

Dialéctica dramática entre la plástica y la coreografía del ballet Medea

INTRODUCCIÓN

Las Artes Plásticas se manifiestan en un sin fin de soportes visuales que en la actualidad cada vez son más complejos y singulares. La creación de grandes producciones dancísticas y ballets viene acompañada, desde su nacimiento hace más de cuatro siglos, de escenografías y elementos plásticos que contextualizan y dan vida a la obra. El elemento coreográfico es, sin duda, la génesis del discurso escénico, pero por ello no debemos obviar las grandes creaciones plásticas que acompañan al hecho dancístico. En el marco de los ballets dramáticos o narrativos podemos contemplar la especial importancia de estos elementos (en cuanto a que *narran* a la vez que el baile).

Un ballet es una obra de arte en movimiento que tiene como principal factor a tener en cuenta en su estudio su naturaleza visual. Por todo ello, los colores y formas que acompañen el relato por medio de trajes, atrezzo, telones y demás elementos, tendrán singular trascendencia. De este asunto ya tenía conciencia el coreógrafo del siglo XVIII George Noverre^[1], cuando decía:

“La decoración, por así decir, hará resaltar el ballet y éste, a su vez, aumentará el encanto de la pintura y le comunicará toda la fuerza capaz de seducir y emocionar al espectador creándole la ilusión”

(Noverre, 2004:122)

Compartimos la tesis de Noverre, y siguiendo su línea de pensamiento durante este artículo haremos una breve exposición

y análisis de los elementos plásticos del ballet *Medea*, estrenado por El Ballet Nacional de España en 1984. Sobre dicho ballet podremos ejemplificar el diálogo existente entre los elementos plásticos y coreográficos en un ballet de Danza Española[2]. Veremos que la elección de los colores con que se visten los personajes está relacionada con la propia dramaturgia de ellos. Además nos daremos cuenta de que la iconología de Panovsky, empleada para analizar un fresco o un lienzo, se puede extrapolar a la semiótica de la escena en el estudio de sus formas y colores. El sentido intrínseco de las líneas empleadas para contextualizar y dar vida al ballet, se alimenta del relato y se plasma en las coreografías que se generan en él, así como en los elementos plásticos que lo acompañan.

La apertura a los caminos de investigación interdisciplinares representa una vía tangible de estudio de los hechos dancísticos (donde convergen varias disciplinas artísticas: coreográficas, musicales, plásticas, dramáticas). Se trata de una metodología de estudio heterogénea que no debe confundirse con un modo de análisis fusión de otros, pues ello conllevaría incoherencias y un mero pastiche de conclusiones. Para que resulte de verdadero valor analítico nuestro estudio debemos atender a la rigurosidad científica, que la Historia del Arte nos ha demostrado, se puede tener dentro de las disciplinas artísticas.

LAS ARTES PLÁSTICAS Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS

En los distintos tipos de ballets que se pueden llevar a escena (de Danza Clásica, Española, Contemporánea; abstractos o narrativos; entre otras distinciones), las Artes Plásticas generan elementos que acompañan y dan forma a la obra. Los pintores y diseñadores que han participado en estas producciones se enfrentan a un soporte más orgánico y complejo

que de costumbre. La escena les abre unas posibilidades performativas y visuales muy amplias, y los bocetos que primeramente se plasman en papel, cobrarán vida por medio de telas, proyecciones, y otros elementos completamente heterogéneos.

La particularidad de los discursos narrativos reside en el hecho de tener que contar una historia que llegue al espectador por medio de la totalidad de elementos que aparecen en escena. Muchos de esos elementos tienen un componente plástico que va más allá del meramente decorativo. En los ballets narrativos el hecho dancístico en sí se contextualiza de una serie de elementos expresivos que lo acompañan e incluso dialogan con él. Realizan referencias a los propios movimientos coreográficos, a la época del relato, a los sentimientos de los personajes y a la trama de la obra. Los discursos narrativos que se tienen que manifestar por medio del lenguaje no verbal (el lenguaje escénico de los ballets), requieren de un cuidado especial para todos aquellos colores, formas y texturas que van a formar parte de él. La forma en que el público reciba estos elementos determinará la recepción del discurso dancístico en su conjunto.

