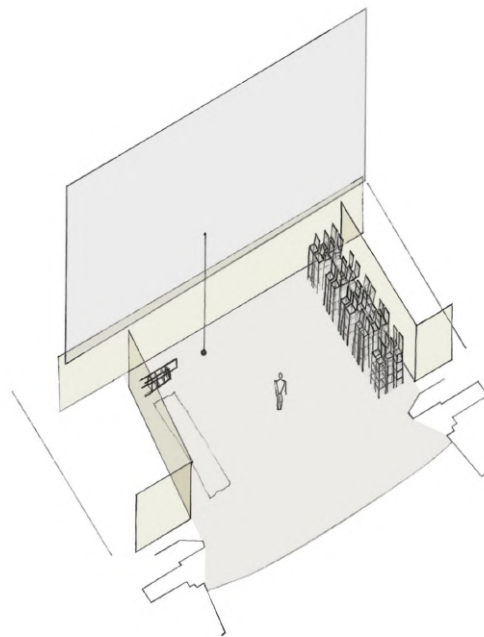


La arquitectura de Pina Bausch

Análisis escenográfico en el Teatro Real

Sofía Álvarez Llácer



“Dance, dance, otherwise we are lost”

Pina Bausch (1940-2009)

Trabajo de Fin de Grado

Título

La arquitectura de Pina Bausch
Análisis escenográfico en el Teatro Real

Estudiante

Sofía Álvarez Llácer

Tutor

Juan José González Ferrero

Aula TFG 4

Daniel Díez Martínez, coordinador
Ángel Martínez Díaz, adjunto

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid

Enero 2025

En portada: axonometría de la escenografía del Acto II de la ópera danza de *Orfeo y Eurídice* de Pina Bausch



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor, Juan José González Ferrero, por su guía, paciencia y valiosas aportaciones a lo largo de este trabajo. Su compromiso y entusiasmo han sido fundamentales para mi crecimiento académico y personal durante este proceso.

A mi familia y amigos, gracias por su apoyo incondicional, su comprensión en los momentos más exigentes, sus palabras de ánimo, risas y compañía. Su confianza en mí ha sido mi mayor fuente de motivación.

Finalmente, agradezco a todas las personas que, de una forma u otra, han contribuido a la realización de este proyecto. Este logro es también reflejo de todo lo que he aprendido y compartido con este trabajo.

Este trabajo es el resultado de un esfuerzo colectivo, y estoy profundamente agradecido por haber contado con personas tan excepcionales a mi alrededor.

Índice

1. Resumen.....	9
2. Introducción	11
2.1. Breve historia de la danza	11
2.2. Pina Bausch. Ausdruckstanz. Danza teatro. Ópera danza y Christoph Willibald Gluck. Proceso de creación.....	19
2.3. Montajes de gira en España. El Teatro Real de Madrid.....	27
2.4. Objetivos del trabajo	29
2.5. Metodología	31
2.5.1. Lecturas.....	31
2.5.2. Información aportada por el Teatro Real	31
2.5.3. Documentación de elaboración propia.....	32
2.5.4. Comparativa entre obras	33
3. Análisis de las escenografías y montajes de las óperas-danza en el Teatro Real.....	35
3.1. Ifigenia en Táuride	37
3.2. Orfeo y Eurídice	87
4. Aportaciones.....	137
4.1. La escenografía en el trabajo de Pina Bausch. Características generales	137
4.2. Cuadro resumen de los elementos escenográficos	144
5. Bibliografía	145
6. Procedencia de las ilustraciones	148

1. Resumen

Desde los años 70, la bailarina, coreógrafa y directora del Tanztheater Wuppertal en Alemania, Pina Bausch sigue siendo de los nombres más importantes que ha conocido el mundo de la danza contemporánea. Ha inspirado numerosos subestilos de danza desde que desarrolló su lenguaje artístico, único, conocido como danza teatro.

Sus piezas han girado por teatros de todo el mundo, dejando siempre al público lleno de su esencia elegante y con cuestiones sociales atemporales. Obras como, *La consagración de la primavera* o *Café Müller*, dos de sus coreografías más reconocidas, nos envuelven en este mundo entre lo cotidiano y los sueños.

La danza teatro de Pina Bausch equilibra polaridades como vida y muerte o creación y destrucción, sin crear juicios. Sus obras desafían las convenciones sociales y promueven nuevos caminos.

Este Trabajo de Fin de Grado plantea un análisis gráfico de las escenografías de dos de sus obras. Son de su primera etapa como coreógrafa y sus dos únicas aportaciones relacionadas con la ópera. Se busca entender el lenguaje arquitectónico de Pina Bausch desde el punto de vista de sus montajes y escenografías y crear un método para reproducir con otras piezas de danza, a partir de un análisis comparativo de ciertos aspectos comunes de la danza, teatro y escenografía.

Palabras clave

Pina Bausch - danza - ópera - arquitectura - escenografía – Gluck

2. Introducción

2.1. Breve historia de la danza

El propósito de las siguientes páginas es dar a conocer como el mundo de la danza, siendo tan poco conscientes de lo integrado que está en nuestra vida cotidiana y quehaceres más rutinarios, realmente ha sido algo intrínseco del ser humano desde que se sabe que existen formas de arte rupestre que muestran y documentan como nuestros antepasados más lejanos introducían el movimiento y la danza dentro de sus rituales. Por lo tanto, puede decirse que la danza es una de las artes más antiguas que existen. Aun así, es un arte difícil y complejo de expresar y explicar de forma escrita. Muchas veces surge de un sentimiento más que de la propia técnica, sobre todo cuando hablamos de danza contemporánea, y esto es lo que verdaderamente crea la dificultad de tratarlo de manera más científica u objetiva. La danza es un conjunto de movimientos de nuestro cuerpo, normalmente fluidos y conectados entre sí en todo momento. Esto hace que dibujar cada paso, figura, salto o desplazamiento sea casi imposible de plasmar sobre papel y que ello haya creado la necesidad de crear numerosas codificaciones y simbologías coreográficas que sean capaces de transmitir la información a generaciones futuras. Hoy en día, con el gran avance de la fotografía y filmografía y las técnicas de multimedia gráfica y visual, se ha facilitado la transmisión y almacenamiento de las danzas y, con ello, del resto de artes escénicas.

El movimiento es una forma de entender y vivir la vida, en la que se expresan los planos filosóficos, literarios y simbólicos. Bailar significa vivir de un modo total; es a la vez conocimiento, arte y religión. (*Garaudy, 1973*)

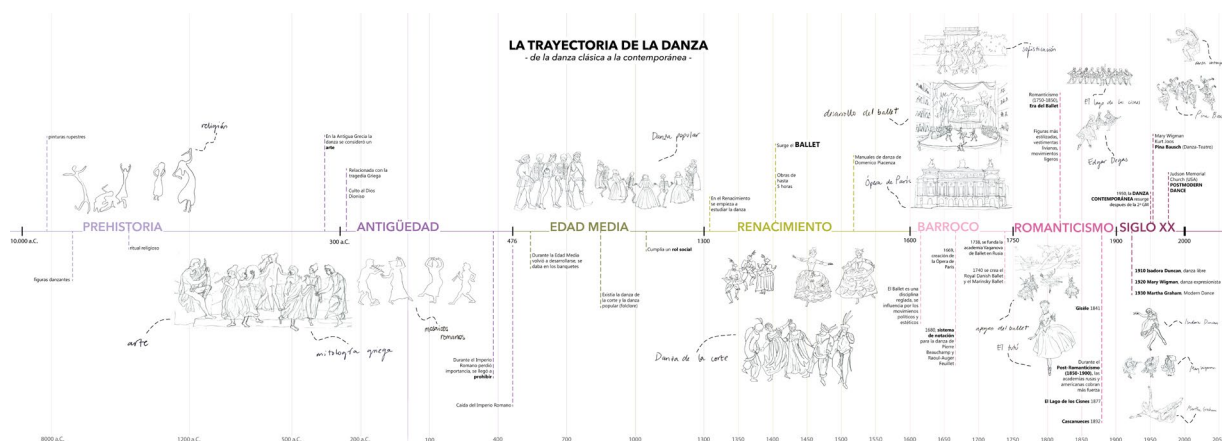


Figura 2.1. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios

Siguiendo la cronología de muchas otras artes, para hablar de la historia de la danza, se ha de comenzar por la Prehistoria. Existen numerosos ejemplos de pinturas rupestres como las de la Roca del Moros de Cogul (Lérida) hallados por el arqueólogo francés H. Breuil (*Breuil, 1908*) que revelan que la danza formó parte de la entidad colectiva del ser humano desde tiempos prehistóricos. Se han encontrado pinturas que coincide con la aparición de otros restos paleolíticos en forma de objetos, yacimientos arqueológicos u otras pinturas rupestres que indican que la danza se generó entorno a rituales tanto religiosos como profanos de las tribus. Como se menciona anteriormente, el movimiento de los cuerpos es difícil de dibujar y poner sobre plano. Las figuras danzantes de las pinturas rupestres suelen mostrarse creando un grupo de personas y nunca como seres individuales, aunando así en la faceta colectiva y ritualista de la danza en tiempos de la Prehistoria.



Figuras 2.2. y 2.3. De izquierda a derecha: Cueva del Chopo (*Picazo, J. V. y Martínez Bea, M., 2004*); Galería del Roure (*Hernández Pacheco, 1917*) En (*Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L., y Díaz-Andreu, M., 2021*)

De la Antigüedad se guardan muchas más evidencias de lo presente que estuvo la danza en aquella época. En la Antigua Grecia, cuando empezaron a inventarse nuevos instrumentos musicales, se realizaron cantidad de bajo relieves y esculturas que mostraban a figuras danzantes junto a otras que tocaban instrumentos, dando una imagen festiva y alegre de la vida en sociedad que llevaban. Paralelamente, del Antiguo Egipto y del Imperio Mesopotámico, se tienen numerosos mosaicos y pinturas dentro de templos o de las ruinas de los hallazgos arqueológicos de ciudades antiguas, donde se muestran tanto a seres y dioses de sus correspondientes religiones como a personajes no divinos con distintos instrumentos musicales y creando grupo (siempre desde una visión frontal, como es lo natural de las pinturas egipcias, sin perspectiva ni profundidad). De nuevo, son escenas festivas y ligadas a rituales religiosos. Entendían las artes como medios de acercarse a los dioses. En la Antigua Roma, sin embargo, la danza estaba ligada a rituales paganos, como sus bacanales y otras escenas de ocio romanas. Además, hubo una época del Imperio Romano, cerca del año 150 a.C., donde se prohibió al pueblo romano la danza, por ser un acto sospechoso y peligroso, y cualquier motivo de expresión musical ya que temían que pudiesen relacionar estos movimientos artísticos y expresivos a lo espiritual o religioso y desligarlo de lo pagano, como querían los emperadores romanos.

