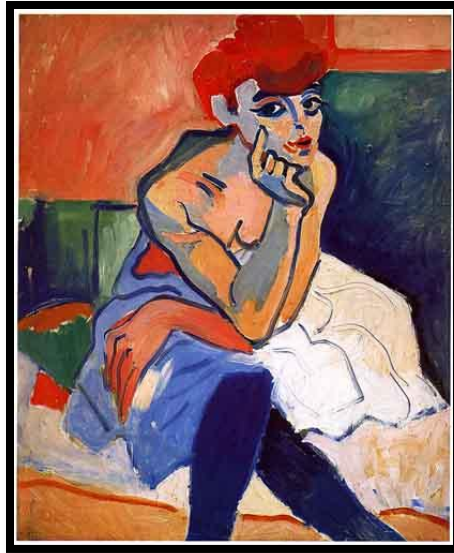


F75. **“Retrato de Mujer”**, de Maurice De Vlaminck; Colección Smooke, Los Angeles en 1906.

En las **“Orillas del Sena en Carrières- Sur-Seine”**, se observa la técnica de Van Gogh llamada de “las pinceladas curvas”, de la que Vlaminck hace uso aplicando su carácter expresivo en los árboles los cuales se destacan por las líneas discontinuas y los tonos rojos totalmente saturados. A su vez, los pequeños trazos se usan para formar las ramas de esos árboles, en los que se ven pinceladas sueltas con formas difusas.



F76. **“Orillas del Sena en Carrières- Sur-Seine”**, de Maurice Vlaminck, 1906.París, colección particular, pág 14 (Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, 1991)



F66. “**La bailarina o mujer con camisa**”, de André Derain en 1906.

Otra de las pinturas pertenecientes al Fauvismo, y que comparte estilos similares con las obras de Vlaminck , es “**La bailarina o mujer con camisa**”, de André Derain realizada en el año 1906. En ella puede verse, en un primer plano , una figura femenina, con el cuerpo pintado con contornos azules, los que generan un contraste en relación con los tonos anaranjados de la piel de la mujer. A su vez hay zonas del cuerpo exageradas, como la proporción de las manos y los ojos, los cuales aparecen pintados con contornos oscuros que resaltan la expresión de la mujer, por lo que aparenta tener una mirada provocadora y sensual.

## **2.10. La Puesta en Escena y sus Elementos**

Cuando hablamos de la “puesta en escena” y de los elementos que la componen, nos referimos a la manera de representar un espectáculo en un escenario, lo cual requiere del trabajo conjunto del Director Teatral y el Director Escenográfico para que la producción sea coordinada y equilibrada.

“El término en francés “mise-en-scene”, significa poner en escena una acción y en un principio se aplicaba a la práctica de la dirección teatral” (Bordwell & Thompson, 1995, pág 145.)

A diferencia del Teatro, en el Cine, la puesta en escena constituye todos los elementos y materiales que forman parte del encuadre como ser el montaje de las escenas, los movimientos de las cámaras, los sonidos, etc. Pero el cine también comparte otros elementos con el Teatro, los cuales son necesarios para la interpretación y producción del guión cinematográfico. Como indica Cortés (2000) la puesta en escena en el cine posee características similares a las del Teatro, en cuanto a los elementos que se requieren para la producción escénica. Estos elementos son los **decorados, el maquillaje, el vestuario, la iluminación y los desplazamientos de los actores/personajes.**

En la Ópera es necesaria la coordinación y la preparación escénica de un Director de Escena, así como también la presencia de un Director Musical para la dirección de los actores, los miembros de la orquesta y los efectos sonoros de la misma.

### **2.10.1. El Intérprete**

El intérprete o actor es la persona asignada para representar el papel de un personaje en una obra teatral. Su trabajo consiste en poder encarnarse en la piel del personaje ficticio, debe estar situado en un **espacio dramático**, expresión que implica el lugar en el que se desarrolla la acción, el contexto de la obra y los personajes. Del mismo modo, debe poder tener un **control de sus emociones**, lo cual significa que no debe experimentar realmente sus emociones, sino que debe ser capaz de mimetizar dichas emociones, mientras realiza un tratamiento gestual y vocal que le permita interpretar su papel y poder identificarse con el personaje que encarna. (Pavis, 2000)

Asimismo, **el actor debe estar presente** en el espacio teatral, a la vista del espectador, para que éste pueda interpretar y reconstruir la realidad del libreto, el contexto, la época y el comportamiento del personaje, y lo traslade al ambiente real ; de esta forma el actor satisfará las expectativas del público y podrá interpretar fielmente la obra en su totalidad.

## 2.10.2. La Voz, la música y el ritmo

En la ópera, el tono de la voz juega un papel importante para la representación del espectáculo. Los cantantes de ópera pueden clasificarse según el tipo de voz del que disponen, es decir por el tono de su voz el cual puede ser agudo o grave (Pavis, 2000) ; en el lenguaje operístico se los denomina como: Sopranos, Mezzosopranos, Tenor, Contralto, Barítono y Bajo, como lo hemos mencionado anteriormente.

A través del canto, pueden expresar los sentimientos y experiencias de los personajes, así como también diferenciarse de los demás personajes por la intensidad de la voz. Generalmente, a los protagonistas que tienen voces de tonos altos y graves se los pueden identificar como los antagonistas de las obras o los villanos, del mismo modo que las voces agudas más refinadas se destinan para las doncellas, princesas, etc., es decir: las heroínas.

Asimismo, la experiencia musical en el escenario puede producir en los espectadores situaciones afectivas, experiencias dolorosas o inesperadas las que pueden asociar con recuerdos de momentos afectivos o situaciones de su vida cotidiana.

“la voz dice siempre más, en efecto, que el significado del personaje (su identidad en la ficción); no se conforma con llevar un mensaje o caracterizar el estado de un personaje ficticio, es también un significante (una materialidad corporal)” (Pavis, 2000, pág 111.)

Esto quiere decir que la voz es considerada como un signo que tiene significado pero que también actúa como significante; dicho de otro modo, se puede identificar a cada personaje por medio de los movimientos gestuales y vocales de quien lo interpreta, los cuales connotan a su vez otros significados pues los asociamos, por ejemplo, con voces que recordamos o que hemos escuchado antes.

Por otra parte, en el espectáculo, se recurre a la **música** que sirve como soporte para la creación de distintos ambientes según lo requieran el Director Musical y el Director de Escena. Para poder tener una visión más clara sobre lo que se entiende sobre “la música”, veamos lo que nos dice el autor Nicolas Frize, citado por Pavis (2000); Frize se refiere a la música como “el conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos, el entorno, los textos (hablados o cantados), la música grabada, etc.”

En una ópera la música está integrada por la orquesta, el coro (que puede ser parte de la orquesta) y los efectos sonoros que se utilizan para generar distintas emociones en los personajes, como por ejemplo: ilustrar momentos especiales, generar situaciones de acción durante la historia , establecer pausas o intervalos , crear distintos ambientes, etc.

Por último, se encuentra el tercer elemento que se encarga de ordenar y organizar la voz y la música, este es **el ritmo**. Su función es organizar todos los elementos de la puesta en escena. Pavis (2000) considera que es trabajo del Director de Escena desarrollar el espectáculo, es decir es él el responsable de dirigir y dominar el movimiento de los personajes en un tiempo y espacio determinado.

### **2.10.3. El espacio, el tiempo y acción**

Luego de haber analizado cómo funcionan en la puesta en escena los cuerpos de representación como son el actor, la voz, la música y el ritmo; se debe indagar sobre cómo funcionan los desplazamientos de los actores en el espacio teatral, así como también el tiempo dramático de la obra y el tiempo real del espectáculo. Toda representación escénica se desarrolla en un **espacio, tiempo y acción** determinado. Esto quiere decir que el tiempo de la obra se desarrolla en un espacio concreto; la acción ocurre en un lugar y situación determinada y el espacio se sitúa en el mismo lugar donde transcurre la acción. (Pavis, 2000)

Cuando hablamos del espacio Pavis (2000) hace referencia al **espacio visible y descriptivo**, el cual está compuesto por el lugar teatral, es decir el mismo edificio donde se realiza el espectáculo; el espacio escénico, en el cual se desplazan los personajes, los cuerpos técnicos, las salas, etc.; el espacio liminar, que separa la sala del escenario y de los bastidores. Luego se encuentra el **espacio gestual** que está constituido por el espacio en el cual el actor se mueve dentro del escenario, dicho espacio gestual busca representar en gran medida sus actuaciones y su presencia. Finalmente se encuentra el **espacio dramático o escénico**, que consiste en el lugar donde se desarrolla la historia, es decir el lugar ficticio por donde circulan los personajes.

En lo que se refiere a la **experiencia temporal**, podemos hacer referencia al tiempo objetivo y cuantificable, el cual se refiere al tiempo real del espectáculo; y el

tiempo dramático, que consiste en el tiempo en el que se desarrolla la acción, simboliza el tiempo representado en la obra, por el cual el actor brinda al espectador una ilusión de un mundo imaginario o perteneciente a una época determinada. (Pavis, 2000)

#### **2.10.4. El texto**

Además del desplazamiento de los actores, los movimientos gestuales, la experiencia vocal y la relación entre el espacio-tiempo-acción; la primera lectura del espectáculo o representación comienza con la interpretación del texto o libreto de una obra dramática. A través del texto, el Director de Escena y el Director de Vestuario pueden determinar ciertos datos relevantes como son la época, la localización de los personajes y el tiempo en que transcurre la acción.

Tanto para el teatro como para la ópera, se debe tomar en cuenta, por un lado, el **texto literario** de la obra, donde se relatan, cronológicamente, todos los hechos de la historia y las acciones de los personajes; y, por otro lado, el **texto emitido en escena** el cual, como indica Pavis (2000), consiste en el texto dramático representado en la puesta en escena, enunciado por los actores, decorado por distintas voces y por la presencia de la orquesta. Este último es el que permite ambientar el espacio escénico con piezas musicales y otorgar sentido y significado tanto a la puesta en escena cuanto al texto mismo.

### **2.11. Otros elementos de representación**

Por último deben considerarse aquellos materiales que se utilizan para la representación del espectáculo y que constituyen elementos necesarios para dar sentido y coherencia a la representación. Estos corresponden al vestuario, el maquillaje, el “atrezzo” (o conjunto de objetos) y el tipo de iluminación. (Pavis, 2000)

#### **2.11.1. El Vestuario**

Según Pavis (2000), el traje constituye el primer contacto visual del espectador con el personaje. Permite su caracterización y localización dramática; el vestuario participa en la acción, posibilita conexiones y desconexiones con otros personajes por

medio de algunos elementos repetitivos o de otros que sirvan de anclaje o de corte, como por ejemplo un traje que sufre una modificación o cambio según la situación en la que se encuentra el personaje que lo lleva. Asimismo el traje cumple la función de llenar el espacio, se desplaza con el actor y adquiere significado en la puesta en escena. Esto quiere decir, según Barthes citado por Pavis (2000), que el traje es en sí mismo un "signo de representación" y que, por ser un signo, actúa como un significante (es decir un portador de significado), como un objeto material que, al mismo tiempo "significa", es decir que posee múltiples significados que le dan sentido.

Por otra parte el vestuario teatral se considera como una "fuente de información y significación dinámica" (Trastoy & Lima, 2006, p.88.), ya que no sólo representa el diseño de un traje o vestido, sino que contribuye al diseño de un personaje, es decir, narra su historia, dirige la mirada del espectador, es decir que convierte el traje en material dramático y en un elemento portador de una situación determinada; pero al mismo tiempo permite establecer una vinculación y una decodificación de la ubicación epocal de dicha situación, por ejemplo en el caso de las obras históricas o medievales.

A través del traje podemos hacer una breve descripción del personaje como, por ejemplo, identificar la época en que transcurre su existencia, ver su jerarquía social, conocer sus preferencias, ver su carácter y estilo de vida; además podemos realizar agrupaciones con otros personajes por medio de la repetición de elementos y/o tipologías similares las cuales hacen que pertenezcan a una misma época o localización geográfica. En lo que respecta al trabajo del diseñador de vestuario, podemos decir que su principal función consiste en lograr una concordancia con el director de escena para que, de este modo, se pueda establecer una armonía entre la puesta en escena y el vestuario de los personajes. (Pavis, 2000). Esto quiere decir que el diseñador de vestuario debe trabajar en conjunto con el director de escena para determinar el tipo de iluminación con la que se podrán resaltar ciertas formas o rasgos importantes del traje, o bien eliminar ciertas texturas o detalles con el uso de una luz brillante, por ejemplo.

Asimismo para la diseñadora María Julia Berlotto, citada por Trastoy & Lima (2006) la lectura del vestuario teatral es concebida a partir del guión de la obra, del género en el que se va a desarrollar la historia y de lo que el director quiere comunicar. Del mismo modo considera que, en primera instancia, deben crear trajes que se adapten a las condiciones psicológicas y físicas de los personajes. Un modo de exaltar estas

condiciones es a través de la “lectura semántica del vestuario”, esto es considerar que, además de ser un objeto visible, el traje está cargado de un valor cognitivo que permite evocar ideas y sentimientos contenidos en el mismo; puede estar condicionado por convenciones culturales o por parámetros estéticos como la forma, la amplitud y el color, por ejemplo.

La siguiente imagen muestra el vestuario de una versión de “**Carmen**”, presentada en el 2010 en el Metropolitan Ópera House de Nueva York. Allí se puede observar cómo la forma y la estrechez del vestido pueden simbolizar la opresión o la sensación de estar condicionado o sometido a algo, pero también puede sugerir lujo y poder. El color permite la lectura de múltiples significados: el negro puede estar asociado con la muerte, el duelo, el miedo, la seriedad, etc; pero al combinarlo con otros colores puede generar distintas asociaciones (probablemente negativas y relacionadas con la femineidad o la autoridad), así como también puede indicar las características psicológicas del personaje.



F . Ejemplo del valor semántico en el vestuario de “**Carmen**”, de George Bizet, Metropolitan Ópera, 2010.

Otro aspecto que debe considerarse es el tipo de decorado o escenografía; de esto dependerá cómo se distribuirán los personajes pues deberá decidirse si deberán llenar todo el espacio o si sólo se representará alguna localización o espacio mencionado en el texto. Siempre se trabajará en armonía buscando que la escenografía no opaque el vestuario de los personajes sino que lo destaque.

### **2.11.2. El maquillaje**

En la puesta en escena, además del vestuario, otro elemento importante es el maquillaje. Pavis (2000) define el maquillaje como “el decorado pegado al cuerpo”, esto quiere decir que el maquillaje puede ser parte del decorado o, al estar inscripto en la piel, constituirse en el mismo traje. En la ópera, el uso del maquillaje es esencial para resaltar los rasgos del rostro, establecer la caracterización de los personajes, marcar sus rasgos fisonómicos y sus expresiones; etc. Además debe ser exagerado y acentuado para que el público pueda percibir la caracterización de los personajes desde una mayor distancia y no se pierda la coherencia que debe existir en el escenario. Por otra parte la función del maquillaje consiste en resaltar los rasgos del cuerpo y del rostro, para destacar distintas emociones en los personajes; pero también permite crear, ya sea figuras naturalistas y realistas o abstracciones pues, con el maquillaje (y el vestuario), se puede representar una pintura facial o reproducir una obra de arte. Este último es el caso de la ópera de Pekin; allí se presentan trajes y maquillajes extravagantes, ya que cada personaje presenta el rostro pintado como una máscara oriental o como una pintura del lugar. (Pavis, 2000).

Otra característica del maquillaje se relaciona con el efecto que genera en el espectador. Por ejemplo si se trata de un maquillaje que realce los rasgos del rostro y sea más acentuado, puede transmitir una imagen más sensual o grotesca, como por ejemplo en los personajes de la ópera barroca (mencionada en la página 40). Por el contrario, si se trata de un maquillaje deformado o con una base pálida, el efecto producido sería mostrar una expresión de terror o tristeza. Estos efectos producidos por el uso del maquillaje hacen que los personajes estén dotados de significado y abiertos a la interpretación por parte del público, quien asocia ciertas expresiones con experiencias vividas o con personas cercanas a cada uno.

### **2.11.3. El objeto**

El objeto constituye cualquier elemento que puede ser utilizado por los actores. Puede ser un accesorio, una parte del decorado, ciertos trajes o algún elemento que se encuentre en la puesta en escena. Como lo refiere Pavis (2000), el objeto debe estar situado en el centro del espacio escénico y deberá poder ser visto por el público; puede evocar diversas figuras naturales (como por ejemplo: rocas, agua, tierra) o formas abstractas (como cubos geométricos) u objetos específicos creados para la representación

#### **2.11.4. Iluminación**

La luz juega un papel fundamental en la representación. Puede producir efectos específicos en el vestuario y en los demás elementos de la puesta en escena según la orientación que se le dé a la luz y el color que se disponga usar. La iluminación ayuda a caracterizar a los elementos del espacio escénico, brindándoles color, forma, textura y significado (Pavis, 2000). Por este motivo es necesario determinar los tipos de luces que se usarán en la representación y como ésta se desarrollará en el escenario.

Si se quiere crear un ambiente confortable para determinadas acciones o resaltar expresiones de los personajes se utiliza una **iluminación natural o cálida**; este tipo de luz resulta interesante para los trajes pues resalta texturas, pliegues o hace visible determinadas tipologías. En el caso de situaciones de terror o suspenso, se disponen de luces de **tonos fríos**, como la luz artificial que sirve de apoyo para resaltar zonas del cuerpo en determinados ángulos (por ejemplo la luz lateral o luz cenital). Asimismo este tipo de luz puede usarse para desorientar a los espectadores; en algunas óperas contemporáneas el director de escena juega con la iluminación para proyectar sombras o efectos surrealistas en la puesta en escena; de esta manera crea ilusiones o situaciones emocionantes. En el caso de que se busque generar una atmósfera más neutral y clara se suelen utilizar luces de **tonos medios** para hacer visibles ciertas emociones de los actores. (Pavis, 2000)

### Capítulo 3. Metodología

La metodología elegida para llevar a cabo el proyecto es del tipo de investigación exploratoria y cualitativa. De modo que, para lograr un mejor acercamiento a las áreas referentes al arte escénico, al contexto histórico de la ópera así como también, a las vanguardias artísticas del siglo XX, se debe indagar en diferentes fuentes bibliográficas del género operístico, en artículos sobre las principales obras y compositores, investigar en fuentes secundarias como ser páginas de Internet y revistas informativas de museos locales y consultar opiniones y documentales de Directores Artísticos de teatros.

Asimismo, para la Aplicación práctica se realizarán visitas a las instituciones teatrales y de exposición, como el Teatro Libertador San Martín y el Museo Dionisi, para llevar a cabo una observación directa de las diversas áreas de producción escénica y para realizar entrevistas al Jefe de producción del Teatro y a los especialistas en Escenografía, Iluminación y Vestuario con la finalidad de definir el tipo de público con el que se trabajará. De este modo, una de las personas que se entrevistará será la Diseñadora de Vestuario, Ana Carolina Figueroa, quien actualmente dirige el Departamento de Vestuario del Teatro del Libertador. Se le plantearán entrevistas semi-estructuradas con el objetivo de obtener datos útiles para la elaboración de los diseños. Luego, se hará un relevamiento de las salas del teatro para conocer la forma y estructura de las partes del escenario y la distancia visual entre el actor y el espectador. Seguidamente, se hará un análisis personal del libreto de la ópera comique “Carmen”, de George Bizet, para determinar cuestiones del vestuario y otros elementos de la puesta en escena como ser la época, la caracterización de los personajes, el medio social y las preferencias de cada uno.

Finalmente, se realizarán bocetos principales de los personajes de la obra con los diseños establecidos a través de investigaciones previas del vestuario, la clase social, muestras o texturas, utilería y otros elementos a tener en cuenta. Para la construcción de los modelos se harán maquetas de estudio como prototipo de escala menor como punto de partida para realizar el modelo final materializado en escala real.

### 3.1. Metodología de Investigación

	Fuentes Bibliográficas
Tipo de Investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Análisis de Bibliografía (Libros sobre la evolución histórica de la ópera, historia del Arte, las vanguardias artísticas del siglo XX y principios básicos de Escenografía, artículos de revistas y sitios web)
Instrumento	Fichaje
Población	-
Criterio muestral	-
Muestra	-

	Entrevistas a Expertos o especialistas
Tipo de Investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Entrevistas semi-estructuradas individuales, entrevistas en Profundidad
Instrumento	Guía de preguntas; guía de pautas
Población	Expertos de las Artes escénicas: Diseñadora de vestuario escénico, Diana Fernández; Diseñadores de vestuario y escenografía del Teatro del Libertador San Martín: Curadora del Museo Dionisi, Ana Figueroa; y al Sr. Gustavo Tapia, Jefe de producción del teatro del Libertador.
Criterio muestral	No Probabilístico por Propósitos
Muestra	4

	Observación Directa
Tipo de Investigación	Exploratoria
Metodología	Cualitativa
Técnica	Observación directa, Observación previa exploratoria como espectador
Instrumento	Guía de Observación
Población	Salas del Teatro Libertador, Taller de costura del teatro, taller de Escenografía, Depósito de Vestuario y una observación directa en la Exposición "Vestir la Escena" en el Museo Dionisi
Criterio muestral	No Probabilístico por Propósitos
Muestra	1

### 3.2. Recopilación de datos

- Observación de muestras de vestuario realizadas en los Museos de Arte
- Búsqueda , en diferentes fuentes bibliográficas, de datos sobre la historia y los elementos constitutivos de la ópera
- Bibliografía sobre los principales referentes de la ópera
- Búsqueda en fuentes bibliográficas de datos sobre las Vanguardias artísticas del siglo XX, haciendo énfasis en el Fauvismo.
- Indagación en fuentes bibliografías sobre la historia de la Escenografía teatral, principales principios de la puesta en escena a lo largo de los años.
- Datos obtenidos de fuentes secundarias como revistas de arte y exposiciones de obras teatrales, así como también de vestuario.
- Observación de campo en Museos artísticos, particularmente en exposiciones de vestuario teatral, obras de arte, relacionadas con los principios del Fauvismo.
- Observación de campo en el Teatro Libertador San Martín y recopilación de datos a través de entrevistas pautadas con el jefe de producción del teatro, Gustavo Tapia.
- Entrevista al arquitecto, Santiago Pérez, diseñador de vestuario y escenografía de óperas del Teatro del Libertador San Martín.

- Entrevista a Ana Carolina Figueroa, Curadora del Museo Dionisi y diseñadora de del departamento de vestuario y sastrería del Teatro del Libertador.
- Entrevista por medio del correo electrónico a Diana Fernández, diseñadora de vestuario escénico y cinematográfico.

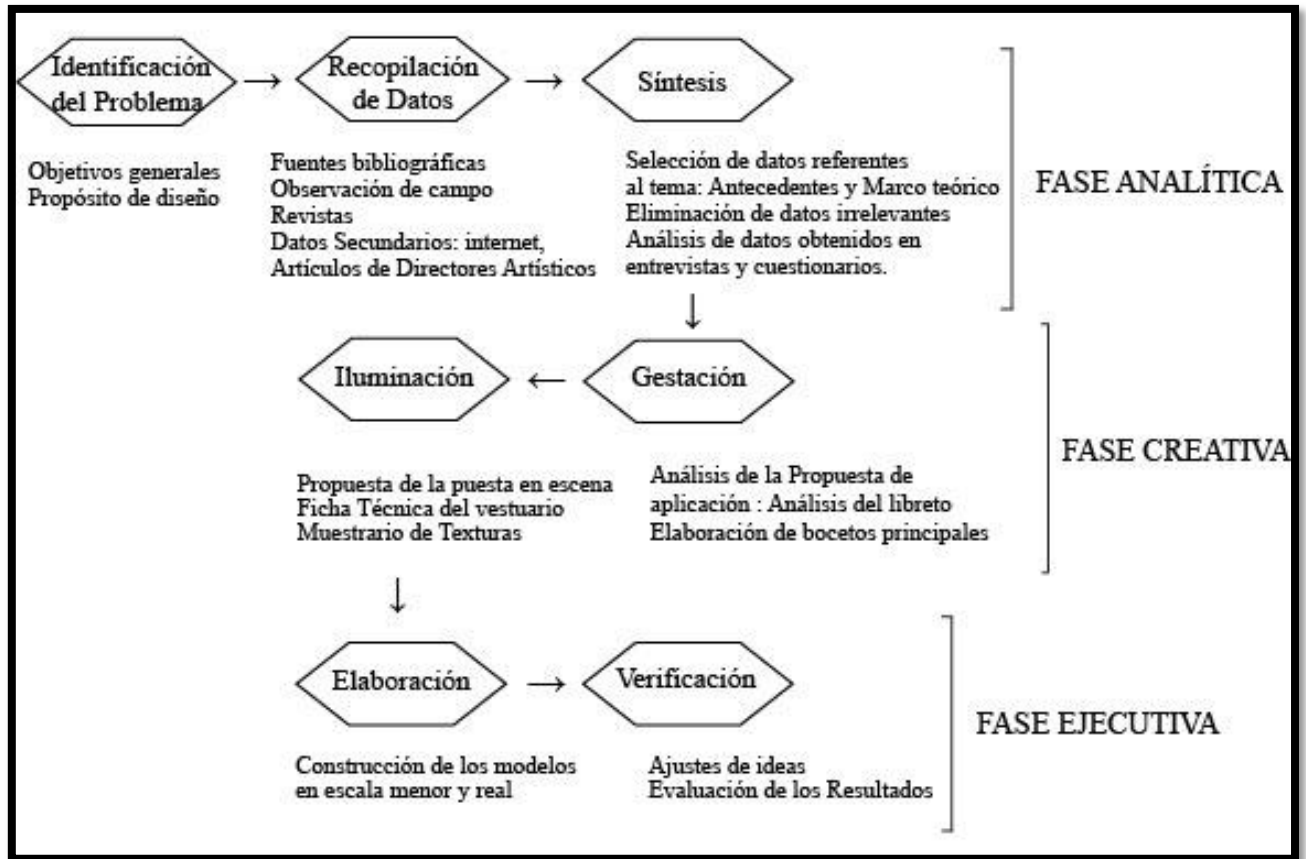
### 3.3. Metodología de Diseño

La metodología de diseño se llevará a cabo por medio del método propuesto por Ruíz (1994), "Proceso de Diseño Proyectual", el cual consiste en definir siete etapas de diseño proyectual. En la primera etapa, "**identificación del problema**", se establecen los objetivos y el propósito de diseño, luego se realiza la "**Recopilación de datos**" directos, que incluyen datos específicos sobre el tema, la bibliografía a utilizar, la observación de campo en las instituciones artísticas y fuentes secundarias de revistas sobre exposiciones de vestuario y obras teatrales. La tercera etapa, llamada "**Síntesis**", es el momento de incubación de la idea; en ella se seleccionarán los datos relevantes para trabajar y se eliminarán los menos concernientes al tema. En ella se realiza un ordenamiento de la información obtenida por medio de los antecedentes y el marco teórico, y se seleccionarán los temas relevantes a la propuesta en cuestión. Asimismo, se elegirán los datos de interés obtenidos de las entrevistas realizadas a los especialistas del Teatro, para definir la idea de partida para la aplicación práctica de diseño. Estas tres primeras etapas constituyen según el Gráfico de Bruce Archer, citado por Ruíz (1994), la fase analítica del proceso. En segundo lugar, continúan las etapas de "**Gestación e Iluminación**", que constituyen la fase creativa del proceso. En ellas, las ideas planteadas son más precisas. A través del análisis de la propuesta de aplicación se podrán definir las ideas principales acerca de la propuesta de diseño basándonos en un análisis personal del libreto de la obra. Luego se elaborarán los primeros bocetos de los personajes y el plan de producción para la propuesta de la puesta en escena, a través del estudio de materiales y técnicas del Fauvismo; se elaborarán fichas técnicas del vestuario de los personajes y el muestrario de texturas que componen el material del vestuario.

