La relevancia de los elementos escenográficos para la comprensión de la ópera: una propuesta didáctica con relación al director aragonés Juan Urdaniz

1. Introducción

El decorado siempre ha constituido un elemento de gran valor en las obras operísticas, en conjunto con la música, el canto y la danza. En el caso del plano visual en el teatro lírico, el público históricamente ha esperado una puesta en escena con decorados suntuosos que satisfaga su gusto por los fastos. Desde sus inicios a finales del s. XVI las representaciones operísticas han requerido de decoraciones ampulosas y escenarios y teatros cada vez más grandes para cumplir con las exigencias de los asistentes.

La preponderancia de los elementos visuales pasó por diferentes etapas y estilos a lo largo de los siglos. Desde la obsesión por el uso de las perspectivas y el trampantojo con un exacerbado naturalismo y preocupación por el verismo en la escena o un apasionado exotismo en formas y colores, no será hasta la llegada de las propuestas de Wagner, y su adopción del conceptode la obra de arte total a mediados del s. XIX, cuando se asiste al intento de ruptura de las fórmulas establecidas hasta entonces. Wagner propone la búsqueda del "arte común" no como suma de confluencias artísticas, sino entendiendo el drama operístico como la cúspide ideal del arte, reuniendo en un terreno conjunto la música, la danza, la arquitectura, la escultura y la pintura fundiéndolas en una

misma obra (VV. AA, 1998).

La ópera se beneficiará por supuesto de todos los avances tecnológicos que van surgiendo a lo largo de la historia: mecanización de instalaciones escénicas (escenarios giratorios, suspensores y elevadores) con la aplicación de nuevas fuentes de energía como la hidráulica o la electricidad, y novedades en luminotecnia.

Hoy en día, la escenografía se considera un elemento activo complementario en todo el conjunto que forma un espectáculo operístico, y el escenógrafo, ya no es un mero pintor de escena, sino un creador de espacios vivos.

Lo que sí será un factor común a lo largo de la historia es la supeditación de los tipos de escenografía a factores como el espacio disponible para su montaje (anchura-profundidad-altura del escenario), así como a los requerimientos del espectáculo en sí.

2. La ópera

"El canto ha acompañado a la humanidad desde su nacimiento hasta nuestros días, y la seguirá acompañando. Es la única forma de expresión artística directamente ligada a los orígenes comunes de la música y de la palabra" (Castarède, 2003: 35). Combina elementos teatrales, musicales y visuales en una producción compleja y grandilocuente. Respecto al aspecto escénico, la evolución sufrida desde aquellas viejas y rudimentarias telas pintadas hasta los posibles excesos que han brotado a partir del s. XX a raíz del rol del director de escena y todas sus posibilidades técnicas, ha hecho que se produzca una verdadera revolución en el campo. Revolución que comenzó con Wagner, quien puso las bases para la comprensión más dramática y completa de la escena. El espacio escénico no se crea de forma independiente. no tiene identidad propia. Una puesta en escena de una ópera tiene como eje una partitura y una acción dadas, a las que hay que dotar de vida escénica. No

se trata de ilustrar la misma, sino de recrear el material con que se parte (Herras, 2010). En cualquier caso, la puesta en escena operística se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Nuevas propuestas, concepciones especiales no ilustrativas, profundizan en la dramaticidad de la música, y han sido probablemente los casos en que la escenificación ha sufrido su mayor desarrollo (Herras, 2010).

3. La escenografía

Según Arturo Nava (2021), la escenografía hoy en día podría definirse como "la manifestación artística que se encarga de organizar y jerarquizar las áreas requeridas dentro del espacio escénico para llevar a cabo una acción dramática" (Nava, 2021: 39).

La manera de escenificar una obra dependerá en gran parte de las condiciones físicas de los teatros donde se vayan a representar (Ruano, 2000). Por lo que tanto el director de escena como el escenógrafo, deberán tener en cuenta el espacio al que quieren dirigir sus representaciones al inicio de la planificación de la producción operística.Las salas de conciertos y de ópera pueden seguir la tradición o apartarse de ella según las necesidades del director escénico. Del mismo modo que son necesarias las pequeñas salas donde representar óperas barrocas y clásicas u obras contemporáneas pensadas para espacios íntimos, son igualmente necesarias los grandes e imponentes espacios como La Scala, o el Musikverein, como afirma el director de orquesta James Conlon (citado por Mortier, 2010).

A la hora de realizar una puesta en escena, debemos ser conscientes de que un drama puede desarrollarse en un espacio indeterminado, no delimitado forzosamente por el lugar. Y que, sin el principio regulador de la música, ni siquiera sería posible imponer a todos los espectadores una misma visión. Se debe por tanto buscar convenciones o signos estipulados si queremos que el espacio sea comprensible para el público. Es

entonces cuando se manifiesta la creación de la ilusión. Cuando esto no sucede, genera un contrasentido para la mayoría de la gente, y son ellos mismos los que deberán plantear sus condiciones formales al espectáculo, terminándolo de cerrar (Appia, 2000). Aunque en alguna ocasión, por requerimiento de la obra y del director de escena, es necesaria la reconstrucción de algún practicable o alguna ubicación muy reconocida por el público para una clara comprensión de la escena (Appia, 2000). Según el director de orquesta David Robertson, "en cuanto nos encontramos en un espacio que se sale de lo ordinario, la música que no nos es familiar pierde un poco de su extrañeza". Mediante la escenografía y la puesta en escena podemos ejercer una predisposición ante el público adecuada al objetivo final (Mortier, 2010).