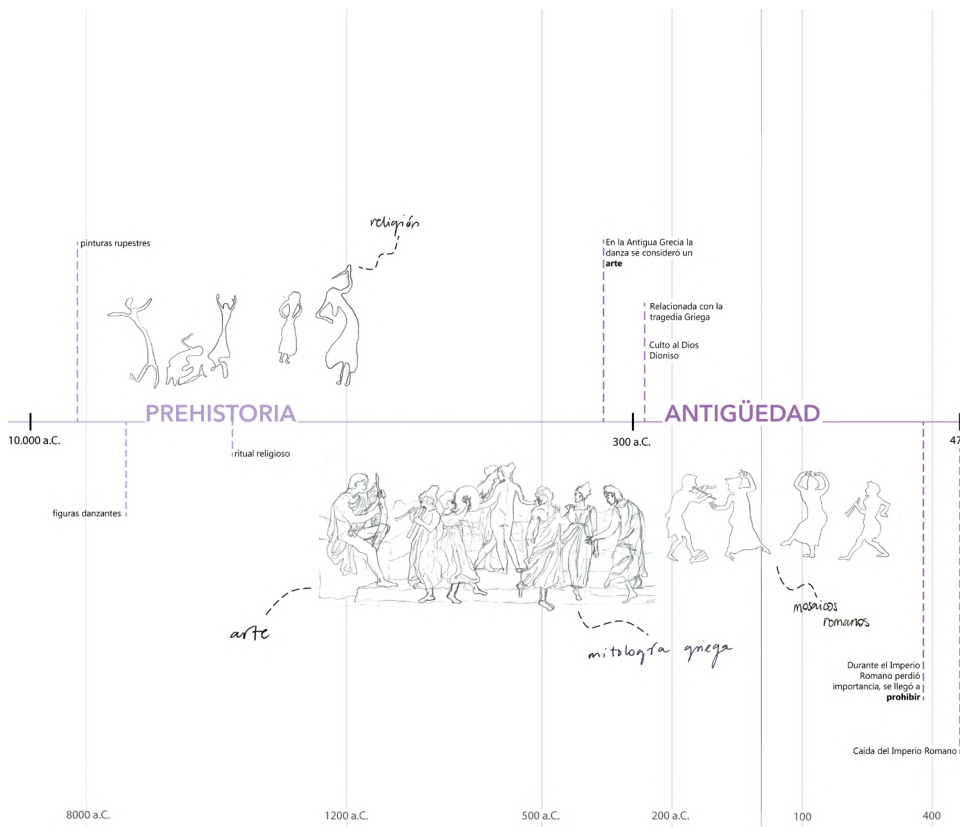


Figura 2.4. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios

Durante la Edad Media, la danza volvió a cobrar gran fuerza y a conformar una parte muy importante del folclore y las tradiciones del pueblo. Se incorporaron las danzas propias de las tribus del norte, Celtas, Anglosajones y Galos en los cultos cristianos. Se ligaron estas danzas a los cambios estacionales, como ritos de fin del invierno o de la llegada de la primavera. A principios del siglo IX, el emperador Carlomagno prohibió la danza. Sin embargo, los pueblos europeos siguieron promoviendo este arte bajo distintos nombres. Surge así, la “danza de la muerte”, como expresión social frente a la Peste Negra. (Pedro, 2006) La evolución de las danzas cortesanas durante la Edad Media dio pie a que, en el Renacimiento, los humanistas se interesasen por este arte al igual que por muchos otros. Se desarrollaron los primeros ballets a raíz del estudio de la danza y se crearon obras de hasta cinco horas de duración. Se han encontrado manuales de danza de Domenico Picenza.

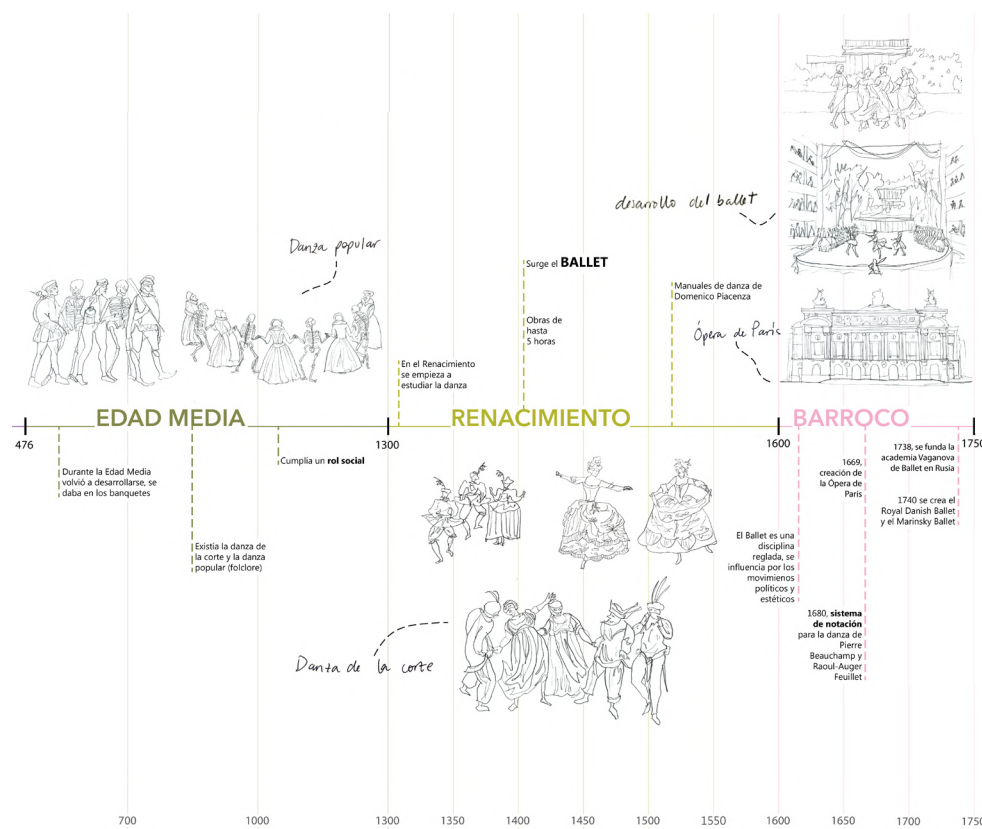
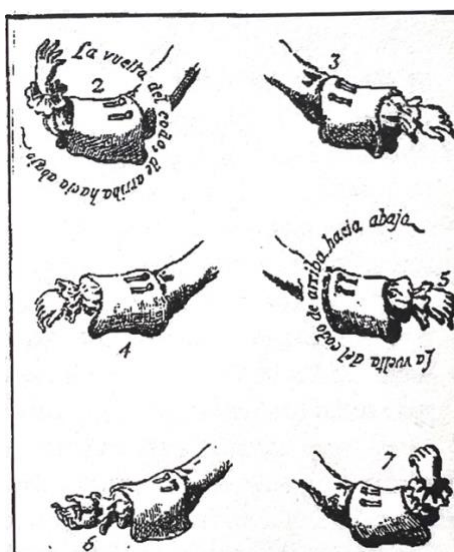


Figura 2.5. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios

En el Barroco, en el año 1661, Luis XIV estableció la real Academia de Danza de París y se han hallado, del año 1680, sistemas de notación de danza de los coreógrafos Pierre Beauchamp y Raoul-Auger Feuillet. (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007) A partir del 1730, se fundan grandes academias de ballet como son la Academia Vaganova, el Marinsky Ballet en Rusia, y el Royal Danish Ballet.



Figuras 2.6 y 2.7. Notación coreológica realizada por Pierre Rameau, Francia, 1725 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)

El siglo XIX, el movimiento románticista se conoce la Era del Ballet, el momento cuando el ballet está en su época dorada y se crean los ballets más famosos y representados en todo el mundo hasta el momento. Sin embargo, como he descrito en las anteriores épocas, el ballet ya llevaba dos siglos formando parte de la vida cortesana y elitista en forma de danza clásica, sin conocerse aún como ballet. Conocido como tal, surge en Fontainebleau como “conjunto de combinaciones geométricas de varias personas bailando juntas” definido así por Balthazar de Beaujoyeux. Se desarrolló de forma exhaustiva en papel y con notaciones diversas, se ve transformado así en su ejecución y recepción con la perspectiva de los teatros a la italiana. Con este nuevo posicionamiento del público dentro de los teatros, se promovió a que en los ballets se fomentasen movimientos y acciones nuevas, que estuviesen lejos del suelo, y esto se conseguía mediante saltos, piruetas y otros desplazamientos de acción vertical. Durante esta etapa, se busca un ballet más estilizado, la perfección como finalidad de este arte escénico y que se cree un discurso alrededor de esta danza de gran dificultad y exigencia técnica. Las características fundamentales del ballet serían por tanto facetas relacionadas con la perfección, como el orden, el equilibrio, la precisión y la claridad. También, los gestos faciales deberán enmascarar cualquier sufrimiento que pueda crear esta danza al cuerpo de la bailarina. (Pascual)

Durante el Postromanticismo, a partir de mediados del siglo XIX, se desarrollaron los grandes ballets de argumento, inspirados en cuentos fantásticos y fabulas. Suele ser común en ellos las metáforas de la figura femenina secuestrada. Como ejemplos de estas figuras estarían la de *Giselle*, la mujer cisne en *El Lago de los Cisnes* o las bellas durmientes. A estas bailarinas se les atribuyó el nombre de Sílfiges, mujeres etéreas, aire, que actúan como seres fantásticos, inalcanzables, de imagen casi espiritual. Esto se lleva a la fiscalidad de la danza mediante el uso de unas zapatillas (puntas) que emplean para no reposar sus talones sobre el suelo durante la mayoría del acto. Su vestuario suele recordarnos a esos rasgos de ingrávidas y ligereza que plasman, además, con sus cuerpos ya extremadamente estilizados. Esta estética femenina del ballet fue llevada al campo de la pintura de la mano del pintor francés Edgar Degas en su serie de cuadros de las clases de ballet. Cabe resaltar la diferencia entre estos cuadros, donde las alumnas son mujeres-niñas con un ambiente delicado, y sus cuadros de los cafés parisinos con cantantes o las bailarinas de cán-cán.

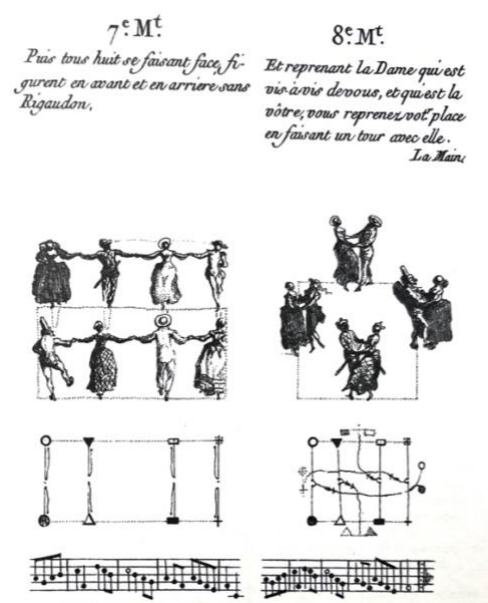


Figura 2.8. Colección de 36 contradanzas. Anónimo, París, Cailleau y Mlle. Castagnery, 1763 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)

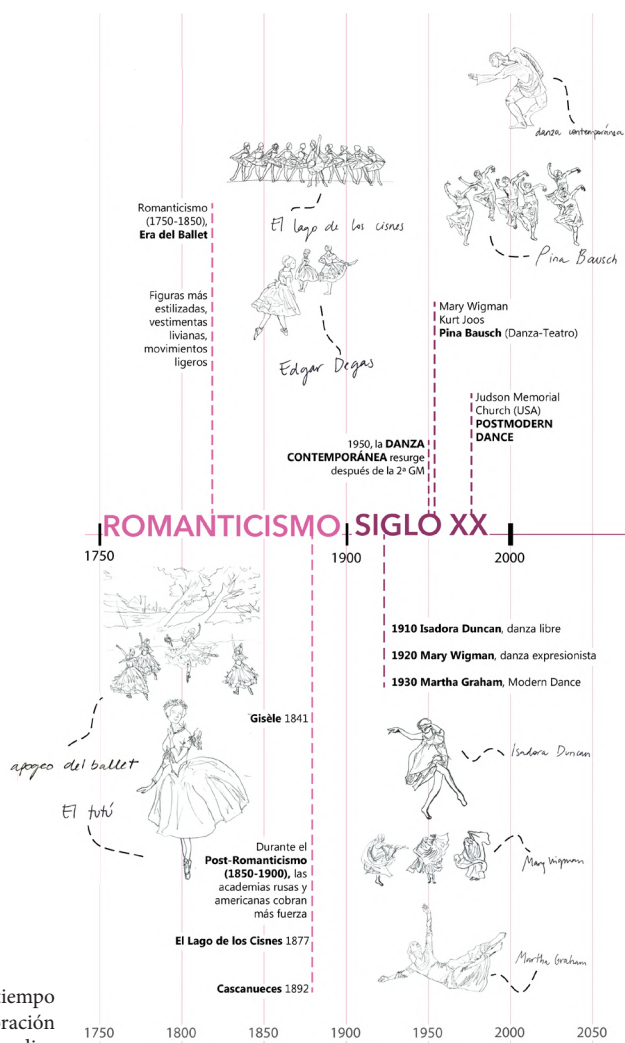


Figura 2.9. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios

El componente histórico juega un importante papel en la creación de los ballets de esta época. La burguesía de Francia, el zarismo en Rusia y las nomenclaturas oficialistas de la URSS y Cuba, crean, según Garaudy, distintas formas de petrificación ideológica. (Garaudy, 1973). Es decir, por ejemplo, tras la revolución de octubre del pueblo ruso, al Teatro Bolshoi acudirán un público cambiado y alterado por la política de su país y, sin embargo, las obras y su repertorio mantendrán su discurso. Aun así, a finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del XX, la compañía rusa de danza de Diaghilev comienza a promover desde Rusia una revolución escénica innovadora del ballet gracias a las colaboraciones con el resto de las artes y las vanguardias europeas.