Finalmente, en las etapas de "**Elaboración y Verificación**" que constituyen la fase Ejecutiva, se realizará la construcción de los modelos de los trajes de los

personajes elegidos para trabajar en escala real. En dicha construcción se tomará en cuenta el desarrollo de los modelos, las cuestiones técnicas y los ajustes de las ideas.

### Esquema de la Metodología



### 3.4. Cronograma de Actividades

ETAPAS	ACTIVIDADES	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto
Recopilación de datos	Revisión Bibliográfica					
	Observación de campo					
Síntesis	Cap 1. Antecedentes					
	Cap 2. Marco teórico					
	Cap 3. Metodología					





## Capítulo 4. Análisis de Resultados

Luego de haber analizado en profundidad las características que tenía el vestuario y la puesta en escena de la ópera en los años anteriores a los tiempos de Bizet, finalizando con la ópera del repertorio; después de haber analizado también las obras y las técnicas de los artistas del Fauvismo y de haber indagado sobre los elementos que componen la puesta en escena se concluye con esta tercera etapa del proyecto de diseño que consiste en la “**Síntesis**”. Según indica Ruíz (1994) se ha hecho un análisis de resultados a partir de los datos recabados durante la observación de campo del Teatro del Libertador San Martín, en la cual se realizaron algunas entrevistas pautadas con el Jefe de Producción y con los especialistas de los Departamentos de Vestuario y Escenografía, con objeto de obtener datos relevantes como son: el proceso de diseño del vestuario; la realización de la puesta en escena; las características de las diferentes áreas de producción; los aspectos económicos y financieros; el público que asiste a la ópera; la capacidad de las salas y las dimensiones del escenario.

Por otra parte se realizó un análisis de los datos reunidos a partir de la observación previa de la exhibición “Vestir la escena”, que se realizó el día 21 de mayo, en el Museo Dionisi, de la Ciudad de Córdoba, a la cual asistimos con el objeto de entrevistar a la Curadora del Museo, Ana Carolina Figueroa quien, además de ser la encargada de dicha muestra de vestuario, es diseñadora del taller de realización de vestuario del Teatro del Libertador San Martín. Finalmente se entrevistó (por correo electrónico pero utilizando el mismo cuestionario) a la Diseñadora de vestuario teatral y cinematográfico, Diana Fernández González, con la intención de obtener un punto de vista diferente respecto del proceso de diseño y datos relevantes sobre la elaboración de la puesta en escena.

### 4.1. Observación de campo

En primer lugar se hizo una observación de campo dentro del núcleo principal del teatro, el cual corresponde a un nuevo edificio construido en el año 2000 que se encuentra unido al teatro con entrada principal en la calle Duarte Quirós. Dentro de este

núcleo del teatro se encuentran los talleres de realización de vestuario, utilería, escenografía, iluminación, sonido, carpintería y maquinaria teatral. Además posee dos salas principales: la Sala Mayor Francisco Tamburini y la Sala menor, Luis de Tejeda; salas de ensayo; un bar para consumir algún bocado y el Museo del Teatro, el cual está compuesto por dos salas de exposición de los vestuarios y fotografías que revelan el desarrollo histórico y cultural de los cuerpos artísticos del teatro.

Seguidamente se hizo una entrevista con el jefe de producción del Teatro, el Sr. Gustavo Tapia, con el fin de conocer el funcionamiento del teatro: las áreas de producción que consisten en talleres de realización de vestuario y escenografía; las dimensiones del escenario y, finalmente, indagar sobre los aspectos económicos y financieros que se necesitan para llevar a cabo la producción de una ópera.

#### **4.1.1. El Teatro del Libertador San Martín**

En la publicación del 123° Aniversario del Libertador, *Portal de noticias*, (2014) se dice que el Teatro Libertador San Martín fue inaugurado por primera vez el 26 de abril de 1891 en la Ciudad de Córdoba con el nombre de “Calle Ancha”, luego pasó a tener por nombre: “Rivera Indarte”, hasta que, en 1950, cambió su nombre nuevamente por el de “Teatro del Libertador General San Martín”, nombre que conserva hasta el día de hoy. El edificio fue diseñado por el mismo ingeniero Francisco Tamburini (1846-1891), quien también colaboró en otros edificios públicos como el Banco de la Provincia de Córdoba y el Teatro Colón de Buenos Aires. Está ubicado en la Av. Veléz Sarfield 365, de la capital de la Provincia de Córdoba; está compuesto por cinco niveles denominados palcos, cazuela, tertulia y paraíso y por dos salas: La Sala Mayor Francisco Tamburini, con capacidad para 1000 personas, y la Sala Luis Tejeda, para 95 personas. Además, contiene un museo del Teatro, con dos salas de exposición.



F . Teatro del Libertador San Martín, Av. Veléz Sarfield 365, Ciudad de Córdoba Capital. <http://www.taringa.net/posts/imagenes/17781596/Cordoba-la-segunda-ciudad-de-Argentina-La-Docta.html>

#### **4.1.2. Actividades que se realizan**

El teatro está constituido por los cuerpos artísticos formados por los cuerpos de danza, música y canto, la banda sinfónica de la provincia, la Orquesta Sinfónica de Córdoba, la Orquesta Provincial de Música Ciudadana, el Ballet Oficial de la Provincia de Córdoba y los Coros Polifónicos de Córdoba. Se realizan anualmente conciertos, funciones de ballet, de ópera y seminarios. Algunas funciones son gratuitas, lo cual permite brindar al público un fuerte acercamiento a la cultura y a las expresiones artísticas de la sociedad.

#### **4.1.3. Áreas de producción**

Luego se encuentran las áreas técnicas donde se desarrollan el vestuario, la utilería y las escenografías de una ópera o ballet. Dichas áreas técnicas consisten en talleres de realización de vestuario, utilería, iluminación, sonido, carpintería y escenografía. Asimismo los trajes y la utilería (tocados, calzado, atrezzo, etc.) que se utilizan para los espectáculos del teatro se conservan dentro del depósito del vestuario hasta ser reutilizados nuevamente en las distintas producciones.

Por otra parte, de acuerdo con la pregunta 1, **¿En qué consiste el trabajo de la producción de una ópera?**

El jefe de producción aclara que el mismo se desarrolla en tres etapas: preproducción - producción - post-producción. La **preproducción** consiste en la elección de la ópera que se realizará, la selección logística, el pedido de presupuestos de los diseñadores y directores para la realización del vestuario y la escenografía; el armado de la lista de contratos para cerrar el elenco; la elaboración de la lista de materiales y la compra de los mismos; la coordinación de los pasajes y hoteles para los actores, solistas, asistentes, etc; el análisis de los tiempos de ensayos y realización del vestuario y la escenografía, entre otros aspectos. Generalmente este proceso tiene una duración de cuatro meses y se realiza con un año de anticipación para contar con el tiempo suficiente para la elaboración del vestuario y la realización de escenografía. Luego sigue la etapa de **producción**, que se realiza un mes antes del estreno de la ópera. En esta etapa los diseños de vestuario y escenografía ya están realizados y se reúne todo el equipo de producción y directores para la producción de la ópera. Se realizan los ensayos con el director de escena, los solistas, coro y el director de orquesta; se realizan pruebas de vestuario a los solistas y a los miembros del coro; finalmente, la etapa culmina con el estreno de la obra y las siguientes funciones. Como última etapa se encuentra la **post- producción**, durante la cual se controla si se pagó todo y se registra la obra para posibles reposiciones en el futuro.



F . Taller de realización de escenografía del Teatro del Libertador San Martín



F . Taller de realización de vestuario e utilería del Teatro del Libertador San Martín.



F. Taller de realización de vestuario e utilería del Teatro del Libertador San Martín.



F . Depósito de vestuario e utilería del Teatro del Libertador San Martín.

#### 4.1.4. Salas del teatro

De acuerdo con la pregunta 11. **En cuanto a las dimensiones del escenario:  
¿Qué capacidad tiene cada sala? y ¿Cómo es la distribución del público?**

El teatro se compone de cinco niveles y un subsuelo. En la parte delantera se encuentra la **Sala Mayor Francisco Tamburini**, en la cual el público se distribuye en una platea y en cinco niveles llamados (desde abajo hacia arriba) palcos bajos, palcos altos, cazuela, tertulia y paraíso. Esta sala tiene una capacidad para 1077 personas aproximadamente: 383 en platea, 22 en palcos altos, 20 en palcos bajos, 174 en cazuela, 125 en tertulia, y 200 en paraíso; a medida que se asciende desde cazuela hacia los demás niveles puede verse una gran diferencia en la calidad del material utilizado y en las terminaciones del piso y de los asientos. Esto se relaciona con la jerarquía social del público la cual se tenía en cuenta en la arquitectura desde el siglo XIX; Asimismo esta sala es la más ornamentada y ostentosa a diferencia de la **Sala Luis de Tejada**, cuya capacidad es menor pues alberga unas 95 personas aproximadamente. En esta sala más pequeña se realizan conciertos de cámara y está reservada para los seminarios de los cuerpos artísticos del teatro. En el subsuelo se ubican los servicios técnicos como el

control de seguridad contra incendios, el sistema elevador de la platea, el sistema de calefacción, etc.



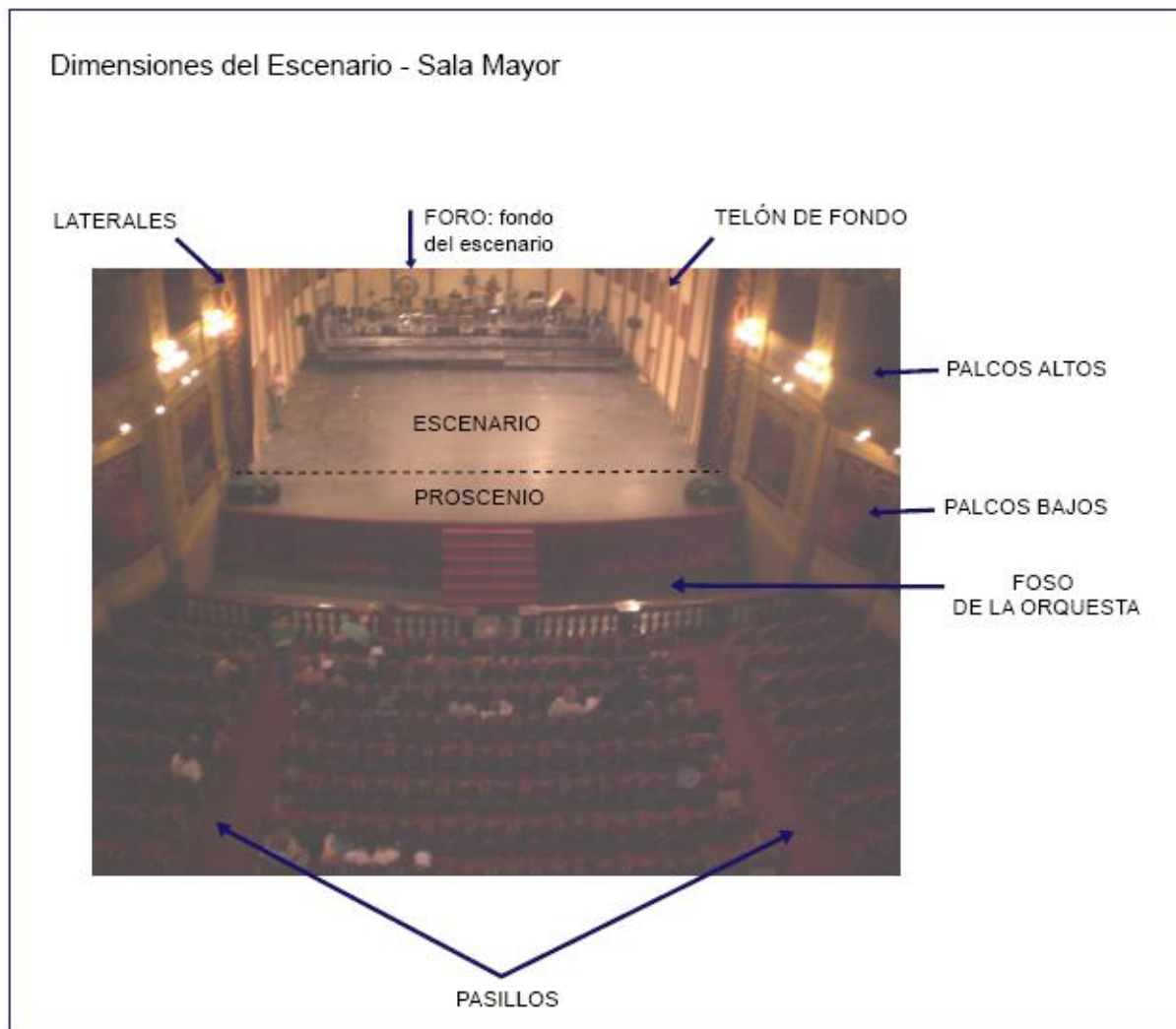
**F . Sala Mayor Francisco Tamburini**



**F . Sala Luis de Tejada** <http://www.mirabiografias.com/biografias02/luis-de-tejeda-2.jpg>

#### 4.1.5. Escenario

Según el Jefe de Producción, Gustavo Tapia, el escenario tiene 11 metros de boca por 25 metros de profundidad, aproximadamente; puede utilizarse completo o acortar sus medidas por medio de telones. Se encuentra ubicado en la parte posterior de la sala mayor con una vista frontal hacia el público. En la siguiente imagen pueden observarse las partes del escenario y los demás elementos escénicos que lo componen:



F . Esquema de los elementos que componen el escenario (Fotografía realizada por la misma alumna)

#### **4.1.6. Aspectos económicos y financieros**

De acuerdo con la preguntas 4: **¿De dónde proviene la financiación de los proyectos?** y la pregunta 5: **¿Cuentan con un presupuesto anual, de ser así, ¿cómo distribuyen dicho presupuesto para las producciones?**

La ópera no tiene recursos propios, “es beneficiaria en todo el mundo”, según palabras de Gustavo Tapia; por lo tanto el Estado, a través de la Secretaría de Cultura, se encarga de costear lo que el mercado no puede solventar; es por ello que el teatro San Martín tiene asignado anualmente un presupuesto destinado a producir las diferentes funciones del año. Con el con monto de este presupuesto el Director del Teatro decide qué es lo que se hará (una ópera, tres ballets, dos conciertos, etc.). El presupuesto asignado para una ópera incluye el costo de los materiales que se requieren para la realización de la escenografía, el vestuario, los diseños, los técnicos, los contratos, la logística, los alquileres de proyectores y otros elementos, la difusión, promoción y publicidad, los pasajes para los solistas y los asistentes, su hospedaje y todas las demás cuestiones requeridas.

#### **4.1.7. Medios de comunicación**

De acuerdo con la pregunta 9: **¿Qué medios de comunicación utiliza el teatro para difundir sus producciones?, de estos medios ¿cuál les resulta la más efectiva?** y la pregunta 10: **¿Realizan algún tipo de folletería o cartelera?, ¿Tienen publicaciones semanales?**

Gustavo Tapia afirma que hoy por hoy los medios son cada vez más fragmentados por lo que resulta difícil comunicar el mensaje. El gobierno tiene contratadas horas de publicidad en los medios, por lo tanto el teatro, como teatro, no puede costear publicidad por sí mismo, es por eso que deben realizar una agresiva campaña promocional para captar la atención de los medios, como por ejemplo realizar pedidos a la prensa para la cartelera y para los afiches de la vía pública; aunque, según aclara el Jefe de Producción, para la ópera se realiza un estreno y una reposición por año, lo cual implica aproximadamente unas cuatro mil personas; esto significa el 0,5% de la población de Córdoba. Con este nivel de audiencia, no se necesita demasiada atención de los medios para la difusión de una ópera, ya que, cuando hay ópera, la

gente se entera. Por esta razón, su próximo trabajo consiste en atraer a las personas que no están interesadas en este género, como por ejemplo las nuevas generaciones.

Para poder llegar a este público joven, uno de los medios de difusión a los que recurren son las redes sociales; utilizan una programación semanal que se actualiza diariamente en la cual se informa al público acerca de los próximos eventos como: conciertos de orquesta sinfónica, sorteos de entradas, conciertos gratuitos y otros.

#### **4.1.8. El público del teatro**

En base a la pregunta 14. **¿Surgen nuevas generaciones del público? ¿Tiene público joven la ópera o sólo asisten los mayores?**

Actualmente, la nueva generación de público no está acostumbrada a prestar atención durante una determinada cantidad de tiempo, por lo que se pierde la capacidad de disfrutar el arte. La forma de comunicación es cada vez más fragmentada, el mensaje debe ser más corto y rápido. Esta falta de interés en el público joven tiene que ver con que la juventud no se interesa en el género por que da trabajo escuchar durante largas horas, por ejemplo, una sinfonía pues no están acostumbrados y les cuesta prestar atención lo cual es indispensable para disfrutarla.

Es por ello que la principal función del teatro es tratar de llegar a esa gente que no conoce lo que es una ópera, ya sea a causa de no tener acceso a la misma o por la falta de interés en el género mismo. Por otro lado, el público que asiste regularmente a una ópera son aquellos a quienes les gusta el género y están bien informados cuando llega el momento del estreno de una ópera. Por lo general les interesa ver lo que ya se ha visto como parte del repertorio de los clásicos de la ópera, suelen ser un público formado y culto, tanto hombres y mujeres de mediana edad cuanto mayores de edad.

Por otra parte de acuerdo con la preguntas 15: **¿Cuál es su opinión sobre las propuestas vanguardistas e innovadoras que se producen hoy en día en la ópera?**

No se tiene un criterio tomado acerca de qué es lo que se debe hacer, depende de la concepción de cada régisseur, se le da mucha libertad al artista en el teatro siempre y cuando no confunda al espectador; es preciso contar una historia sin que se pierda la coherencia y la posibilidad de reconocer a los personajes. Por ejemplo,

en el caso de la Ópera “Otello”, la puesta tenía una visión atemporal en lo que respecta al vestuario y a la escenografía, pero la misma estaba bien definida conceptualmente como para hacer posible el reconocimiento de cada uno de los personajes de la obra.

#### **4.2. Análisis de las entrevistas**

En este caso se realizaron tres entrevistas semi estructuradas con distintas preguntas abiertas. Los entrevistados fueron: la curadora del museo Dionisi, Ana Carolina Figueroa; Santiago Pérez, arquitecto y diseñador del vestuario y escenografía de la ópera “Carmen” en el Teatro del Libertador San Martín y a Diana Fernández González, diseñadora de vestuario teatral y cinematográfico. A partir de estas entrevistas se busca obtener una postura diferente en lo que respecta al trabajo del diseñador de vestuario y su principal función; así como obtener referencias sobre la materialización de los trajes y sobre la importancia del trabajo conjunto entre los diferentes cuerpos técnicos con la finalidad de lograr una representación armoniosa y envolvente; finalmente se pretende indagar sobre el tipo de público que asiste a las funciones de ópera.

Los resultados fueron los siguientes:

##### **Pregunta N°1. ¿En qué consiste el trabajo del Diseñador de Vestuario?**

La diseñadora Ana Carolina Figueroa nos informa que el trabajo del Vestuarista no sólo consiste en tener conocimientos generales de costura, sino que se requiere tanto creatividad cuanto manejo de diferente tipo de herramientas del taller de vestuario (centímetro, sombreros, calzado, tocados, maniquí, etc.) para lograr que los diseños propuestos por distintos diseñadores tomen forma y cuerpo y se pueda realizar un montaje que respete el contexto de la obra y la propuesta escénica del Diseñador, del Vestuarista y del Director de Escena. Además aclara que, dentro del oficio del Vestuarista, se adquieren conocimientos de ergonomía para saber cómo adaptar los trajes de acuerdo el desplazamiento que realizarán, en el escenario, los actores o los bailarines, ya que los trajes deben ser cómodos para que quienes los usen puedan moverse sin dificultades. Del mismo modo se puede concretar el montaje de la sala utilizando el color para generar contrastes entre los trajes y resaltar la estética que presenta cada uno.

Por otra parte, la diseñadora e investigadora, Diana Fernández define la profesión como “Diseñador de Vestuario Escénico”, especialidad que crea los elementos de la escena vinculados con la imagen del personaje dramático. Se trata de una especialidad común para todos los medios escénicos: teatro, cine, televisión, artes danzantes, especializándose el creador en el lenguaje propio de cada medio. Asimismo detalla cómo el vestuario escénico debe ser capaz de brindar al espectador una “lectura” a través de la creación de un sistema interno de relaciones, de modo tal que esa “lectura” no se vea sólo sobre aspectos de la época (contexto histórico, edad), sino que sea un **“emisor de signos en función de la acción y de la evolución dramática del personaje, de acuerdo con la esencia temática y conceptual de la puesta en escena”**. Explica que, para lograr esa misión, el diseñador de vestuario no sólo debe tener conocimientos sobre las formas del traje histórico, sino que debe ser capaz de aplicar el concepto dramático y el lenguaje de cada elemento de la puesta en escena.

Finalmente, el arquitecto Santiago Pérez indica que, en un principio, existe un régisseur, director de escena con que el que se trabaja conjuntamente, que indica cómo será la idea conceptual y la estética planteada para la ópera elegida. A partir de las direccionales conceptuales cada área comienza a hacer sus propuestas de diseño de vestuario, escenografía, iluminación, etc.



F77. Fotografía (realizada por la misma alumna) de las herramientas que se utilizan en el Taller de Vestuario del Teatro libertador San Martín; Museo Dionisi, 2014.

Con respecto a la pregunta N°3. **¿Cómo describiría el proceso creativo del vestuario?**

La diseñadora Ana Carolina Figueroa indica que dicho proceso creativo se inicia con un primer paso basado en la lectura del personaje. Para poder realizar el vestuario se deben conocer las características principales de cada personaje y generar una propia interpretación de cada uno. Luego se centra la atención en el texto de la obra. Seguidamente se decide si se va a respetar el contexto de la obra o si se va a hacer una descontextualización o una adaptación contemporánea. En tercer lugar se realizan desde dos a cuatro pruebas de confección, cuyos resultados luego son llevados a la mesa de discusión donde se reúnen los miembros del Teatro: los directores de escena, la vestuarista y, en algunos casos, los diseñadores ya que no todos necesitan estar presentes. Allí se decide cómo se exhibirá el traje y cómo será puesto en escena para ser presentado sin que se pierda la estética propuesta por el departamento del Teatro.

Finalmente se hace un ensayo con vestuario y con la participación de todos los actores o bailarines; este ensayo consiste en un pre-general que ocurre ocho días antes del ensayo de la puesta, luego sigue un general que se realiza dos días antes de la puesta y, finalmente, otro ensayo el día antes del estreno. Además, Ana Figueroa explica que, cuando se trataba de trajes más pesados o con capas o diseños elaborados, se les da a los actores un vestuario de depósito para que ensayen antes de la práctica con el vestuario definitivo.



F78. Fotografía (realizada por la misma alumna) de “Francesca”, Francesca de Rimini, Ballet. Diseño: Rafael Reyeros, 1973; Museo Dionisi, 2014.

Del mismo modo Santiago Pérez aclara que todo proceso creativo comienza a partir de un trabajo de investigación histórica y geográfica centrado en ciertos aspectos: la ópera elegida, los datos del compositor, las distintas concepciones con las que se realizaron las puestas anteriores; la lectura de los personajes y otras. Luego se habla con el régisseur para obtener “la idea conceptual de la propuesta general”, para poder así contar una historia que sea lo más clara posible a fin de que sea bien recibida por los espectadores. Después se trabajan las distintas tipologías para cada personaje ya que poseen distintas situaciones y diferentes modos de moverse en el espacio, a partir de ahí se verá hasta dónde se va a respetar el contexto histórico y geográfico para el desarrollo de los personajes y de la puesta en escena.