"La música se proyecta no solamente en la mímica y las evoluciones del actor, sino también en el cuadro inanimado entero" (Appia, 2000: 104). Y todo aquello que se encuentra entre la pintura o fondo escénico y el actor /cantante, cuyo objetivo sea establecer una relación directa con los mismos, se denomina la *Practicabilidad.* Muebles, objetos u accesorios, pueden ser practicables o no serlos, según su uso. Cualquier objeto que traigamos al espacio vacío debe tener un significado, un fin. Todos los elementos deben elegirse en función de lo que queramos comunicar (Mortier & Vela del Campo, J.A, 2010). El objeto cobra vida propia morfológicamente dentro del espacio escénico, desde lo manipulable y expresivo, ajustándose a las exigencias del libreto/director escénico. Todo material situado en el espacio vacío del escenario debe ser situado de una manera equilibrada, ser cómodo para los cantantes y permitirles la utilización del espacio de una manera orgánica, sin interrupciones (Appia, 2000).

Cada director propone una nueva lectura de una ópera, que puede ser cercana a la visión inicial del autor o ser una interpretación libre y personal, transportando la misma a otra

época o lugar, enriqueciendo su significado o acercando la obra a la nueva época en la que vivimos, con el objetivo de acercar la música lírica a un público nuevo poco receptivo a obras del pasado. Aun con todo, y frente a tendencias contemporáneas ya denunciadas por Goury (2007), las decisiones escénicas nunca deberían ir al contrario de las intenciones del autor o perder coherencia interna. Por una parte, el realismo "nunca ha hecho buenas migas con la ópera, un arte en el que todo son convenciones" (Ídem: 71), por otra, determinados comportamientos y temáticas plasmados en el libreto pueden ser consustanciales a un momento y lugar concretos, por lo que su traslación a otra puede provocar un negativo choque cultural. Aun con todo, la ópera es un género musical que se recrea y se reinventa constantemente.

Una vez elegidas las piezas a representar, y definida la idea, se debe realizar un proceso de conceptualización de la dramaturgia, en la que el director define, dentro de la misma obra, aspectos muy explícitos de su propia visión de la ópera, acotando tanto el tipo de lectura a realizar, lugar de la acción, características espaciales, utilería necesaria, movimientos escénicos, o cualquier otro tipo de peculiaridades (Nava, 2021).

De gran importancia es así mismo establecer una clara orientación del proyecto hacia un grupo de público objetivo con alguna característica que lo haga específico, como por ejemplo el dedicarlo a un grupo infantil o adulto, ya que de esta manera, se conseguirá dentro de lo posible que la propuesta comunicativa sea recibida por el colectivo receptor de una forma más uniforme y sea más comprensible.

3.1. Los elementos visuales en la ópera

Los elementos visuales son el conjunto resultante de elementos que nos aportan la información visual necesaria desarrollada por combinaciones y elecciones selectivas de los mismos que de forma conjunta constituyen de forma realista, ideal o

simbólica el espacio escénico de una ópera. Son muy numerosos. Claramente podríamos hablar de la importancia de conceptos como la forma, la proporción o la textura, elementos visuales que también participan del conjunto del espacio escénico en su totalidad, que del mismo modo que la pintura de decorado, la iluminación, el color o el vestuario, actúan completando la información necesaria y creando los deseos del director. Pero hemos centrado nuestro estudio en cuatro de los elementos que queremos desarrollar en nuestra propuesta didáctica.

La pintura de decorado:

El objetivo principal de la pintura de decorados era históricamente dotar al público de las indicaciones contextualizadoras necesarias que sólo ella podía proporcionar para seguir de manera apropiada la obra. “Es preciso recurrir a *signos* que no establecen ningún contacto directo con el actor, y que sólo se dirigen al público como una suerte de jeroglíficos perfeccionados cuyo significado es evidente” (Appia, 2000: 102).

La pintura de decorado dominó el escenario durante los s. XVI-XIX, épocas en las que el pintor/decorador se limitaba a seguir la corriente pictórica del momento en base a una rudimentaria descripción en el libreto. Los bastidores y lienzos pintados eran muy comunes por su facilidad de transporte y almacenaje por parte de las compañías, aunque los pintores de los mismos no eran demasiado valorados, e incluso llegaron a ser despreciados (Ruano, 2000). Pero, a mediados del s. XIX, comenzó a proliferar la existencia de los decorados de alquiler, mucho más económicos, aunque de menor calidad que los clásicos, más impersonales y abocetados y careciendo de la “admirable decoración clásica de tela pintada, con aquella hermosa visualidad y distinción de los nobles telones clásicos…” (Muñoz, 1923: 254). No tardó en llegar un rechazo a esta nueva forma de “comercio de decorados”. A finales del s. XIX y principios del s. XX se produjo una oposición contra el mismo por las nuevas

corrientes teóricas del momento, a las que se añadió la introducción de la electricidad en las salas, que evidenciaba las falsas perspectivas pintadas, y sacaba a relucir la pobreza y fragilidad de las telas. El público acusaba cierto cansancio por aquellos telones que pasaban de un teatro a otro mostrando imágenes impersonales con una reproducción de lugares estándares que los pintores repetían a modo de patrón con diferentes medidas para adaptarlos a los distintos emplazamientos (Prats, 2012). Figuras como de Chirico, Braque, Matisse, Rouault y Picasso se adentran y participan en la construcción de telones decorados para teatros a partir de 1909, cuyo esfuerzo por generar diseños originales y extraordinarios dieron lugar de alguna manera al nacimiento de la figura del escenógrafo. Durante los últimos tres cuartos del s. XX, el diseñador de escenario se convertiría por derecho propio en artista, ganando el respeto del mundo de las artes escénicas y las artes visuales (Castellote, 2009). Hoy, el decorado pintado puede ser una opción válida e interesante según las intenciones estilísticas deseadas, pero ya no se considera la base de las escenografías. Poco a poco, los espacios escénicos fueron abandonando aquellos grandes telones pintados por espacios más practicables en madera y aluminio, que a su vez fueron dejando paso a los elementos multimedia (Prats, 2012).