Durante el siglo XX, en contraposición a las fuertes y estrictas reglas que imponía el ballet del siglo XIX, surgieron numerosas variantes de una danza que se caracterizó por la libertad de movimiento, recuperando las nociones internas como fuente de expresividad, y que se denomina con el nombre de danza contemporánea. A diferencia del componente fantástico del ballet, la danza contemporánea ahonda en la búsqueda de una realidad naturalista de la vida y que, según Garaudy, no consiste en huir de ella, si no en hacer de ella un espacio habitable, afrontarla para crear un orden humano. (Garaudy, 1973).

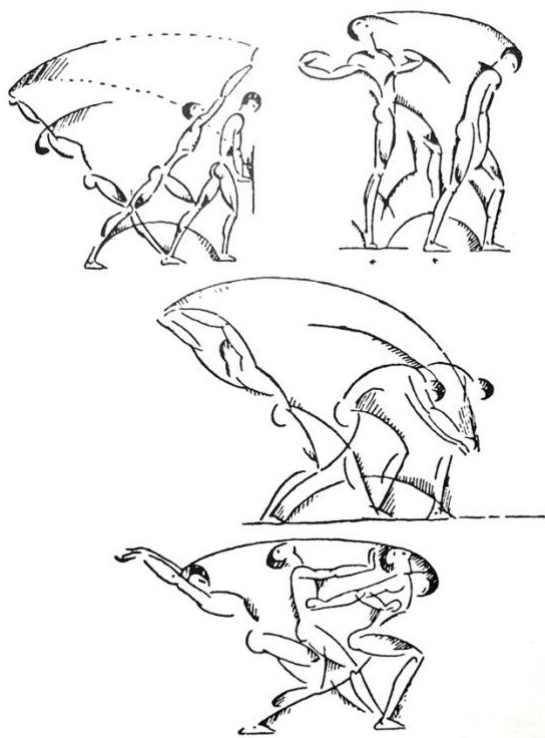


Figura 2.10. Notación coreológica realizada por Dalcroze, Italia, 1916
(Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)

La danza contemporánea se trata de un campo especialmente proclive a la presencia de las mujeres, en las distintas facetas de intérpretes, teóricas, técnicas y coreógrafas. Gran parte de las aportaciones más notables a la evolución de las formas contemporáneas del movimiento se debe a mujeres. Sin embargo, se trata de una de las áreas menos promocionadas, apoyadas y reconocidas de las artes escénicas. Resulta cuanto menos inquietante que, en evidente desigualdad frente a otras artes, como las plásticas y visuales, la danza contemporánea sea tan escasamente respaldada por los apoyos públicos y privados, tan huérfana de patrocinios, tan precaria de promociones, tan exiliada de los espacios de exhibición y programación permanente, relegada a ciclos monográficos, incursiones en festivales internacionales y galas conmemorativas. (Pascual)

En esta danza se busca la verdad de las emociones humanas, que aparecen por las angustias del nuevo siglo, no esconderlas, y romper con las convenciones sociales. Cabe destacar la figura de Isadora Duncan (1878-1927) que fue una de las pioneras con esta visión de la danza. Con la siguiente cita de Maurice Sachs se logra entender la novedad que trae Duncan al mundo de la danza como arte escénica:

[...Era Isadora Duncan. Decía: “Hay que vivir a la griega, pensar a lo griego, introducir nuevamente la civilización griega entre nosotros.”
Ayer fui a verla bailar. Ha inventado una danza inmóvil nunca vista.]
(*Escenografías del cuerpo*, 2001)



Figura 2.11. Isadora Duncan

Duncan devuelve a los talones de sus pies la oportunidad de habitar el suelo. (*Pascual*) Esto aporta a la danza una nueva concepción espacial al buscar un desplazamiento fluido y en contacto con el suelo en casi todo momento, ya sea a través de los pies u otras partes del cuerpo. Asistió a lecciones de danza de Marius Petipa que la marcaron como bailarina y coreógrafa. (*Garaudy*, 1973)

Posterior a Isadora Duncan, surgieron numerosas escuelas de danza moderna en Estados Unidos, cada una buscando un estilo único e innovador. Cabe destacar la Denishawn Academy y La Martha Graham Dance Company en Estados Unidos y, en Europa, el movimiento de la *Ausdrücktanz* en Alemania de la mano de Mary Wingman y Rudolf von Laban – a la que tanto deberá Pina Bausch.

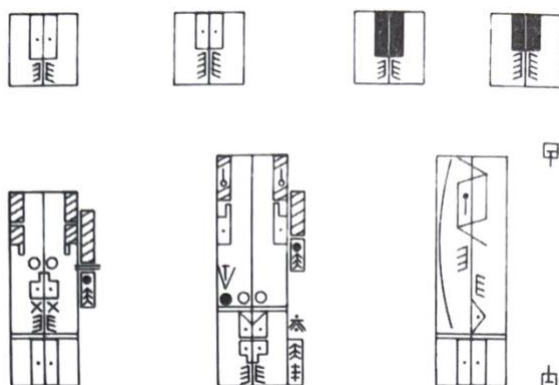


Figura 2.12. Notación coreológica realizada por Rudolf von Laban, Alemania, 1926 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)

*Reinhold Gogoneufes
Aufnahme der Töten*



Figura 2.13. Notación coreológica realizada por Mary Wigman, Alemania, 1930 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)

La evolución de la danza en nuestra historia refleja como es, junto con el movimiento del cuerpo, un componente social primario de la humanidad y que llevamos con nosotros a espacios donde no pensamos en “danza” como algo latente de ese lugar o situación. También, el sociólogo Norbert Elias relaciona la relación que existe entre el cuerpo y las estructuras sociales y económicas. Para Elias existe un vínculo entre la organización estatal de las sociedades occidentales con el comportamiento civilizado de estas sociedades. Estas dos estructuras evolucionan estando en constante relación. (Elias, 1994)

En la siguiente cita de Ernst Bloch, se describe la danza y la música como uno de los primeros medios artísticos del ser humano para afirmar su existencia.

¿Cómo nos escuchamos antes que nada a nosotros mismos?
Continuamente cantándonos y a través de la danza. Estas dos cosas
aún no tienen una manera específica de nombrarlos. No tienen vida
como tal y nadie les ha dado forma aún. Cuando nos encontramos con
ellas, tienen el encanto del primer encuentro. Pero hay algo que
tenemos que dejar atrás primero que intensifica firme y
completamente su expresión.
(Bloch, 1985)

Por último, citando a la protagonista de este trabajo, y la razón por la que se lleva a cabo esta investigación escenográfica, Pina Bausch dijo: “No estoy interesada en cómo se mueve la gente, si no en qué les mueve”. (Servos, 2008) Y, por tanto, teniendo, con suerte, como una de nuestras capacidades la habilidad de movernos y de sentir, no solo es interesante cómo se mueven los bailarines dedicados profesionalmente a la danza, si no cómo nos movemos cada uno de nosotros y el porqué de cada uno de nuestros atisbos, reflejos y concatenación de movimientos.

2.2. Pina Bausch. Ausdruckstanz. Danza teatro. Ópera danza y Christoph Willibald Gluck. Proceso de creación.



Figura 2.14. Pina Bausch

Pina Bausch (1940-2009), nacida con nombre original Phillipine Bausch en Solingen, Alemania, fue una bailarina, coreógrafa, directora y creadora de la Danza-Teatro en los años 70 en Alemania, influenciada por la corriente expresionista alemana de las décadas anteriores. Pina reunió en un mismo arte la danza y el movimiento cotidiano con teatro, discurso, música y un uso inteligente de la escenografía en lo que ahora se conoce por el término de Danza-Teatro. Aun teniendo un comienzo lleno de obstáculos y marcado por la crítica artística de principios de la década de los 70, su carrera profesional de más de cuarenta años ha sido un éxito profesional y con una posición sobresaliente dentro del mundo de la danza contemporánea. Sus piezas más antiguas hablan de un mismo lenguaje, no menos radical y adoptan un enfoque alternativo, libre de ideología. Proporcionan un modelo en el que el proceso de desarrollo humano es un proceso permanente de individualización, un tipo de autodesarrollo tan alejado del auto-empoderamiento egoísta como lo es de los credos colectivos. (Servos, 2008)

Ausdruckstanz El término de Ausdruckstanz o "danza expresiva", asociado a nombres como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg o Gret Palucca fue desapareciendo durante el final de la Segunda Guerra Mundial. Estos coreógrafos pedían que el cuerpo fuese entendido de otra manera desde los años 20, cuando empezó a desarrollarse esta danza. Esta revolución artística la continuó de alguna manera Pina Bausch a partir de los años 70, cuando comienza a crear sus obras. Lo que no pudieron culminar los bailarines y coreógrafos de la Ausdruckstanz, lo colmató el Tanztheater Wuppertal. La danza comenzó a liberarse de las ataduras literarias y de los mundos de hadas, que tanto hacen del ballet una danza más rígida, y fluyo hacia temas más realistas.

Antes de entrar a dirigir el Tanztheater Wuppertal, tras varias plegarias de su anterior dueño, Arno Wüstenhöfer, la educación artística de Pina Bausch pasó por dos sitios que caben destacar: la Folkwang School en Essen bajo la mano de Kurt Jooss, una escuela muy basada en los principios del Ausdruckstanz, y la famosa Academia Julliard de Nueva York, donde acabó de formarse como bailarina. Además, en Nueva York formó parte de la compañía New American Ballet en la Metropolitan Opera House de Nueva York. Su estancia en Estados Unidos hizo que Pina absorbiera características de la danza moderna que se desarrolló allí a principios del siglo XX. Por lo tanto, podría decirse que la danza de Pina es una síntesis entre la danza expresiva alemana y la danza moderna americana, ambos movimientos revolucionarios del siglo XX. (Bausch, 2009)

Como ejemplo de la complejidad del inicio de la carrera de Bausch y la cantidad de prejuicios que suscitaban sus obras, está la reacción del público del Teatro Real cuando presentó las obras de *Nelken* y de *Ifigenia en Tauride*, ya que la audiencia se esperaba un repertorio neoclásico y no cumplió con las expectativas.¹

¹ Esta polémica fue reflejada en la revista *Escena* por Ester Vendrell (Vendrell, n° 50-51 Julio-Agosto): "La indigestión del Real se produjo con el estreno de *Nelken*, los claveles del mal. Si ya en su estreno mundial en 1983 en Avignon y Roma supuso la división del público entre amantes y detractores de Pina, el tiempo parece haberse detenido ya que una vez más Pina increpó. Con gritos de "estafadora", "devuélveme el dinero", sonando alarmas de relojes y teléfonos móviles, manadas de gente huyendo del teatro, *Nelken* supuso una revolución del Real. Con un trabajo duro, que rompe los esquemas de un espectáculo de danza ya que la vida de los personajes en escena recobra una fuerza absolutamente humana y biográfica, donde el desacato a la autoridad y el mundo de la infancia flotan en un inmenso campo de claveles, Pina mostró su concepción de la vida y la sociedad a través de la poesía escénica y de una troupe de bailarines convencidísimo de su trabajo".

Uno de los bailarines más notables de la compañía de Danza-Teatro que creó Pina, Taztheater Wuppertal, es Dominique Mercy y, Raimund Hogue (*Debate: drama y danza contemporáneas*, n° 272, enero-febrero) recoge estas palabras suyas:

“Existen tantas posibilidades de danzar, de sudar a mares, de sufrir. Sentirlo quizá sea más difícil, pero que vale la pena, porque no es una manera de renunciar, sino – solamente - de comprender lo que puede ser la danza”.