Asimismo la Diseñadora de Vestuario teatral y cinematográfico, Diana Fernández González, indica que, además del primer paso que consiste en la lectura del texto, se debe trabajar en una “**propuesta general sobre el vestuario**”; es decir encontrar, más allá de los referentes de época- sociales y dramáticos-, una idea general, que funcione como “guía” para la traslación del concepto de la puesta en escena al código visual del vestuario. Este paso constituye, por tanto, el primero imprescindible dentro del proceso creativo de todo diseño de vestuario. Solamente así se garantizará que no se comience por los detalles y se asegurará que el método de trabajo vaya de lo general a lo particular.

Al igual que opina el diseñador Santiago Pérez, poner en común esa propuesta con el director y el resto del equipo es esencial; para ello está el llamado ‘**trabajo de mesa**’, en el cual se llega a un acuerdo común sobre la idea, mensaje o concepto del director consensuado con el resto del equipo. Tanto el cine como el teatro son artes multidisciplinarias y , para que el resultado del complejo proceso de un montaje sea eficaz, se requiere que el trabajo de los especialistas emane y se dirija hacia un mismo fin. A través de diversos procedimientos artísticos, el director, los actores y los diseñadores transmiten un tema, una idea, que fueron determinados en la importante fase de estudio colectivo o trabajo "de mesa" del proyecto.

**Pregunta N°5. Respecto del vestuario de la ópera de Carmen, de George Bizet, ¿en qué estilo o referencia se basaron para su confección? ¿Siempre se ha respetado la visión tradicional histórica y geográfica de la obra? ¿Por qué?**

En el caso de los tajes de Carmen así como con los de otros personajes como Otello o Madame Butterfly, llevarlos a una muestra temática fue una tarea difícil ya que, como indica Ana Figueroa, “al sacar los trajes del escenario, el personaje pierde dramatismo”. Por esta razón el objetivo de la muestra de vestuario fue que cada sala estuviera ambientada con los colores y estéticas planteadas por cada diseñador, para que así los trajes contrastaran con cada espacio. Uno de los trajes de Carmen es el de los toreros, realizado por el diseñador de Córdoba Santiago Pérez, quien también es escenógrafo. La diseñadora cuenta que el traje estaba inspirado en una estética vanguardista minimalista, por lo cual los colores jugaban un papel predominante para reflejar las texturas y darle un toque más excéntrico; también era importante el uso del

brillo en las telas. Además el diseño, aunque respetaba el contexto histórico (tomando como ejemplo la silueta del torero), la desestructuraba un poco para hacer la propuesta más minimalista y moderna.

Por otra parte Santiago Pérez nos cuenta que la propuesta de la puesta de Carmen tiene que ver con una concepción contemporánea, sin necesidad de tener una referencia exacta; la paleta de colores y las texturas del vestuario son las que terminan de definir esta propuesta estética. Además no buscaban atarse a los arquetipos como por ejemplo, el gitano español, sino que hicieron una búsqueda en el gitano centroeuropeo, es por ello que los colores en los toreros son más estridentes, con mucho brillo y minimalistas. Además se utilizaron superposiciones de capas y telas livianas en el vestuario de Carmen, donde los colores iban cambiando para cada acto lo cual indicaba las transiciones del personaje a lo largo de la historia.

Para el montaje en la sala de la exhibición de los trajes de las diferentes óperas, la Diseñadora propone mostrar el contraste de los trajes exhibidos a través de los tonos y texturas que presenta cada uno.



F79. Vestuario de “**Carmen**”, de George Bizet (1875), realizado por Santiago Pérez; Córdoba, 2013; Fotografía (realizada por la misma alumna); Museo Dionisi, 2014.

Con respecto a la pregunta 8. **¿Cuál fue su visión de los personajes?**, Santiago Pérez indica que todo tiene que ver con la creación de los personajes, es decir salir de los arquetipos como el gitano español; indagar acerca de las concepciones éticas del amor, del placer y del odio, que luego lleva a los personajes a que se comporten de una forma, se vistan con un cierto estilo y se muevan en el escenario de una forma determinada.



F80. Vestuario de “**Carmen**”, realizado por el arquitecto y diseñador Santiago Pérez, Teatro del Libertador San Martín, 2013, Córdoba Capital.



F81. Vestuario de “Carmen”, realizado por el arquitecto y diseñador, Santiago Pérez; Teatro del Libertador San Martín, 2013, Córdoba Capital.

**Pregunta N°6. ¿Qué opina sobre las puestas en escena de carácter innovador y contemporáneo, en lo que respecta al vestuario?**

En cuanto a las puestas en escena y los vestuarios de carácter innovador, a la diseñadora le parecen una forma nueva de adaptar el contexto de la obra y proponer una postura diferente para salir un poco de lo tradicional de la ópera, trabajar con los colores y las texturas, y valorizar otro tipo de elementos para usar en la representación y para influir en el público. En la siguiente imagen se puede ver un ejemplo de vestuario moderno de ballet. La mirada del diseñador se concentra en realizar los trajes con materiales económicos y de uso cotidiano, como por ejemplo los bordados de lentejuelas y mostacillas que presentan varios de los trajes de los bailarines.

Asimismo, Diana Fernández opina que, en todas las épocas, debe haber todo tipo de propuestas. Hay público para cada tipo de hecho teatral. El repertorio más ‘tradicional’ tiene como valor el mantener la esencia de cierta manera de hacer teatro que puede ser paralela al teatro más experimental o de vanguardia que es el que realmente marca las tendencias de su época.



F80. Fotografía (realizada por la misma alumna) Vestuario de ballet contemporáneo; Museo Dionisi, 2014.

**Pregunta N°7. ¿Cree usted que se podría hacer una adaptación vanguardista del vestuario y escenografía de una ópera?, ¿Cómo cree que reaccionaría el público frente a este tipo de producciones? ¿Cree que al hacer algo novedoso podría perderse el atractivo de la obra?**

Ante esta pregunta , Ana Figueroa plantea que pueden realizarse puestas en escena vanguardistas y contemporáneas, pero que debe tenerse en consideración el hecho de que es necesario reflejar el contexto de la obra ; es decir que se puede desestructurar el vestuario o darle otras formas, siempre y cuando se respete el ambiente histórico. Mientras que la diseñadora Diana Fernández cree que es posible realizar adaptaciones contemporáneas en el vestuario y puesta de escena, ya que cualquier clásico puede ser actualizado, adaptado y/o manipulado, inclusive la ópera. Lo que sucede es que **“la Ópera ha sido durante siglos, paradigma de una élite, no sólo**

**escénica sino de público y eso la convierte un poco en ‘intocable’ para cualquier adaptación”**. Pero , en los últimos años, ha habido señales del inicio de esa ruptura, tanto de fondo como de forma ,y aquí es donde el vestuario juega un papel fundamental : en la innovación y la transformación.

**Pregunta N°8. ¿Cómo describiría al público que asiste a las óperas del Teatro Libertador?**

En este caso, Ana Carolina Figueroa no lo considera un público de características determinadas, sino que cualquiera puede ir a ver una ópera o ballet. Sin embargo plantea que, desde hace varios años, se ha notado la presencia de un público formado por jóvenes interesados en estos espectáculos, y no tanto por adultos que buscan ir a disfrutar de los repertorios tradicionales y clásicos como se suelen ver.

**Pregunta N°9. Entre las obras que realizó hasta el momento, ¿Hubo algún vestuario de un personaje que conserve como recuerdo o experiencia?**

De los treinta trajes exhibidos en las salas hay dos que fueron realizados por la diseñadora Ana Figueroa quien se emocionó al detallar cada paso que se dio para la confección de los mismos, así como también las técnicas que se utilizaron para armar las tarimas donde están situados; tarea que se realizó sin que se perdieran los colores y la estética de los personajes. Uno de los trajes es el de Peter Pan, en el que se trabajó con la “intención de que el vestuario pueda verse desde lejos”, por eso se emplearon colores más brillantes y texturas que resaltan la estética planteada, se usaron cortes en las mangas y se buscó destacar la silueta característica del personaje; Asimismo trabajó con el traje del “Pájaro Azul”, del ballet “La Bella durmiente”, en el que debió tener en cuenta que el personaje de este ballet se caracteriza por el uso de un “tutú plato” propio de la figura del personaje.



F81. Fotografía (realizada por la misma alumna), Vestuario del Personaje de Peter Pan y el Pájaro Azul, confeccionados por Ana Carolina Figueroa; Museo Dionisi, 2014.

**Pregunta N°10.** ¿En qué proyecto está usted trabajando actualmente?

En este momento se encuentra realizando el vestuario y puesta en escena del ballet “Don Quijote”, el cual se estrenará en el mes de julio en el Teatro Libertador San Martín en la Ciudad de Córdoba.

Por otro lado Santiago Pérez se encuentra trabajando para una obra de teatro en el Teatro Real llamada “Los Pecados de Shakespeare”, que se estrenará el 31 de octubre del 2014; él se encargará del vestuario y la escenografía para dicha obra; parte del vestuario no estará atado a una época determinada, sino que se usará una conjunción de materiales y formas plásticas para lograr una adaptación más atemporal.

### **4.3. Público / Target**

Luego de analizar los resultados obtenidos de las entrevistas con los especialistas del Teatro del Libertador y de haber indagado sobre las distintas áreas de producción del teatro, con objeto de determinar el público que más se avenga a recibir una propuesta planteada a partir de una adaptación contemporánea en el vestuario y puesta en escena de la ópera “Carmen”; hemos visto que el público está formado por dos tipos de

personas que comparten características demográficas similares pero que difieren en su estilo de vida y su formación educativa.

Las características demográficas que comparten es que ambos grupos están formados por hombres y mujeres de edades entre 25 a 55 años de edad de una clase socioeconómica media, media-alta y alta, que habitan en la ciudad de Córdoba; pero son claros los rasgos en los que difieren.

Un grupo posee un perfil del tipo profesional, comparte el gusto por el género lírico, la danza, la música y las artes escénicas; es conocedor de los movimientos artísticos y literarios; posee un conocimiento mayor de lectura del arte escénico por lo que realiza rutinariamente salidas al teatro y posee un nivel crítico para la lectura de representaciones teatrales y operísticas.

El otro grupo corresponde a consumidores que son poco conocedores de los hechos teatrales y presentan una formación cultural media; son, por ejemplo, estudiantes de carreras universitarias y terciarias; comparten el gusto por las artes escénicas y disfrutan de las representaciones teatrales y operísticas de carácter innovador y contemporáneo, además de frecuentar regularmente el teatro y los eventos culturales.

De este modo nuestro objetivo consiste en brindar una adaptación contemporánea en el vestuario y en la puesta en escena de Carmen con objeto de satisfacer al segundo grupo de consumidores, como ser, estudiantes de carreras universitarias y terciarias, que disfrutan de las puestas innovadoras y contemporáneas, y comparten el gusto por el género lírico. Con el fin de poder acercarlos a las expresiones artísticas de nuestra ciudad y que puedan disfrutar de las mismas.

## Capítulo 5. Conclusiones

### 5.1. Propuesta de Aplicación práctica

En la presente tesis se ha querido desarrollar una resignificación del vestuario teatral en base a la ópera *Carmen* de George Bizet, con objeto de hacer una nueva lectura del libreto, es decir realizar una adaptación contemporánea, no sólo tomando como única referencia el contexto histórico de la obra (como ser las tipologías del traje de la época, edad, sexo, status social, etc.), sino también aplicar conceptos del vestuario escénico y dramático para ,de este modo, desarrollar una propuesta de vestuario teatral y puesta en escena armoniosa y vanguardista.

Luego de haber indagado en la evolución histórica del género lírico, se ha concluido que , según el Marco teórico, durante muchos años, la ópera ha sido un gran exponente para un público de élite; valorado por poseer un amplio trabajo colectivo en el cual se combinan varias artes escénicas cuyo objetivo común consiste en brindar un espectáculo que permita que los cuerpos técnicos (escenografía, iluminación, vestuario) y artísticos (coros, orquesta, bailarines, cantantes) apliquen sus habilidades creativas para ,de esa forma, ofrecer representaciones majestuosas y memorables.

De este modo, a partir de lo analizado y obtenido de las entrevistas realizadas a diversos especialistas del campo del vestuario escénico, la propuesta de aplicación práctica consistirá en primer lugar, en un análisis del texto de la obra *Carmen*, lo cual corresponde a la cuarta etapa del proyecto de diseño que consiste en la “**Gestación**”, según indica Ruíz (1994) a partir del “desglose del libreto”; en este análisis se tomará en cuenta el contexto histórico de la obra y la lectura de los personajes, lo cual servirá como guía para llevar a cabo el proyecto productivo.

En segundo lugar, con los datos obtenidos y el análisis personal del libreto, se elaborará la propuesta de diseño la cual abarcará el desarrollo del vestuario y la puesta en escena. En ambos aspectos desarrollados se incorporarán las técnicas pictóricas de los artistas del Fauvismo como ser la paleta cromática, técnicas divisionistas, contrastes de color, etc., para lograr así una nueva adaptación contemporánea en el vestuario y puesta en escena. De esta forma se busca transmitir a los espectadores una imagen innovadora y vanguardista de la ópera *Carmen*. De la misma manera se pretende inculcar en las nuevas generaciones la idea de la relevancia del oficio del diseñador de

vestuario escénico para que adquiriera mayor importancia; además, con este cambio innovador, se hará un aporte a la actividad cultural que se desarrolle en la ciudad de Córdoba y se ayudará a divulgar este género escénico y musical en la ciudad de Córdoba acercándolo a generaciones jóvenes y otros grupos sociales.

### **5.1.2. Desglose del guión**

En base al esquema del “desglose de guión” propuesto por Canfield (1995), se pretende hacer un análisis personal del libreto de la obra **Carmen**, de Henri Meihac y Ludovic Halévy citado por Roger (2008).

#### **Tema**

La “temática de la obra” presenta un tono realista situado en un espacio contemporáneo, es decir que no se trata de un lugar ficcional o imaginario, sino de varios sitios pertenecientes a la vida cotidiana, como ser una plaza, una fábrica, las montañas, etc. En el libreto, la acción se sitúa en Sevilla (España), en el año 1820; por lo que el contexto histórico está basado en la cultura española. Asimismo, presenta “conflictos sociales” entre gitanos, soldados, oficiales y los contrabandistas así como también “conflictos de ideología”, por ejemplo el que se da entre Don José, cuyo deber es cumplir con sus obligaciones como soldado, y Carmen quien sostiene ideales de libertad y rebeldía, característicos de la cultura gitana.

En cuanto a la “intención del autor”, desde mi punto de vista, pretende mostrar una visión realista de la vida cotidiana, pues abarca temas como los amores pasionales, los celos, la seducción, el odio y la violencia; y los lleva a un trágico desenlace como manera de reflejar ese “verismo”; así rompe con el clásico final feliz entre los protagonistas, sin tener una figura “heroica” como ocurría en las óperas serias (ver Marco teórico, pág. 34).

En lo que respecta a la “tipología de los personajes”, estos son reales y contemporáneos. A su vez, en algunos, intenta mostrar un simbolismo, en especial en “Carmen”, a quien describe como una mujer pasional, seductora, vivaz y dispuesta a hacer cualquier cosa por mantener su libertad, en este caso podemos compararla con el estereotipo de la mujer sensual, atrevida y seductora; en cambio a las cigarreras las

muestra como el estereotipo de la mujer celosa, atractiva pero trabajadora; ellas se oponen a Carmen porque tiene a los soldados cautivados por su belleza.

Según la “evolución de los personajes”, se puede ver un cambio drástico en los protagonistas de la obra. En el caso de Carmen, su objetivo es ser una mujer libre y enamorar a los hombres con su belleza, por lo que, luego de conocer a Don José, pretende que éste la siga y se una a su grupo de gitanos. Pero luego de las peleas causadas por los celos de su amado se convierte en una mujer decidida y salvaje por lo que ,en el último acto, se presenta con una apariencia más atractiva, con una posición de mayor rango y mejor arreglada , acompañada de su nuevo amor, Escamillo.

Desde mi punto de vista, Don José también evoluciona radicalmente. En un primer momento se presenta como un soldado honorable, ingenuo y de una posición social bien marcada ; pero ,luego de conocer a Carmen, pierde su firmeza y su control del deber lo que hace que pierda su puesto y sea desterrado ; también pierde a su amor por culpa de los celos incontrolables y esto lo lleva a terminar con la vida de Carmen.

### **El mundo de la obra**

El mundo de la obra consiste en un mundo realista y nacional, donde se destaca la cultura gitana española del siglo XIX.

### **El Tiempo**

El tiempo se sitúa en una época histórica, aproximadamente en 1820 en Sevilla, España.

### **El Espacio**

Presenta espacios múltiples en los distintos actos de la obra como por ejemplo: la plaza de toros, la fábrica y la montaña, donde se encuentra la posada Lilas Pastia y la cueva de los contrabandistas.

## Género

Es una ópera comiqué (cómica); pero, desde mi punto de vista y por presentar un final trágico con la muerte de Carmen, no podría considerarla como perteneciente al género de comedia.

## Acción

La obra presenta varias acciones entre los personajes las cuales se desarrollan con alternancias y contrastes. Las alternancias estarían dadas, por ejemplo, en el estado de ánimo, en las situaciones sociales; mientras que los contrastes serían las oposiciones entre algunos personajes según las creencias y virtudes que representan.

## Estructura Interna

La estructura es lineal, presenta un principio, desarrollo, nudo o conflicto y un desenlace, con un final trágico.

## Estructura Externa

Por un lado la obra se divide en cuatro actos los que, a su vez, se dividen en varias escenas.

## Personajes:

- **Carmen:** Es una gitana de un carácter fuerte e impulsivo, pero también es una mujer decidida que respeta sus creencias; también es una mujer sensual, que sabe cómo manipular a los hombres para que caigan en sus redes; es honesta con sus sentimientos, pasional y liberal.
- **Don José:** Es un soldado joven, respetado por sus compañeros de la guardia, de personalidad ingenua, inexperto en el amor y celos. Esto hace que, luego de haber estado preso por liberar a Carmen y de haber causado un enfrentamiento con su superior, Zuñiga, oficial de la guardia, pierda su cargo, y posteriormente a Carmen, quien se ha cansado de sus celos.
- **Micaela:** Es una amiga de la infancia de Don José; se presenta como una mujer misteriosa en busca de su amigo, quien parece haber tenido sentimientos por

Don José, pero que no se anima a confesar su amor por él; es una mujer joven, inocente, refinada y tímida.

- **Escamillo:** Es un torero que se caracteriza por ser valiente, triunfador, seductor y dispuesto a conquistar el corazón de Carmen. Es popular entre la gente y queda cautivado por la belleza de Carmen, por lo que se enfrenta con Don José para ganar su amor.
- **Fresquita:** Es una amiga de Carmen, cigarrera y gitana; es una mujer atractiva que disfruta de los bailes gitanos y de la compañía de los hombres, le gusta jugar a las cartas con Mercedes y ambas creen en el destino.
- **Mercedes:** Amiga de Carmen, cigarrera, gitana, mujer atractiva, lee las cartas como Fresquita, cree en el destino; una mujer sin miedos a la hora de unirse al grupo de los contrabandistas.
- **Zuñiga:** Es el Teniente del Regimiento de Dragones de Alcalá, superior de Don José, cumple con su deber, coquetea con Carmen, quien, con este coqueteo, provoca los celos de Don José. Tiene poder sobre los soldados y los controla.
- **Morales:** Cabo del Regimiento de Dragones de Alcalá, fumador, interesado en las mujeres.
- **Dancaire:** Hombre contrabandista, amigo de los gitanos, de personalidad temerosa pero arriesgada; realiza cargas de contrabando junto con Remendado.
- **Remendado:** Contrabandista como Dancaire, temeroso pero arriesgado.
- **Andrés:** Oficial del Regimiento de Dragones de Alcalá

- **Lilas Pastia:** Es el Posadero, dueño de la taberna donde se reúnen las cigarreras, los gitanos, los oficiales y los demás personajes.

### **El Lenguaje**

La obra presenta diálogo entre los múltiples personajes, pero también hay frases cantadas para expresar pensamientos, sentimientos y distintas situaciones que suceden en la obra.

#### **5.1.3. Propuesta de Diseño**

Luego de haber realizado la lectura del libreto con su respectivo análisis personal, el siguiente paso consiste en determinar cómo resolver las cuestiones de materialización de los trajes, las técnicas a utilizar; la caracterización de los personajes y la estética con la que se quiere presentar el vestuario; resolver estas cuestiones permitirá brindar a los espectadores una interpretación coherente y fiel al contexto que caracteriza a la obra.

Para llevar a cabo esta representación, se pretende incorporar en el vestuario tipologías o elementos provenientes de la época histórica, transfigurando las formas y las siluetas tradicionales para obtener una adaptación contemporánea.

Para el desarrollo del vestuario de los personajes secundarios, y aquellos que tienen poca presencia en el texto (como las cigarreras, Zuñiga, los soldados, Micaela y los contrabandistas) se pretende establecer un juego de oposiciones que genere contrastes respecto del vestuario de los personajes principales. Es decir que el vestuario de dichos personajes secundarios estará dominado por colores poco saturados, se aplicarán a las telas tratamientos de envejecimiento y desgaste y se usarán materiales de bajo costo, para reflejar así la jerarquía social, estilo de vida y rasgos culturales de cada uno. Además se pretende utilizar vectores acumuladores (como, por ejemplo, la repetición de elementos o texturas) en los personajes que presenten características similares (preferencias, rasgos culturales u objetivos en común). Asimismo, se buscará realizar las texturas con técnicas propias del puntillismo, rasgo característico de los artistas fauvistas y post-impresionistas, y con el uso de pinceladas rápidas, como las que se ven

en la pintura “El puente de Waterloo”, de Derain. (Mencionado anteriormente en el Marco Teórico).

Por otra parte, para el desarrollo del vestuario de los personajes principales como Carmen y Don José, se propone realizar cambios en el vestuario que marquen la evolución de los personajes en relación con su estado de ánimo, la situación en la que se encuentran, los cambios en sus actitudes, etc. Es nuestra finalidad expresar, por medio del color, los sentimientos de amor, libertad, pasión, rencor e ira, y aplicar distintas técnicas de las pinturas de Derain y Matisse, en las que se observa el uso de colores saturados y de la intensidad del color para resaltar el volumen y las texturas del vestuario.

Finalmente, para la puesta en escena, se pretende dividir el espacio en sectores por color, aplicando la técnica divisionista, que remite al cuadro de “Lujo, calma y voluptuosidad”, de Henri Matisse (Mencionado en el Marco Teórico). De esta forma, se generarán contrastes entre los trajes de los distintos personajes.

#### **5.1.4. Análisis FODA**

Para poder desarrollar el proyecto de manera factible y para enriquecer la propuesta de aplicación planteada, es necesario evaluar cuáles son los factores positivos (o ventajas) de los que disponemos, los cuales serán una herramienta útil para comunicar al público nuestras habilidades y capacidades, así como también se requiere evaluar los factores negativos, es decir, aquellas fuerzas externas que podrían afectar, en el futuro, el resultado esperado.

##### **Fortalezas**

Ofrecer al público alguna novedad o innovación dentro de lo que se considera como repertorio de la ópera constituye una fortaleza pues se pretende brindar un diseño original y contemporáneo; pero será una fortaleza siempre y cuando no se altere la esencia y estructura del género lírico.

En segundo lugar, dentro del campo del vestuario escénico , se trabaja con la “imagen visual” que éste proyecta, sin alterar los cuerpos musicales como la orquesta, los cantantes o los efectos sonoros del espectáculo que es lo más representativo de una ópera específica.

En tercer lugar, los cambios en el vestuario y en la puesta en escena que se quieren presentar no son demasiado violentos por lo que no alterarán en absoluto el contexto de la obra, pues solamente se realizará una desconfiguración de la estructura de los personajes para proponer una visión más contemporánea.

Asimismo , otra de las Fortalezas que puede tenerse en consideración es que el público que frecuenta la ópera es , por lo general , culto e interesado tanto en el campo musical cuanto en el artístico; por lo tanto ofrecer una adaptación contemporánea del vestuario y de la puesta en escena que esté asociada con técnicas y colores exaltados por el Fauvismo puede favorecer la aceptación de este público conceptuado como “culto” pues es muy probable que sea conocedor de las vanguardias artísticas y que, por lo tanto, reconozca en nuestra propuesta lo visto anteriormente en los museos que ha visitado.

### **Oportunidades**

En primer lugar, favorecer el desarrollo cultural de la sociedad ofreciendo una propuesta innovadora y vanguardista.

En segundo lugar, asociar una expresión artística propia del espacio escénico con otra propia de alguna otra asociación artística como, por ejemplo, un museo, una galería de arte o un centro cultural.

En tercer lugar, estimular la capacidad de asociación del público ofreciéndole en el programa una explicación de los cambios realizados en el vestuario y en la puesta en escena y de sus razones, para lograr que comprenda el sentido de la propuesta de diseño. Hacer esto permitirá que el público asocie la propuesta con otras manifestaciones del Arte y hará más factible que dicha propuesta no sea rechazada.

Otra oportunidad tiene que ver con el aprovechamiento de los avances tecnológicos para la producción del vestuario y de la puesta en escena, especialmente en lo que

respecta al tratamiento de las telas en su textura y la degradación de colores; sistema de audio visuales para proyectar imágenes, entre otros.

La última oportunidad es contar con la colaboración y el asesoramiento de especialistas del Teatro Libertador San Martín para el empleo de herramientas del taller, la observación del vestuario de depósito, la utilización de espacios o salas para la exposición y representación del vestuario. Esta es una de las oportunidades que más valoramos por la posibilidad de aprender que nos brinda.

### **Debilidades**

El principal problema que puede surgir para la concreción de nuestra propuesta es la falta de presupuesto para la materialización y preparación de la puesta en escena y el vestuario.

En segundo lugar, para la exposición y divulgación de la propuesta de vestuario, es necesario contar con un espacio donde exhibir los trajes sin que pierdan significado.