El color:

Todo planteamiento escenográfico se iniciaba con pequeños croquis y un posterior boceto a color con los detalles más relevantes que posteriormente eran llevados al proyecto a gran escala (Prats, 2012). La elección cromática es esencial a la hora de la transmisión de sentimientos, sensaciones y estados de ánimo. Por medio del color podemos transportarnos a diferentes épocas o lugares. Aunque depende mucho de la enculturación del público, la paleta de color puede ser elegida en base a conceptos estéticos, históricos, emocionales, simbológicos o psicológicos, según el libreto y

el director lo requieran. Es una herramienta de gran fortaleza para crear ambientes, sensaciones y conseguir trasladar al espectador a otras épocas. Consigue focalizar elementos o favorecer el ritmo en la narración. Por ello, la elección de la paleta de color constituye una decisión clave, ya que será determinante en la impresión que el público se haga sobre la obra en cuestión (Caivano, 2008).

El color posee la capacidad de transmitir mensajes, posee un lenguaje simbólico que se remonta a los inicios de la historia del hombre, vinculada a su vez a la historia del arte. Pero símbolos, imágenes y colores son susceptibles a interpretaciones cambiantes según factores culturales o sociales (Ortiz, 2012). "…cada color puede producir muchos efectos distintos, a menudo contradictorios. Un mismo color actúa en cada ocasión de manera diferente. El mismo rojo puede resultar erótico o brutal, inoportuno o noble. Un mismo verde puede parecer saludable, o venenoso, o tranquilizante. Esto se produce porque ningún color aparece aislado; cada color está rodeado de otros colores" (Moore, 2010: 15). Con buen uso del color y un conocimiento del público al que va dirigido, es posible expresar sentimientos de alegría o tristeza, tranquilizar o exaltar, iluminar o crear un ambiente sombrío. Los usos del color son plurales y cambian con las modas, se adaptan. Los colores tienen la capacidad de afectarnos e influenciarnos debido a un fenómeno psicofisiológico, pero también por un fenómeno psicológico (Moore, 2010).

La iluminación:

Según la Real Academia de la Lengua Española, *Luz es el agente físico que hace visibles los objetos*. Pero la luz no solo nos permite ver. La luz nos permite iluminar, dimensionar y modelar. Nos permite controlar la percepción del espacio, los volúmenes, las formas y las texturas. Contribuye a la creación de atmósferas y ambientes (AA.VV, 2008). La luz tiene un lenguaje propio, capaz de intervenir en un espacio y producir emociones o narrar historias. La luz es un lenguaje visual

(Sirlin, 2016).

En la ópera, la luz constituye un lenguaje visual ligado a la acción dramática, como el vestuario o la escenografía, siendo una herramienta expresiva de increíble intensidad y complejidad. La labor del diseñador de iluminación corresponde, pues, "identificar qué luces han de usarse para crear la estructura y modelado visual que sea necesario para proporcionar la correcta composición visual para cada escena" (Schmidt, en Fryer, ed., 2014: 202). Por la libertad y el carácter individual de las representaciones operísticas, los diseñadores de luces actualmente no siguen ningún patrón estilístico predefinido, aunque prácticamente todos se basan en el control de la intensidad, el color y el foco de la luz. Como reconoce Schmidt, "los estilos de iluminación en la ópera son cada vez menos definidos" (Ídem: 198). Se pueden encontrar desde propuestas "naturalistas" hasta escenas de alto colorido y fantasía en que no se esconde de la vista la fuente de luz, con gran carácter dramático. "La luz tiene grandes posibilidades de explorar relaciones musicales y visuales, que profundicen el camino propuesto por la *régie*" (Sirlin, 2016: 274).

El vestuario:

Del mismo modo que los elementos escenográficos y la iluminación, el vestuario y el maquillaje son de gran importancia a la hora de completar el espacio escénico de una forma visual. Son a su vez portadores y emisores de signos que facilitan la comprensión y el desarrollo de la acción dramática por parte del espectador. La indumentaria es capaz de informar sobre la condición del personaje, para situar el lugar de la acción, el tiempo en el que se desarrolla u otros tipos de datos de interés para la comprensión de la narrativa (Ruano, 2000).

Pero siempre hay que tener en cuenta, que la ropa tiene una connotación sociológica, por lo que, a la hora de elegir un

vestuario para una ópera, aunque hoy en día la elección de la época de la misma que elijamos sea libre, ésta deberá tener un significado por sí mismo, una razón de ser. Será una elección concebida en función de aquello que queremos comunicar (Mortier & Vela del Campo, J.A, ed., 2010).