La figura del decorador o escenógrafo existe desde que existen ballets representados en escena. Es significativo, que gran parte de los artistas plásticos referentes del siglo XX hayan participado en proyectos dancísticos. Tenemos ejemplos en nuestro país de creadores como Pablo Picasso, Joan Miró o Salvador Dalí, todos ellos realizaron escenografías para ballets. Sin duda, la escena amplifica y potencia la estética de cada artista. En lo referente al paso de dichos creadores por los ballets del siglo XX, podemos consultar fuentes muy valiosas de investigadores como Idoia Murga Castro [\[3\]](#). El carácter histórico de dichos estudios nos ilustra en lo referente a datos y fechas con las que podremos comprobar la numerosa producción plástica en ballets de pintores del pasado siglo. La traducción física del boceto a la escena por medio

de los distintos materiales que componen las escenografías y los vestuarios, será revisada por los propios creadores durante el proceso de producción. Así, vemos que en este proceso, donde se están gestando aspectos dramáticos, coreográficos y musicales del ballet, los artistas plásticos forman parte activa y se contaminan artísticamente junto con los demás creadores.

La escenografía, nos dice Pavis, se puede analizar desde distintos puntos de vista en base a una serie de cuestiones concretas (Pavis, 2011:51). En el análisis que realicemos de un ballet en concreto, debemos tener en cuenta la función dramática del espacio escénico, así como la relación entre el espacio utilizado y la ficción del relato a escenificar. Además, Pavis nos habla de las distintas connotaciones de los colores, las formas y los materiales, que estarán íntimamente ligadas a la iconología de cualquier obra de arte. Por todo ello, y siguiendo un modelo próximo a los homólogos de Helbo o Ubersfeld, emprenderemos el análisis de un ballet como el relato de una manifestación artística orgánica, y no estática. En este estudio tendremos muy en cuenta la teoría iconológica de Panovsky, pues el significado intrínseco del blanco y el negro en un telón o en una falda, por ejemplo, tiene un mismo sentido analítico en un lienzo que en un escenario.

Los elementos plásticos que forman el vestuario son a su vez igual de importantes, pues, se trata de escenografías ambulantes que acompañan a los propios bailarines. En ocasiones nos ilustrarán sobre rasgos del personaje, otras sobre características de la escena en concreto que se presencia, y hasta cuando tienen una finalidad meramente contextual su significado debe tenerse especialmente en cuenta. Los artistas plásticos que han esbozado los colores y las formas de estos elementos han estudiado el sentido y mensaje de la obra junto con los coreógrafos y directores de escena. La estética que impriman a estos elementos expresivos será deliberadamente coherente con el tiempo ficticio del

relato, o por el contrario anacrónica a éste, pero siempre con una motivación para ello.

DIALÉCTICA DRAMÁTICA ENTRE LA PLÁSTICA Y LA COREOGRAFÍA DEL BALLET DE DANZA ESPAÑOLA *MEDEA*

Los ballets narrativos que cuentan una historia previamente escrita en texto (literario, poético, ensayístico), pasan por un proceso de traducción de signos verbales a signos no verbales en su camino a la escena. Las artísticas que participan en este tipo de producciones atienden a una idea nuclear del texto, una interpretación unificada, que suele ser manifestada por el director de escena. Con ello no queremos decir que todos los elementos expresivos del ballet sigan una misma línea estética, pues a veces, con motivo de acentuación o de ruptura dramática, existen excepciones. Esto es lo que sucede en el ballet de Danza Española que vamos a analizar brevemente, *Medea*, por ejemplo con las líneas estilísticas del vestuario y de la escenografía.

Para entrar en materia y entender el sentido de la obra, diremos que la *Medea* que conciben Narros y Granero se basa en el texto latino de Séneca. Es un ballet flamenco^[4] que en la década de los años ochenta revolucionó la narrativa coreográfica de la Danza Española. Los creadores parten de una temática clásica (mitológica), con una estética de raíces tradicionales (Flamenco), pero que dista mucho de ser tratada de un modo tradicional. Ahí está la verdadera revolución de este ballet, en ser tratado de un modo moderno y revolucionario partiendo de temáticas y estéticas arraigadas dentro de la cultura española. El género es trágico, si bien la obra de Séneca es fiel a los cánones de dicho género, el ballet los intensificará y matizará conforme al tratamiento ideado por Narros. La estética se compone de dos elementos que se unen en una armonía digna de elogiar por parte del escenógrafo Andrea D'Odorico. Uno de ellos es el elemento

mitológico, cuyos aspectos místicos y clásicos son evidentes en toda la fachada de las ruinas dibujada con un gran arco en la puerta del centro. Por otro lado, el elemento flamenco, que prima en los diseños de vestuario ideados por Narros.