Figuras 2.15 y 2.16.
Pina Bausch y
Dominique Mercy. A la
izquierda en “Café
Müller”; a la derecha,
ensayando



José Antonio Sánchez define la década de los ochenta, que también marcó la transdisciplinariedad de las obras de Bausch, como unos años “[...] marcados por la ironía, la melancolía, el escepticismo, la experiencia de la pérdida, la conciencia de la imposibilidad de la comunicación verdadera”. (*Sánchez, 1999*)

La forma que tenía Pina de exponer a sus bailarines sus ideas eran mediante la formulación de preguntas e hipótesis que ellos debían interpretar y dar respuesta siendo ellos mismo, con movimientos, sonidos, palabras. Todo es válido. Cada intérprete viene de un pasado específico, con memorias diferentes y esto da lugar a una gran variedad de respuestas. La gran capacidad de observación de Pina hará que, de todas estas respuestas de sus bailarines, sin aún saber cuál será el fin de la obra que esté en proceso, será el germen de toda su creación. La idea de Pina siempre fue la de crear atmósferas, sugerir emociones y provocaciones emotivas altamente poéticas. (*Pascual*) De nuevo Raimund Hogue, recoge lo que es para Pina Bausch la coreografía en la siguiente cita:

“Lo que yo hago es mirar. Sí, tal vez sea eso. Lo único que he hecho siempre es mirar a las personas. He observado siempre las relaciones humanas, o, mejor dicho, he intentado observarlas y hablar de ellas. Eso es lo que a mí me interesa realmente y no conozco nada que sea más importante”. (*Hogue, 1998*)

Danza teatro

Pina Bausch siempre ha dicho que su obra no puede ser denominada o juzgada como coreografía. Su danza teatro no es una técnica, sino que encarna una actitud particular hacia el mundo, una capacidad de mirar a las personas y su comportamiento con honestidad y precisión, sin juzgarlas. Muestra a las personas como son y no como deberían ser. No es necesario un corsé ideológico ni una autoridad dogmática superior, sino una perseverancia incansable para analizar qué aspectos de nuestro comportamiento diario nos acercan y cuáles amplían la brecha entre nosotros.

Su danza teatro revolucionó y redefinió la noción misma de la danza, de manera que su influencia se extiende ahora mucho más allá de la danza, en el teatro, la ópera y el cine. En la danza teatro se ha establecido una forma de arte que tiene la capacidad de absorber y reflejar la vida contemporánea. Más abierta que casi cualquier forma anterior de danza, oscila entre estilos y disciplinas en una interacción libre y abierta entre todas las formas de género posibles, sin dejar de mantener su actitud distintiva hacia el mundo.

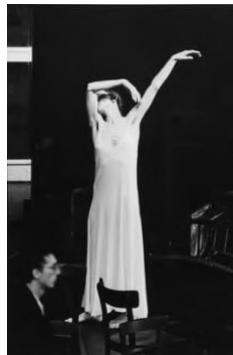
Aunque estrechamente ligado a la realidad, el teatro de danza también se nutre de los depósitos de cuentos de hadas, mitos y sueños. Pero debido a la forma en que está estructurada, las dimensiones de la llamada realidad y la irrealidad están tan profundamente entrelazadas de forma que es difícil trazar una línea clara entre ellas. La danza teatro intenta explicar que la dimensión de "realidad" no solo puede ser asignada al estado de vigilia, ni la del deseo solo a los sueños. El sueño consciente puede decir tanto sobre la gente, sobre cómo son realmente, como lo hace la colisión de sus deseos con la realidad. Mientras que esto fue necesario para liberar la mente de su dependencia de la superstición, ahora puede formar nuevos lazos. En la danza teatro las fronteras entre lo imaginario y lo real se difuminan; corazón y mente van de la mano. (Servos, 2008)

En la danza teatro, nadie sabe más que el público, ni el coreógrafo ni los intérpretes, y nadie levanta un dedo para enseñar a la gente. Solo podemos buscar juntos caminos navegables, sintiendo nuestro camino cuidadosamente y probando cosas. Esta forma de danza busca una reformulación de la poesía para unir lo real con lo posible.

Pina Bausch habla en numerosas ocasiones de "dejar que las cosas sean percibidas" en su trabajo. Aquí de nuevo entra el punto común existente entre la conciencia y el sueño. En esta fusión, crea la unión entre lo familiar y ya conocido con el pensamiento consciente. En este sentido "la danza es el único lenguaje real", para usar las propias palabras de Pina Bausch. Se refiere a algo que siempre ha sido conocido pero tal vez nunca considerado desde este punto de vista.

Pina Bausch había empezado a desarrollar un tipo de teatro en el que los momentos afloran una y otra vez en las obras que dan testimonio de la posibilidad de estar en paz en el mundo. Las piezas de Pina Bausch tratan sobre el cuerpo espiritual, lleno de alma, que existe en el cruce entre estas polaridades. La tensión resultante se mantiene siempre y se recrea.

Figuras 2.17 y 2.18. A la izquierda, Pina Bausch en "Café Müller"; a la derecha, Pina Bausch y sus bailarines



Así las piezas están arraigadas profundamente en la historia de la cultura humana, pero hablan del aquí y ahora. Que puedan ser entendidas en todo el mundo no es, por tanto, una coincidencia. Al dar nueva forma al poder de la imaginación y de la fantasía humana, logran que un futuro potencial se experimente primero en el terreno de la imaginación.

En la danza, nos dan a entender, el poder de la imaginación se expresa principalmente como energía: energía física, emocional y mental, su concentración y claridad visible en cada movimiento y gesto. En este sentido, la coreografía es el arte de guiar y reunir estas energías de una manera que permita que sean experimentadas y comprendidas por tantas personas como sea posible. Un coreógrafo percibe la realidad como una estructura en constante movimiento, un entramado de cambios e interacciones mutuas, donde definir, fijar o detener se convierten en enemigos de todo lo que está vivo y en continuo flujo. La danza teatro trabaja en el centro de algunas polaridades, como vida y muerte u oscuridad y luz, evitando toda sentencia moral entre el bien y el mal. No se busca satisfacer estas polaridades sino, más bien, darles visión.

Debido a que la danza teatro trata el mundo de la imaginación contra la realidad viviente, crea una fricción desde la cual pueden surgir pequeñas tensiones de conocimiento. Se crea una experiencia personal directa y sin mediación que se involucra con los motivos que determinan todas nuestras acciones.

No es exagerado decir que el teatro de danza tiene como objetivo directo un efecto catártico. Disecciona el viejo cuerpo de convenciones sociales, lo desmenuza y reensambla los restos para producir un presentimiento de nuevos consensos. Esto es lo que produce un incesante sentido de carencia, que se niega a dejarnos en paz y nos obliga continuamente a buscar la felicidad una vez más. El proceso es realmente más importante que el resultado o, como lo ha expresado Pina Bausch, "las cosas que descubrimos para nosotros mismos son las más importantes." (Servos, 2008)

Hubo más coreógrafos en la Alemania de Pina Bausch, contemporáneos a ella, como Johann Kresnik en la ciudad de Bremen o Gerhard Bohner en Darmstadt, que habían empezado a romper con las estrictas normas del ballet y la danza clásica e incluso de la danza moderna que se había empezado a desarrollar en América y Europa, buscando nuevas formas de expresión corporal. Sin embargo, fue el Tanztheater de Wuppertal bajo la dirección de Pina Bausch quien creó la danza teatro, un nuevo género artístico. Esta combinación de dos artes diferentes supuso una nueva vía para encontrar nuevas formas y contenido artístico.

Algunos de los temas clave en las obras de Pina Bausch fueron la relación entre los sexos y sus esfuerzos tragicómicos en búsqueda de la felicidad. Lo conseguía gracias a un contraste poético entre la realidad cotidiana y la realidad que promueven los medios. La danza teatro es, por ende, un teatro de experiencia, se trata la realidad como un hecho físico que se traduce a través del movimiento del cuerpo. La danza cobra conciencia por primera vez en la historia con la danza teatro.

Gracias a su componente físico, a diferencia de la literatura, la danza teatro hace del teatro una forma de comunicación a través de los sentidos. La cotidianidad es un punto muy tratado por Pina en sus obras y lo desarrolla de formas repetitivas, incluso provocativas, llevándolo a lo físico. Esto hace que conecte enormemente con el público y sus emociones y sentidos. Intenta hacer que el público confronte su realidad y se la cuestione.

Otra característica del Tanztheater Wuppertal es que no existe una clara identificación entre protagonista y el resto de los personajes, al protagonista se le hace un ser anónimo, teniendo un destino igual aun siendo hombre o mujer. (Servos, 2008)

Ópera danza y
Christoph
Willibald Gluck

Dentro de las 55 piezas de danza-teatro que creó a lo largo de su vida, solo dos son óperas danza, donde a la ópera se le añade el componente de la danza para profundizar en ella. Estas son *Ifigenia en Tauride* y *Orfeo y Euridice*, ambos mitos griegos, llevados al campo de la ópera por el compositor clásico alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787).

Gluck fue un compositor muy importante en la transición entre la música barroca y el clasicismo. Se le conoce por sus reformas en la ópera, que buscaban una simplificación de la forma y acercarla más al ámbito de la narrativa dramática. De entre sus óperas más famosas, destacan *Orfeo y Euridice* (1762) y *Alceste* (1767), *Ifigenia en Tauride* es de su época más tardía (1779). En estas obras, se dio una mayor importancia a la cohesión entre música, libreto y acción dramática. Esto influiría notablemente en la ópera de movimientos posteriores, de compositores como Wagner o Mozart.



Figura 2.19. Retrato de
Christoph Willibald
Gluck por Joseph
Duplessis, 1775



Figuras 2.20 y 2.21. Portadas originales de
las óperas de Gluck *Ifigenia en Tauride*
(1779) y *Orfeo y Euridice* (1762)

Bausch explora en estas óperas, introduciéndolas por primera vez en el mundo de la danza, una nueva dimensión narrativa en la que los bailarines y los cantantes de ópera representan conjuntamente la historia, lo cual permite estudiar a fondo las personalidades de los personajes y la historia en sí.

En algunas de sus primeras obras, como la re-interpretación de Bartók con *Barbazul* (1976), *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky (1975) y las dos, ya nombradas, óperas de Gluck, *Ifigenia en Táuride* (1973) y *Orfeo y Eurídice* (1974), Pina Bausch evoluciona la manera de reinterpretar y revalorar los motivos estéticos y va más allá de cómo se suele leer un libreto de estas obras tan conocidas.

Utilizó elementos sacados de esas obras como fuerza propulsora a crear nuevos mundos y asociaciones a raíz de estas obras y no simplemente traducir esas óperas o piezas musicales a danza como muchos otros coreógrafos. La danza teatro intenta que la historia que representa sea a través de la historia del cuerpo y no como una literatura danzante.

En sus dos óperas danza, y otra de sus obras, *Venusberg* (1972), que fue fuertemente criticada, aún pueden distinguirse rasgos de la danza moderna americana pero ya con una claridad formal y cargada de emoción tan característica de la compañía de la coreógrafa alemana. Pina Bausch creó así un nuevo subgénero de la danza, la ópera danza. (*Bausch, 2009*)

Además, con otras muchas de sus primeras obras, la respuesta del público casi siempre fue irascible y poco comprensora. Los críticos de la época lo consideraban como un arte nada productivo. Existía gran anticipación y emoción hacia lo que pudiese llegar a crear “la artista Bausch” pero, sin embargo, sus obras eran demasiado enigmáticas y no llegaban a causar pasión en todos. (*Servos, 2008*)

Proceso de creación

El proceso de creación de Pina involucra una continua toma de muestras de la vida cotidiana para poner las distintas formas de interacción humana a prueba, sin tener prejuicios sobre ello, siempre con gran curiosidad y libertad de experimentación. A diferencia de otros coreógrafos, Pina es conocida en el mundo de la danza por hacer preguntas a sus bailarines para dar a conocer las partes más viscerales de ellos y llegar a respuestas que ni los propios bailarines sabían que tenían dentro de sí respecto a ciertas cuestiones. El número de preguntas que realizaba estaba entorno a las mil por pieza, durante el proceso creativo inicial. Otros coreógrafos, sin embargo, se dedican a crear piezas de danza de forma más individualista y personal proyectando sobre los cuerpos de sus bailarines sus ideas de coreografía. Esto no quiere decir que las piezas de Pina estén vacías de carácter personal o especial y diferenciador, al contrario; esta confluencia de respuestas en forma de movimiento corporal, palabras y sonidos, incluso cantos, de sus intérpretes, profundiza en el carácter multidisciplinar del ser humano. (*Bausch, 2009*)



Figura 2.22. Pina Bausch siendo fotografiada por Rolf Borzik

Escenografía En cuanto al enfoque de los montajes de las escenografías, existe en él una búsqueda de querer asociar las escenas, aunque a primera vista no lo parezca, a la psicología de los personajes. Esto de alguna forma rompe con nuestra manera común de decodificar las simbologías que encontramos en el arte. El contenido y la forma física de las obras de la danza teatro están formadas por muchas capas que somos incapaces de desmembrar y ver a simple vista y que conectan, aun así, las escenas. También, estas escenas se caracterizan por una compleja sincronía de las acciones de los personajes, haciendo palpable una amplia visión de los hechos de un acto o historia. Por ello, es necesario que el espectador esté alerta y con la intención de descubrir el porqué de los elementos.