4. La obra de Juan Urdaniz

Juan Urdániz Escolano (Zaragoza, 1977) es doctor musicólogo por la Universidad pública de Navarra, además de licenciado en Historia y ciencias de la música por la Universidad de La Rioja, con un Máster de investigación en Desarrollo de las capacidades musicales por la Universidad Pública de Navarra y otro Máster en Psicología para músicos por la UNED. Posee títulos superiores en Piano, en Música de Cámara y en Solfeo y Teoría de la Música por el Conservatorio Superior de Música de Navarra. Ha trabajado como pianista con orquestas y coros nacionales, y como repetidor para producciones de la Asociación *Gayarre* de Amigos de la Ópera. Ha ofrecido conciertos como pianista solista, formando parte de varios grupos de música de cámara y acompañando cantantes y coros en diversas ciudades de España, Reino Unido, Francia y Países Bajos. También tiene formación en instrumentos históricos de teclado y de viento. Además, ha formado parte como tenor en el Orfeón Pamplonés y el Coro de la Fundación Princesa de Asturias. Acumula dos décadas de experiencia como profesor pianista acompañante de cantantes e instrumentistas en varios conservatorios. Actualmente ejerce esa labor en el Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga como funcionario de carrera. También colabora con el equipo docente del Máster Propio en Estudios Japoneses de la Universidad de Zaragoza impartiendo "Historia de la música japonesa". Compagina la docencia con la investigación autónoma, centrada en la narratividad de la música en los medios audiovisuales, la psicología en el teatro lírico y el japonismo en la música occidental.

En el año 2005 Ópera de Cámara de Navarra le ofreció la

primera oportunidad de dirigir musicalmente una ópera: *Hansel y Gretel* de E. Humperdinck. En 2012, con una diferencia de un mes, Claves Producciones Culturales le propuso dirigir *Quien porfía mucho alcanza,* opereta de M. García, y se lanzó a producir y dirigir *Marc' Antonio e Cleopatra* de J. A. Hasse, serenata barroca que fue representada en el Salón de Actos de Caja Rural de Aragón en la capital de Zaragoza el 10 de marzo. Tras haber desempeñado diversas labores en óperas para otras asociaciones (maestro repetidor, director musical, coordinador de producción), Urdániz se encargó en 2012 con *Marc' Antonio e Cleopatra* de la elección del libreto, la búsqueda del espacio y de las contrataciones, a modo de *impresario* del s. XVIII, reservándose a sí mismo el puesto de director musical y gestor económico. Pero conforme transcurrían las representaciones, sus responsabilidades autoimpuestas fueron aumentando al considerar esta disciplina artística como medio de expresión personal, con la que consigue manifestarse de manera más directa e individual. Más implicado, no sólo financiaba cada proyecto dirigiéndolo musicalmente, sino que participaba en la labor creativa de otros trabajadores, no como afán de intrusismo profesional, sino tratando de buscar y coordinar una visión global de la obra, llegando a ser en las tres últimas obras director musical y escénico.

La elección de Urdániz de esta obra de teatro lírico como su primer proyecto escenográfico fue según sus palabras "debido a su belleza, su formato asequible, el deseo de trabajar con las dos cantantes en particular, y la accesibilidad de la trama para el público" (comunicación personal, diciembre 2023). El salón de actos del Edificio Caja Rural de Aragón es considerado una de las joyas del Art Déco de Zaragoza, siendo el escenario de incontables acontecimientos históricos y culturales de la ciudad. Tras su reforma en 1928 por el arquitecto Francisco Íñiguez, el salón adquirió la forma de un teatro con plateas, fila de palcos alrededor de la parte alta y un estrado que hace las veces de escenario y zona de conferencias (n. d., documento online, 2023). El escenario

carece de caja escénica y de telón, por lo que todo elemento situado en el espacio escénico permanece visible al público desde el momento de su entrada a la platea. La direccionalidad de la sala rectangular marcó desde un inicio la idea de prolongación del espacio no mediante el hiperrealismo, pero sí mediante la creación de un punto de fuga generado a partir de una serie de columnas acanaladas y salomónicas que sugiriesen una continuación de ésta, y siendo el panel de fondo del mayor tamaño permitido por el espacio, para abarcar el máximo ángulo de visión desde las butacas. Urdániz aboga en todas sus escenografías por un espacio escénico tridimensional, adaptado a cada una de sus obras con más o menos elementos practicables. La escenografía de estilo barroco, con una pintura de decorado a modo arquitectónico con una marcada perspectiva, como se ha mencionado anteriormente, sobre paneles de de 3 m de altura por 6 m de largo permitía una clara ubicación de los cantantes en la época deseada por Urdániz. Los objetos practicables elegidos consistían en una mesa, un banco central de estilo barroco con tapicería roja ribeteado en dorado, y una silla, que fueron utilizadas en varias ocasiones durante toda la pieza, creando tres espacios diferenciados. Sobre la mesa, como detalle para la interacción de Marco Antonio, aunque poco visible para el público, se colocó un mapa sobre el que apoyaban miniaturas de barcos con velas rojas en representación de las fuerzas de Marco Antonio y Cleopatra, junto a barcos con velas blancas, simbolizando las de su enemigo Julio Cesar. En cuanto al vestuario, Urdániz no buscaba fidelidad histórica hacia el marco temporal de la acción, sino una sugerencia estética visual de la época de la composición de la ópera. Ambos personajes comparten “el color rojo, emblema de los combatientes y símbolo de fuerza, amor, pasión, fuego-sacrificio[1]” (Urdániz, comunicación personal, diciembre 2023).