Antes de analizar los diferentes bocetos y diseños de escenografía y vestuario, vamos a reparar en la estética e imagen dada a la protagonista del ballet. Las ilustraciones que han representado a lo largo de la Historia al personaje mitológico de Medea, tienen una serie de rasgos en común que Narros y Granero reproducen también para el personaje de Danza Española. En nuestro estudio vamos a citar obras de pintores que heredaron la imagen femenina de Medea de los Clásicos [5]. El arquetipo de dicho personaje, se ha consolidado y asimilado a lo largo de los siglos de un modo especialmente consensuado (por parte de artistas plásticos que han representado a Medea). A este respecto, vamos a recordar el concepto de *arquetipo* dado por Durand:

“Precisamente lo que diferencia el arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad”

(Durand, 1982:54)

En nuestro caso, el arquetipo de Medea, es el de mujer hechicera, madura y malvada (Fedra, Pasifae, Circe). Este personaje se identifica con aspectos tales como: naturaleza frente a humanidad, amante frente a esposa, magia frente a razón, entre otros. Así pues, no debemos pasar por alto la cantidad de simbología que existe detrás de la mujer despechada y malvada que es el personaje de Medea. Los colores y líneas estilísticas que acompañen a dicho personaje a lo largo del ballet son acordes con dicha naturaleza. En primer lugar, vamos a mencionar el elemento más característico de la fémina mitológica: su cabellera. La larga melena negra de Medea ha sido, a lo largo de los siglos, un signo identificativo de este personaje. Será Séneca quien dote a

dicho elemento de mayor importancia simbólica y estética. Las referencias a su cabellera por parte de Medea serán más numerosas y con un evidente acento mágico:

“MEDEA (...)

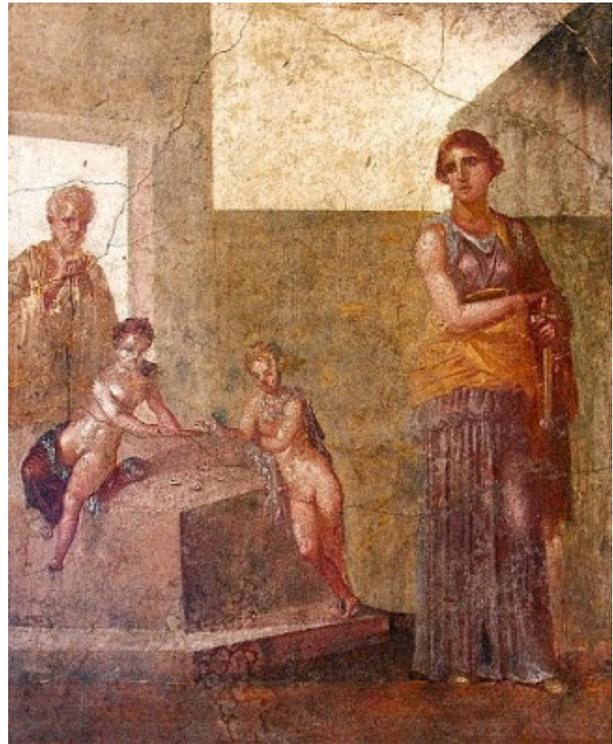
*Sueltos en honra tuya mis **cabellos**,
siguiendo el uso de los ritos mágicos (...)
Siguiendo el uso de los funerales,
me he tendido en el suelo, y una cinta
recoge mis **cabellos** en desorden.”*

(Séneca, 2010:45).

Fueron las ánforas griegas, cronológicamente hablando, las primeras que ilustraron a Medea con una larga melena oscura. En su mayoría, estas obras de arte clásicas nos representan a Medea con una cinta sujetando su larga cabellera oscura. En el fresco de Timómaco de Bizancio, podemos apreciar una Medea con pelo recogido con la mencionada cinta (peinado típico de dicha época), empuñando el puñal con que mataría a sus dos hijos, situados tras ella.



Ánfora de Campania, Museo del Louvre, París.



Timómaco de Bizancio: mural Pompeya, s. IV a.C.