Las piezas de Pina Bausch no se caracterizan por tener una guía argumental fácil de seguir. En este sentido, se acerca más al principio de la música, según Servos: jugar con la idea de temas y contratemas, variación y contrapunto. De este modo, podemos mirar una idea o un grupo de ideas desde diferentes puntos de vista y como varía según con qué ojos se mire. Con la danza teatro se intenta focalizar la atención en lo que existe realmente y una mirada crítica hacia ello. (Servos, 2008)

Al igual que hacían en las coreografías del Ausdruckstanz, Pina Bausch relega en la escenografía y utilizaría el mensaje que intenta transmitir. Los espacios son casi poéticos, creados y diseñados en un primer momento por Rolf Borzik y, tras su muerte temprana, desde 1980, por Peter Pabst. Peter Pabst diseñó junto con Pina Bausch 26 de las 55 piezas. Según Pabst, sus diseños escenográficos crean contextos físicos y visuales para los actores, cantantes y bailarines. También, para él, un escenario nunca debería impresionar por sí mismo, sino a través de quiénes lo habitan. El proceso de trabajo de Peter Pabst lo caracteriza por no importarle si algo es bello o no, simplemente es lo que tiene que ser. Él mismo argumenta que trabaja como cualquier arquitecto haría, preguntando y cuestionando dudas a los técnicos de qué cosas son posibles y teniendo en cuenta todo tipo de opiniones y soluciones. Desde un primer momento, la iluminación es uno de los elementos escenográficos que intervienen en la creación de la escenografía. Pabst confía en la duda del proceso y se atiene a ella. La escenografía nunca debería privarse de llegar a ser algo por constreñirse debido a la tecnología de hoy en día, y como todo debe ser filmado y guardado. Además, los elementos escenográficos tampoco deben cortar el flujo de movimientos de los propios bailarines; simplemente, debería enriquecer el espacio que habitan, no constreñirlo. En estas escenografías somos capaces de observar su capacidad de transformación y adaptabilidad a los espacios, objetos y bailarines.

En palabras de Rolf Borzik, escenógrafo y colaborador de ambas óperas danza que se analizan más adelante en este trabajo, las escenografías esperan al espectador dentro del teatro. Es lo que ubica a los personajes inicialmente en un espacio-tiempo. Al principio de su carrera, sintió una gran responsabilidad crítica de cómo debía dar forma a la danza teatro. Eran escenografías revolucionarias para la época. La capacidad de los espacios creados por Rolf Borzik para transformar la danza, trasladándola a contextos inéditos e inesperados, se refleja de manera más evidente en la poderosa presencia de los elementos. Al final, todos los escenarios, espacios, vestuario y utilería creados por Borzik son parte de su impulso cuestionador. La relación entre los bailarines y los elementos se hace visible de manera concreta y sensorial en un espacio y tiempo concretos. Son espacios, a menudo, con movimiento integrado en ellos, como la vida cotidiana, siempre cambiante. También, por ello, como otra característica del ser humano, están dotados de memoria y de imaginación. (Servos, *Rolf Borzik und das Tanztheater*, 2000)



Figuras 2.23., 2.24., 2.25. y 2.26. De izquierda a derecha y de arriba abajo: a) sillas y vestuario diseñados para *Orfeo y Eurídice* (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1974); b) acuarela realizada para escenografía de *Keuschheitslegende* (Borzik, 1979); c) dibujo de escenografía para *Renate wandert aus* (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1977); d) dibujo de escenografía realizado para *Blaubart* (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1976)

Las escenografías son atmósferas tangibles de una belleza frágil, pero alejándose del naturalismo. Son espacios realistas, pero con un atisbo de poesía, lo que crea en cierta forma utopías reales. También son espacios que dan pie a movimiento sonoro. Es decir, a través de elementos como el agua, utilizaría en movimiento, el caer de las hojas, pequeñas explosiones en escena... También es común que elementos naturales como el agua, tierra, arcilla, flores, árboles, bloques de hormigón... estén presentes en las escenografías de las piezas de Bausch, creando una tensión o resistencia para el movimiento de los bailarines. Peter Pabst insta que los elementos de la naturaleza no pertenecen propiamente al mundo del teatro, pues elementos como el agua, causan numerosos problemas. Sin embargo, en la danza teatro funcionan bien porque son “cálidos y sensuales” dice Pabst. La naturaleza tiene una infinidad de forma que nunca se cansa de sí misma. (Bausch, 2009)

Vestuario Al igual que la escenografía, el vestuario fue diseñado por Borzik al principio de la carrera de Pina Bausch. Sin embargo, tras su muerte, Marion Cito tomó el relevo. Una bailarina de la compañía de Tanztheater Wuppertal que siempre había sentido gran interés por el vestuario empleado en las obras. Marion Cito ya había colaborado en las anteriores obras a la muerte de Borzik en la toma de decisiones de vestuario y fue por ello por lo que Bausch confió plenamente en ella para idear y diseñar los vestuarios en cada una de las obras que creó la coreógrafa alemana. El vestuario se caracteriza por ser muy variopinto: desde vestidos y trajes sencillos, zapatos de diario, como estudio en las dos óperas danza en esta investigación, o ropa más llamativa y brillante más propia de momentos festivos y no tanto de la vida de diario. Es común encontrar en las obras de Bausch que hombres se vistan como mujeres y viceversa. El vestuario no es un elemento más de la danza teatro, se hace notar su importancia a la hora de transmitir un mensaje. La coreógrafa alemana junto a Marion Cito, se muestran críticas con respecto a la vestimenta femenina a la que la sociedad está más acostumbrada y que oprime a la mujer de muchas maneras. Es por eso, que en muchas de las obras se presentan a los bailarines masculinos con vestimenta propia de mujer como protesta, ya que vista en el cuerpo de un hombre sí que identificamos como incómoda, absurda o sin sentido. (Servos, 2008)

Figura 2.27. y 2.28. Vestuario original para la ópera danza *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch



Nada es un accidente, pero el vestuario a veces tampoco parece deliberado o estilizado. Todo lo que llevan los intérpretes en el escenario nos resulta natural y cotidiano, pero sin privarse de una riqueza de color y forma. (Bausch, 2009)

Finalmente, la filosofía detrás de la danza teatro se basa en elevarse por encima de las expectativas de la audiencia y las modas de la sociedad del momento, invitándola, por el contrario, a investigar dentro de su mundo interior.

Obra completa de Pina Bausch (1958-2009)

1958 Girl in the big City	Season 1976/77 Bluebeard. While Listening to a Tape Recording of Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle"	Season 1993/94 Ein Trauerspiel
Season 1966/67 Fragment	Season 1976/77 Come Dance with Me	Season 1994/95 Danzón
Season 1967/68 Im Wind der Zeit	Season 1977/78 Renate wandert aus (Renate Emigrates)	Season 1995/96 Nur Du (Only You)
Season 1969/70 Nachnull (After Zero)	Season 1977/78 He Takes Her by The Hand and Leads Her into the Castle, The Others Follow	Season 1996/97 <u>Der Fensterputzer (The Window Washer)</u>
Season 1970/71 Aktionen für Tänzer	Season 1977/78 Café Müller	Season 1997/98 Masurca Fogo
Season 1970/71 PHILIPS 836 887 DSY	Season 1978/79 Kontakthof	Season 1997/98 Bluebeard's Castle
Season 1971/72 Tannhäuser Bacchanal	Season 1978/79 Arien	Season 1998/99 O Dido
Season 1972/73 Wiegenlied	Season 1979/80 Keuschheitslegende (Legend of Chastity)	Season 1999/2000 Kontakthof. With Ladies and Gentlemen over 65
Season 1973/74 Fritz	Season 1979/80 1980 – A Piece by Pina Bausch	Season 1999/2000 Wiesenland
Season 1973/74 Iphigenie auf Tauris	Season 1980/81 Bandoneon	Season 2000/01 Água
Season 1973/74 Zwei Krawatten	Season 1981/82 Walzer	Season 2001/02 For the Children of Yesterday, Today and Tomorrow
Season 1974/75 Adagio – Five Songs by Gustav Mahler	Season 1982/83 Nelken (Carnations)	Season 2002/03 Nefés
Season 1974/75 I'll Do You In...	Season 1983/84 Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (On the Mountain a Cry Was Heard)	Season 2003/04 Ten Chi
Season 1974/75 Fliegenflittchen	Season 1984/85 Two Cigarettes in the Dark	Season 2004/05 Rough Cut
Season 1974/75 Orpheus und Eurydike	Season 1985/86 Viktor	Season 2005/06 Vollmond (Full Moon)
Season 1975/76 The Rite of Spring	Season 1986/87 Ahnen	Season 2006/07 Bamboo Blues
Season 1975/76 The Second Spring	Season 1989/90 Palermo Palermo	Season 2007/08 'Sweet Mambo'
Season 1975/76 Wind From West	Season 1990/91 Tanzabend II	Season 2008/09 Kontakthof. With Teenagers over 14
Season 1975/76 The Seven Deadly Sins	Season 1992/93 Das Stück mit dem Schiff (The Piece with the Ship)	Season 2008/09 "... como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí ..." (Like Moss on the Stone)

2.3. Montajes de gira en España. El Teatro Real de Madrid.

Año	Teatro	Obra
octubre 1985	Teatro de la Zarzuela	Café Müller
noviembre 1985	Mercat de les Flors de Barcelona	1980 - Una Pieza por Pina Bausch
octubre/noviembre 1991	Teatro de la Zarzuela	Tanzabend II (Madrid)
junio 1998	Teatro Real de Madrid	Claveles
junio 1998	Teatro Real de Madrid	<i>Ifigenia en Táuride</i>
junio 1999	Teatre Romea de Barcelona	Masurca Fogo
noviembre 2006	Teatro de la Zarzuela	Nefés
septiembre 2008	Gran Teatre del Liceu de Barcelona	Café Müller
septiembre 2008	Gran Teatre del Liceu de Barcelona	La consagración de la Primavera
octubre 2008	Nuevo Auditorio Teatro El Escorial	Luna llena
noviembre 2009	Teatros del Canal	Kontakthof (mujeres y hombres de 65)
septiembre 2010	Gran Teatre del Liceu de Barcelona	Ifigenia en Táuride
julio 2014	Teatro Real de Madrid	<i>Orfeo y Eurídice</i>
septiembre 2021	Teatros del Canal	La consagración de la Primavera

El Teatro Real de Madrid² ha sido el espacio escénico donde se han representado las únicas óperas danza ideadas por Pina Bausch. Gracias al contacto con *El Real*, se ha logrado obtener documentación gráfica y audiovisual de estas representaciones en forma de vídeos, planos (planta y sección), programas de mano y fotografías.

El Teatro Real fue inaugurado en 1850 con la ópera *La Favorita* de Donizetti. Fue ideado primordialmente como un teatro de ópera y actualmente es de los más importantes de Europa en este ámbito. A principios del siglo XX, se habla de la época dorada y de apogeo del Teatro. Se consolidó como un espacio imprescindible para la ópera y conciertos sinfónicos. Sin embargo, la falta de atención y mantenimiento junto con el contexto político de España hizo que este apogeo durase solo hasta 1925 cuando por un hundimiento fue clausurado debido a la necesidad de una reforma profunda. No fue hasta 1966, cuando se vuelve a abrir sus puertas como auditorio y sede del Real Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático.

En 1991 se inició su última gran remodelación y devolverle el papel tan importante que había tenido décadas atrás. Así, fue reinaugurado en 1997 con la ópera de *La vida breve* y el ballet *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla. Una semana después tiene lugar como estreno absoluto la ópera de *Divinas Palabras* de Antón García Abril.