Figura 1. *Antonio e Cleopatra* de J. A. Hasse, 2012. Fotografía J. Urdániz

La misma sala acogió el 26 de septiembre de 2014 la representación de *Le Cinesi (Las mujeres chinas)*, ópera cómica en un acto ambientada en China de Cristoph Willibald Gluck sobre un libreto de Pietro Metastasio. Tratándose esta trama de un juego, un entretenimiento, hay cierta inspiración para la puesta en escena en los decorados de "talent shows" televisivos. Por eso Urdániz optó en esta ocasión por un formato más panorámico, donde el panel de fondo de escenario es de menor altura que en el caso de *Marc´Antonio e Cleopatra.* En esta ocasión se realizó una escenografía más minimalista y con inspiración oriental, compuesta mediante un fondo horizontal de 2 m de alto por 6 m de largo realizado mediante bastidores empapelados con patrones decorativos orgánicos en tonos dorados y rojo-púrpuras y cuatro estructuras rectangulares exentas alistonadas en forma vertical y horizontal haciendo alusión a las viviendas de los *siheyuan*

(residencias tradicionales chinas) consiguiendo a su vez un sutil juego de sombras mediante la iluminación y dotando al conjunto de mayor dinamismo. Las estructuras exentas, policromadas en rojo, permitían una libre circulación de los cantantes confiriendo al espacio escénico de tridimensionalidad. Como elementos practicables se utilizaron una mesa camilla y tres sillas de inspiración oriental. Tres y no cuatro (como el número de personajes) ya que, de esta manera, uno de los cantantes siempre estaba obligado a estar de pie en escena acentuando el carácter móvil, activo y lúdico de la trama. Todo el conjunto se unificó mediante una paleta cromática con predominio de colores rojo y dorado, dejando destacar el rico vestuario tradicional chino.



Figura 2. *Le Cinesi* de Cristoph Willibald Gluck, 2014. Fotografía J. Urdániz.

El 1 de marzo de 2015 en el Auditorio Barañáin (Navarra), Urdániz dirige la ópera de cámara *La ninfa e il pastore* de Antonio Vivaldi. El punto de partida para la creación de todo el espacio escénico fue en esta ocasión la elección del vestuario: dos vestidos de la diseñadora Leyre Valiente. El vestido triangular de Eurilla es de un blanco perlado con transparencia de interior negro. El de Nice, con forma de "Y" negra sobre una capa interior de un suave color crema. En cierto sentido, uno el opuesto del otro[2]. Mientras, Alcindo, pantalón negro y camisa blanca, mitad y mitad. Todos van descalzos, lo que en una visión corriente pisar la hierba del bosque podría significar la conexión con la naturaleza, al tratarse casi de un negativo fotográfico de la imagen, aludiría a la muerte. El Auditorio Barañáin, tercero más grande de Navarra, cuenta con una disposición de escenario a la italiana. Posee cámara negra, con un ancho y alto de embocadura de 14 x 8,8 m (Navarra, 2024), lo que permite visualizar el espacio escénico de una forma diferente en cuanto a proporciones. Su equipación técnica respecto a la iluminación, así como la facilidad de sus instalaciones en relación a la carga y descarga de todos los elementos escenográficos y su posibilidad de anclaje al suelo, también fueron factores a tener en cuenta en el conjunto de la preparación de todo el espacio. En la ópera *La ninfa e il pastore*, Urdaniz opta por la simplicidad a la vez que por la grandilocuencia en las dimensiones de los elementos. Apuesta por una puesta en escena moderna y elegante, muy minimalista, donde la luz cobra un papel muy importante en el transcurso de los acontecimientos. Cubre el fondo del escenario mediante un ciclorama en gris difuminado para evitar las sombras de los elementos situados en el espacio escénico manteniendo el espacio puro y creando una atmósfera mediante el color. En la zona central, se sitúan cinco enormes estructuras verticales de 6 metros de altura. Son árboles negros de gran simplicidad geométrica que nos trasladan al lugar donde se ubicará la escena. En el extremo derecho del escenario, un tocón de

poliespán y un río realizado mediante papel y plástico completan la escena. Desde la estructura que ocupa el eje central del espacio escénico, descienden unas cintas de raso rojo formando un corazón que crea un foco de atención en el espectador y que Eurilla construye y deconstruye para representar sus sentimientos, ya que al igual que el tocón y la vegetación que lo rodea en la que se incluyen unos lirios blancos, símbolo de amor sincero, son elementos practicables a lo largo de la ópera por parte de los cantantes.



Figura 3. *La ninfa e il pastore* de Antonio Vivaldi, 2015. Fotografía J. Urdániz

El 1 de abril de 2022, tras un parón de siete años, debido a cambio de domicilio a la ciudad de Oviedo por causas laborales, y la pandemia de la COVID-19, Urdániz retoma la producción y dirección con la ópera dieciochesca *Amor*

prigioniero, de Girolamo Sertori, músico vinculado a la ciudad de Pamplona, y de la cual se desconoce cualquier tipo de representación escenografiada[3], por lo que según los organizadores del museo de Navarra, quien acoge dicha representación, supuso "no sólo una recuperación de patrimonio musical navarro sino un estreno público absoluto" (Navarra.es, 2023). La actualmente desacralizada capilla del Museo de Navarra (Pamplona), antigua capilla del que fue Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia, de estilo gótico-renacentista, es hoy en día una sala de exposiciones de larga duración de fondos del propio museo correspondientes a artistas vivos. Ofrece unas excelentes condiciones acústicas, por lo que también es utilizada como ocasional sala de conciertos con una capacidad para 120 asistentes (Navarra M. d., 2023). Su estética mezclada con un acondicionamiento moderno en cuanto a instalaciones en suelos y paredes[4]hace del espacio un lugar sugerente donde acoger nuevas propuestas innovadoras, del que Urdániz ha sabido aprovecharse dando un giro contemporáneo al libreto de *"Amor Prigioniero".* La planta de cruz latina y la carencia de escenario en altura, obligó a la realización de la actuación en el crucero. En los anteriores proyectos, los cantantes se encontraban en un escenario elevado y el conjunto instrumental a ras del patio de butacas, pero en esta ocasión, esta disposición impediría la adecuada visualización por parte de los espectadores. Por eso, Urdániz tomó la decisión de reorganizar el espacio llevando el conjunto instrumental al ábside, a la espalda de los cantantes, descartando la colocación de cualquier tipo de fondo en la escenografía y siendo todos los elementos de la misma practicables, acercando en cierto modo la pieza a la forma en que se representaban las 'zarzuelas caseras' y los otros géneros vocales camerísticos en las pequeñas cortes urbanas en el siglo XVIII: una producción semiescenificada (no en un auditorio, sino en una gran sala, sin apenas escenografía, pero con actuación teatral y movimiento de los cantantes, y con vestuario y ciertos elementos de atrezzo). La