Otro de los elementos característicos de este personaje, es la serpiente que se representa a menudo en sus manos. Este símbolo de maldad y feminidad, será ilustrado junto a Medea desde la Antigüedad hasta nuestros días [6]. En nuestro ballet de Danza Española, Narros no se olvida dicho elemento simbólico, pues dos serpientes cruzadas se pueden observar en el pecho del vestido de la protagonista. La imagen de este mito ha variado poco a lo largo de los siglos, ha sido un arquetipo (mujer madura, pelo negro y hechicera son sus tres señas de identidad), respetado por grandes artistas como Delacroix o Waterhouse. Enfatizamos aquí, la cantidad de obras que representan al mito de Medea durante el siglo XIX, todas ellas respetando dichos cánones estéticos anteriormente mencionados.

El pasado siglo XX también rindió protagonismo a dicha heroína, con obras tan heterogéneas como la *Medea* de Gustav Klimt (1903) o *El vellocino de oro* de Herbert James Droper

(1904). Sin duda, las referencias que tenía Narros en torno a la iconografía y estética de dicho personaje eran numerosas, y el dramaturgo tomó de ellas las más representativas; principalmente la larga melena negra y las referencias a la serpiente como animal presente, no sólo en su vestuario, sino también en sus movimientos coreográficos.

VESTUARIO Y CABELLERA

Una de las genialidades estéticas de este ballet, es sin duda la concepción de un vestuario totalmente anacrónico. Narros viste a los personajes de esta tragedia griega con mantones de flecos flamencos, trajes de chaqueta y encajes victorianos. La traducción de esta obra de Séneca en un contexto andaluz y flamenco, ha hecho que se observe un vestuario completamente rompedor, con respecto a la época en la cual está ambientado el texto literario, de una forma coherente. Así, no choca comprobar la conjunción en el escenario de coronas de laurel, faldas de volantes o la corbata que lleva Jasón en su boda. Miguel Narros, se nutre de la cultura andaluza para escenificar una historia racial y que tiene mucho en común con el mundo flamenco.

En primer lugar, vamos a analizar los diseños de vestuario que emplea el personaje de Medea en el ballet. Su aparición en escena está dotada de un velo negro que cubre su rostro y cae más allá de la espalda, así como de un traje en tonos negros y grises donde se pueden ver dos grandes serpientes cruzadas en su pecho. El velo negro va unido a la Muerte, así como del propio amor ciego en numerosos grabados y pinturas. Nosotros partimos de dicha identificación en nuestro estudio del personaje, y no vamos a profundizar en su evolución y desarrollo a lo largo de la Historia, remitiéndonos a estudios tan minuciosos y completos como el del propio Panofsky en el Capítulo 4 de su obra *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 2010:139). Así pues, Narros no pasa por alto ningún matiz del

personaje de Medea, y lo presenta al espectador en su primera aparición como la viva imagen de la Muerte, el Amor Ciego y la Noche, los tres identificados con el género femenino. Es también significativo el detalle del pecho de las dos serpientes entrelazadas, resaltado con un verde oscuro. Como ya hemos apuntado anteriormente, la serpiente es símbolo de la mentira, la feminidad, la sensualidad así como la venganza. Todos estos conceptos están asociados íntimamente con el personaje de Medea, que encarna en sí mismo una realidad latente en cualquier cultura (más intensamente si cabe en la latina).

Este primer traje de Medea es sobrio, con cuello cerrado y manga larga. El figurín no pretende enfatizar sino la seriedad y oscuridad del tema (el relato mitológico), dejando libre de curvas a la bailarina y tapando todas las partes de su cuerpo. Esto produce un contraste radical con el segundo modelo que lucirá la protagonista, un camisón con generoso escote y sin mangas. El juego del velo negro cubriendo su cara nos sitúa ante una Medea ciega de amor y de celos, perdida y despechada; tal y como nos la presenta Séneca en los primeros versos de su obra. Se trata de un traje pesado visualmente, protagonizado por el negro y el largo velo que acompaña al figurín. Una vez más, Narros da una importancia especial a las manos dentro, no sólo de la acción dramática, sino de la estética del personaje. De esta manera, lo único que se puede observar en el cenital primero donde está Medea, son sus dos manos cruzadas, pues el resto de su cuerpo, así como la Nodriza están cubiertos por el negro del vestuario.



Herbert James Droper: El Vellochino de Oro, 1904,
Londres.

Otro elemento a tener en cuenta dentro de este primer diseño estético que luce el personaje de Medea, es el recogido de su pelo, que se esconde tras un pañuelo negro. El rasgo característico de la larga cabellera del mito, por tanto, no aparecerá hasta el *Paso a dos* de ambos protagonistas y el *Conjuro*. Este aspecto dará más fuerza y sensualidad al momento en que la bailarina se suelta la melena, enfatizando más dicho rasgo típico de Medea, existente desde siglos atrás.