Otro de los problemas es la falta de experiencia de la realizadora en lo que respecta al lenguaje escénico; esto puede ocasionar inconvenientes al momento de la materialización de los trajes, la utilización de los objetos en la puesta en escena, la ambientación del lugar, etc.

### **Amenazas**

Como principal amenaza se encuentra la crisis económica la cual, no sólo afecta a los cuerpos técnicos de las artes escénicas, sino también a los directivos del teatro a causa de la reducción de los aportes y subsidios que el Ministerio de Cultura concede a las Instituciones Culturales.

En segundo lugar puede ocurrir que los ejecutores del proyecto (los cuerpos técnicos y director del vestuario escénico) rechacen o no acepten la propuesta por no haber entendido la estética planteada; para evitar esto debemos asegurarnos de que la comprendan profundamente.

Otra de la amenazas surge del hecho de que las autoridades y los directivos del teatro pueden rechazar el proyecto.

En tercer lugar se corre el riesgo de que el público cordobés sea de carácter conservador, por lo que podrían rechazar la propuesta de diseño. Este problema todavía es una incógnita para la realizadora porque no se ha hecho una observación directa ni se ha implementado alguna técnica de investigación para definir las características del destinatario final de la propuesta; pero se planea hablar al respecto con los especialistas del Teatro Libertador San Martín.

## **Propuesta de Aplicación profesional – Segunda parte**

## Capítulo 6. Introducción

A partir de los datos obtenidos en el análisis de resultados de las entrevistas, y luego de haber definido el tipo de público que más se adecúa a la propuesta de aplicación; la segunda instancia de la Propuesta de Aplicación Profesional consiste en la continuación de la cuarta etapa del proyecto de diseño, llamada **“Gestación”**, según indica Ruíz (1994), compuesta en primer lugar por la **“Etapa estratégica de comunicación y comercialización”**, en ella se determinarán cuestiones como el espacio elegido para el estreno de la obra, el tipo de público al que se dirige; y los distintos medios que se utilizarán para la difusión y comunicación de la obra, como por ejemplo, la página web de difusión cultural, redes sociales, revistas de teatro locales, programación y cartelera, entre otras.

En segundo lugar se encuentra la **“Etapa de diseño”**, donde se seguirán una serie de pasos a seguir como: la bajada conceptual de las obras del Fauvismo; elección de la paleta de color para cada personaje; y la elaboración de los principales bocetos; Luego continúa la quinta etapa del proyecto de diseño, llamada **“Iluminación”**, que consiste en la elección de materiales a partir de la experimentación con los mismos y el uso de las distintas técnicas pictóricas que se llevarán a cabo para la realización de las texturas; la realización de las fichas técnicas de los personajes elegidos; el diseño de la puesta en escena; y la realización del muestrario de texturas de la colección.

Finalmente en la sexta etapa llamada **“Elaboración”**, se elaborarán los prototipos elegidos para el proyecto; se realizará un plan de producción y el plan de rodaje para la puesta en escena de la obra.

Por otra parte dentro de esta etapa se encuentra la **“Etapa Comunicativa”**, en ella se planteará el diseño de las piezas gráficas de difusión de la obra, como ser, el programa, el cartel promocional de la obra, y el diseño de la página web para la difusión de la misma; y para el cierre del proyecto se realizará un cortometraje o video de la puesta en escena que se planteó anteriormente para así concebir, de forma utópica, al Teatro del Libertador San Martín, de la ciudad de Córdoba Capital.

## **6.1. Etapa Estratégica de comunicación y comercialización**

En esta etapa se pretende realizar la obra concebida, de forma utópica, en el Teatro del Libertador San Martín de la ciudad de Córdoba Capital. El estreno de la misma consistiría en seis funciones anuales. El público al que se pretende llegar es a jóvenes estudiantes y profesionales de edades entre los 25 a 55 años de edad, que se interesan por las artes escénicas, disfrutan de las representaciones teatrales y operísticas de carácter innovador y vinculado con los movimientos artísticos. Para poder lograr una comunicación eficaz se pretende utilizar las redes sociales como facebook, para la difusión del estreno de la obra; Asimismo, se realizará el diseño de una página web, para que de esta forma, el público pueda estar informado acerca de la puesta en escena y de la idea conceptual del vestuario de los personajes. Finalmente, se pretende publicar un artículo promocional de la obra en el suplemento “Voz”- espectáculos, de la revista “La Voz del Interior” y en la página web de la revista Guía Cultural de Córdoba para poder llegar a otros públicos que estén interesados en este tipo de espectáculos contemporáneos.

## **6.2. Etapa de Diseño**

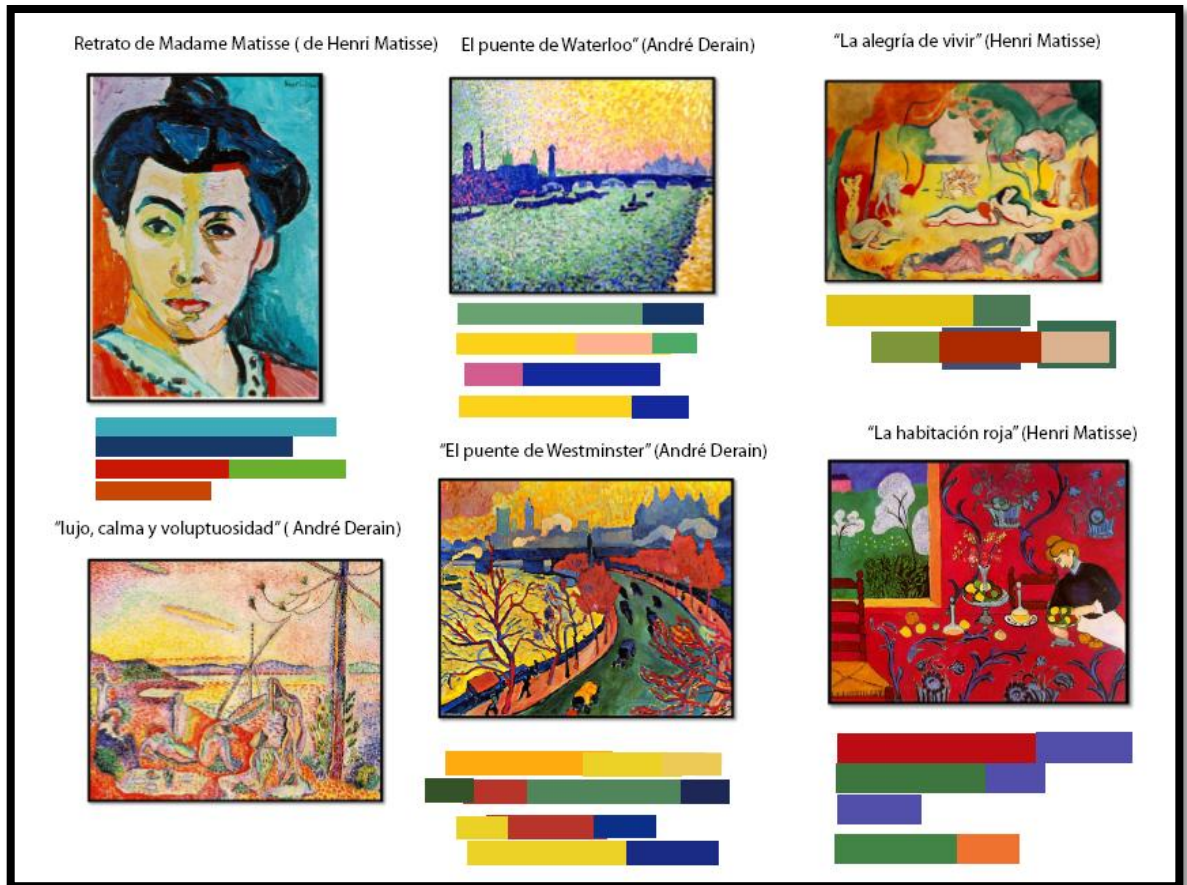
En la siguiente etapa se pretende definir como se llevará a cabo el proceso de diseño de los personajes, desde la elección de la paleta de color, la elección de los materiales y las técnicas que se implementarán para la realización de las texturas; el diseño de los bocetos con sus respectivas texturas; Una vez definido el personaje a materializar se realizará la ficha técnica de las distintas prendas, la cual contiene datos descriptivos de las piezas de los prototipos, tipo de materiales, técnicas utilizadas, composición, colores, etc. Luego se realizará el diseño de la puesta en escena con sus respectivos elementos y tipo de iluminación para posteriormente armar un cortometraje o video promocional de la obra.

### **6.2.1. Paleta de color**

El primer paso consiste en definir la paleta de color para el diseño de los personajes a partir de una bajada conceptual de las paletas pictóricas a través de la

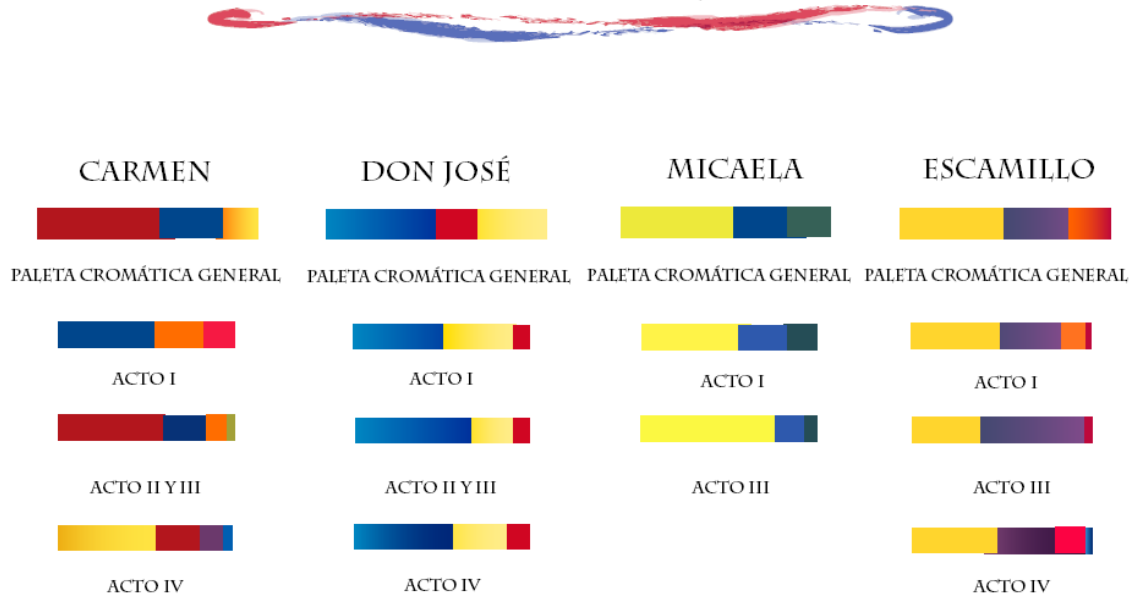
selección de algunas obras de los artistas del Fauvismo. Una vez elegidas las tonalidades, se pretende armar triadas cromáticas con tonalidades saturadas para los personajes principales, como Carmen, Don José, Micaela y Escamillo, donde puedan exaltarse sin perder fuerza frente a otras tonalidades, y generar contrastes con los demás personajes. Por otra parte para los personajes secundarios se trabajará a partir de una paleta de menor saturación, con colores secundarios y terciarios para de esta forma lograr que la colección sea equilibrada en su totalidad y permita una composición armoniosa.





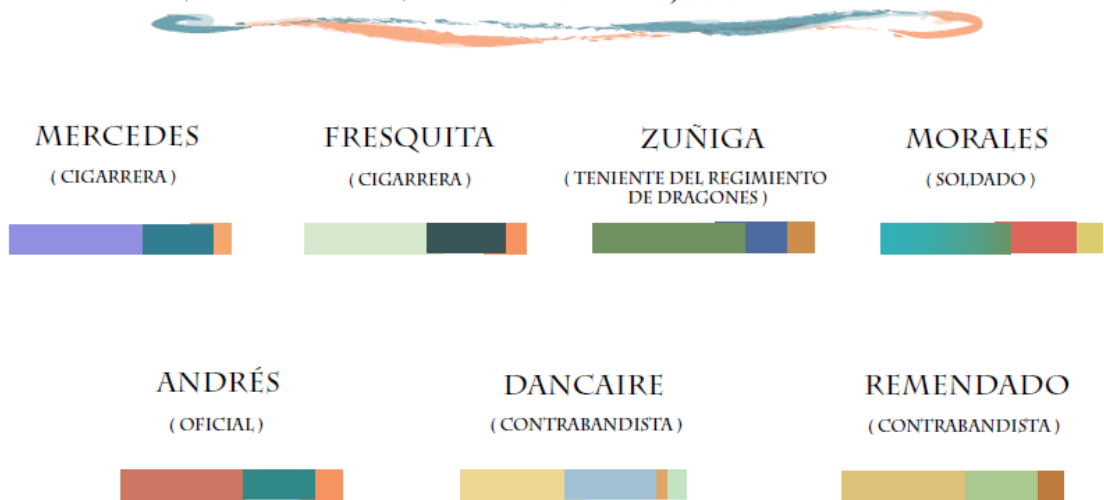
Para los personajes principales de Carmen, Don José, Micaela y Escamillo, que poseen cambios de vestuario, se han elegido las siguientes “triadas cromáticas”, es decir combinar los colores primarios con los secundarios dejando un color como predominante para poder armonizar el conjunto de cada uno de los personaje. A su vez se utilizan colores complementarios para así resaltar la oposición entre los personajes según su caracterización y evolución psicológica que adquieren en el transcurso de la obra.

## PALETA DE COLOR - PERSONAJES PRINCIPALES



Para los personajes secundarios como: Zuñiga, Morales, Andrés, Mercedes, Fresquita y los contrabandistas se han elegido colores poco saturados que permiten una conexión y desconexión próxima a los personajes principales.

## PALETA DE COLOR - PERSONAJES SECUNDARIOS



### 6.2.2. Elaboración de los primeros bocetos

Personaje principal: CARMEN conjunto 1 – Acto I



**Personaje principal: CARMEN conjunto 1 atrás – Acto I**



**Personaje principal: CARMEN conjunto 2 – Acto II y III**



**Personaje principal: CARMEN conjunto 2 atrás – Acto II y III**



**Personaje principal: CARMEN conjunto 3 – Acto IV**



**Personaje principal: CARMEN conjunto 3 atrás – Acto IV**



**Personaje principal: DON JOSÉ conjunto 1 – Acto I**



**Personaje principal: DON JOSÉ conjunto 1 atrás – Acto I**



**Personaje principal: DON JOSÉ conjunto 2 – Acto II y III**



**Personaje principal: DON JOSÉ conjunto 3 – Acto I**



**Personaje principal: ESCAMILLO conjunto 1 – Acto II**



**Personaje principal: ESCAMILLO conjunto 2 DESPIECE – Acto II y III**



**Personaje principal: ESCAMILLO conjunto 2 – Traje de luces – Acto IV**



Personaje principal: ESCAMILLO conjunto 2 atrás – Traje de luces – Acto IV



**Personaje principal: MICAELA conjunto 1 – Acto I y IV**



**Personaje principal: MICAELA conjunto 1 atrás – Acto I y IV**



Personaje secundario: TENIENTE ZUÑIGA- delantero



**Personaje secundario: TENIENTE ZUÑIGA- trasero**

*iente del Regimiento de  
ragones*



**Personaje secundario: MORALES**



**Personaje secundario: MORALES trasero**



**Personaje secundario: ANDRÉS (OFICIAL) – delantero**



**Personaje secundario: ANDRÉS (OFICIAL) – trasero**



**Personaje secundario: MERCEDES (GITANA) - delantero**



**Personaje secundario: MERCEDES (GITANA) – trasero**



**Personaje secundario: FRESQUITA (GITANA) – delantero**



**Personaje secundario: FRESQUITA (GITANA) - trasero**



**Personaje secundario: DANCAIRE (CONTRABANDISTA)**



**Personaje secundario: REMENDADO (CONTRABANDISTA)**



### **6.2.3. Selección de materiales y Técnicas para la aplicación**

Para la elaboración de las texturas de los personajes se han utilizado telas económicas de fibra de algodón para los teñidos y composiciones de algodón con viscosa y gabardina de algodón; telas sintéticas como pana, viscosa, gasa lisa y tafetán liso. Las técnicas aplicadas para las mismas fueron: teñido en batik con cera, la misma hace referencia a teñidos de telas de fibra natural como algodón, lino, etc y semi sintéticas con anilinas en polvo para telas; telas pintadas con acrílicos; aplique de bordados de punto relleno y punto cadena para texturas como las que presentan los conjuntos de Carmen y Escamillo; cordones teñidos con cera y anilinas en polvo con apliques de canutillos. Para los personajes principales se utilizaron tonos saturados en anilinas desde dos a cuatro colores para lograr una mayor intensidad del color.

Por otra parte para la elaboración de las texturas de los personajes secundarios se utilizaron telas como batistas de algodón, lienzo natural, gasa lisa y gabardina. De modo que presente tonos poco saturados con una menor intensidad del color sobre la tela y marque un contraste con los personajes principales. Para realizar la técnica del puntillismo se han utilizado pinceladas pequeñas con cera y teñidas en diversos tonos, permitiendo un degrade en las muestras. Luego se utilizaron diversos métodos de desgastado, como los quemados en las terminaciones y apliques de pintura para tela utilizando materiales como: piedra pome, lija y saquitos de té que permite el aspecto de envejecimiento en la tela.

### **6.2.4. Experimentación con materiales – prueba de texturas**

Los materiales que se han utilizado para la experimentación de las muestras han sido las siguientes:

- 400 gramos de cera virgen
- 1 kilo de parafina para velas
- Telas de fibra natural: algodón y lino
- Telas de algodón con viscosa, batista , gabardina y voyle de algodón
- Anilinas en polvo

- Acrílicos
- Pintura para tela
- Pinceles de cerda dura
- Hilos de bordar de algodón
- Cordón dorado de 2mm
- Cordon de algodón de 10mm y 20mm
- Canutillos celestes y azules
- Telas sintéticas: pana lisa, gasa lisa, tafetán
- Lija
- Piedra pome
- Saquitos de té
- Guantes de latex
- Papel periódico
- Plancha para ropa
- Calentador eléctrico
- Alcohol para quemar

En principio las primeras intervenciones de teñido en batik con cera y anilinas en las telas no llegaban a las tonalidades deseadas. Esto ocurrió debido al tipo de tela y la graduación de anilina disuelta en agua. Otro error común ha sido la falta de cera para tapar las zonas que se deseaban ocultar para que al ser teñidas en distintos colores, la misma no perdiera su color de base actual, por lo que se ha utilizado una combinación exacta de 30% de cera virgen y un 80% de parafina para velas, la correcta administración permite que las zonas que se desean tapar no corran riesgo de mezclarse con otros teñidos. Del mismo modo es necesario que la cera se disuelva en baño maría y luego mantener la cera caliente utilizando un calentador eléctrico para evitar perder temperatura y que no se enfríe la cera.



F. Experimentación con teñido en batik con cera



F. Experimentación con teñido en batik con cera y pintura para tela.



F. Experimentación con teñido en batik con cera



F. Primeras pruebas de bordados sobre las telas

Una vez hechas las zonas de reserva se mojan las telas en las anilinas para que absorba el color deseado. Luego de secar las telas se retira la cera para aplicar el siguiente color utilizando la plancha caliente entre dos o más periódicos permitiendo que el papel absorba la cera.

Se repiten los primeros pasos para aplicar los siguientes colores para así lograr el efecto deseado. El último paso consiste en terminar de aplicar todos los colores y luego se lavan las telas con agua tibia para retirar los rastros de cera y anilina que hayan quedado impregnada en la tela.


## 6.2.5. Muestrario de texturas

**MUESTRARIO DE TEXTURAS**

**PERSONAJES PRINCIPALES: CARMEN**


**TEXTURA 5**

Técnica aplicada: batik con cera teñido en dos colores.  
Tela base: lienzo de algodón natural




**TEXTURA 6**

Técnica aplicada: batik con cera teñido en dos colores y pintada con pintura para tela.  
Tela base: algodón con viscosa y




**TEXTURA 7**

Técnica aplicada: bordado sobre tela  
Tela base: pana azul pintada con pintura para tela.



**TEXTURA 8**

Técnica aplicada: tela pintada con pintura para tela.  
Tela base: pana lisa bordo



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

PERSONAJES PRINCIPALES: CARMEN

### TEXTURA 9

Técnica aplicada: batik con cera teñido en tres colores.

Tela base: gabardina de algodón



### TEXTURA 10

Técnica aplicada: bordado punto cadena

Tela base: pana lisa pintada con color rojo con pintura paa tela.



### TEXTURA 11

Técnica aplicada: teído en batik con cera y aplique de canutillos.

Material: cordón de algodón blanco de 20mm.



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

PERSONAJES PRINCIPALES : DON JOSÉ

TEXTURA 12

Técnica aplicada: batik con cera teñido en tres colores.

Tela base: gabardina de algodón

Conjunto 1



TEXTURA 13

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en cuatro colores.

Tela base: gabardina de algodón blanca

Conjunto 1 y 2

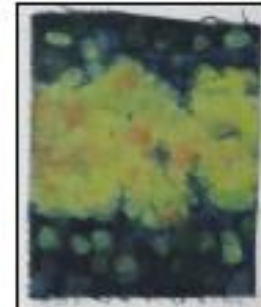


TEXTURA 14

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en cinco colores

Tela base: batista de algodón lisa

Conjunto 2



TEXTURA 15

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en cinco colores, aplique de lija para rotura de las telas y terminaciones quemadas.

Tela base: lienzo de algodón natural para ambas capas.

Conjunto 3



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

### PERSONAJES PRINCIPALES : ESCAMILLO

#### TEXTURA 16

Técnica aplicada: teñido en batik con cera cosido sobre tela con aplique de canutillos.  
Tela base: pana lisa pintada con color rojo con pintura para tela.  
Aplique de cordón de algodón teñido.  
Conjunto 2



#### TEXTURA 17

Técnica aplicada: tela pintada con acrílico con aplique de cera y teñido en color azul para generar contraste.  
Tela base: pana lisa violeta  
Conjunto 1



#### TEXTURA 18

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en tres colores.  
Tela base: gabardina de algodón  
Conjunto 2



#### TEXTURA 19

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en cuatro tonos amarillos, aplique de bordado con hilos de algodón azul y rojos.  
Tela base: gabardina de algodón  
Conjunto 2



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

PERSONAJES PRINCIPALES : MICAELA

TEXTURA 20

Técnica aplicada: teñido en batik con cera con tres colores.

Tela base: lienzo de algodón natural

Conjunto 1



TEXTURA 21

Técnica aplicada: batik con cera con seis colores.

Tela base: voyle de algodón

Conjunto 1



PERSONAJES SECUNDARIOS: ZUÑIGA

TEXTURA 22

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en dos colores.

Tela base: lienzo de algodón natural

Único conjunto



TEXTURA 22

Técnica aplicada: teñido en batik en tonos variados. Técnica del puntillismo

Tela base: gabardina de algodón

Único conjunto



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

PERSONAJES SECUNDARIOS: MORALES

TEXTURA 24

Técnica aplicada: teñido en batik con cera con dos colores y aplique de acrílico en las zonas del centro.

Tela base: lienzo de algodón natural

Único conjunto



TEXTURA 25

Técnica aplicada: batik con cera, técnica del puntillismo en varios tonos poco saturados.

Tela base: gabardina de algodón

Único conjunto



PERSONAJES SECUNDARIOS: ANDRÉS

TEXTURA 26

Técnica aplicada: teñido en batik con cera en cuatro colores, técnica del puntillismo

Tela base: gabardina de algodón

Único conjunto



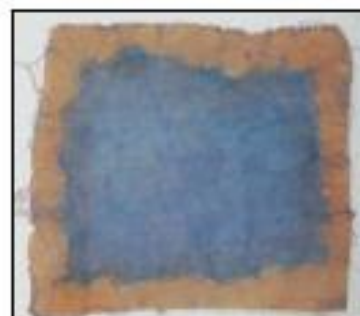
PERSONAJES SECUNDARIOS: MERCEDES

TEXTURA 27

Técnica aplicada: teñido en batik con cera, tela desgastada, quemada y con roturas.

Tela base: batista de algodón

Único conjunto



## MUESTRARIO DE TEXTURAS

### PERSONAJES SECUNDARIOS: MERCEDES

#### TEXTURA 28

Técnica aplicada: teñido en batik con cera tonos variados, técnica del puntillismo, tela fruncida, desgastada, quemada con roturas

Tela base: batista de algodón

Único conjunto



#### TEXTURA 29

Técnica aplicada: batik con cera, técnica craquelado con roturas y terminaciones quemadas.

Tela base: gasa blanca para volados

Único conjunto



### PERSONAJES SECUNDARIOS: FRESQUITA

#### TEXTURA 30

Técnica aplicada: teñido en batik con cera tonos variados, técnica del puntillismo, tela fruncida, desgastada, quemada con roturas

Tela base: batista de algodón

Único conjunto



#### TEXTURA 31

Técnica aplicada: batik con cera, técnica craquelado con roturas y terminaciones quemadas.

Tela base: gasa amarilla para volados

Único conjunto

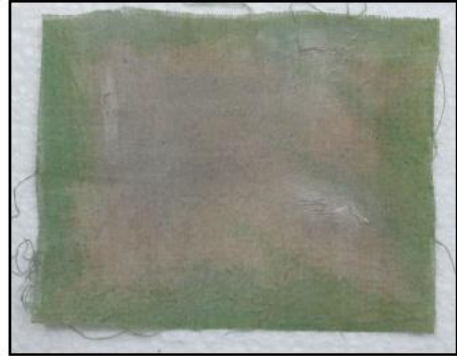


## MUESTRARIO DE TEXTURAS

### PERSONAJES SECUNDARIOS: FRESQUITA

#### TEXTURA 32

Técnica aplicada: teñido en batik con cera  
tela desgastada, con roturas y  
terminaciones quemadas.  
Tela base: lienzo de algodón natural  
Único conjunto



### 6.2.6. Fichas Técnicas

Para la materialización de él o los prototipos asignados para luego realizar el cortometraje, se realizó una ficha técnica de uno o dos conjuntos o cambios de vestuario de los personajes como Carmen, Don José, Morales (personaje secundario) y Escamillo. Se le dice “ficha técnica” al tipo de documento que incluye datos descriptivos de las prendas, como el tipo de material, tipo de tejido, aplique de avios y la especificación de determinadas texturas, en el cual cada detalle es representado a partir de un dibujo plano de las prendas.