Hoy en día, tienen lugar numerosas formas de representación artística en este Teatro como óperas, conciertos, danzas y otras actividades culturales. (*Teatro Real, s.f.*)

² Para un mayor conocimiento de la historia completa y pormenorizada del Teatro Real, se recomienda el libro de referencia de Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997)

2.4. Objetivos del trabajo

La investigación y análisis sobre escenografía realizada para este trabajo tiene por objetivo crear un lenguaje universal y capaz de ser replicado para otras piezas de danza tanto de Pina Bausch como de otros coreógrafos. La metodología, explicada en las siguientes páginas, se caracteriza por la objetividad empleada de tal forma que su uso en otras investigaciones sea clara y práctica. Con este análisis se explora, además, la relación entre escenografía y movimiento corporal en el escenario. De esta forma se estudia como los elementos escenográficos potencian o limitan el flujo de los bailarines y como dialogan entre sí.

La danza y la arquitectura son dos artes apreciadas por el ser humano que pocas veces se han estudiado conjuntamente. Bien es cierto, que la danza, al igual que el resto de actividades humanas tienen lugar en un espacio, ya sea abierto o cerrado. En el caso de este análisis, es un espacio cerrado, un teatro. Y, profundizando en escala, para las piezas de danza teatro, se suelen crear escenografías que agrupan aún más el conjunto espacial que se crea entre la arquitectura y la danza de los bailarines, intérpretes o cantantes. Al igual que la arquitectura, la danza crea estructuras que organizan el espacio y permite la interacción de los cuerpos dentro de él. La danza explora el espacio con movimiento y la arquitectura configura ese espacio definiendo sus límites.

Este trabajo consta de dos casos de estudio: dos coreografías creadas por Pina Bausch en los años 70 que podría continuarse con el resto de las 53 piezas creadas por Pina Bausch hasta 2009. Con el análisis de dos piezas únicamente, en especial, de sus dos únicas óperas danza, se crea una comparativa dentro de este subgénero de la danza teatro, sacando similitudes y distinciones entre ambas. Sirviendo así de evidencia del lenguaje genérico y particular de la estética y técnica que usa Pina Bausch en sus montajes.



Figura 2.29. Pina Bausch

2.5. Metodología

El tema de la danza como eje central para este trabajo de análisis e investigación siempre había sido una de mis principales opciones para realizar el Trabajo de Fin de Grado de Arquitectura. Desde pequeña he sentido pasión por la danza y he tenido la suerte de haberme formado en las bases de la danza clásica y contemporánea. Al comenzar el grado de Arquitectura me di cuenta de que ambos mundos tenían un punto muy importante en común y es que ambos requieren de uno o muchos cuerpos para ganar sentido. Para que exista la danza es necesario un cuerpo que realice movimientos y para que un espacio arquitectónico cobre razón de ser, aportando escala y proporción, ayuda la existencia de un cuerpo también. De esta forma, busqué un tema que reúna estas características y semejanzas, los componentes artístico y técnico. La escenografía es un mundo que permite poner en valor estos dos artes, la danza y la arquitectura. Tras mis años como bailarina, son muchos los nombres de coreógrafos y coreógrafas que se han aparecido en mi camino y, al toparme de nuevo con el de Pina Bausch, que tanto me ha interesado siempre por su estilo coreográfico innovador e inspirador, me pareció un buen punto del que partir para este trabajo.

Esta visión desde dentro del mundo de la danza me permite adentrarme en las piezas de Pina más allá que únicamente desde una perspectiva técnica. Esto aporta al análisis escenográfico la parte coreográfica de las obras con esquemas de flujos de movimiento, la comprensión de los movimientos al ver los vídeos de las obras y como traducirlos y llevarlos al papel. La escenografía y coreografía se nutren entre ellas y no son independientes.

Antes de comenzar con el estudio de las dos óperas danza de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice* de Pina Bausch, este trabajo fue ideado para realizar el análisis escenográfico de otras piezas de Pina Bausch de danza teatro. Este momento previo sirvió de base para la continuación de la investigación cuando decidí enfocarlo y acotarlo a dos obras con la faceta común entre sí de ser óperas adaptadas a la danza. Con esta base y toda la investigación que realicé pude adentrarme en el proceso creativo de Pina Bausch y conocer más a fondo el porqué de sus decisiones como coreógrafa.

2.5.1. Lecturas

Ha sido de gran ayuda la gran cantidad de información y documentación gráfica encontrada. Primero, quiero destacar la página web de la Fundación de Pina Bausch. De ella he podido encontrar gran cantidad de entrevistas y textos de la propia Pina Bausch, fotos y vídeos suyos, y su biografía detallada. También, he encontrado infinitud de dibujos y textos de sus escenógrafos principales y otros colaboradores importantes en sus obras que me permiten comprender mejor el proceso creativo. El libro de *Pina Bausch. Danza teatro* de Norbert Servos profundiza en este proceso de Pina Bausch como coreógrafa, directora, bailarina y persona, aportando cantidad de características sobre cada una de sus piezas.

2.5.2. Información aportada por el Teatro Real

La metodología empleada para realizar el análisis escenográfico de las dos óperas danzas que creó Pina Bausch consta de múltiples pasos y capas. Primero, agradecer la entrega de documentación gráfica y audiovisual cedida por el Teatro Real para fines académicos. Esto fue un punto clave para la elección final de los casos de estudio a realizar para este Trabajo de Fin de Grado, ya que las aportaciones de los Departamentos Técnico y Audiovisual del Teatro Real con los planos y vídeos, donde se ve en todo momento todo el escenario, puedo realizar las axonometrías exactas de la escenografía y no simplemente a través del visionado de vídeos de escenas puntuales de donde no puedo sacar verdaderas magnitudes. También, teniendo los programas de mano cedidos por el Departamento Documental de ambas obras se puede entender mejor las óperas y todos los personajes que aparecen.

2.5.3. Documentación de elaboración propia

El análisis gráfico consta de las siguientes partes:

INFORMACIÓN DE LA ÓPERA

Una ficha a modo de base informativa e introductoria a la ópera danza con todos los datos más relevantes, una para *Ifigenia en Táuride* y otra para *Orfeo y Eurídice*. Estos datos se recogen de la página web de la Fundación de Pina Bausch y los programas de mano cedidos por el Real. Los datos por rellenar son: nombre de la obra, composición musical, compañía teatral, nº de intérpretes/bailarines, nº de actos, coreografía, escenografía, vestuario, iluminación, año y teatro de estreno, sinopsis de la historia de la pieza, año y lugar de estreno en España y, por último, otras representaciones en España.

A continuación, he producido la siguiente documentación gráfica y analítica con cada uno de los cuatro actos de las dos óperas danza:

PLANOS

Muestro los planos de planta y sección, cedidos por el Teatro Real, correspondiente de cada acto.

IMÁGENES

Muestro cuatro imágenes representativas de cada acto obtenidas de los vídeos del Teatro Real empleados para el visionado de la obra.

CROQUIS CON ANOTACIONES

El análisis comienza con un primer visionado de las óperas seguido de un segundo visionado realizando croquis y anotaciones. Estos dibujos a mano vienen acompañados de los tiempos en donde ocurren cambios en la escenografía o momentos de interés en la ópera para, más adelante, poder ubicar todos los apartados del análisis correctamente. Las anotaciones narran la historia que cuenta la ópera, nombran los elementos y personajes que aparecen en escena, y describen qué va modificándose con el cambio de escena.

CUADRO DE ANÁLISIS DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS CON DESCRIPCIÓN

A continuación, se realiza un cuadro con la redacción correspondiente desarrollándolo, con el objetivo de crear un análisis más objetivo y científico de los elementos escenográficos. Consta de 5 apartados: caja escénica, escenografía, elementos, iluminación y vestuario. Todas las partes que aparecen en el cuadro son las de todos los actos en conjunto para que, acto tras acto, se vayan rellenando las casillas que cumplan para el acto correspondiente.

Para el análisis de caja escénica y escenografía, consiste en marcar que partes se usan del teatro y escenografía en cada acto.

Para el análisis de los elementos, se marca en la tabla si hay o no hay y qué cantidad tienen. En el texto se describe la posición en la que se encuentran estos elementos.

Para el análisis de la iluminación, realizo las siguientes divisiones: por un lado, divido el acto en tres partes de tiempo (en función a la variabilidad de los cambios más relevantes en cuanto a la iluminación), por otro lado, hago una distinción entre la luz proveniente del patio de butacas, desde peine y desde hombros, y, finalmente, la luz en sí vuelve a dividirse en iluminación cálida, fría o neutra que a su vez se subdivide en luz focal o general.

En cuanto al análisis de vestuario, distinguimos entre personajes principales, cantantes y bailarines secundarios. Además, el análisis se basa en si llevan mallas, vestido o traje, que es la vestimenta común a todos los actos. En la descripción, se redacta un poco más en detalle sobre el vestuario de cada personaje.

AXONOMETRÍA CENTRAL Y DESCOMPUESTA

Tras un par de visionados de los vídeos y la realización de croquis, el siguiente paso consiste en, a partir de los planos en planta y sección de las escenografías de cada acto (planos cedidos por el Teatro Real), dibujar de forma analítica unas axonometrías por cada uno de los actos. El ángulo que utiliza para la isometría es de 30° pero podrá variar si es lo que necesita el dibujo para verse mejor. La axonometría inicial es realizada a mano y, tras un tratamiento con Adobe Photoshop y Adobe Illustrator, se consigue el aspecto final de los dibujos, con transparencias. Se realiza una axonometría central y una explotada en la que los elementos de utilería avanzan hacia delante, el suelo se desplaza a la izquierda (en el caso de utilizarse, el foso se desplaza debajo del suelo), el espacio escenográfico se desplaza a la derecha y, en el caso

que corresponda, la chácena se desplaza hacia atrás. Todos los elementos se nombran. Se utilizan los mismos colores para las 4 divisiones del espacio escénico para, de esta forma, poder identificar y comparar los elementos de cada acto.

DIAGRAMAS DE FLUJO Y MOVIMIENTO

Por cada acto, se realizan los siguientes diagramas de flujo y de movimiento:

- 1) diagrama de saltos verticales;
- 2) diagrama de saltos con desplazamiento horizontal;
- 3) diagrama de saltos con levantamiento de bailarinas;
- 4) superposición de las masas de los 3 diagramas anteriores, intersección de los espacios más y menos concurridos del escenario por los bailarines.

Todos estos diagramas se acompañan de los trazos de los recorridos más frecuentes de los bailarines.

2.5.4. Comparativa entre obras

Como último punto del análisis, se realiza una comparativa de ambas obras con el fin de aportar conclusiones acerca del lenguaje arquitectónico de Pina Bausch en el género de la ópera danza. Esta comparativa la hago mediante una serie de cuadros divididos en 4 columnas (una por cada acto) y 2 filas (una para cada ópera danza). Se realiza un cuadro para cada uno de los siguientes puntos:

- Caja escénica (muestra la axonometría descompuesta completa del acto)
- Escenografía (muestra únicamente el espacio escenográfico descompuesto respecto de la axonometría completa del acto)
- Elementos (muestra únicamente los elementos respecto de la axonometría completa del acto).

También, realizo la comparación de la iluminación y vestuario de cada obra de forma redactada y, finalmente, la comparativa de flujos de movimiento se realiza con los diagramas de masas superpuestas de cada acto.