El segundo figurín que viste a Medea en la obra, es un camisón negro de seda con amplio escote, que contrasta sobremanera con el primer diseño de Narros. El color sigue siendo aquel que representa la Muerte, pues Medea sólo podrá identificarse con el negro en este ballet [\[7\]](#). Pero siendo éste el color uniforme para la protagonista, la feminidad y sexualidad que desprende este segundo diseño es especialmente significativa. En este sentido, debemos mencionar la coherencia temática y estética de coreógrafo y diseñador, que conciben un *Paso a dos* muy sensual y atrevido (en cuanto a gestos explícitos dentro de la coreografía y vestimenta de Medea).

Una vez hemos analizado el vestuario de la protagonista,

pasamos a Jasón. Este diseño representa una especial genialidad por parte de Narros, que concibe un vestuario completamente anacrónico y sofisticado. Su primer diseño será un traje de chaqueta blanco con camisa, pañuelo color crudo al cuello y botas blancas. La simbología que hay detrás de este contraste de colores (negro de Medea, blanco de Jasón) se extiende desde la magia negra de ella y la razón blanca de él, hasta la negra muerte de la mujer y la blanca vida del hombre. Durante toda la coreografía la unión de ambas siluetas será la constante dualidad de esos polos opuestos. Narros acentúa el carácter varonil y seductor de Jasón dándole ese aspecto de dandi[8] masculino. Hasta el *Paso a dos* Jasón no se quitará la chaqueta, tirándola al suelo en el mismo acento de los acordes de la guitarra, antes de bailar junto a Medea.

El segundo figurín del protagonista se compone de un traje de tres piezas (chaqueta, chaleco y pantalón blancos), acompañado de una corbata color marrón y botas blancas. Es un traje muy apropiado si tenemos en cuenta que se trata del día de su enlace con la princesa Creusa, además, Narros continúa con las connotaciones del blanco para dicho personaje. La estética acompaña a la dramaturgia del personaje, una imagen de hombre que emana masculinidad y belleza. Las ilustraciones y esculturas que han representado a Jasón siempre han tenido en cuenta dichos valores, si bien ha predominado el cuerpo musculoso y el pelo oscuro. En el caso de este ballet flamenco, Jasón se representa con vestuario blanco en ambos diseños, así como con el pelo negro, cuidadosamente peinado hacia atrás (que poco a poco irá despeinándose conforme transcurra la coreografía, para luego volver a aparecer bien peinado en la escena del enlace con Creusa). Narros, además, añade un toque elegante y distinguido a dicho personaje.

En el caso de Creusa, su imagen irá marcada por los valores de castidad, inocencia y amor puro, anteriormente descritos. Su vestido es blanco (por supuesto), así como sus medias y zapatos de pulsera. Este último elemento es fiel reflejo del

carácter infantil e inocente que Narros pretende impregnar en la imagen de dicha princesa. El vestido blanco es de cuello alto, terminado con un collar de puntillas. Creusa hace su primera aparición en escena con el pelo recogido en un moño, sobre el cual se coloca una diadema. Resulta significativo que el personaje de Creusa sólo tenga un vestuario (igual para la pedida y para el enlace), pues nos desvela la falta de relevancia que puede tener su estética más allá de todas las connotaciones del blanco ya planteadas. Otro motivo es la carencia de cambio en dicho personaje, que aparece en el ballet como la prometida casta e inocente, y muere dentro de él de la misma manera.

Creonte posee una estética completamente andaluza, en consonancia con el resto del cuerpo de baile. Luce traje de chaqueta marrón oscuro, con chaleco de un dorado tostado, camisa blanca, botas marrones y pañuelo claro al cuello. Su vestuario tampoco variará a lo largo de las escenas, pues dramáticamente no existe cambio alguno en su personaje dentro de la obra. Además, resulta significativo que Narros no dote de ningún elemento distintivo a este personaje (siendo el rey), cuyo diseño de vestuario no varía del resto de colores o elementos del diseño de los demás hombres de Corinto. En contraste con esta estética, podemos analizar a los dos Espíritus de Medea, cuyo vestuario destaca por su exotismo y ruptura con el resto de personajes. El primer rasgo significativo es la máscara que llevan ambos personajes, cubriendo su rostro en todo momento. Esto les da un aura más abstracta si cabe, acorde con el lenguaje coreográfico empleado para ellos. Además, podemos destacar que van a pecho descubierto (son hombres), y que se visten con una larga falda beige abierta por el centro, donde se cruzan dos piezas. Dicha falda acaba con un volante abajo, y se ciñe a la cintura por una especie de fajín de color oscuro, sobre el cual se abrocha un cinturón de cuero donde portan los puñales que le darán a Medea para consumir su venganza. El complemento clave de estos dos Espíritus, son los cascabeles que llevan en ambas muñecas

y tobillos, por medio de pulseras de cuero también.