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: CARMEN | CONJUNTO 1

VESTUARIO  
CARMEN

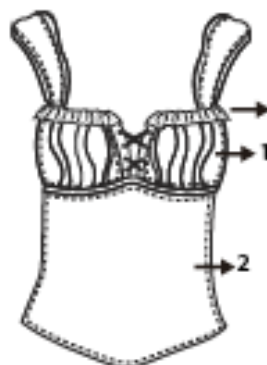
REFERENCIA: Conjunto de blusa y pollera con corte godet

DESCRIPCIÓN GENERAL

-Blusa sin mangas acordonada con corte en la altura de busto en el delantero, aplique de volados y terminaciones con bieses de algodón rojo.  
-Pollera teñida con batik con corte godet

TELA BASE BLUSA: Lienzo de algodón natural y Batista lisa  
TÉCNICA APLICADA: Teñido en batik con cera

GEOMETRAL FRENTE

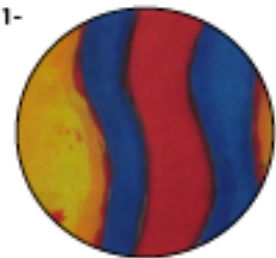


aplique de volados  
Tela de gasa lisa roja

GEOMETRAL ESPALDA

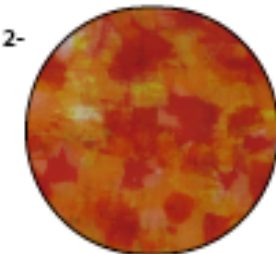


1-



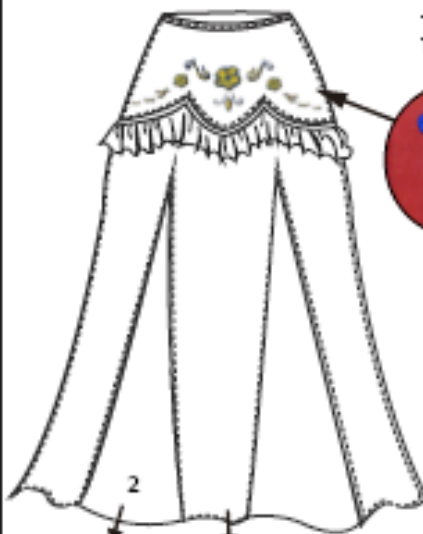
Tela base: lienzo de algodón natural.  
Técnica: batik con cera en tres colores.

2-

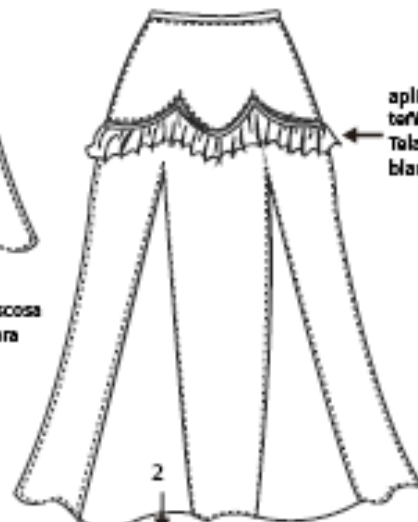


Tela base: Batista lisa de algodón  
Técnica: batik con cera con colores variados.

Bordado aplicado  
-Hilos de algodón amarillo y azul  
Técnica: punto relleno



Corte Godet  
Tela de algodón con viscosa teñida con batik con cera



aplique de volados teñidos con batik.  
Tela Base: gasa lisa blanca.

DESPIECE GODET



FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: CARMEN | CONJUNTO 2

VESTUARIO  
CARMEN

REFERENCIA: Blusa con mangas acordonadas con corsé y falda con cortes variados

DESCRIPCIÓN GENERAL

- Blusa con mangas acordonadas teñida en batik con cera; corse escote corazón con aplique de bordado en parte delantera.
- Pollera con cortes variados y aplique de volados, técnica batik con cera y plisado

TELA BASE BLUSA: Batista lisa

TÉCNICA APLICADA: Teñido en batik con cera

GEOMETRAL FRENTE



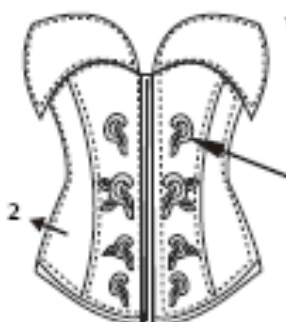
1

GEOMETRAL ESPALDA

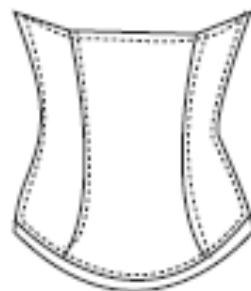


TELA BASE CORSE: Pana color azul

TÉCNICA APLICADA: base pintada con pintura para tela.



2



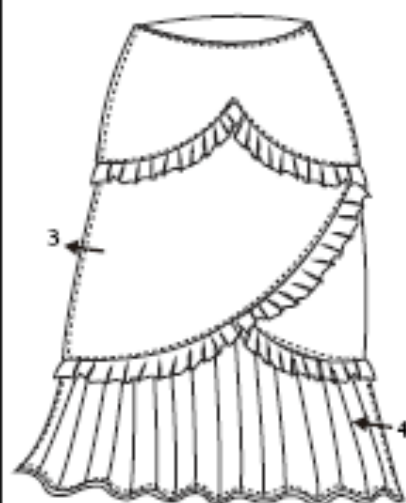
Bordado aplicado

-Hilos de algodón verde claro y oscuro

Técnica: punto relleno

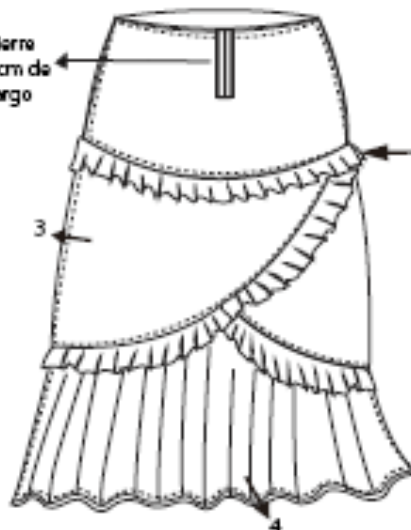
TELA BASE POLLERA: Lienzo de algodón

TÉCNICA APLICADA: batik con cera



3

cierre  
10 cm de  
largo



3

4

Tela base: Lienzo de algodón

Técnica: batik con cera

aplique de volados

Tela base: gasa lisa

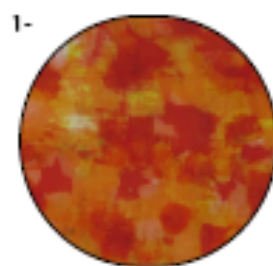
Técnica: batik y pintado con acrílico



4

Tela base:  
algodón con  
viscosa.

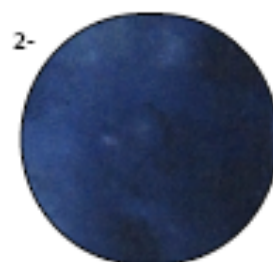
Técnica: batik  
con cera  
plisado.



1-

Tela base: batista  
natural.

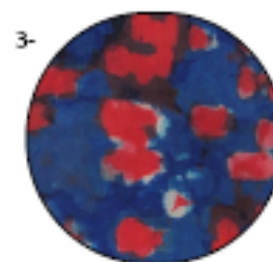
Técnica: batik con cera en tonos  
variados.



2-

Tela base: pana azul

Técnica: base pintada con pintura  
para tela.



3-

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: CARMEN CONJUNTO 3

VESTUARIO  
CARMEN

REFERENCIA: Conjunto de dos piezas: casaca y falda plisada

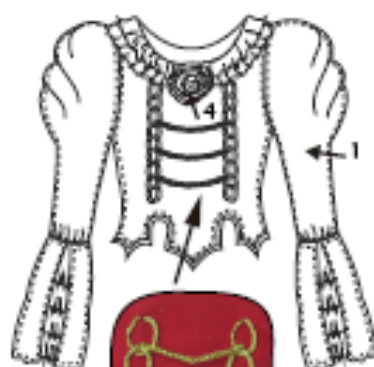
DESCRIPCIÓN GENERAL

- Casaca delantera con aplique de bordado sobre la tela de pana color rojo; aplique de volados en el cuello y textura de cordones en el centro de la misma.
- Falda teñida con batik plisada con aplique de volados en las terminaciones.

TELA BASE CASACA: Pana lisa color rojo

TÉCNICA APLICADA: tela pintada con acrílico

GEOMETRAL FRENTE



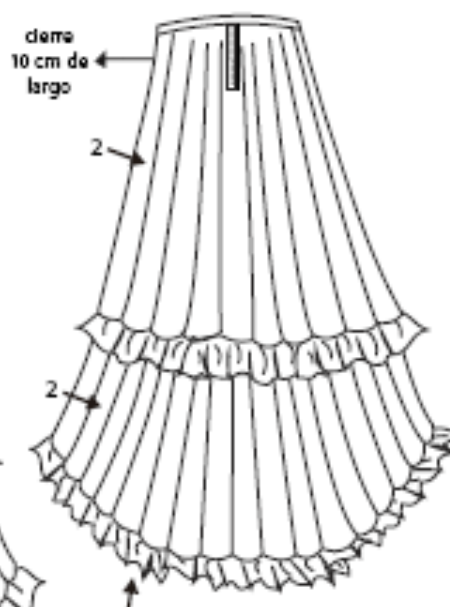
Bordado aplicado  
- cordón dorado de 2.0 mm  
Técnica: punto cadena

GEOMETRAL ESPALDA

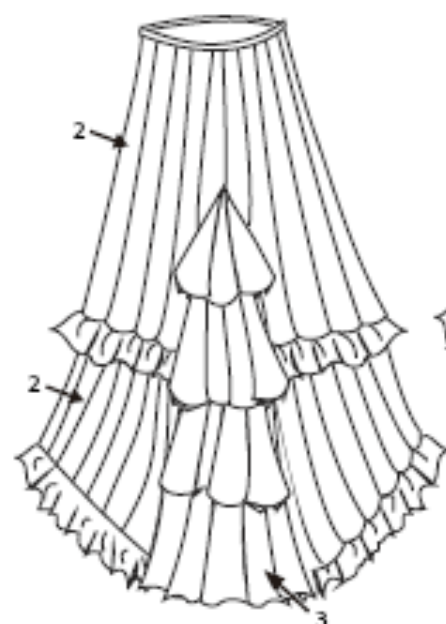


TELA BASE FALDA: Gabardina lisa  
TÉCNICA APLICADA: batik con cera

cama  
10 cm de  
largo



aplique de volados  
Tela base: gaza lisa  
Técnica: teñido en batik y pintado  
con acrílico.

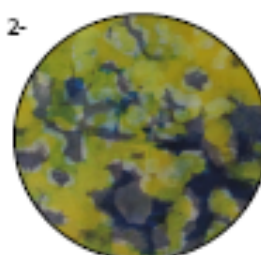


1-



Tela base: Pana color rojo  
Técnica: tela pintada con acrílico

2-



Tela base: gabardina lisa  
Técnica: batik con cera

3-



Tela base: algodón con viscosa  
Técnica: batik con cera plisado

4-



aplique de textura de cordón  
de algodón de 10 mm  
técnica: teñido en batik con  
aplique de canutillos.

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: DON JOSÉ | CONJUNTO 1

VESTUARIO  
DON JOSÉ

REFERENCIA: Pantalón y chaqueta militar

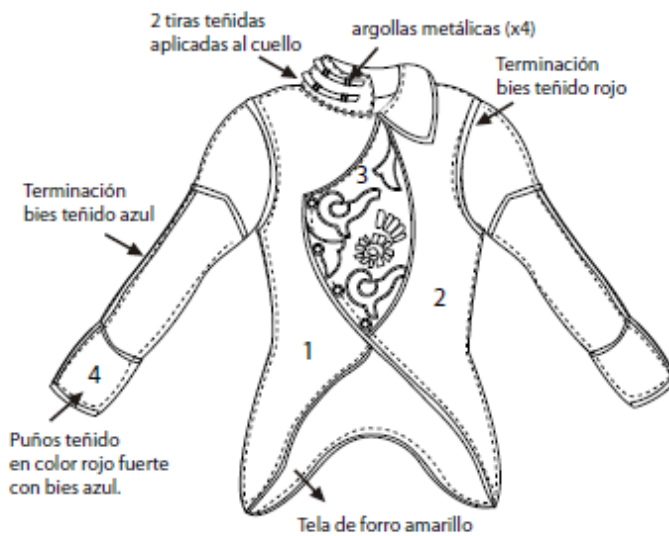
DESCRIPCIÓN GENERAL

- Chaqueta corte militar teñida con terminaciones en bises de algodón teñidos.
- Pantalón confeccionado con el sistema teñido en batik con cera con terminaciones en bises teñidos.

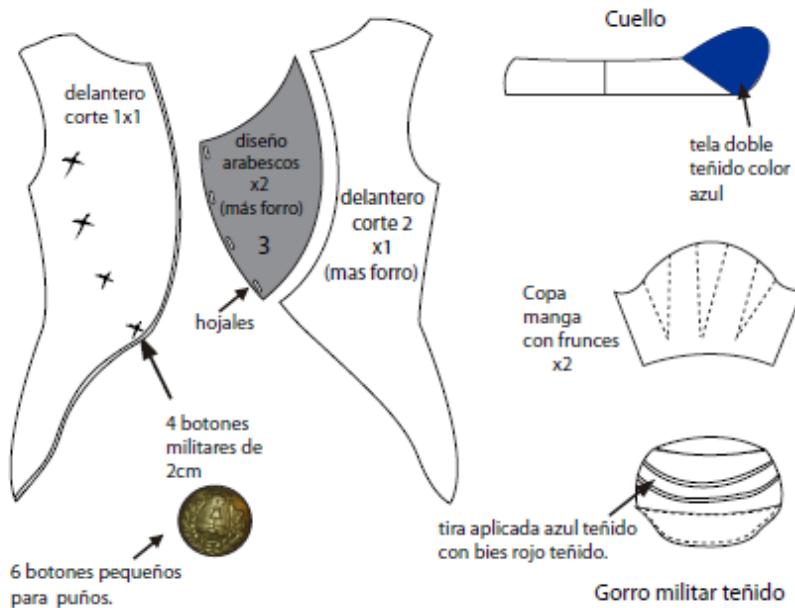
TELA BASE CHAQUETA MILITAR: Gabardina blanca de algodón

TÉCNICA APLICADA: Teñido en diversos tonos con el sistema de teñidos y batik con cera

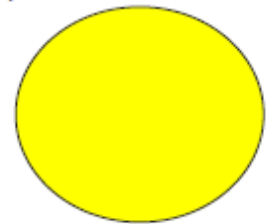
GEOMETRAL FRENTE



DESPIECE



1 y 2-



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en color amarillo canario.

3-



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: batik con cera en tres colores.

4-



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en color rojo fuerte.

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: DON JOSÉ | CONJUNTO 1

VESTUARIO  
DON JOSÉ

REFERENCIA: Pantalón y chaqueta militar

DESCRIPCIÓN GENERAL

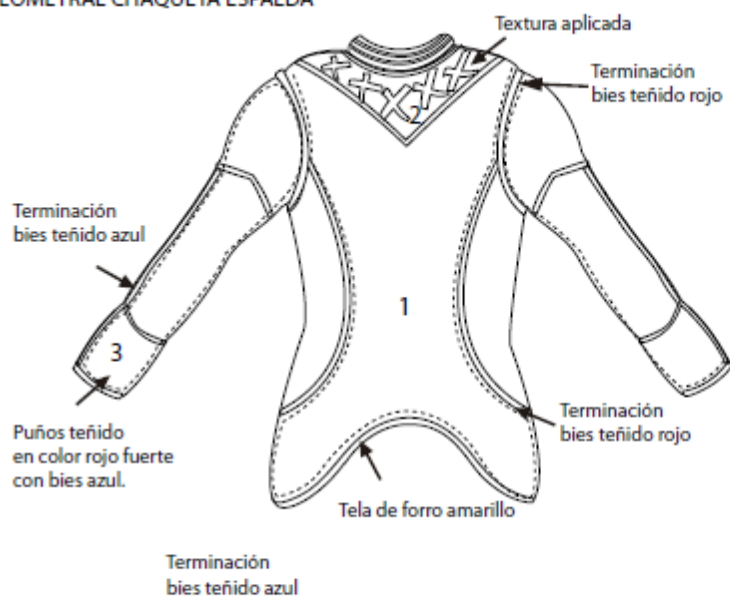
-Chaqueta corte militar teñida con terminaciones en bieses de algodón teñidos.

-Pantalón confeccionado con el sistema teñido en batik con cera con terminaciones en bieses teñidos.

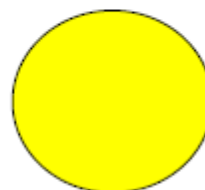
TELA BASE CHAQUETA MILITAR: Gabardina blanca de algodón

TÉCNICA APLICADA: Teñido en diversos tonos con el sistema de teñidos y batik con cera

GEOMETRAL CHAQUETA ESPALDA



1 -



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en color amarillo canario.

2 -



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: batik con cera en dos colores.

3 -

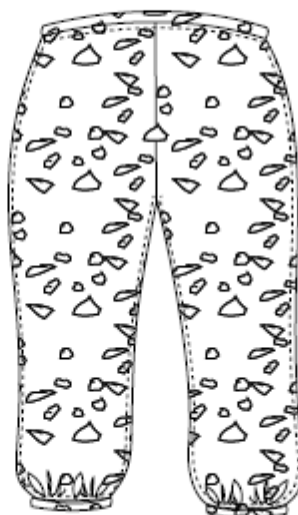


Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en color rojo fuerte.

PANTALÓN FRENTE



PANTALÓN ESPALDA



4 -



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en batik con cera.

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: DON JOSÉ | CONJUNTO 2

VESTUARIO  
DON JOSÉ

REFERENCIA: Blusa y pantalón teñido en técnica de batik con cera

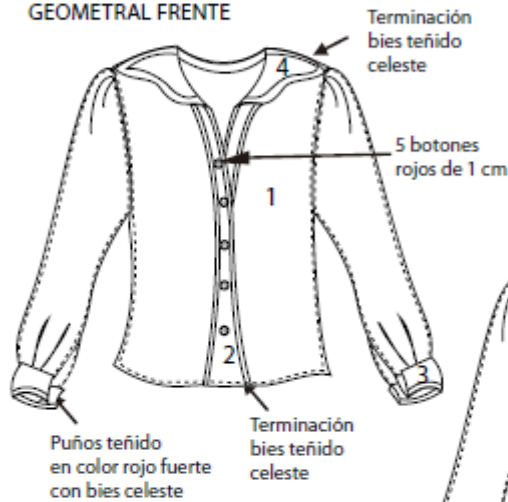
DESCRIPCIÓN GENERAL

- Blusa de lienzo de algodón confeccionada con el sistema teñido en batik con cera.
- Pantalón confeccionado con el sistema teñido en batik con cera con terminaciones en bieses teñidos.

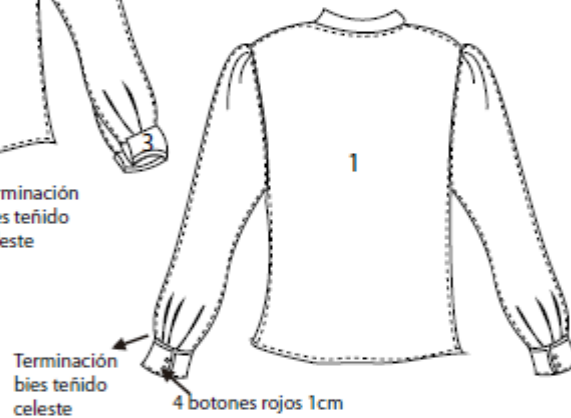
TELA BASE BLUSA: Lienzo de algodón

TÉCNICA APLICADA: Teñido en diversos tonos con el sistema de teñidos y batik con cera

GEOMETRAL FRENTE



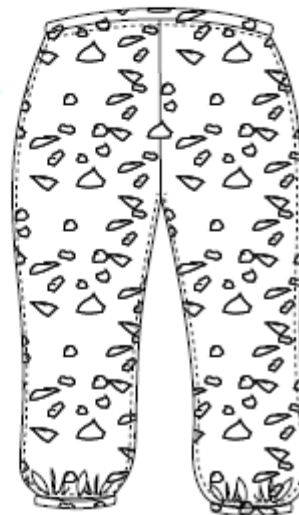
GEOMETRAL ESPALDA



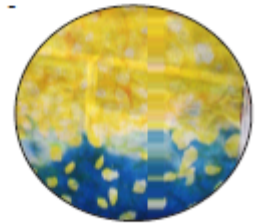
PANTALÓN FRENTE



PANTALÓN ESPALDA



1 -



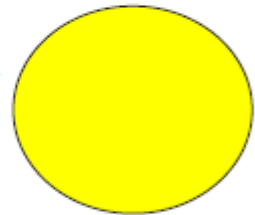
Tela base: lienzo de algodón  
Técnica: sistema teñido en batik con cera.

2 y 3 -



Tela base: lienzo de algodón  
Técnica: teñido en color rojo fuerte.

4 -



Tela base: lienzo de algodón  
Técnica: teñido en color amarillo canario.

5 -



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en batik con cera.

FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: MORALES | ÚNICO CONJUNTO

VESTUARIO  
MORALES

REFERENCIA: Pantalón y chaqueta militar

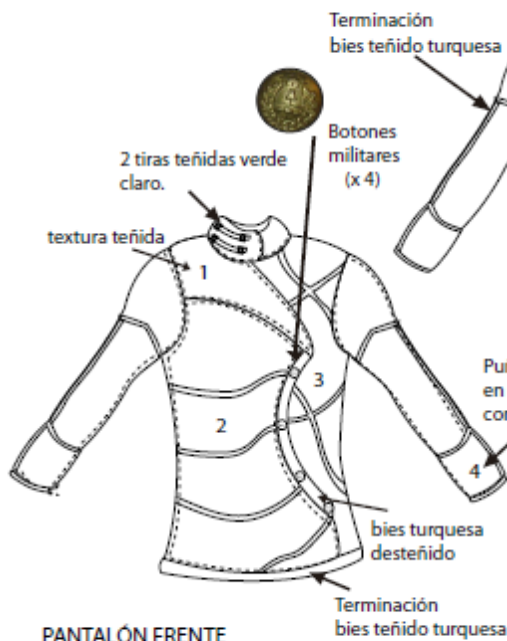
DESCRIPCIÓN GENERAL

-Chaqueta militar teñido en tonos poco saturados y con tintes naturales como café y té.  
-Pantalón confeccionado con el sistema teñido en batik con cera con tonalidades desaturadas.

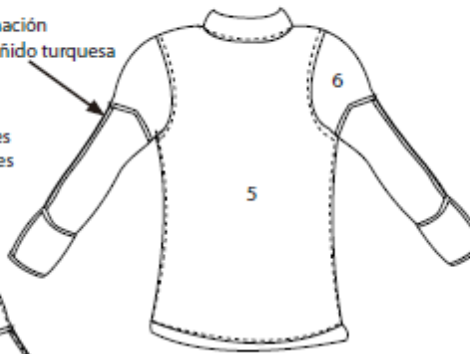
TELA BASE CHAQUETA: Gabardina de algodón.

TÉCNICA APLICADA: Teñido en diversos tonos con el sistema de teñidos y batik con cera con tonalidades poco saturadas y en partes teñidas con té y café para resaltar distintas zonas.

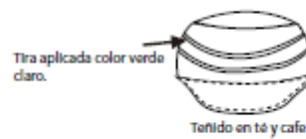
GEOMETRAL FRENTE



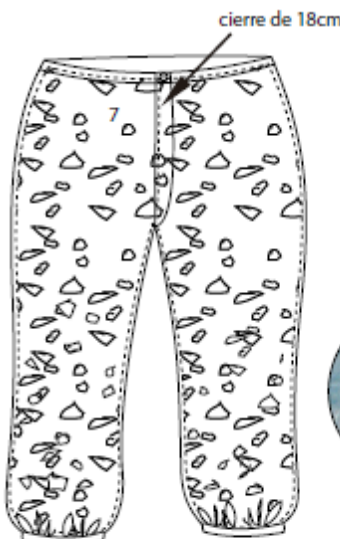
GEOMETRAL ESPALDA



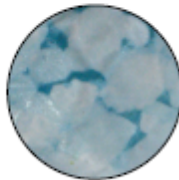
Gorro militar desaturado



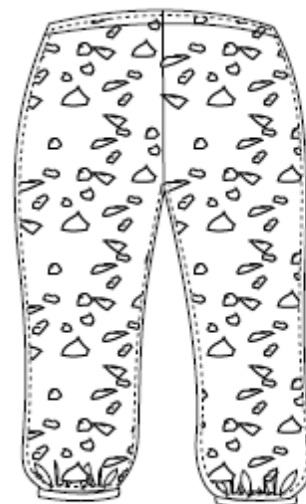
PANTALÓN FRENTE



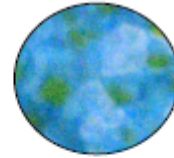
7 - Tela base: gabardina de algodón  
Técnica: teñido en tonos poco saturados con batik con cera.