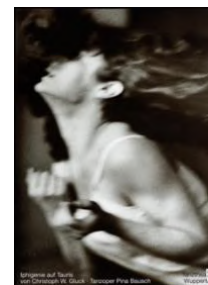
3. Análisis de las escenografías y montajes de las óperas-danza en el Teatro Real



Figura 3.1. Fotografía de Pina Bausch y sus bailarines ensayando *Ifigenia en Tauride*

3.1. Ifigenia en Táuride

Figuras 3.2. y 3.3. Fotografía (izquierda) y póster (derecha) de *Ifigenia en Táuride*



Nombre de la obra	Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Táuride)
Composición musical	Christoph Willibald Gluck
Duración	2 horas
Compañía	Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch
Nº de intérpretes/bailarines	20-30 bailarines (10-14 mujeres; 8-12 hombres)
Actos	4 actos
Coreografía	Pina Bausch
Escenografía	Pina Bausch y Jürgen Dreier
Vestuario	Pina Bausch y Jürgen Dreier
Iluminación	Ursula Kaufmann
Año de estreno	21/04/1974
Teatro del estreno	Opernhaus Wuppertal
Sinopsis	Acto I: Ifigenia, sacerdotisa en Táuride, sufre pesadillas sobre el asesinato de su padre, Agamenón, mientras el rey Thoas exige un sacrificio de sangre con dos náufragos recién llegados: Orestes y Pílates. Acto II: Orestes es atormentado por las Furias debido a la culpa por la muerte de su madre Clitemnestra. Ifigenia lo libera de sus pesadillas, pero Orestes, ocultando su identidad, le cuenta la trágica historia de su familia, incluyendo la supuesta muerte de él mismo. Acto III: Ifigenia planea salvar a los extranjeros al recordar a su hermano, Orestes, pero ni Orestes ni Pílates aceptan la libertad si el otro no se salva también. Pílates finalmente accede a buscar ayuda. Acto IV: Ifigenia descubre que Orestes es su hermano y, tras abrazarse, Thoas irrumpe para sacrificar a Orestes, pero Pílates llega con un ejército griego, mata a Thoas, y Diana interviene para liberar a Orestes de su maldición, prometiendo un regreso seguro para los griegos. ¹
Año de estreno en España	junio 1998
Lugar de estreno en España	Teatro Real de Madrid
Otras representaciones en España	2010 en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona

1. Libreto para «Iphigenie auf Tauris» y «Nelken (Claveles)» de Pina Bausch con el Tanztheater Wuppertal en Madrid, 06/08/1998 - 06/19/1998

ACTO I

A. PLANOS

IFIGENIA EN TÁURIDE

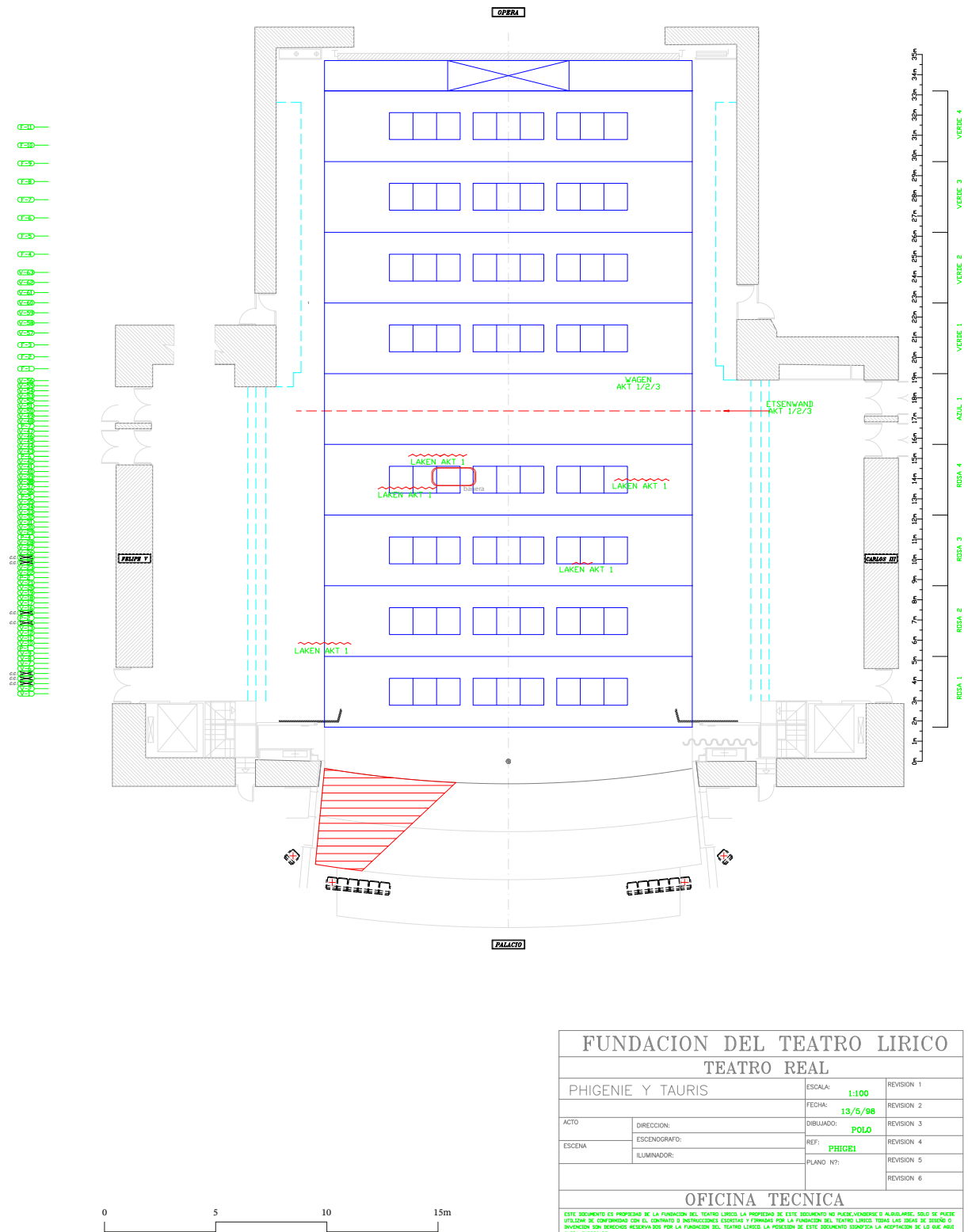


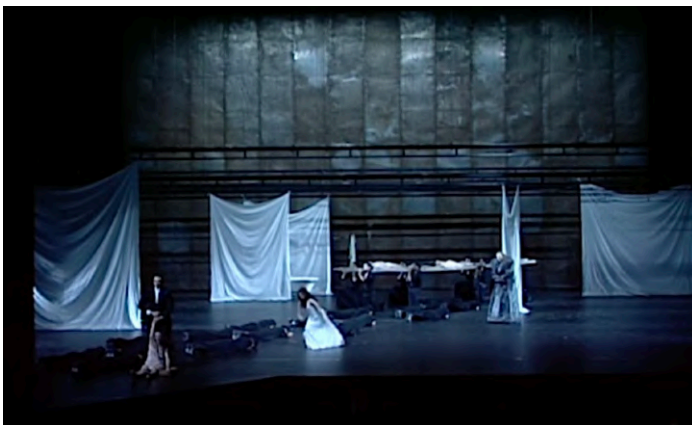
Figura 3.4. Planta de escenografía del Acto I de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998

ACTO I

IFIGENIA EN TÁURIDE

B. FOTOS

Figura 3.5. Imágenes del Acto I de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real



ACTO I

IFIGENIA EN TÁURIDE

C. CROQUIS Y ANOTACIONES

ACTO I, duración 24 minutos

00:00+ las bailarinas danzan en conjunto e Ifigenia en solitario por lo general entre telas
telas colgando de peine
bañera
luz fría azul
grupo de bailarinas
Ifigenia
luzes de peine focales neutras a partir de minuto 9', luz desde patio de butacas focal fría

10:00 todas se reúnen en torno a la bañera entre las telas colgadas bambalinas

se aprecian las bambalinas
el escenario da sensación de no tener un límite a los lados; no se detecta fondo
Ifigenia

11:00 movimiento leve de telas, al bailarín (?) de la bañera le mueven como a una marioneta con una tela roja

cantantes?
el foco de luz se vuelve más tenue
focos de luz focales fría
Ifigenia danza por el suelo
las telas se mueven, ondean

17:00 entra un hombre vestido de cuero negro por el fondo de la escena y con un foco que le ilumina desde atrás, proyectando su sombra

hombre misterioso!
en este instante
cantante cantante cantante

18:00 las bambalinas desaparecen y entran 2 nuevos personajes en escena

vestido blanco
Ifigenia
el hombre misterioso es un bailarín, deja su traje flotando en el aire y baila
cantante de ópera!
traje negro (camisa)
bailarina posible cantante (vestido rosa)
foco de luz de hombre, ahora está más tenue
fondo

21:00 iluminación general de la escena!! fondo metálico!! hombre misterioso vuelve a vestirse, aparecen las bailarinas vestidas con vestido largo negro

fondo metálico
entra el actor de los hombros de es calera de madera con bailarinas sobre ella
bailarinas (dividas en 2 grupos de baile)
hombre misterioso se viste
Ifigenia
bailarín en traje con bailarina
FIN ACTO I

Figura 3.7. Cuadro de análisis escenográfico del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Se afora con bambalinas y patas negras “a la italiana”. Se hace uso del propio suelo del teatro y los trusses metálicos con telas y focos a vista.

Una pared metálica en el fondo y telas colgadas de los trusses metálicos a tres metros del suelo.

Los elementos de este acto son: cinco telas blancas de 3 metros de alto y de 2,5-3 metros de ancho, una colocada en primer término a la izquierda mirando desde público, una segunda tela de 1 metro de ancho colocada en el centro del escenario, y, finalmente, tres telas del mismo ancho que la primera, colocadas hacia el fondo del escenario (una tela situada a la derecha mirando desde público, y las otras dos, situadas a la izquierda mirando desde público, una por delante de la otra); una bañera blanca, situada entre las dos telas colgadas a la izquierda, mirando desde público, en el fondo del escenario; una tela roja y una escalera de madera. Los dos últimos elementos los introducen los propios bailarines durante el acto. La escalera la reposan lentamente sobre el suelo en la parte central trasera del escenario.

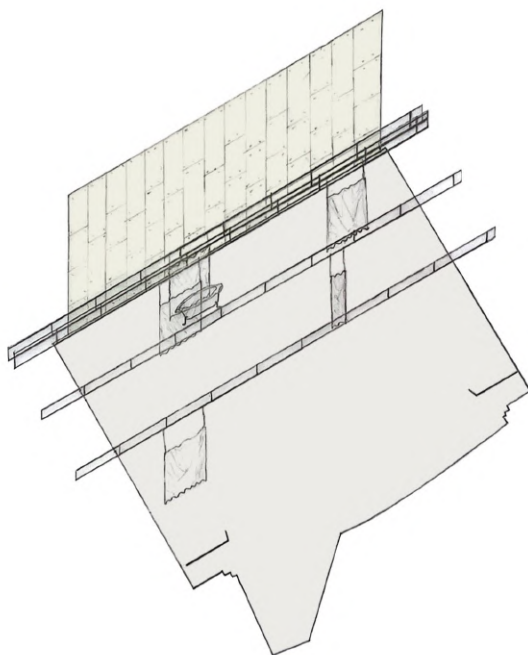
- Desde patio de butacas: en el primer tercio del acto se hace uso de una luz fría puntual que ilumina a Ifigenia y a Thoas. En el último tercio del acto, una luz neutra general.
- Desde peine: en los dos primeros tercios del acto se usa una luz neutra puntual, enfocando a Ifigenia y a Orestes y, además, en la mitad del acto cambia a ser fría puntual.
- Desde hombros: se hace uso de una luz fría y puntual focalizada en Ifigenia, Thoas, las bailarinas y Orestes y Píladas, durante los dos primeros tercios del acto.

Principales:

- Ifigenia: vestido de tirantes largo, blanco y fluido.
- Ifigenia (en sueño): vestido corto fluido rosa.
- Orestes: mallas cortas color carne.
- Pilades: mallas cortas color carne.
- Thoas: vestido de manga larga negro, fluido, con una apertura en el pecho y cubierto por un abrigo grande de cuero negro.
- Oráculos: traje negro y camisa blanca.
- Agamenón: mallas cortas color carne.
- Clitennestra: vestido de manga larga, largo, fluido, azul.

- Electra: vestido de tirantes, corto, fluido y amarillo.
- Sacerdotisas: vestido de tirantes corto, de tonos blancos, fluido y con volantes.
- Escitas y griegos: vestidos largos y negros, con apertura en el pecho.