La Nodriza de Medea posee un boceto de Narros inspirado en las mujeres mayores andaluzas, con tintes orientales. Su falda es gris, y sobre ella lleva un delantal violeta oscuro. Su cuerpo lo cubre un mantón negro con pequeños flecos, que tapa una camisa oscura de manga larga cerrada hasta el cuello. En su cabeza lleva un pañuelo liado a modo árabe, cubriendo todo su cabello y cuello. Su estética no pretende representar sino lo que es, la sombra de Medea (tanto coreográfica como dramáticamente). Los colores que Narros emplea para ella son oscuros, como si estuviera de luto constante, siguiendo la gama de su ama.

Los bocetos del cuerpo de baile del ballet se componen de tres grupos concretos, por un lado las mujeres mayores, por otro las mujeres jóvenes, y finalmente los hombres de Corinto. Las mujeres mayores vuelven a inspirarse en las ancianas rurales de la soleada Andalucía, con faldas negras de pequeños lunares, mantones de manila negros liados a la cintura y pañuelos blancos al cuello. Se permiten gamas de colores violetas en algunas faldas, fuera de los grises y negros predominantes en este grupo. El vestuario de las mujeres jóvenes contrasta de nuevo con el de sus compañeras, pues es blanco (dos piezas: falda y camisa), cubierto por un mantón de manila de alegres colores naranjas, amarillos y verdes. Narros les proporciona alegres adornos en el pelo en forma de pequeñas flores de colores. Ambos grupos del cuerpo de baile representan dos generaciones femeninas del pueblo de Corinto, con sus connotaciones propias de madurez y ocaso de la vida (mujeres mayores: tonos oscuros) y juventud y primavera de ésta (mujeres jóvenes: tonos alegres y vivos).

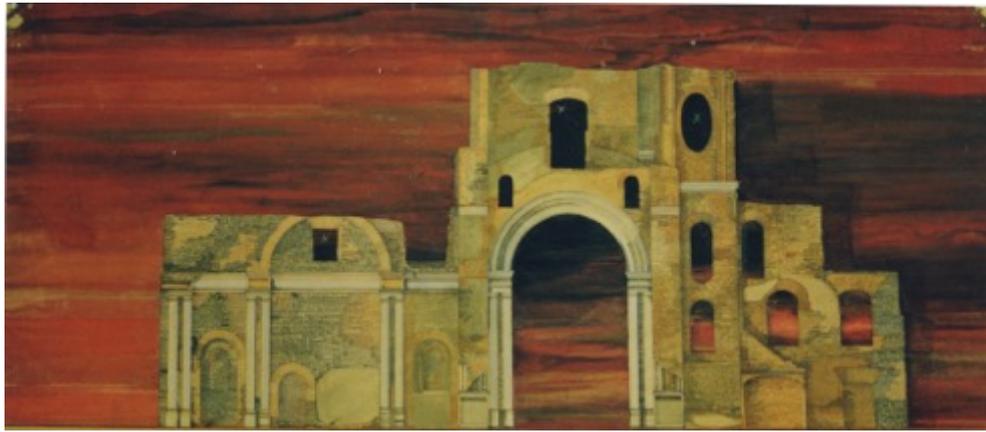
El último conjunto del cuerpo de baile lo componen los hombres de Corinto. Cada uno vestido con un figurín distinto, luciendo elementos identificativos con la estética masculina andaluza: pantalones de montar, fajines y sombreros cordobeses. Entre los distintos diseños podemos apreciar trajes de chaqueta (de

dos o tres piezas), botas de colores distintos (ocres, marrones, naranjas), así como sombreros cordobeses color chocolate y beige. La gama de tonos es tierra, formando una estética uniforme con la escenografía e iluminación del ballet.