PANTALÓN ESPALDA

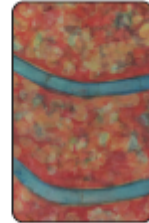


1 -



Tela base: Gabardina de algodón.  
Técnica: batik con tonos desaturados

2 -

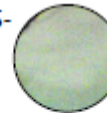


3 -



Tela base: Gabardina de algodón  
Técnica: teñido en tonos desaturados en batik con cera.

5 -



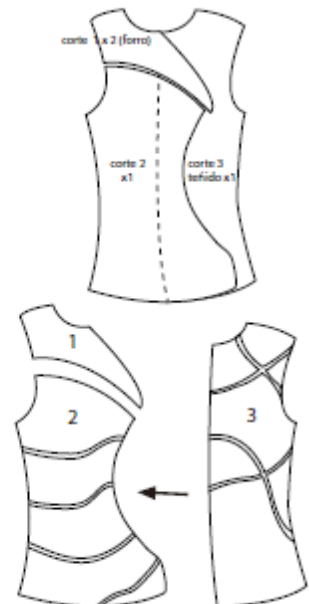
Tela base: Gabardina de algodón.  
Técnica: teñido en tono verde desaturado.

6 -



Tela base: Gabardina de algodón.  
Técnica: teñido en té y café.

DESPIECE CHAQUETA DELANTERO



FICHA TÉCNICA DESCRIPTIVA

PERSONAJE: ESCAMILLO CONJUNTO 3

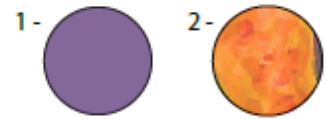
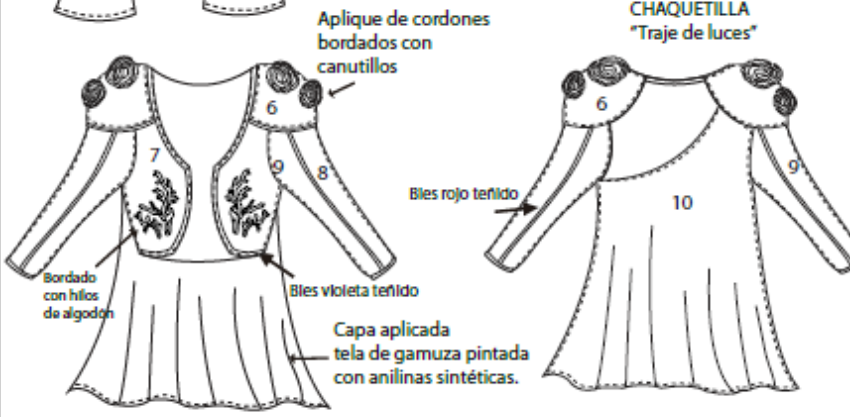
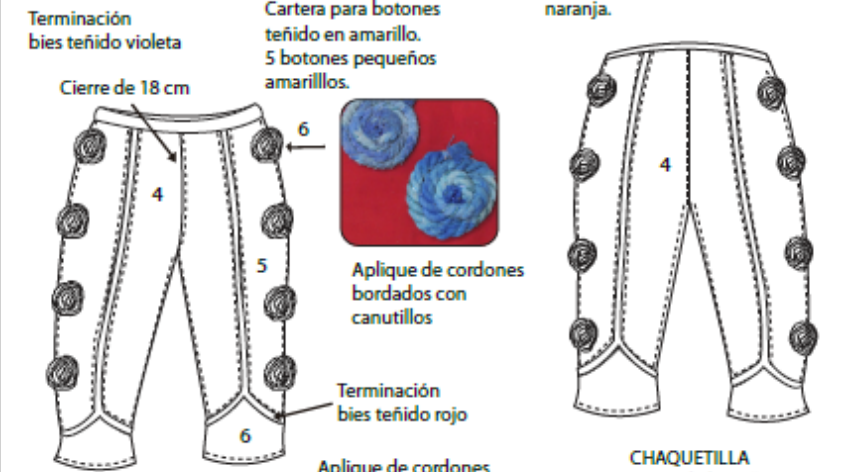
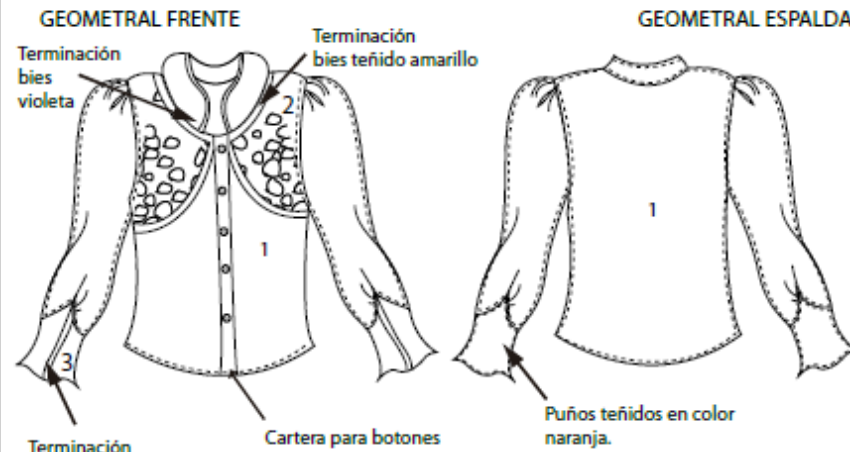
VESTUARIO  
ESCAMILLO

REFERENCIA: Blusa teñida y pantalón con aplique de bordados

DESCRIPCIÓN GENERAL

- Blusa interna confeccionada con el sistema de teñido en batik con cera.
- Pantalón confeccionado con el sistema teñido en batik con cera con tonos saturados y apliques de cordones bordados en las partes laterales.

TELA BASE BLUSA : Lienzillo de algodón TELA BASE PANTALÓN: Gabardina de algodón  
 TÉCNICA APLICADA: Teñido en diversos tonos con el sistema de teñidos y batik con cera con tonalidades naranjas y violetas saturadas.  
 TELA BASE CHAQUETILLA: Gabardina de algodón y pana color violeta.



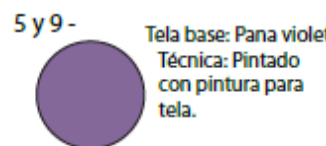
Tela base: Lienzillo de algodón  
 Técnica: teñido en tonos saturados en batik.



Tela base: Lienzillo de algodón  
 Técnica: teñido en color naranja



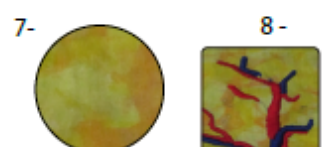
Tela base: Gabardina de algodón  
 Técnica: teñido en diversas tonalidades en batik.



Tela base: Pana violeta  
 Técnica: Pintado con pintura para tela.



Tela base: Pana roja  
 Técnica: Pintado con pintura para tela.



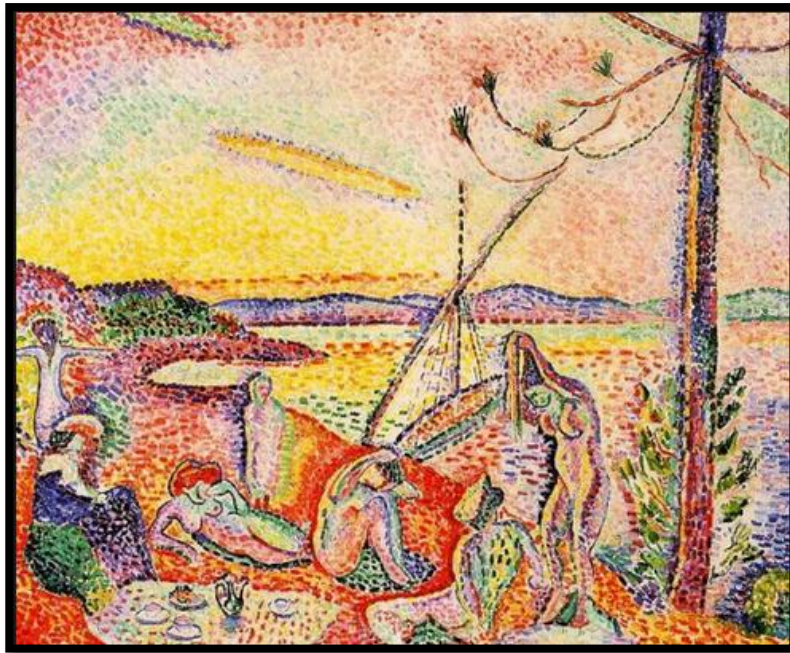
Tela base: Gabardina de algodón  
 Técnica: Batik con cera

Tela base: Gabardina de algodón teñida.  
 Técnica: Bordado en dos tonos con hilos de algodón

### 6.2.7. Propuesta de diseño de la puesta en escena

En un principio se había planteado que el diseño de la puesta en escena estaría formado por una estructura de caños de Pvc de 2m de largo por 1m de ancho, para luego colocar distintas telas pintadas con la técnica del Fauvismo. Pero en el momento de la realización y elección de materiales se ha recurrido a otro medio más práctico para realizar la escenografía.

Este proceso consiste en utilizar una tela de gabardina de algodón de 3 por 5 metros de largo para ser utilizada como telón de fondo. En la misma se aplicará pintura de latex de tres tonalidades para realizar un fondo pictórico inspirado en el cuadro de **“Lujo, calma y voluptuosidad”** de Henri Matisse, de esta forma se pretende generar un contraste con el vestuario de cada uno de los personajes con el fin de crear una composición armoniosa como los cuadros de los Fauves mencionados en el Marco teórico. A su vez se utilizaran objetos como bancos y asientos forrados con telas de distintos tonos para generar una escenografía abstracta y poco descriptiva.



En la siguiente imagen se puede observar el montaje escénico con el tipo de iluminación y efectos de filtros de colores que se utilizarán para resaltar las expresiones y situaciones que reflejan los personajes.

## EJEMPLO DE DISEÑO DE PUESTA EN ESCENA



Espacio: Sala de teatro "Espacio Ramona" - Dirección: Perú 766, Barrio Guemes.  
Medidas del espacio: 10m x 12m de profundidas y 7m de alto - 120m2 de Superficie

### ESCENOGRAFIA

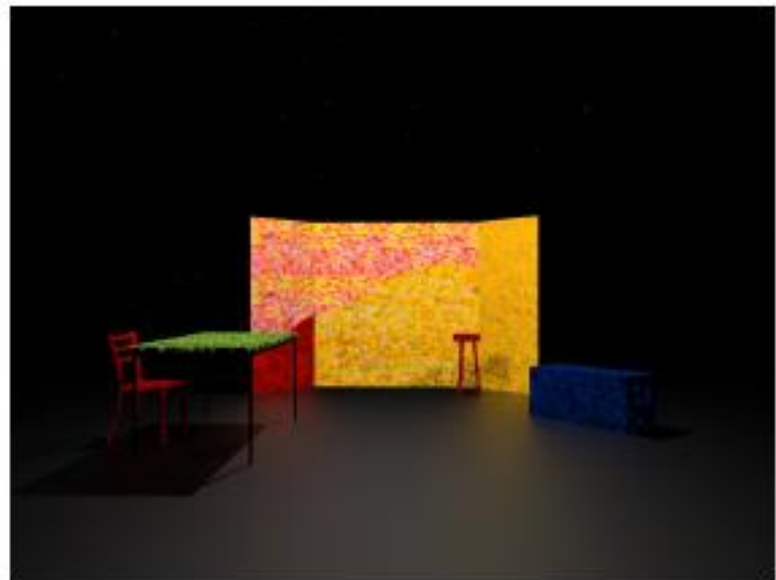
Estructura de caños de Pvc, de 2m de largo y 1 m para armar el soporte donde se colocan las telas teñidas y pintadas como fondo. ( 4m ancho)

La propuesta consiste en plantear una puesta en escena abstracta, no descriptiva ni objetiva, que no especifique lugar o tiempo de la acción. Se utilizarán pocos objetos como sillas, una mesa y bancos para situar a cada personaje.

En cuanto a la iluminación se utilizará una luz cálida o roja para brindar un ambiente tranquilo y resaltar texturas del vestuario con una luz dura para determinar la escena.

Luego se utilizarán filtros de color azules o verdes para iluminar algunos detalles y algunas acciones de los personajes.

A su vez para las escenas de tensión y acción se utilizará una luz cenital, para crear un ambiente más dramático entre los tres personajes de Carmen, Don José y Escamillo.





**Realización de la escenografía:**







Luego se hizo un ensayo previo en el Teatro “La Ramona”, donde se colocó el telón de fondo junto con la utilería para realizar una prueba de iluminación y diseño de filtros, para evitar errores en el día de la presentación y toma de fotografías.



### **6.3. Elaboración de los prototipos**

En la sexta etapa del proyecto de diseño, llamada “**Elaboración**” según indica (Ruiz, 1994) consiste en el proceso de confección de cada uno de los prototipos elegidos, lo cual abarca una serie de pasos para la misma, estos son los siguientes:

#### **6.3.1. Preparación de las telas**

Una vez elegidas las telas a utilizar deben ser previamente lavadas en agua fría para eliminar cualquier rastro de almidón, jabón u otro tratamiento principalmente en las telas como lienzo de algodón, liencillos, batistas, etc. Luego se deben colocar en una superficie plana cubierta con papeles de diario para proteger las telas.

#### **6.3.2. Preparación de la cera**

Para realizar la técnica o sistema de teñido batik en primer lugar se debe derretir un 25 o 30 % de cera de abeja y un 70 o 80% de parafina para velas dentro de una olla pequeña o cacerola en baño maría para que la cera pueda estar en una temperatura adecuada para poder pintar sobre la tela. La cera sirve como reserva, es decir, se utiliza para pintar las zonas que no queremos que sean teñidas o manchadas con las anilinas.



#### **6.3.3. Preparación de las anilinas**

Se deben disolver en recipientes de plástico en agua caliente en principio para que las telas tomen mejor el color agregando una cucharada de sal o vinagre para una mayor absorción.



#### 6.3.4. Ejecución

Para los personajes principales como Carmen y Don José se utilizaron anilinas para teñido en frío y caliente con una menor cantidad de litros de agua para que tenga una mayor concentración del color.

1. Se hace el diseño o dibujo sobre la prenda utilizando papel carbónico para que calcar el diseño sobre la tela.
2. Se pintan las zonas de reserva con la cera utilizando pinceles de cerda dura para que no sean teñidas por el color que se desea aplicar.





3. Luego se sumergen las telas en el recipiente de anilina, y se mueven las telas hasta llegar a la tonalidad deseada.







4. Luego se cuelgan las telas en un tendedero, para que se sequen y así continuar con las siguientes telas.



5. Una vez seca la tela se retira la cera utilizando papeles absorbentes o papel de diario con la plancha caliente para que el papel absorba la cera.



6. Luego si el diseño tiene más de un color como es el caso de la pollera y blusa de Carmen y Don José, se vuelve a tapar con cera los colores ya teñidos para aplicar el siguiente color, es importante mantener el orden de colores al teñir las telas, es decir, se debe primero teñir y tapar los colores claros (amarillos, naranjas y verdes) y luego continuar con los colores oscuros (rojos, azules, etc.).











**Corte de la camisa del torero**

En el caso de los volados de la pollera de Carmen una vez teñido la tela en color rojo fuerte los diseños de las flores deben pintarse con un pincel con anilina celeste u turquesa en lugar de tapar y sumergirla en ese color, debido a que ambos son colores oscuros y se corre el riesgo de el rojo se mezcle con el celeste formando un violeta o bordó.



7. Repetir estos primeros pasos para aplicar todos los tonos que se desea obtener y luego secar y planchar con el mismo procedimiento. Cuando se termina de aplicar todos los colores se lavan las telas con agua tibia para retirar cualquier rastro de cera y se deja secar en el tendedero.





Para los personajes secundarios, como el soldado Morales, se utilizaron tonalidades más desaturadas, por lo que se utilizó menor cantidad de anilinas en polvo con bastante cantidad de agua para adquirir un color más claro y con menor intensidad.

Para las mangas de la chaqueta militar se aplicaron teñidos en café y té para lograr un color envejecido y de menor saturación.











### **Paso 5 – Tizado y corte de moldes sobre las telas**

Una vez realizado los teñidos de las telas se colocan los moldes ya cortados de las piezas sujetados con alfileres o tizados para luego ser cortados.









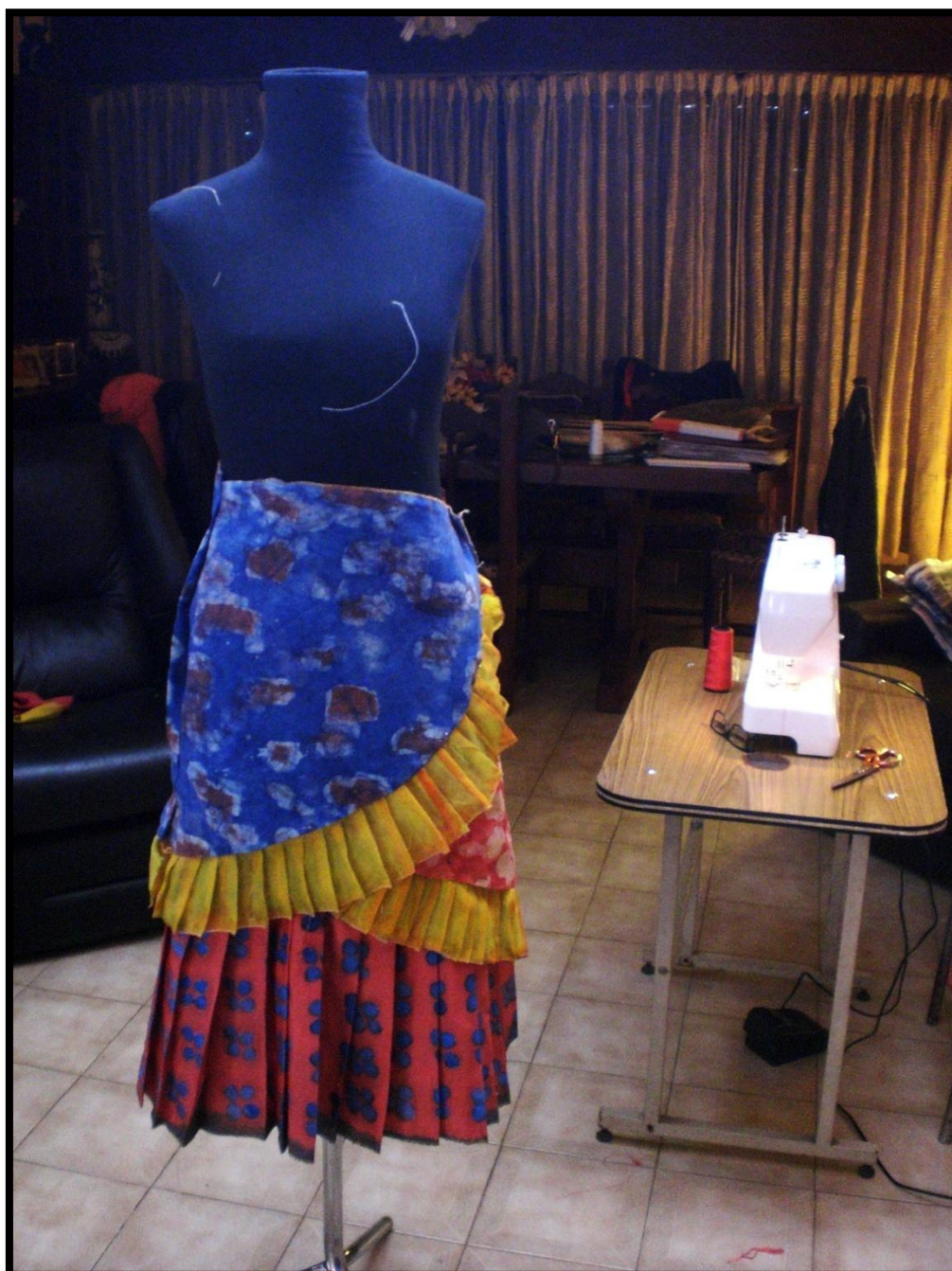
### **Paso 6- Hilvanado medido sobre maniquí**

Lo siguiente consiste en hilvanar las piezas para que al momento de coser no se muevan las medidas y evitar errores en la confección. También es necesario para realizar las pruebas de vestuario con la modelo y corregir las medidas o modificaciones.



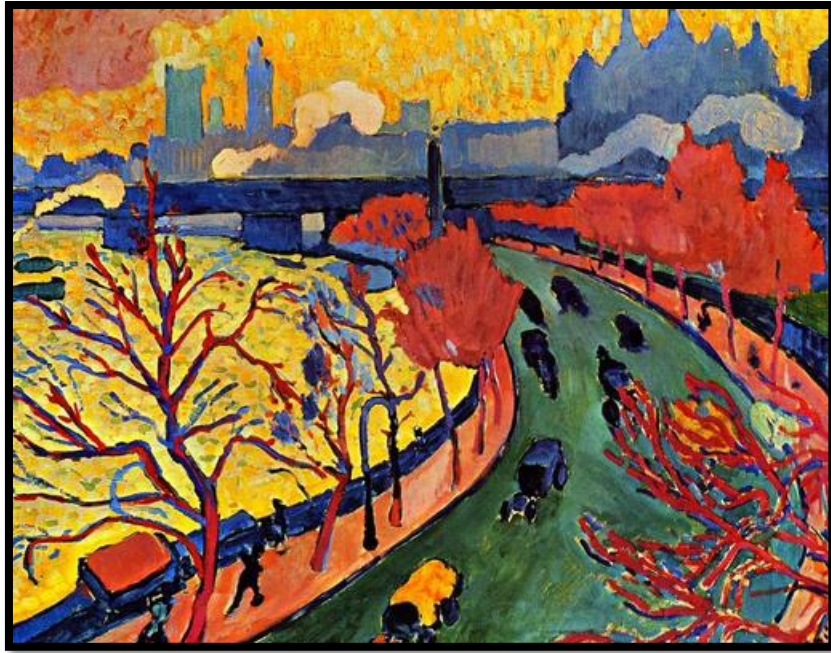


Para los volados de la pollera de Carmen, antes de hilvanar y colocar en maniquí se hace el plisado de la tela y luego se cose sobre una enagua teñida que servirá de soporte para cada volado de la pollera, de modo que cuando se pruebe la pollera estará cosida junto la enagua interior para que sea de mayor facilidad poner y sacar la prenda.





Para la capa del torero se hizo una prueba en el maniquí para luego utilizar la tela elegida. Luego se pintó la capa con pinturas acrílicas y óleos para realizar el diseño de ramas y árboles como **“El Puente de Westminster”**, de André Derain, Museo de Louvre, París, 1905.







### **Paso 7 – Corrección de defectos**

Luego se corrigen los errores o imperfecciones de las prendas, en el caso de los volados de gasa se han acortado unos 3cm de ancho para que se vean mejor los cortes de la pollera. Se han hecho ajustes en las medidas del corsé y colocado algunos frunces en la blusa superior.

### **Paso 8 – Costura de los prototipos**

El siguiente paso consiste en la confección de las prendas, para unir cada pieza y luego corregir los defectos en el caso de tenerlos. Para las terminaciones se han utilizado bieses de las telas elegidas para que sean de las mismas tonalidades y no opaquen el traje.

### **Paso 9- Aplique de forro para determinados prototipos**

Para las chaquetas militares y el corsé se ha utilizado una tela de forro para evitar que se vean las costuras o terminaciones para emprolijar el prototipo. Además para que la chaqueta tenga más cuerpo se han colocado hombreras para resaltar mejor la figura del personaje y wata para el caso del personaje Morales.



### **Paso 10- Colocación de avíos, botones, terminaciones a mano y bordados**

Luego se colocan los avíos como cierres, botones militares y bieses teñidos para cada prototipo.

Para el aplique de los bordados en primer lugar se calca el diseño sobre la tela de pana con un papel carbónico blanco y luego se realiza el bordado utilizando el punto relleno con dos colores (verde claro y oscuro) sobre una tela de soporte de liencillo para que no se arrugue la tela.









### **Paso 11- Planchado de las prendas**

El último paso consiste en planchar las prendas y luego realizar ajustes de terminaciones, cortado de hilos y costuras y hacer retoques como apliques de pintura o café para lograr un efecto más envejecido o desaturado y resaltar zonas de volumen o exagerar las formas.



**Personaje principal DON JOSÉ, conjunto 1 y 2**



**Personaje Secundario, MORALES**



**Chaqueta militar de Don José**



**Personajes CARMEN y DON JOSÉ**



**Personajes ESCAMILLO (torero)**





**Personajes ESCAMILLO (torero)**



#### 6.4. Etapa Comunicativa

Para la etapa comunicativa se ha planteado el diseño de piezas gráficas en las cuales reflejarán la identidad visual del proyecto y la propuesta de diseño gráfico que se utilizará como forma publicitaria y de promoción de la obra que recibirán los espectadores. Las mismas consisten en: **un afiche promocional** de la obra, un **programa de mano**, **catálogo de fotos** y una **página web** del proyecto escénico. El objetivo principal será divulgar información necesaria sobre el proyecto escénico, la ficha técnica, como reparto, área técnica y asistentes de escena, y finalmente brindará especificaciones de la realización del vestuario y la puesta en escena, para de esta forma estimular la capacidad

de asociación del público, para lograr que comprendan el sentido de la propuesta de diseño con el fin de poder asociar la propuesta con otras manifestaciones del Arte.