puesta en escena presenta una ambientación urbana y contemporánea, al más puro estilo de las series policiacas procedimentales de la televisión, sobre cuyos arquetipos y *topoi* hace una mirada divertida que, se espera, en palabras de Urdániz, identifique el espectador (comunicación personal, diciembre 2023). La escena se divide en dos zonas: el patio de butacas/nave central, que representa la calle y el crucero, que es la comisaría de policía. A su vez, ésta se divide en tres zonas diferenciadas formando un triángulo donde se representan los puntos clave de las áreas típicas de una comisaría de policía: mesa de despacho junto a panel visual de pistas interconectadas, panel de medición de altura para la fotografía de los detenidos, y sala de interrogatorio. En las dos primeras, la pared se sugiere simplemente con una sección rectangular vertical. En la sala de interrogatorio, la evocación de habitación separada se realiza al incorporar el marco que representa el espejo unidireccional mediante un bastidor de madera en negro. Esta escenografía de tipo funcional que responde básicamente a las necesidades de los intérpretes junto con el vestuario elegido, vestuario actual en el que destaca el chaleco vaquero con brillantes alas de lentejuelas bordadas del personaje de Amor, consigue orientar al espectador a la imaginería de las ficciones policiacas, y el acercamiento de la escena al público así como la complicidad con el mismo de los cantantes a lo largo de la interpretación, hizo de esta producción de Urdániz una de las más aplaudidas y sorprendentes para el público por su originalidad y atrevimiento.



Figura 4. *Amor prigioniero* de Girolamo Sertori, 2022. Fotografía J. Urdániz

El 25 de octubre de 2023 Urdániz estrena por primera vez fuera de Japón la primera ópera compuesta por un músico del país nipón. Komatsu Kōsuke; *Hagoromo,* basada en la obra de teatro *nō*[5]del mismo título. La actuación dio el cierre al X Congreso Internacional del Grupo de Investigación Japón; *Japón, país influyente: sus contribuciones desde la perspectiva del siglo XXI* celebrado en la ciudad de Zaragoza entre el 25 y el 27 de octubre de 2023, y el lugar cedido para su representación fue el salón de actos del CIFICE-Centro de Innovación, Formación e Investigación en Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza. Al ser un salón de actos, no posee cámara negra, aunque sí un escenario elevado. La profundidad de este limita los elementos que se pueden disponer a lo ancho del espacio, ya que dificultarían mucho la movilidad de los cantantes. Del mismo modo condiciona la disposición de los músicos. El conjunto instrumental tuvo que ser colocado delante del escenario, en el patio de butacas, y el coro (cuya función, al igual que el *jiutai* del teatro *nō,* consiste en comentar la acción y describir los sentimientos internos de los

personajes) en el rincón delantero derecho del patio de butacas. La puesta en escena de Urdániz pretendía remitir a la dramaturgia original del teatro *nō*, en base a los aspectos minimalistas de sus principios estéticos. Optó por una escenografía muy simple, con un fondo pintado en panel del monte Fuji silueteado inspirado en los grabados *ukiyo-e* ambientando la localización, como son las imágenes en el *kagami ita* del escenario japonés. Un tronco en pvc como único elemento practicable en la zona izquierda del escenario es el que, en teatro *nō,* basta para sugerir el *yorishiro*, el lugar donde los dioses bajan al mundo de los hombres, y donde Hakuryō encontrará el Hagoromo. En esta ocasión se pudo disfrutar de una escenografía sugerente donde se eliminó todo lo prescindible en una combinación de objetos de una manera muy simplificada, dejando al espectador terminar de completar la escena, alcanzando cierta situación en un tiempo y lugar concretos y transportándolos en cierta manera a un espacio onírico o surrealista. En contrapunto a esa aproximación a lo tradicional mediante los elementos escénicos, Urdániz buscó, mediante el vestuario, un acercamiento teatral más moderno y cercano a la realidad de los espectadores de lo que fue el estreno de 1903. Hakuryō va vestido como un humilde pescador tradicional japonés. El coro, con *haori* azul oscuro sobre camiseta blanca, evoca las olas del mar, de donde surge la *tennyo*. Ella viste en ese momento un *kimono* de color salmón claro, evocando su desnudez y pureza que cubrirá posteriormente con el *hagoromo*, creación realizada ex proceso para el espectáculo basado en un gran *kimono* vaporoso de color negro y decoraciones en turquesa de gran tamaño.