ESCENOGRAFÍA

El elemento escenográfico del ballet *Medea*, dista mucho de ser un mero recurso contextualizador del relato escénico. Por el contrario, la creación de Andrea D'Odorico nos revela matices simbólicos y temáticos del texto de Séneca. El decorado del ballet consta de una tarima que divide el espacio escénico en dos partes, una gran roca que sirve de asiento a Medea, sus hijos y la Nodriza, sillas de caña para los bailarines del pueblo de Corinto, un telón de fondo que simula el cielo de dicho reino, así como la gran ruina del palacio que se extiende de un lado a otro de la escena. Los principales elementos escenográficos son éstos, aunque también existe utilería como los puñales de los Espíritus de Medea.

D'Odorico tiene una tarea de contextualización del ballet que concibe en un espacio único, que divide de un modo ágil para el desarrollo coreográfico de la obra. En un principio, el ballet comienza con la intervención de los dos Espíritus, con un telón negro que tapa toda la escena posterior a la primera caja del escenario. Serán los mismos bailarines los que *destapen* la escena, arrancando dicho telón negro para dar paso a la figura humanoide de Medea y la Nodriza unidas. Sin duda, el principal elemento escenográfico es el palacio en ruinas que enmarca permanentemente la escena. Estas ruinas están inspiradas en el Romanticismo de Friedrich, Oehme o Blenchen; y será el propio D'Odorico quien nos afirme esta evidente afirmación [\[9\]](#). La simbología que hay detrás de este elemento dionisiaco, mitológico y romántico a la vez, tiene varios puntos que la conectan directamente con el relato de *Medea*.



Andrea D'Odorico: Escenografía del ballet
Medea, 1984, Madrid.

En primer lugar, podemos observar la fortaleza con arcos de medio punto y columnas románicas, asimétrica, simulando el paso del tiempo y el estado deteriorado de ella. El concepto de deterioro y ruina se vincula, de un modo inevitable, a esa relación amorosa en torno a la cual se articula el ballet: la de Medea y Jasón. El amor que los unió en su momento, y lo hizo vencer a él frente a los más peligrosos designios (recordemos el relato de Jasón y los Argonautas, la historia de cómo con la ayuda de Medea consigue el Vello de Oro), se transforma ahora en despecho y agonía por parte de una Medea mayor, con dos hijos y desterrada de su patria. Sin duda, el concepto romántico de ruina sobre el cual tanto se ha escrito, resalta este aspecto temporal del propio relato del ballet. Pero, siendo el periodo romántico el más ilustrativo a primera vista, no debemos olvidar las primeras escenografías de ballets de los siglos XVI y XVII, analizadas por Merino y Blázquez (Merino Peral & Blázquez Mateos, 2014), que nos citan a grandes escenógrafos de la época como Parigi o Buontalenti.

Pero, además de la identificación emocional citada, podemos observar un deterioro político, moral y social dentro de la historia de Medea. Su relación con Jasón ha dado como fruto dos hijos, una relación, por tanto, estable durante el tiempo transcurrido hasta que Creonte le propone la mano de su hija a Jasón. Las ruinas y sombras que acompañan al ballet, y observan desde lo alto su relato, no son más que la

materialización de un hecho detonante de la ira de Medea: la infidelidad de Jasón. El deterioro, por tanto, es ético y moral, por parte no sólo del héroe, sino también de un rey como Creonte, que obvia la relación existente entre Jasón y Medea, en favor de sus propios intereses. El tiempo pasa, y su efecto deja huella en este palacio-fortaleza, que bien podría identificarse con el propio cuerpo de Medea (ya entrada en años, pues es mayor que Jasón), en contraste con la belleza y juventud de la princesa Creusa. De esta reflexión, más filosófica que escenográfica, podemos deducir también que Medea (como dichas ruinas) perdurará a pesar de todo el daño hecho. Pues, no olvidemos, que al final del ballet la protagonista deja a Jasón derrotado y solo, con todo el pueblo de Corinto muerto a sus pies, sus propios hijos y su honor, mientras Medea marcha por el centro de la fortaleza *en ruinas*, sí, pero en pie.

El valor dramático que tiene el espacio en este sentido, las connotaciones iconológicas de dichas ruinas, van más allá del elemento material. Se percibe aquí el diálogo entre los cuerpos orgánicos que bailan narrando la historia de Medea y los cuerpos inorgánicos que forman parte del escenario de dicho relato. El discurso escénico genera en su totalidad de elementos un ambiente coherente con la temática trágica de la obra. El ballet flamenco, con sus pasos propios de dicha disciplina (zapateados, mudanzas, llamadas y braceos), se conjuga con un escenario que potencia su sentido trágico y mitológico.