- **Poster o Afiche promocional**

Medidas: 60 x 90cm

Formato: CMYK

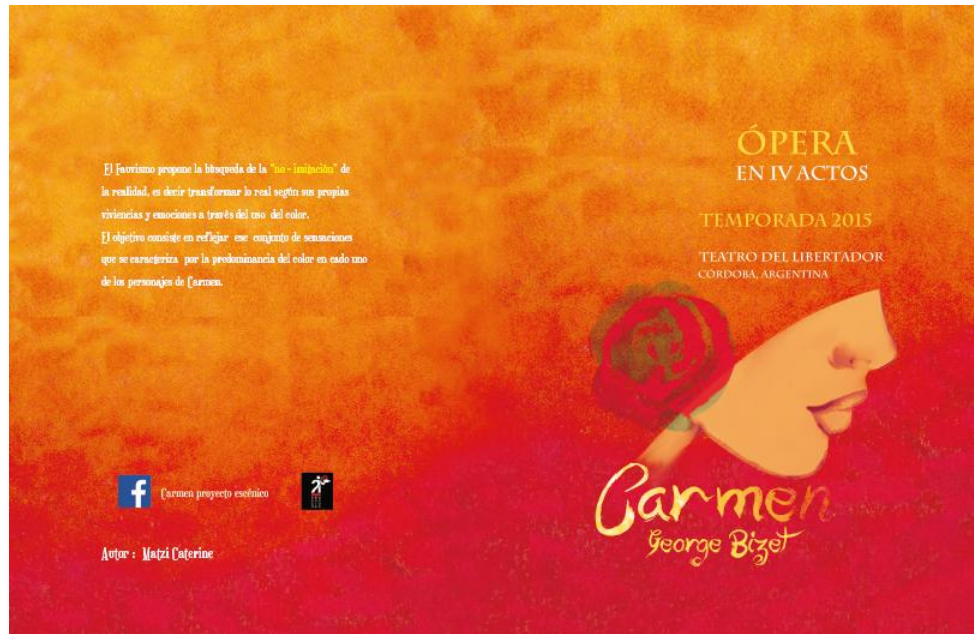
Resolución: 300 dpi

Incluye: Título de la obra, lugar del evento, Temporada 2015



- **Programa de mano**

Tapa y contratapa: medidas 25 x 38cm, 300 dpi, Formato CMYK



Interiores:

Página 1 y 2



Incluye: introducción del proyecto, reparto de los personajes y la ficha técnica.

Página 3 y 4

Incluye: los actos de la ópera



## Página 5 y 6

Incluye: biografía de George Bizet y análisis de la ópera “Carmen”



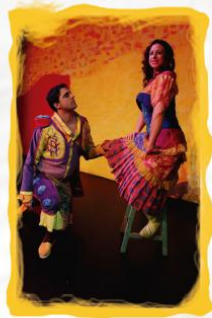
## Página 7 y 8

Incluye: Diseño del vestuario y descripción de la puesta en escena

Para llevar a cabo esta representación, se pretende incorporar en el vestuario tipologías o elementos provenientes de la época histórica, transfigurando las formas y las silbeltas tradicionales para obtener una adaptación contemporánea.

Para el desarrollo del vestuario de los personajes principales como Carmen, Escamilo y Don José, se propone realizar cambios en el vestuario que marquen la evolución de los personajes en relación con su estado de ánimo, la situación en la que se encuentran, los cambios en sus actitudes, etc.

Es nuestra finalidad expresar, por medio del color, los sentimientos de amor, libertad, pasión, rencor e ira, y aplicar distintas técnicas de las pintoras de Derain y Matisse, en las que se observa el uso de colores saturados y de la intensidad del color para resaltar el volumen y las texturas del vestuario.



Se utilizarán pocos objetos como sillas, y bancos para situar a cada personaje.

En cuanto a la iluminación se utilizará una luz cálida o roja para brindar un ambiente tranquilo y resaltar texturas del vestuario con una luz dura para determinando escena.

Luego se utilizarán filtros de color azules o verdes para iluminar algunos detalles y algunas acciones de los personajes.

A su vez para las escenas de tensión y acción se utilizará una luz cenital, para crear un ambiente más dramático entre los tres personajes de Carmen, Don José y Escamilo.

Finalmente, para la puesta en escena, se pretende dividir el espacio en sectores por color, aplicando la técnica divisionista, que remite al cuadro de "Lejo, calma y voluptuosidad", de Henri Matisse. De esta forma, se generarán contrastes entre los trajes de los distintos personajes.

La propuesta consiste en plantear una escenografía abstracta, no descriptiva ni objetiva, que no especifique lugar o tiempo de la acción.

- **Página web del proyecto escénico**

Se ha creado una página web con objeto de difundir este proyecto escénico a través de las redes sociales, para informar y comunicar de manera inmediata el objetivo y el propósito de dicha propuesta, logrando un mayor acercamiento con el público/target y el público en general.

El enlace con la dirección es la siguiente:

<http://catum12.wix.com/proyectoescenico>

Diseño de la Página web: INICIO (portada y barra de menú superior)



Diseño de la Página web: PROYECTO (contenido de la propuesta y reparto de los personajes)



Diseño de la Página web: GALERÍA (explicación de la realización del vestuario y escenografía del proyecto junto al catálogo de fotos)



Diseño de la Página web: GEORGE BIZET (biografía del compositor)



Diseño de la Página web: DISEÑO DE VESTUARIO/ESCENOGRAFÍA (biografía de la autora, Catherine Matzi)



Diseño de la Página web: FICHA TÉCNICA (Descripción de los miembros del equipo, cuerpo técnico y gráfico)



- **Catálogo de fotos**

La última etapa consiste en la realización fotográfica de la propuesta escénica que se ha planteado con el fin de promocionar y difundir en los medios de comunicación que luego serán recibidos por el público general.

Las fotos realizadas estarán relacionadas a un guión planteado para determinar las escenas y las acciones en cada una de ellas.

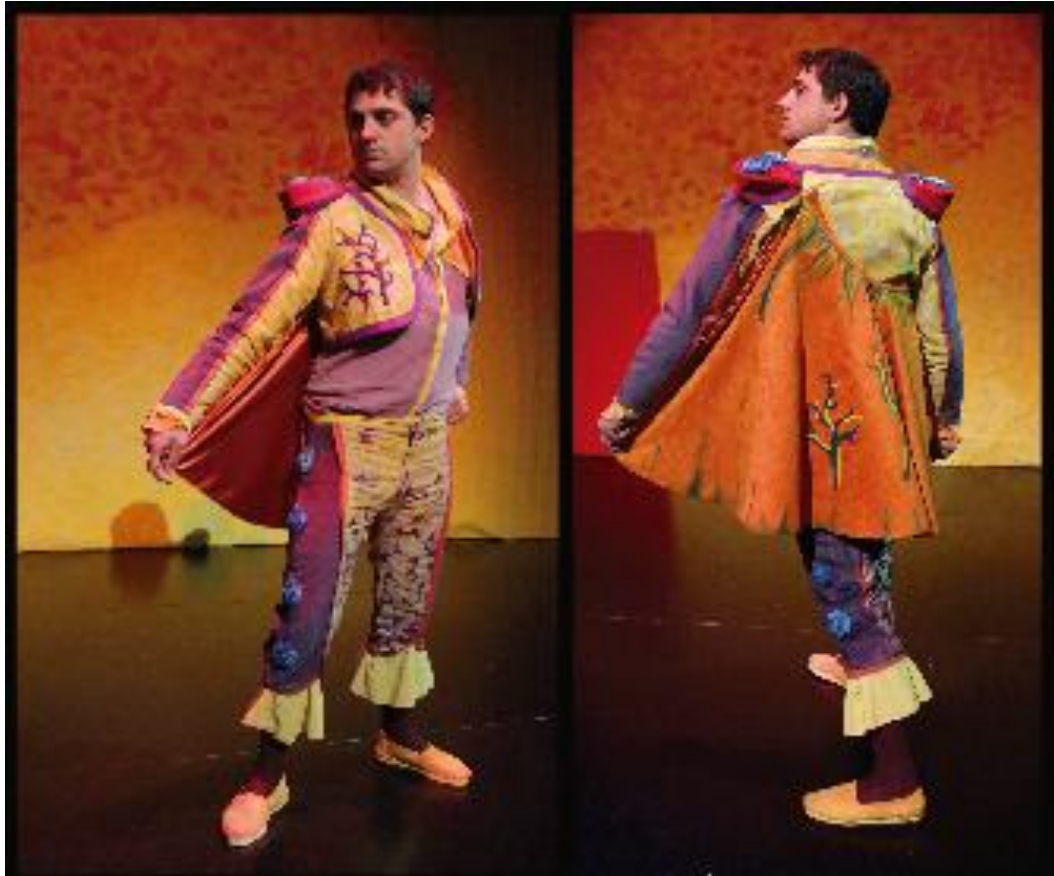
**Escena 1:**

Introducción de los personajes: Carmen, Don José, Morales y Escamillo









Acción 2 : introducción con todos los personajes en escena







**Escena 2**

Don José y Morales conversando



Acción 2:

Entra Carmen y coquetea con los dos soldados





**Escena 3: “Romance entre Carmen y Don José”**

Iluminación cálida: filtros amarillos y rojos







Acción 3: Carmen y Escamillo (torero)





Escena 3: “Soga”









**Escena 4: “Cueva”, escena sin telón de fondo**

Iluminación fría (filtros azules, rojos y violetas) y luz cenital

Acción 1: Pelea entre Don José y Escamillo



Acción 2: Pelea entre Don José y Escamillo, interrumpe Carmen, intenta separarlos



Escena 5: “Momentos entre los personajes y miradas”





### 6.5. Presupuesto de Producción por Área

Para concluir con el proyecto de vestuario y escenografía se ha realizado el Presupuesto general del mismo, el mismo incluye el presupuesto según las áreas de producción y los gastos totales correspondiente a cada una de ellas. Además, incluye el monto estimado para la realización de vestuario de todos los personajes de la obra.

#### Presupuesto de vestuario ( 4 trajes realizados)

DETALLE	CANT.	P. UNITARIO	IMPORTE
Gasa	1mt.	\$ 60	\$ 60
Batista de algodón	1,20mt.	\$ 40	\$ 48
Gamuza	3mt,	\$ 65	\$ 195,00

Viscosa	2mt.	\$ 65	\$ 130
Lienzillo	3mt.	\$ 33	\$ 99,00
Lienzo	2mt.	\$ 35	\$ 70
Gabardina	4mt.	\$ 70	\$ 280
Wata	1,50mt.	\$ 70	\$ 105
Tafeta	2,10mt.	\$ 18	\$ 37,80
Tela Pana	0,50cm	\$ 30	\$ 15
Plush	0,50cm	\$ 33	\$ 16,50
Fibrana	0,60cm	\$ 24	\$ 14,40
<b>TOTAL</b>			\$ 1.071

### **Presupuesto Materiales para la realización de vestuario**

Detalle	Unidad/Peso	P. Unitario	Importe
Anilinas Básicas	50 unid.	\$ 12	\$ 600
Anilinas Sintéticas	8 unid.	\$ 12	\$ 96
Cera virgen de abeja	2,5 kg	\$ 165	\$ 413
Parafina	8 kg	\$ 24	\$ 192
Acrílicos	10 unid.	\$ 29	\$ 290,00
Pintura para tela	6 unid.	\$ 24	\$ 144
<b>TOTAL</b>			\$ 1.735

### **Presupuesto de escenografía**

Detalle	CANTIDAD	P. Unitario	Importe
Tela de Gabardina	10 mt.	60,00	600,00
Pintura latex amarillo	1	206,59	207,00
Pintura latex blanco	1	111,34	111,00
Pintura latex rojo	2	117,52	236,00
<b>TOTAL</b>			\$ 1.154

### **Presupuesto Accesorios vestuario**

Detalle	Unidad/Pieza	P. Unitario	Importe
Hilos conos varios	6 conos	\$12 por cono	\$ 72
Hilo metalizado	5mt.	\$ 3	\$ 15
Cordón grueso de algodón	4mt	\$ 4	\$ 16
ballenas	4mt	\$ 4	\$ 16
cierres	16 unid.	\$ 9	\$ 144,00
Botones militares	68 unid.	\$ 3	\$ 204
Hilos de bordar	24 madejas	\$ 9	\$ 216
<b>TOTAL</b>			<b>\$ 683</b>

### **Presupuesto de Vestuario: monto estimado para 12 trajes**

DETALLE	CANT.	P. UNITARIO	IMPORTE
Gasa	6mt.	\$ 60	\$ 360
Batista de algodón	8,7mt.	\$ 40	\$ 348
Gamuza	9mt.	\$ 65	\$ 585,00
Viscosa	6,5mt	\$ 65	\$ 423
Lienzillo	12,3mt.	\$ 33	\$ 405,90
Lienzo	4,9mt.	\$ 35	\$ 172
Gabardina	9mt.	\$ 70	\$ 630
Wata	1,50mt.	\$ 70	\$ 105
Tafeta	6,10mt	\$ 18	\$ 109,80
Tela Pana	2,50mt	\$ 30	\$ 75
Plush	0,50cm	\$ 33	\$ 16,50
Fibrana	0,60cm	\$ 24	\$ 14,40
<b>TOTAL</b>			<b>\$ 3.244</b>

### 6.5.1. Presupuesto de producción general

El siguiente corresponde al presupuesto estimado de la realización total del proyecto escénico, esta dividido por áreas de producción y según los gastos de cada una de ellas.

PRESUPUESTO DE PRODUCCIÓN GENERAL		
	Cant. Horas/Días	MONTO REAL
<b>1.GASTOS DE PRODUCCIÓN POR ÁREA</b>		
<b>ÁREA ARTÍSTICA</b>		
Salario modelo 1 + Cargas sociales	3 ensayos (más cambio de vestuario)	\$ 400
Salario modelo 2 + Cargas sociales	3 ensayos (más cambio de vestuario)	\$ 400
Salario modelo 3 + Cargas sociales	3 ensayos (más cambio de vestuario)	\$ 400
Salario modelo 4 + Cargas sociales	2 ensayos (más cambio de vestuario)	\$ 300
Salario modelo 5 + Cargas sociales	3 ensayos	\$ 400
Salario modelo 6 + Cargas sociales	3 ensayos	\$ 300
Salario modelo 7 + Cargas sociales	2 ensayos	\$ 300
Salario modelo 8 + Cargas sociales	2 ensayos	\$ 300
Salario modelo 9 + Cargas sociales	2 ensayos	\$ 300
Salario modelo 10 + Cargas sociales	2 ensayos	\$ 300
Salario modelo 11 + Cargas sociales	3 ensayos	\$ 400
<b>TOTAL GASTOS PERSONAL ARTISTICO</b>		<b>\$ 3.800</b>
<b>ÁREA TÉCNICA</b>		
Pedido de Sala (2 ensayos)	10 Horas (5 x día)	\$ 1.200
Diseño de Iluminación	10 Horas (5 x día)	\$ 1.000
Asistencia Técnica	10 Horas (5 x día)	\$ 600
<b>TOTAL GASTOS TÉCNICOS</b>		<b>\$ 2.800</b>

<b>ÁREA DE ESCENOGRAFÍA</b>		
Honorarios realización de escenografía	5 Horas	\$ 800
Realización de escenografía		\$ 1.154
Objetos prestados		
<b>TOTAL GASTOS DE ESCENOGRAFÍA</b>		<b>\$ 1.954</b>
<b>ÁREA DE VESTUARIO E UTILERÍA</b>		
Honorarios Diseño del Vestuario	30 días hábiles (\$60 x hora/5 horas= 240 horas)	\$ 5.000
Honorarios Realización del vestuario (12 trajes)	60 días hábiles (\$60 x hora/8 horas= 480 horas)	
	1 traje x semana	\$ 28.800

Presupuesto Materiales de vestuario y accesorios		\$ 5.662
Peluquería		
Maquillaje		500
<b>TOTAL GASTOS DE VESTUARIO E UTILERÍA</b>		<b>\$ 39.962</b>
<b>2.GASTOS DE MARKETING Y PROMOCIÓN</b>		
Diseño de afiches vía pública		\$ 1.000
Servicio de fotografías		\$ 1.500
Programa de mano		\$ 2.500
Volantes		\$ 700
Diseño gráfico		\$ 3.500
<b>TOTAL GASTOS DE MARKETING Y PROMOCIÓN</b>		<b>\$ 9.200</b>
<b>TOTAL FINAL DE GASTOS DE PRODUCCIÓN</b>		<b>\$ 57.716</b>

## 6.6. Bibliografía

### 6.6.1. Textos impresos

- BATISTE, J. (1996). *La Escenografía: Volumen 7 de taller de teatro*. Barcelona: La Galera.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.
- Cirlot, L. (1991). *Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX*. Barcelona: Planeta, S. A.; 2da edición.
- Cirlot, L. (1999). *Primeras Vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Parcifal Ediciones.
- Collins, J., & Nelchman, J. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Ediciones AKAL.
- COMELLAS, J. L. (2008). *Historia sencilla de la Música*. Madrid: Ediciones RIALP, S. A.
- CORTÉS, M. . (2000). *Luces, Cámara, Acción; 1ª edición*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica.
- CORTÉS, M. L. (2000). *Luces, cámara, acción*. San José, Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1ª edición.
- DE MICHELLI, M. (2002). *Las Vanguardias artísticas del siglo veinte*. España: Alianza Forma.
- GONZÁLEZ, K. A. (2005). *Historia general del Arte: Tomo 2*. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia.
- HONOUR, H., & FLEMING, J. (1987). *Historia del Arte*. Barcelona: Reverté, S. A.
- KENDALL, A. (1985). *Historia de la música clásica*. Madrid: Fascículos Planeta.
- Kioto, I. d. (2002). *Moda: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Barcelona: Edición Taschen.
- LAVER, J. (2003). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: 8va edición Cátedra.
- MERCEDES, G. K. (2005). *Historia general del arte: Tomo 2*. Costa Rica: Universidad Estatal a Distancia.
- MILIZIA, F. (1789). *El Teatro*. Barcelona: Imprenta Real.
- MUNARI, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos?; Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Muñoz, A. M. (2001). *Arte y Arquitectura del siglo XX: Vanguardia y Utopía social*. España: Montesinos.
- NIEVA, F. (2003). *Tratado de escenografía*. Madrid: Edición Fundamentos.

- Ogg, L. (1993). *El mundo de la ópera: autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades*. Madrid: Ediciones Tiempo.
- PAJARES ALONSO, L. R. (2014). *Historia de la música en 6 Bloques; Bloque 6: Ética y Estética*. Madrid: Visión Libros.
- PAVIS, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica 8va edición.
- PRECKLER, A. M. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX Y XX: Volúmen 2*. Madrid: Complutense, S. A.
- ROGER, A. (2008). *¿Qué es esto de la ópera?* Barcelona: Ediciones Robinbook.
- ROGER, A. (2007). *Guía universal de la ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- ROGER, A. (2002). *Historia de la ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- RUIZ, G. G. (1994). *Estudio de diseño: sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires: Ediciones Emecé.
- TOLLINCHI, E. (1989). *Romanticismo y Modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. Río Piedras, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- URTUBEY, P. S. (2010). *La ópera: 400 años de magia*. Buenos Aires: Claridad.

### 6.6.2. Textos Virtuales

- “Aniversario del Teatro libertador”, publicación de Portal de noticias, 2014; disponible en <http://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/el-libertador-esta-de-fiesta-cumple-123-anos/>
- “Arcón de Buenos Aires”, publicación sobre el Teatro Colón; 2014; disponible en [http://www.arcondebuenosaires.com.ar/teatro\\_colon-nuevo.htm](http://www.arcondebuenosaires.com.ar/teatro_colon-nuevo.htm)
- “D`Ópera. Allegro vivace`03”; Grupo Comediants, Compañía de Teatro; 2003, disponible en <http://comediants.com/?p=315&lang=es>
- “El círculo”, Teatros y cines, Rosario turismo, 2014; disponible en <http://www.teatro-elcirculo.com.ar/contenido.php?idcontenido=1>

- Historia del Teatro Avenida, publicación de Dillon, A, Cesar , 1994; disponible en <http://www.balirica.org.ar/teatro-avenida.php>
- Historia, Teatro Roma, disponible en <http://wikimapia.org/14741759/es/Teatro-Avenida>
- “Los Desafíos de la ópera para sobrevivir en un mundo en crisis”; Publicación electrónica; El país, 2012; disponible en <http://blogs.elpais.com/el-concertino/2012/01/desafios-opera-mundo-crisis.html>
- “Los Pescadores de perlas”, extraído del Blog Eúridice Oscura; 2011; disponible en <http://dark-euridice.blogspot.com.ar/2011/07/los-pescadores-de-perlas.html>
- “Los orígenes del Teatro Occidental”, publicación de la Revista virtual escáner, 2000; disponible en <http://www.escaner.cl/escaner12/teatro.htm>
- “Pescadores de perlas, ópera de Bizet” del blog Wordpress; 2013; publicación de López Margara; disponible en <http://operaparatodos.wordpress.com/2013/09/15/pescadores-de-perlas-opera-de-bizet-este-domingo-a-las-2000/>
- “Orfeo y Euridice`02”; Grupo Comediants, Compañía de Teatro; 2002, disponible en <http://comediants.com/?p=313&lang=es>
- “Reseña histórica”, Teatro Argentino, del Departamento de Prensa y difusión del Teatro Argentino, 2013; disponible en <http://www.turismoyargentina.com/2012/08/el-teatro-argentino-de-la-plata.html>

## 6.7. Índice de Imágenes



F1. [http://dragonfly-cr.blogspot.com.ar/2011\\_10\\_01\\_archive.html](http://dragonfly-cr.blogspot.com.ar/2011_10_01_archive.html)



F2. <http://comediants.com/?p=313&lang=es>



F3. <http://comediants.com/?p=313&lang=es>



F4. <http://comediants.com/?p=315&lang=es>



F5. <http://www.musicaprogetto.org/2013/11/la-serva-padrone-al-teatro-goldoni-di.html>



F6. <http://maquinariadelanube.wordpress.com/2009/02/15/orphee-et-eurydice-segun-robert-wilson/>



F7. <http://maquinariadelanube.wordpress.com/2009/02/15/orphee-et-eurydice-segun-robert-wilson/>



F8. <http://operaclamor.blogspot.com.ar/2012/04/escenografias-clamoras-el-anillo-de.html>



F9. <http://operaclamor.blogspot.com.ar/2012/04/escenografias-clamorosas-el-anillo-de.html>



F10. [http://www.montevideo.com.uy/notduruguay\\_172293\\_1.html](http://www.montevideo.com.uy/notduruguay_172293_1.html)



F11. <http://diegolapiz.blogspot.com.ar/2011/03/turandot-3.html>



F12. <http://www.sitioandino.com/nota/38329-la-opera-aurora-brillo-en-el-independencia/>



F13. <http://clasica.radionacional.com.ar/2011/10/21/teatro-colon-fedra/>



F14. <http://www.blogcatalog.com/blogs/dev-wijewardane-photography/6>



F15. <http://www.portalplanetasedna.com.ar/argentino18.htm>



F16. <http://www.turismoyargentina.com/2012/08/el-teatro-argentino-de-la-plata.html>



F17.

[http://www.novalaplata.com/nota.asp?n=2011\\_5\\_19&id=26320&id\\_tiponota=11](http://www.novalaplata.com/nota.asp?n=2011_5_19&id=26320&id_tiponota=11)



F18.

<http://argentinapatrimonial.blogspot.com.ar/2013/02/teatro-el-circulo.html>



F19.

<http://turismo.culturamix.com/atracoes-turisticas/teatro-el-circulo>



F20.

<http://www.teatro-elcirculo.com.ar/contenido.php?idcontenido=1>



F21.

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1532664>



F22.

<http://wikimapia.org/14741759/es/Teatro-Avenida>



F23.

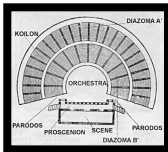
<http://bernardgordillo.com/early-music-in-argentina-ramiro-albino-and-the-aging-audience/>



F24. Fotografía del Teatro Libertador, por Caterine Matzi, el 26 de abril de 2014.



F25. <http://historiadeltraje.wordpress.com/tag/grecia/>



F26. <http://teatroescenografia.blogspot.com.ar>



F27. <http://www.classicfm.com/discover/fast-and-friendly-guides/baroque-early-opera/dafne-and-apollo/>



F28. [http://books.google.com.ar/books?id=X00RVsW6vv8C&dq=Orfeo+ante+Plut%C3%B3n+y+Pers%C3%A8fone,+dibujo+a+tinta+de+John+Michael+Rysbrack&hl=es&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ar/books?id=X00RVsW6vv8C&dq=Orfeo+ante+Plut%C3%B3n+y+Pers%C3%A8fone,+dibujo+a+tinta+de+John+Michael+Rysbrack&hl=es&source=gbs_navlinks_s)



F29. <http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=116&idpagina=49>



F30. <http://books.google.com.ar/books?id=OvF1qSfDeqsC&pg=PA32-IA2&dq=Escenograf%C3%ADa+de+Orfeo,+de+Monteverdi,+1607&hl=es&sa=X&ei=OVqxU8KkJfK2sASAsCwBg&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=Escenograf%C3%ADa%20de%20Orfeo%2C%20de%20Monteverdi%2C%201607&f=false>



F31. <http://unanochenlaopera.blogspot.com.ar/>



F32. Palacio Real de Nápoles, Ogg, 1993, pág. 47.



F33. <http://teatroescenografia.blogspot.com.ar/>



F34. <http://carnavalvenecia.blogspot.com.ar/2013/01/origen-del-carnaval-de-venecia-el-de.html>



F35. <http://galeriamartin.blogspot.com.ar/2013/01/mascaras-venecianas.html>



F36. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf>



F37. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf>



F38. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-09-ALS.pdf>



F39. Imagen de El Mundo de la ópera: autores, intérpretes, orquestas, historia, discografía, ciudades; Ogg, 1993, pág 56.