Figura 5. *Hagoromo de Komatsu Kōsuke, 2023. Fotografía J. Urdániz.*

En 2023 Urdániz hace su primera incursión en el mundo de la producción y dirección cinematográfica del mediometraje sobre la ópera *La princesse jaune,* proyectada por primera vez el 15 de diciembre como parte de la programación del XX Festival de Anime de Navarra. Urdániz optó por grabarlo como película musical en lugar de representación en directo como sus anteriores proyectos para conseguir una mayor diversificación en cuanto a su distribución, siempre en su afán de difundir el drama lírico entre público no acostumbrado a acudir a la ópera. Y no solo se atreve con el cambio de formato, sino que, en esta ocasión, traslada la acción de la Holanda del siglo XIX, a la actualidad en otro intento más de aproximarse a nuevos espectadores. Hay equivalencia por la ola neojaponista contemporánea, con apasionados *otakus* fans del *manga*, los videojuegos y el *anime* japonés. Tanto la narrativa como el espacio escénico se divide en dos partes muy diferenciadas:

las escenas del “mundo real” tienen lugar en el domicilio de Kornélis, totalmente decorado con elementos de la cultura popular japonesa (posters, figuras, consolas de videojuegos, mangas…). En cuanto al escenario de rodaje, un salón rectangular que se dirige hacia el fondo y está dividido en dos zonas: una, enmarcada por los muebles -sofás y armario-, y otra (la cocina), al fondo, encuadrada por el marco de la puerta y que divide el plano en tres secciones verticales. Uniendo esas dos zonas hay una zona sólo de paso, un pasillo de idéntica anchura. La pintura de las paredes es de un amarillo anaranjado, similar al tono de piel de Léna. Ya desde el principio el color de la escena se hace referencia a la identidad de y fijación en “la princesa amarilla”. Las secuencias en el Japón virtual se desarrollan en un frondoso bosque. Los planos de estas escenas priorizan una mirada panorámica y horizontal. Kornélis viste un sobrio *kimono* negro y Ming lleva uno anaranjado, a juego con su melena, orejas y cola.



Figura 6. *La princesse jaune de Camille Saint-Saëns, 2023. Fotografía J. Urdániz*

CUADRO RESUMEN OBRAS PRODUCIDAS Y DIRIGIDAS POR J. URDANIZ

OBRA	AUTOR	TIPO DE OBRA	TIPO DE REPRESENTACIÓN	AÑO DE REPRESENTACIÓN	LUGAR DE REPRESENTACIÓN
Antonio e Cleopatra	J. A. Hasse	Teatro lírico.	Representación en vivo.	2012	Salón de Actos de Caja Rural de Aragón. Zaragoza.
Le Cinesi	Cristoph Willibald Gluck	Ópera cómica.	Representación en vivo.	2014	Salón de Actos de Caja Rural de Aragón. Zaragoza.
La ninfa e il pastore	Antonio Vivaldi	Ópera de cámara.	Representación en vivo.	2015	Auditorio Barañáin (Navarra).
Amor prigioniero	Girolamo Sertori	Ópera dieciochesca.	Representación en vivo.	2022	Capilla del Museo de Navarra (Pamplona).
Hagoromo	Komatsu Kōsuke	Obra pionera de teatro lírico creada en japón.	Representación en vivo.	2023	CIFICE-Centro de Innovación, Formación e Investigación en Ciencias de la Educación de la Universidad de Zaragoza.
La princesse jaune	Camille Saint-Saëns	Ópera.	Mediometraje.	2023	XX Festival de Anime de Navarra.

ANÁLISIS DE ELEMENTOS VISUALES UTILIZADOS EN CADA OBRA

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
Marc' Antonio e Cleopatra	**Dimensiones:**3 x 6 m. **Material:**Bastidores de madera de pino cubiertos con paneles de DM. **Imagen:**Arquitectura barroca con marcada perspectiva mediante un solo punto de fuga y flanqueada mediante columnas acanaladas y salomónicas.	Una mesa, un banco central de estilo barroco con tapicería roja ribeteado en dorado, y una silla.	Mapa con miniaturas de barcos con velas rojas y blancas.	Predominio de color rojo, emblema de los combatientes y símbolo de fuerza, amor, pasión, fuego-sacrificio. Pintura de decorado en tonos fríos. Blancos.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales a 45º.	Sugerencia estética visual de la época de la composición de la ópera.

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
Le Cinesi	**Dimensiones:** 2 x 6 m. **Material:**Bastidores de madera de pino cubiertos con papel. No es estrictamente una pintura de decorado ya que no se ha realizado con dicha técnica, pero cumple con las funciones de la misma. **Imagen:** con patrones decorativos orgánicos.	Cuatro estructuras rectangulares exentas alistonadas en forma vertical y horizontal haciendo alusión a las viviendas de los *siheyuan.* Una mesa camilla y tres sillas de inspiración oriental.	———	Dorados y rojo-púrpuras.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Vestuario tradicional chino.
La ninfa e il pastore	La pintura de decorado es sustituida por un ciclorama.	Estructuras verticales de 6 metros de altura. Tocón de poliespán y río realizado mediante papel y plástico	Cintas de raso rojo y lirios blancos.	Negro y blanco.	-Ciclorama. -Frontales. -Luz cenital con filtros de color. Cambio de ambientes: azul, rojo. verde. .	Eurilla: vestido triangular blanco perlado con transparencia de interior negro. Nice: vestido con forma de “Y” negra sobre una capa interior de un suave color crema. Alcindo: pantalón negro y camisa blanca.
Amor prigioniero	———	Mesa de despacho, panel visual de pistas interconectadas, panel de medición de altura para la fotografía de los detenidos, y sala de interrogatorio (la evocación de habitación separada se realiza al incorporar el marco que representa el espejo unidireccional mediante un bastidor de madera en negro).	Elementos decorativos sobre mesa de despacho: bolígrafos, ordenador, papales y libreta.	Blanco y negro.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Vestuario de época actual en el que destaca el chaleco vaquero con brillantes alas de lentejuelas bordadas del personaje de Amor.