1. Fig. 6. Escenografía de Giulio Parigi, 1608.

Así pues, D'Odorico concibe una ambientación escénica que va más allá de lo material, de lo tangible o evidente; con un discurso metafórico detrás muy potente. Otras de sus escenografías para el Ballet Nacional de España han sido, como ésta, auténticos estudios arquitectónicos que combinan ciencia

y belleza a partes iguales. Pero, el contenido narrativo y simbólico de la escenografía de Medea, difícilmente podrá verse superado por producciones posteriores. En estos aspectos entra en juego el conocimiento dramático, histórico y literario de los distintos creadores, que marcará la diferencia entre una escenografía adecuada, coherente, contextualizadora; y una escenografía que forme parte de la propia dramaturgia del relato, de un modo *activo*.

El telón de fondo es otro acierto de referencia espacial y *temporal* de la obra. Como ya se ha mencionado, el argumento de la *Medea* de Séneca transcurre en las últimas horas previas y posteriores a la boda de Jasón y Creusa. Con este aspecto en mente, D'Odorico y Federico Gerchale (diseño de Iluminación), conciben un telón de fondo que ilustre el cielo en sus distintas horas del día, según la iluminación que se proyecte. Así, podemos observar cielos morados del amanecer, oscuros de la noche y rojos del ocaso. Esta referencia escenográfica se convierte en otro activo del discurso escénico, en este caso, temporal. El marco que reviste el ballet, es por tanto orgánico, y en él se potencian los aspectos narrativos y simbólicos de la obra.

Los demás elementos escenográficos mencionados (sillas de caña, roca como asiento, puñales de los Espíritus), continúan en la línea estética de lo andaluz y mitológico ideado por Narros, en torno al ballet flamenco que ambientan. El dramaturgo conjuga en perfecta armonía la temática andaluza del sombrero cordobés de los hombres, los lunares y las sillas de caña, con los elementos clásicos latinos acordes con el texto de Séneca. Este hecho, vendrá a potenciar la actualidad del relato (el adulterio, la infidelidad, el abuso de poder), mientras el vestuario anacrónico contrasta con el gran marco en ruinas o la música flamenca de Sanlúcar.

CONCLUSIONES

A lo largo de las anteriores páginas hemos intentado mostrar un breve análisis de los elementos plásticos que configuran un ballet narrativo, y su vínculo dramático con el relato concreto de la obra a la que pertenecen. *Medea* fue un ballet que conjugó escenografía y elementos de atrezzo mitológicos y románticos diseñados por D'Odorico; vestuario de temática flamenca y andaluza ideado por Narros; así como coreografía flamenca a cargo de José Granero. La historia trágica que transcurre a lo largo del discurso dancístico tienen connotaciones dramáticas referentes al texto en cada escena y en cada detalle. Los elementos plásticos del ballet forman parte de dicha dialéctica existente entre la coreografía y el resto del discurso visual de la obra.

Esta metodología de análisis visual empleada, donde se conjugan la iconología y la semiótica al servicio del hecho dancístico, nos abre nuevas vías de investigación dónde la Historia del Arte no olvida el arte de la Danza.

[1] Bailarín, maestro, coreógrafo, dramaturgista y escritor francés nacido en 1727. Está considerado el padre del ballet moderno, y fue el creador del *ballet d'action*, o ballet de acción.

[2] Escrita con letras mayúsculas porque nos estamos refiriendo a la disciplina dancística dentro de las Artes Escénicas genuina de la nación española, que se compone de cuatro ramas: el Folklore, la Escuela Bolera, el Flamenco y la Danza Estilizada.

[3] Investigadora del CSIC autora de publicaciones como *Escenografía en el exilio republicano de 1939*, véase Referencias Bibliográficas.

[4] Con geniales excepciones como el lenguaje coreográfico de los Espíritus de Medea.

[5]Referencias estéticas y físicas del personaje de Medea de vasijas y ánforas griegas que datan del siglo V a.C.

[6]Tanto es así, que artistas plásticos del siglo XX identifican a la propia Medea directamente con dicho animal.

[7]Otras concepciones del mito han vestido a Medea con trajes rojos, y también azules.

[8]Resulta curioso que esta acepción estética masculina, *dandi*, que representa al hombre sofisticado y coqueto, esté relacionada con antecedentes que se remontan a la Grecia clásica (Alcibídeas) o a la Roma Republicana (Julio César).

[9]En nuestra entrevista con el escenógrafo, dramaturgo y productor teatral italiano, realizada en el mes de noviembre de 2014.