F40. <http://veeroq.wix.com/inicio#!>



F41. [http://amigosdelanaugran.blogspot.com.ar/2013\\_04\\_01\\_archive.html](http://amigosdelanaugran.blogspot.com.ar/2013_04_01_archive.html)



F42. <http://www.chateauversailles-spectacles.fr/en/spectacles/2014/lully-moliere-le-bourgeois-gentilhomme>



F43. <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/34361>



F44. <http://www.filomusica.com/filo27/jenri.html>



F45. <http://filomusica.com/filo29/mozart.html>



F46. <http://filomusica.com/filo29/mozart.html>



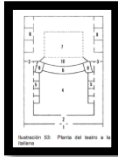
F47. <http://vestidosdehistoria.blogspot.com.ar/2009/11/del-mirinaque-al-polison.html>



F48. <http://faldas.net/files/2011/02/1a.jpg>



F49. <http://historiadeltraje.wordpress.com/2010/06/20/clase-18-de-junio-romanticismo-indumentaria-femenina>



F50. Distribución de la planta de Batiste Jaume, 1996



F51. <http://dark-euridice.blogspot.com.ar/2011/07/los-pescadores-de-perlas.html>



F52. Escena de Carmen en el Metropolitan de Nueva York, Ogg, 1993, pág 43.



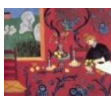
F53. Fotografía (realizada por la misma alumna); Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2002.



F54. Fotografía (realizada por la misma alumna); Tejidos estampados con motivos florales Instituto de la Indumentaria de Kioto, 2002.



F55.Fa <http://todoestaennuestracabeza.wordpress.com/2012/06/20/impresion-sol-naciente/>



Fb. <http://brevehistoriadelarte.blogspot.com.ar/2009/01/henri-matisse.html>

Fc.  <http://www.artepinturaygenios.com/2011/01/picasso-y-el-cubismo.html>

Fd.  <http://lifeartgroup.wordpress.com/2012/10/05/futurisme-1909-14-primeras->

Fe.  <http://www.elarteporelarte.es/el-dadaismo-marcel-duchamp/>

Ff.  <http://democatalog.senciweb.com/comprar/pintura/cuadro-surrealismo-los-relojes>

Fg.  <http://desdesdr.blogspot.com.ar/2011/04/paul-kllee.html>

Fh.  <http://laemociondelarte.blogspot.com.ar/2012/09/kirchner-lider-del-expresionismo-aleman.html>

F56.  <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1171>

F57.  <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1171>

F58.  <http://www.theartscouncil.org/artwork/the-bridge/>

F59.  <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2585>

F60.  <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1172>



F61. [http://en.wahooart.com/@@/8CAAZ3-Andr%C3%A9-Derain-Charing-Cross-Bridge-\(2\)](http://en.wahooart.com/@@/8CAAZ3-Andr%C3%A9-Derain-Charing-Cross-Bridge-(2))



F62. <http://www.theartscouncil.org/artwork/the-basin-of-london/>



F63. <http://www.theartscouncil.org/artwork/the-basin-of-london>



F64. <http://bjws.blogspot.com.ar/2010/10/few-fauvist-women-by-maurice-de.html>



F65. Imagen “Orillas del Sena en Carrières- Sur-Seine”, de Maurice Vlaminck; Cirlot, Las claves de las Vanguardias artísticas en el siglo XX, pág 14.



F66. <http://franco-notch.blogspot.com.ar/2012/09/historia-del-arte-fauvismo.html>



F67. Fotografía (realizada por la misma alumna);Taller de Vestuario del Teatro Libertador San Martín, Museo Dionisi



F68. Fotografía (realizada por la misma alumna) de “Francesca”, Francesca de Rimini, Ballet.Diseño: Rafael Reyerros, 1973; Museo Dionisi, 2014.



F69. Vestuario de la Ópera Carmen, de George Bizet (1875), realizado por Santiago Pérez; Córdoba, 2013; Fotografía (realizada por la misma alumna); Museo Dionisi, 2014.



F70. Fotografía (realizada por la misma alumna) Vestuario de ballet contemporáneo; Museo Dionisi, 2014.



F71. Fotografía (realizada por la misma alumna), Vestuario del Personaje de Peter Pan y el Pájaro Azul, confeccionados por Ana Carolina Figueroa;

## 6.8. Anexos

### 6.8.1. Guía de pautas para las entrevistas

Nombre:

Ocupación/Especialidad:

Sexo:

Cargo que ocupa:

1. ¿En qué consiste el trabajo del Vestuarista?
2. ¿Cómo fue el comienzo de su profesión?, ¿por qué eligió Córdoba capital como referencia?
3. ¿Cómo describiría el proceso creativo del vestuario?(técnicas de materialización)
4. ¿Cuáles son las fuentes de inspiración para el desarrollo del diseño?
5. ¿Cómo es el mantenimiento del vestuario?
6. Respecto al vestuario de la obra de Carmen, de George Bizet, ¿En qué estilo o referencia se basó para la confección del mismo?
7. ¿Utiliza cambios de vestuario para cada personaje?

8. ¿Qué opina sobre las puestas en escena de carácter innovador y contemporáneo en la Ciudad de Córdoba, en relación al vestuario?
9. ¿Cree usted que se podría hacer una adaptación vanguardista (FAUVISMO) en el vestuario y escenografía de una ópera? , ¿Cómo cree que reaccionaría el público ante este cambio?
10. ¿Cómo describiría al público que asiste a las óperas del Teatro Libertador?
11. De las obras que hizo hasta el momento, ¿Hubo algún vestuario de un personaje que conserve como recuerdo o experiencia?
12. ¿En qué proyecto está usted trabajando actualmente?

#### ENTREVISTA A DISEÑADOR DE VESTUARIO Y ESCÉNOGRAFO DEL TEATRO LIBERTADOR SAN MARTÍN – CÓRDOBA

**Nombre:** Santiago Pérez

**Ocupación/Especialidad:** Arquitecto

1. ¿En qué consiste el trabajo del Diseñador de Vestuario?
2. ¿Cómo fue el comienzo de su profesión?, ¿por qué eligió Córdoba capital como referencia?
3. ¿Cómo describiría el proceso creativo del vestuario?(técnicas de materialización)
4. ¿Cuáles son las fuentes de inspiración para el desarrollo del diseño?
5. Generalmente, para la confección de los trajes de una ópera el vestuario es más elaborado, por lo que disponen de telas y materiales de mayor presupuesto. En este caso ¿Usted dispone de un presupuesto considerado para la materialización de las prendas?

6. Al haber realizado la ópera “Carmen”, de Bizet ¿Siempre ha respetado la visión tradicional, en lo que se refiere al vestuario y la escenografía de una determinada ópera? ¿Por qué?
7. Con respecto a la ópera “Carmen”, de Bizet ¿Por qué eligió dicha obra y cuál fue su visión de conjunto de la obra?
8. ¿Cuál fue su visión de los personajes?
9. ¿Cuál fue el mensaje que quiso transmitir con su concepto escenográfico?
10. ¿Utiliza cambios de vestuario para cada personaje?
11. ¿Qué opina sobre las propuestas vanguardistas que se producen actualmente en el mundo de la ópera , dentro y fuera del país? (ej: *don Giovanni en Walt Disney concert 2012 estilo futurista; la flauta mágica, el anillo del nibelungo en el metropolitan ópera house*)
12. ¿Cree usted que es válido diseñar el vestuario y la puesta en escena a partir de los principios de un movimiento artístico determinado: surrealismo, fauvismo, etc.? En esta circunstancia ¿cuál cree que podría ser la reacción del público habitué de la ópera, en Argentina?
13. ¿qué consejo le daría a un regisseur o diseñador de vestuario que quisiera hacer una propuesta como la mencionada, para que dicha propuesta no sufra el rechazo de la audiencia?
14. De las obras que hizo hasta el momento, ¿Hubo algún vestuario de un personaje que conserve como recuerdo o experiencia?
15. ¿En qué proyecto está usted trabajando actualmente?

### **Entrevista a Equipo de producción del Teatro Libertador San Martín**

**Nombre: Gustavo Tapia**

**Ocupación/Especialidad: Jefe de producción del Teatro del Libertador San Martín**

1. ¿En qué consiste el trabajo de la producción de una ópera?
2. ¿Cuáles son las áreas de Producción de Teatro del Libertador San Martín?
3. ¿Qué actividades se realizan?
4. ¿De dónde proviene la financiación de los proyectos?
5. ¿Cuentan con un presupuesto anual, de ser así, ¿cómo distribuyen dicho presupuesto para las producciones?
6. ¿Qué porcentaje del presupuesto se destina al vestuario?
7. ¿Son siempre las producciones que se presentan en el teatro propias de la provincia o también se incluyen obras armadas por otros lugares/provincias?
8. En cuanto a la organización de la producción, ¿tienen un plan anual de distinto género a presentar? (ópera/ballet/orquesta/teatro)
9. ¿Qué medios de comunicación utiliza el teatro para difundir sus obras o producciones?
  - A) ¿Realizan algún tipo de folletería/cartelería?
  - B) ¿Hay publicaciones semanales?
  - C) De estos medios ¿cuál les resulta la más efectiva?

10. ¿Tienen algún tipo de apertura a la sociedad (visitas guiadas, cursos, capacitaciones, obras de teatro independiente) además de lo que se acostumbra a presentar?

11. En cuanto a las dimensiones del escenario

- A) ¿Qué capacidad tiene cada sala?
- B) ¿Cómo es la distribución del público?
- C) ¿Cuáles son las dimensiones del escenario?
- D) ¿Cuál es la distancia público-escenario?

12. ¿Hay diferencias en la respuesta del público frente a las producciones operísticas entre la ciudad de Córdoba y otros lugares del país o los países vecinos? (el público cordobés es más conservador o abierto a innovaciones)

13. ¿Surgen nuevas generaciones del público? ¿Tiene público joven la ópera o sólo asisten los mayores?

14. ¿Cuál es su opinión sobre las propuestas vanguardistas e innovadoras que se producen hoy en día en la ópera?

16. ¿Cómo cree que reaccionaría el público cordobés frente a este tipo de producciones?

## **. Entrevista a Diana Fernández González, Diseñadora de Vestuario escénico**

### **1. ¿En qué consiste el trabajo del Vestuarista?**

La definición exacta de la profesión es Diseñador de Vestuario Escénico, especialidad que crea los elementos de la escena vinculados con la imagen del

personaje dramático. Se trata de una especialidad común para todos los medios escénicos: teatro, cine, televisión, artes danzarias, especializándose el creador en el lenguaje propio de cada medio.

El vestuario escénico debe ser capaz de crear un sistema interno de relaciones que posibilite al espectador una "lectura" que no se agote después del reconocimiento inicial de informaciones "externas" sobre el portador (época, edad, sexo...) sino que se convierta en **emisor de signos en función de la acción y de la evolución dramática del personaje, de acuerdo con la esencia temática y conceptual de la puesta en escena.**

Para lograrlo, el diseñador de vestuario debe poseer una sólida formación que garantice no solamente las habilidades en las soluciones de aspectos del diseño en general y el conocimiento de las formas del traje histórico, sino la aplicación de todo ello al concepto dramático y al lenguaje propio de cada medio escénico.

## 2. ¿Cómo fue el comienzo de su profesión?

Estudié Diseño Teatral (dentro de la Escuela de Artes Escénicas de la Escuela Nacional de Arte de La Habana, Cuba), donde la formación era integral, como diseñador escénico, en todas sus especialidades: Escenografía, Vestuario e Iluminación, básicamente enfocado al teatro, aunque con algún módulo formativo en cine.

Una vez graduada, durante algunos años probé a desarrollar proyectos en iluminación y escenografía, hasta que definí que mi verdadera vocación era el vestuario, unido a la docencia en Historia y Teoría del Traje algo que nunca he abandonado. Desarrollé una carrera teatral bastante intensa en mis primeros años de graduada, hasta que en la década de 1980's comencé a trabajar en cine, etapa que coincidió con la época de muchas producciones en el cine cubano.

## 3. ¿Cómo describiría el proceso creativo del vestuario?

La lectura del texto constituye el primer paso dentro del proceso de diseño, para el diseñador de teatro es el libreto y para el de cine lo es el guión.

Con ello se obtiene una primera visión del proyecto desde el punto de vista estético, de lo cual se extrae las complejidades del mismo en términos de producción.

En una segunda lectura se debe perfilar una propuesta general sobre el vestuario.

Es decir, encontrar más allá de los referentes epocales, sociales y dramáticos- una idea general, que funcione como “guía” para la traslación del concepto de la puesta en escena al código visual del vestuario.

Este paso constituye, por tanto, el primero imprescindible dentro del proceso creativo de todo diseño de vestuario. Solamente así se garantizará que no se comience por los detalles y que el método de trabajo vaya de lo general a lo particular.

Poner en común esa propuesta con el director y el resto del equipo es esencial y para ello está el llamado ‘trabajo de mesa’, en el cual se llega a un acuerdo común de la idea, mensaje o concepto del director con el resto del equipo.

Tanto el cine como el teatro son artes multidisciplinarias y para que el resultado del complejo proceso de un montaje sea eficaz, se requiere que el trabajo de los especialistas emane y se dirija hacia un mismo fin.

A través de diversos procedimientos artísticos, director, actores, diseñadores... transmiten un tema, una idea, determinados en la importante fase de estudio colectivo o trabajo "de mesa" del proyecto.

#### **4. ¿Cuáles son las fuentes de inspiración para el desarrollo del diseño?**

No existe UNA fuente de inspiración única...Cada proyecto exige uno o varios punto de partida el cual está íntimamente relacionado tanto con la **dramaturgia textual** (texto dramático) como con la **dramaturgia representacional** (o texto escénico, derivado de la reinterpretación del texto dramático por parte del director).

- 5. Generalmente, para la confección de los trajes de una ópera el vestuario es más elaborado, por lo que disponen de telas y materiales de mayor presupuesto. En este caso ¿Usted dispone de un presupuesto considerado para la materialización de las prendas?**

Primero, no estoy de acuerdo con que la ópera exija un vestuario más elaborado...los géneros y medios escénicos ya rompieron las barreras y no se parecían como en el siglo XIX....Un proyecto de cine puede exigir un vestuario tan elaborado como el de la ópera o uno de teatro dramático o de muñecos...

Sobre lo segundo, por supuesto, conocer el presupuesto es esencial para aceptar y comenzar un trabajo. Sin saber si hay relación entre las ambiciones de la producción y el presupuesto disponible no se debe comprometer en participar...en ocasiones de piensa que los diseñadores de vestuario deben de sacar ‘de debajo de la manga’ –como si de magos se tratara- un vestuario suntuoso y complejo con un bajo presupuesto.

- 6. ¿Cómo es el mantenimiento del vestuario?**

No soy especialista en ello.

- 7. ¿Utiliza cambios de vestuario para cada personaje?**

Si es que lo exige la puesta en escena, su concepto y estructura, por supuesto.

- 8. ¿Qué opina sobre las puestas en escena de carácter innovador y contemporáneo en relación con las óperas de repertorio?**

En todas las épocas debe de haber de todas las propuestas. Hay público para cada tipo de hecho teatral. El repertorio más ‘tradicional’ tienen como valor, el mantener las esencias de ciertas maneras de hacer teatro que puede ser paralela al teatro más

experimental o de vanguardia que es el que realmente marca las tendencias de su época.

**9. ¿Cree usted que se podría hacer una adaptación vanguardista y pictórica en el vestuario y escenografía de una ópera? , ¿Cómo cree que reaccionaría el público ante este cambio?**

Claro que se puede, cualquier clásico es susceptible de ser actualizado, adaptado, manipulado...aún la 'intocable' ópera. Nada más basta con informarse de los cientos de versiones de los clásicos de Shakespeare. Lo que sucede es que la Ópera ha sido durante siglos, paradigma de una élite, no solo escénica sino de público y eso la convierte un poco en 'intocable' para cualquier adaptación...pero en los últimos años ha habido muestras sobre el inicio de esa ruptura, tanto de fondo como de forma, y acá es donde el vestuario jugará su papel innovador.

**10. ¿Cuántos proyectos de vestuario teatral ha realizado hasta el momento?**

Decenas, aunque más he realizado para cine.

**11. De las obras que hizo hasta el momento, ¿Hubo algún vestuario de un personaje que conserve como recuerdo o experiencia?**

No... en cine, guardo la imagen en el producto acabado.

**12. ¿En qué proyecto está usted trabajando actualmente?**

Actualmente no estoy en ningún proyecto creativo, sino solamente en docencia.

## **Entrevista a Ana Carolina Figueroa, Curadora del Museo Dionisi**

### **Pregunta N°1. ¿En qué consiste el trabajo del Diseñador de Vestuario?**

La diseñadora Ana Carolina Figueroa nos informa que el trabajo del Vestuarista no sólo consiste en tener conocimientos generales de costura, sino que se requiere tanto creatividad cuanto manejo de herramientas del taller de vestuario (centímetro, sombreros, calzado, tocados, maniquí, etc.) para lograr que los diseños propuestos por distintos diseñadores tomen forma y cuerpo y se pueda realizar un montaje que respete el contexto de la obra y la propuesta escénica del Diseñador, del Vestuarista y del Director de Escena. Además aclara que dentro del oficio del Vestuarista se aprenden conocimientos de ergonomía para saber cómo adaptar los trajes según el desplazamiento que realizarán, en el escenario, los actores o los bailarines, ya que éstos deben ser cómodos para que quienes los usen puedan moverse sin dificultades. Del mismo modo se puede representar el montaje de la sala utilizando el color para generar contrastes entre los trajes y resaltar la estética que presenta cada uno.

### **Pregunta N°2. ¿Cómo fue el comienzo de su profesión?**

Nuestra entrevistada comenzó trabajando para el teatro como asistente al público durante trece años, luego pudo formar parte del taller de vestuario y , actualmente, es Docente de la Escuela Spilimbergo de la ciudad de Córdoba y Curadora del Museo Dionisi.

### **Pregunta N°3. ¿Cómo describiría el proceso creativo del vestuario?**

La diseñadora describe dicho proceso creativo con un comienzo basado en la lectura del personaje. Para poder realizar el vestuario se deben conocer las características principales de cada personaje y generar una propia interpretación del mismo . Luego se centra la atención en el texto de la obra . Seguidamente se decide si se va a respetar el contexto de la obra o si se va a hacer una descontextualización o una adaptación contemporánea . En tercer lugar se realizan desde dos a cuatro pruebas de confección , cuyos resultados luego son llevados a la mesa donde se reúnen los miembros del Teatro: los directores de escena, la vestuarista y, en algunos casos, los diseñadores ya que no todos necesitan estar presentes. Allí se decide cómo se exhibirá el

traje y cómo será puesto en escena para ser presentado y que no se pierda la estética propuesta por el departamento del Teatro. Finalmente se hace un ensayo con vestuario y con la participación de todos los actores o bailarines; este ensayo consiste en un pre-general que ocurre ocho días antes del ensayo de la puesta, luego sigue un general que es dos días antes de la puesta y , finalmente, el día antes del estreno. Además, Ana Figueroa explica que, cuando se trataba de trajes más pesados o con capas o diseños elaborados, se les da a los actores un vestuario de depósito para que ensayen antes de la práctica con el vestuario definitivo.

**Pregunta N°4. ¿Cuáles son las fuentes de inspiración para el desarrollo del diseño?**

Las fuentes de inspiración son diversas y variadas. La principal es el personaje, donde se usan ciertos estereotipos; luego importa el texto de la obra y, en tercer lugar, se usa la inspiración y la creatividad para confeccionar los bocetos traídos por los diseñadores.

**Pregunta N°5. Respecto del vestuario de la ópera de Carmen, de George Bizet, ¿en qué estilo o referencia se basaron para su confección?**

En el caso de los tajes de Carmen así como con los de otros personajes como Otello o Madame Butterfly, fue una tarea difícil ya que, como indica Ana Figueroa, “al sacar los trajes del escenario, el personaje pierde dramatismo”, por esta razón el objetivo de la muestra de vestuario fue que cada sala estuviera ambientada con los colores y estéticas planteadas por cada diseñador, para que así los trajes contrastaran con cada espacio. Uno de los trajes de Carmen es el de los toreros, realizado por el diseñador de Córdoba Santiago Pérez, quien también es escenógrafo. La diseñadora cuenta que el traje estaba inspirado en una estética vanguardista minimalista, por lo cual los colores jugaban un papel predominante para reflejar las texturas y darle un toque más excéntrico; también era importante el uso del brillo en las telas. Además el diseño, aunque respetaba el contexto histórico (tomando como ejemplo la silueta del torero), la desestructuraba un poco para hacer la propuesta más minimalista y moderna.

Para el montaje en la sala la Diseñadora propone mostrar el contraste de los trajes exhibidos a través de los tonos y texturas que presenta cada uno.

**Pregunta N°6. ¿Qué opina sobre las puestas en escena de carácter innovador y contemporáneo, en lo que respecta al vestuario?**

En cuanto a las puestas en escena y los vestuarios de carácter innovador, a la diseñadora le parecen una forma nueva de adaptar el contexto de la obra y proponer una postura diferente para salir un poco de lo tradicional de la ópera, trabajar con los colores y las texturas, y valorizar otro tipo de elementos para usar en la representación y para influir en el público. En la siguiente imagen se puede ver un ejemplo de vestuario moderno de ballet. La mirada del diseñador se concentra en realizar los trajes con materiales económicos y de uso cotidiano, como por ejemplo los bordados de lentejuelas y mostacillas que presentan varios de los trajes de los bailarines.

**Pregunta N°7. ¿Cree usted que se podría hacer una adaptación vanguardista del vestuario y escenografía de una ópera?, ¿Cómo cree que reaccionaría el público frente a este tipo de producciones? ¿Cree que al hacer algo novedoso podría perder el atractivo de la obra?**

Ante esta pregunta, Ana Figueroa plantea que pueden realizarse puestas en escena vanguardistas y contemporáneas, pero que debe tenerse en consideración el hecho de que es necesario reflejar el contexto de la obra; es decir que se puede desestructurar el vestuario o darle otras formas, siempre y cuando se respete el ambiente histórico.

**Pregunta N°8. ¿Cómo describiría al público que asiste a las óperas del Teatro Libertador?**

En este caso no lo considera un público de características determinadas, sino que cualquiera puede ir a ver una ópera o ballet. Sin embargo plantea que, desde hace varios años, se ha notado la presencia de un público formado por jóvenes interesados en estos espectáculos, y no tanto por adultos que buscan ir a disfrutar de los repertorios tradicionales y clásicos como se suelen ver.

**Pregunta N°9. Entre las obras que realizó hasta el momento, ¿Hubo algún vestuario de un personaje que conserve como recuerdo o experiencia?**

De los treinta trajes exhibidos en las salas hay dos que fueron realizados por la diseñadora Ana Figueroa quien se emocionó al detallar cada paso que se dio para la confección de los mismos, así como también las técnicas que se utilizaron para armar

las tarimas donde están situados; tarea que se realizó sin que se perdieran los colores y la estética de los personajes. Uno de los trajes es el de Peter Pan, donde se trabajó con la “intención de que el vestuario pueda verse desde lejos”, por eso se emplearon colores más brillantes y texturas que resaltan la estética planteada, se usaron cortes en las mangas y se buscó destacar la silueta característica del personaje; Asimismo trabajó con el traje del “Pájaro Azul”, del ballet “La Bella durmiente”, donde el personaje del ballet es caracterizado con un “tutú plato” propio de la figura del personaje.

**Pregunta N°10.** ¿En qué proyecto está usted trabajando actualmente?

En este momento se encuentra realizando el vestuario y puesta en escena del ballet “Don Quijote”, quien se estrenará en el mes de julio en el Teatro Libertador San Martín en la Ciudad de Córdoba.

# AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR Y DIFUNDIR TESIS DE POSGRADO O GRADO

A LA UNIVERIDAD SIGLO 21

Por la presente, autorizo a la Universidad Siglo21 a difundir en su página web o bien a través de su campus virtual mi trabajo de Tesis según los datos que detallo a continuación, a los fines que la misma pueda ser leída por los visitantes de dicha página web y/o el cuerpo docente y/o alumnos de la Institución:

<b>Autor-tesista</b> <i>(apellido/s y nombre/s completos)</i>	Matzi Caterine
<b>DNI</b> <i>(del autor-tesista)</i>	34666687
<b>Título y subtítulo</b> <i>(completos de la Tesis)</i>	Seminario Final de Diseño de Indumentaria y Textil  “ADAPTACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL VESTUARIO TEATRAL HACIA UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA”
<b>Correo electrónico</b>	catu_m12@hotmail.com

<i>(del autor-tesista)</i>	
<b>Unidad Académica</b> <i>(donde se presentó la obra)</i>	Universidad Siglo 21
<b>Datos de edición:</b> <i>Lugar, editor, fecha e ISBN (para el caso de tesis ya publicadas), depósito en el Registro Nacional de Propiedad Intelectual y autorización de la Editorial (en el caso que corresponda).</i>	

Otorgo expreso consentimiento para que la copia electrónica de mi Tesis sea publicada en la página web y/o el campus virtual de la Universidad Siglo 21 según el siguiente detalle:

<b>Texto completo de toda la Tesis</b> <i>(Marcar SI/NO)</i> <sup>[1]</sup>	SI
<b>Publicación parcial</b> (informar que capítulos se publicarán)	NO

Otorgo expreso consentimiento para que la versión electrónica de este libro sea publicada en la en la página web y/o el campus virtual de la Universidad Siglo 21.

**Lugar y fecha:**

---

Firma

Caterine Matzi

Aclaración

Esta Secretaría/Departamento de Posgrado de la Unidad Académica: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ certifica que la tesis adjunta es la aprobada y registrada en esta  
dependencia.

---

[1] Advertencia: Se informa al autor/tesista que es conveniente publicar en la Biblioteca Digital las obras intelectuales editadas e inscriptas en el INPI para asegurar la plena protección de sus derechos intelectuales (Ley 11.723) y propiedad industrial (Ley 22.362 y Dec. 6673/63. Se recomienda la NO publicación de aquellas tesis que desarrollan un invento patentable, modelo de utilidad y diseño industrial que no ha sido registrado en el INPI, a los fines de preservar la novedad de la creación.

---

Firma

---

Aclaración

Sello de la Secretaría/Departamento de Posgrado