OBRA	PINTURA DE DECORADO	PRACTICABLES	OTROS	COLOR	ILUMINACIÓN	VESTUARIO
Hagoromo	**Dimensiones:** 3 x 5 m. **Material:**Bastidores de madera de pino cubiertos con paneles de DM silueteados. No es estrictamente una pintura de decorado, aunque sí que se ha realizado mediante técnicas pictóricas. **Imagen:**monte Fuji inspirado en los grabados *ukiyo-e.*	Tronco realizado con planchas de pvc y policromado de 2 metros de altura.	———	Colores cálidos.	Limitada por los condicionantes de la sala. Luz fija frontal y dos laterales.	Hakuryō: traje inspirado en pescadores tradicionales japoneses. Coro:*haori* azul oscuro sobre camiseta blanca. Tennyo*: kimono* de color salmón claroy *hagoromo*; *kimono* vaporoso de color negro y decoraciones en turquesa de gran tamaño.
La princesse jaune	Interior: planta rectangular dividida en dos zonas; sala y cocina. Exterior: Bosque de Orgi (Navarra).	Interior: Mobiliario de una casa.	Interior: Elementos relacionados con la cultura popular japonesa: posters, figuras, consolas de videojuegos, mangas…	Interior: amarillo anaranjado. Exterior: verde anaranjado.	Interior: Apoyo de focos móviles Exterior: iluminación natural y apoyo de focos móviles.	Kornélis: *kimono* negro. Ming:*kimono* anaranjado, a juego con su melena, orejas y cola.

5. Aplicación didáctica en Primaria

El aprendizaje está directamente relacionado con la capacidad de experimentar desde un marco empírico y cualitativo (Eisner, 2004). Por lo tanto, teniendo en cuenta esta premisa, podemos decir que uno de los motores que rige el aprendizaje es el descubrimiento y las experiencias.

Las experiencias significativas en el campo de las artes se pueden extender a otros ámbitos relacionados con las cualidades sensoriales que las artes participan (Eisner, 2004). El arte favorece un enorme grupo de habilidades y procesos mentales, permite el desarrollo de capacidades cognitivas y emocionales, además de motivar el desarrollo de competencias humanas. El aprendizaje activo se caracteriza por estimular al alumnado a generar sus propias soluciones e involucrar a los docentes en un marco de análisis y discusión destinado a producir resultados tangibles (Pellicer, Álvarez & Torrejón, 2013).

Dentro del campo del Aprendizaje Artístico, siguiendo la estela del Kilpatrick en su obra Método de proyectos, traducimos como «recreación» el modo de proyectar (Kilpatrick, 1925). Un proyecto de recreación es aquel cuyo propósito principal es apreciar, disfrutar o usar algo de alguna manera positiva y placentera una experiencia estética (Caeiro, 2018). Dentro de las aulas de primaria es muy habitual acudir a obras de teatro, creaciones audiovisuales u otras manifestaciones artísticas, pero la experiencia se limita a un momento más relacionado con el ocio que con lo educativo. Si tenemos en cuenta que la nueva ley educativa Ley Orgánica de Educación (LOMLOE, Ley 3/2020, de 29 de diciembre), incide en el diseño de situaciones de aprendizaje como estrategia metodológica y en la importancia de la interdisciplinaridad como referente en su diseño, se considera pertinente la aplicación de "proyectos de recreación" como una oportunidad para que el alumnado experimente las situaciones vivenciales más del disfrute y sepa canalizar esa experiencia a partir de la creación artística. La ópera, como ya se ha destacado en los apartados anteriores, nos brinda esa experiencia multisensorial que despierta nuestra creatividad y pensamiento divergente. Por todo ello favorece, dentro de las aulas de primaria, pasar de un paradigma centrado en la transmisión de contenidos a otro centrado en la creación de experiencias que partan del interés de los estudiantes y situaciones de aprendizaje interesantes, que conecten con el mundo real…" (Ramos-Vallecillo, 2018: 86).

Siguiendo a Boud, Cohen y Walker (2011), vamos a analizar la metodología empleada para la aplicación didáctica en relación con cinco proposiciones:

- La experiencia es el fundamento del aprendizaje y el estímulo para el mismo. Debemos partir de la idea de que toda experiencia es una oportunidad potencial para el aprendizaje. El alumnado que acude a un espectáculo operístico tiene la oportunidad de analizar todos los elementos que lo constituyen de manera que mediante la

observación promoviendo la búsqueda de nuevos significados a esta experiencia artística.

– Los aprendizajes construyen activamente la experiencia. El significado que cada estudiante otorga a la recepción de la obra es una experiencia personal.

– El aprendizaje es un proceso holístico. Para este tipo de aprendizaje a partir de una experiencia se desarrollan aspectos cognitivos y afectivos de forma globalizada.

– El aprendizaje se construye social y culturalmente. La educación artística actualmente se encuentra en una posición interdisciplinar donde el papel de la cultura es un medio imprescindible para el correcto desarrollo del conocimiento. El compartir la experiencia de manera grupal sirve de soporte para el seguimiento del proceso y desarrollo de la reflexión y regulación de los estudiantes sobre su propio proceso de comprensión. Además, este tipo de experiencias pueden extrapolarse a sus momentos de aprendizaje no formal o de ocio con la implicación de las familias.

– El aprendizaje está influido por el contexto socioemocional en el que se produce. Este tipo de experiencias potencian un proceso de comunicación proactiva para alcanzar una mejora en la calidad del aprendizaje por medio de un acercamiento emocional.

6. Conclusiones

Las actividades planteadas desde la educación plástica requieren de los procedimientos de identificar y experimentar. Es importante ofrecer nuevas oportunidades para experimentar y disfrutar de estilos artísticos tradicionales y así poder poner en práctica su imaginación y ofrecerles nuevas formas de aprender. De esta manera desarrollan sus destrezas para poder dar rienda suelta a su propio crecimiento y mejora de la confianza en sí mismos.