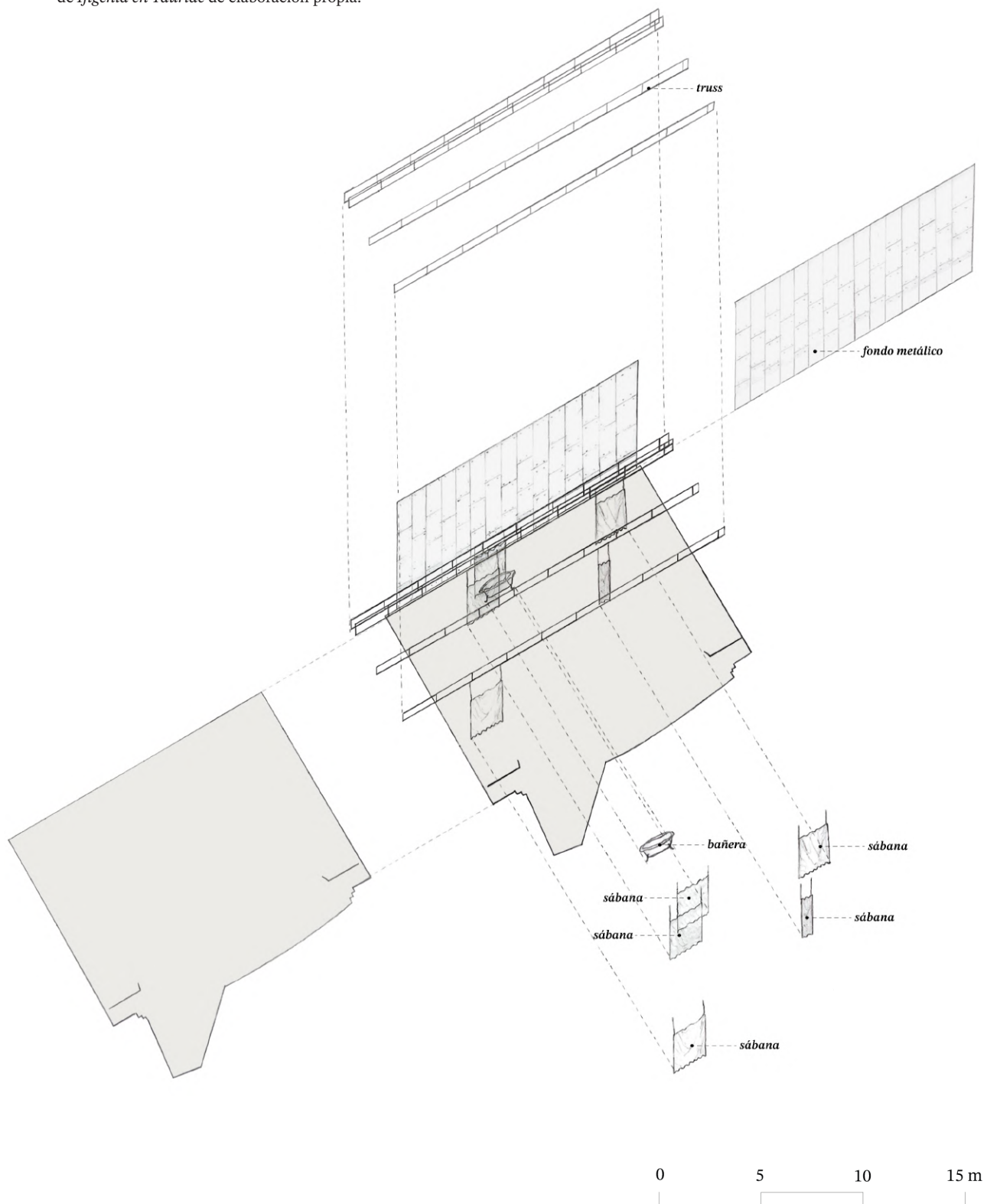
Figura 3.8. Axonometría central del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

E2. DESCOMPOSICIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Figura 3.9. Axonometría explotada del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

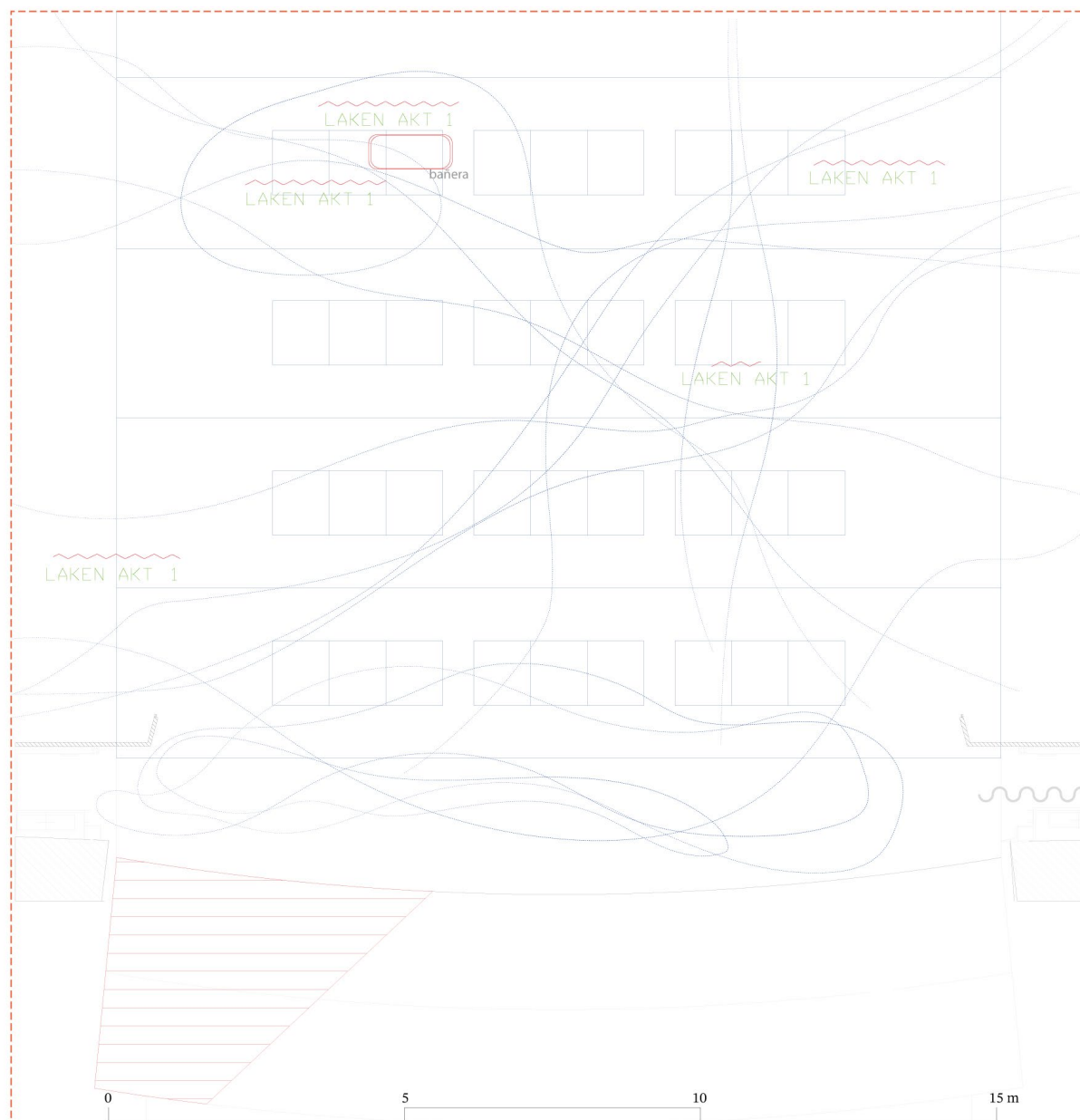
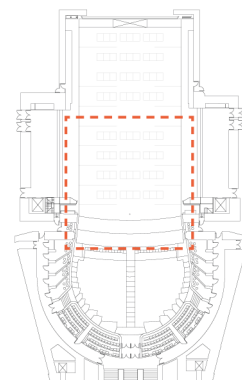


F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Figura 3.10. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

No se realizan saltos verticales en el Acto I. Sin embargo, los recorridos en contacto con el suelo de los intérpretes son remarcados con una fuerte iluminación puntual cuando hacen sus entradas al escenario. Suele ser una iluminación de focos desde los hombros del escenario y desde fondo de la escena, cuando entra Thoas, creando una sombra en el suelo muy alargada y pronunciada que alarga su figura.

~ recorridos frecuentes



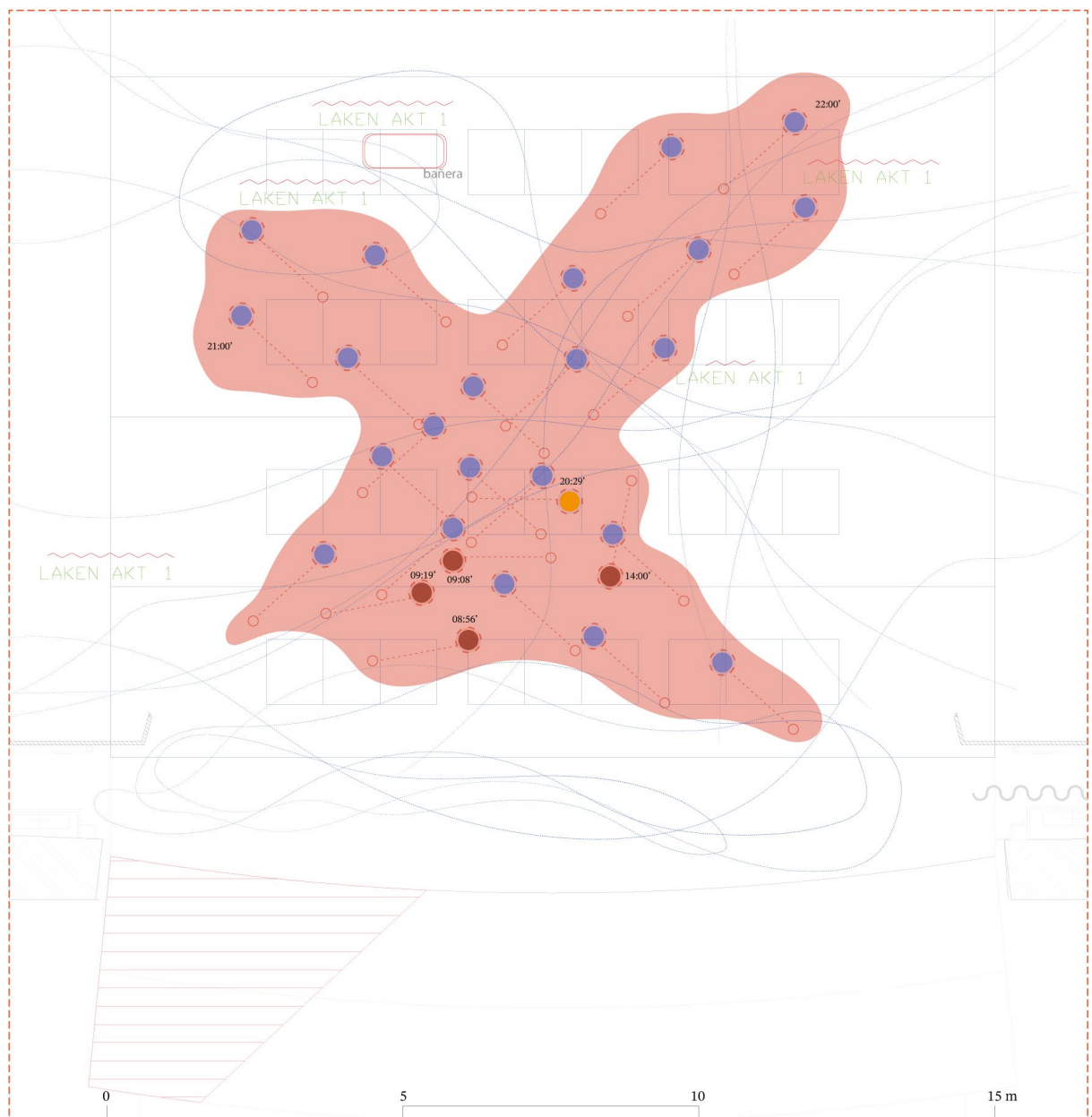
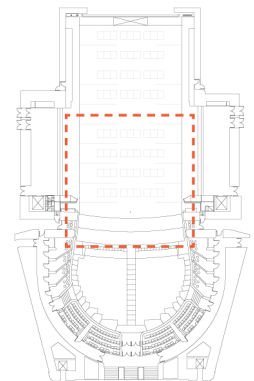
F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

A diferencia de los saltos verticales inexistentes del primer acto, el segundo acto cuenta con gran cantidad de saltos con desplazamiento horizontal repartidos por toda la duración del acto y abarcando la mayoría del escenario. El grupo de bailarinas daza en conjunto mientras que los bailarines individuales se separan de las masas. Juegan con esconderse y salir detrás de las telas colgadas de los trusses. La iluminación juega con el movimiento de los bailarines y sus saltos verticales, enfatizando el recorrido que realizan y ordenando el espacio al crear una jerarquía iluminando ciertas zonas o personajes. Ayuda a entender el espacio escenográfico.

- bailarinas
- Ifigenia
- Thoas
- recorridos frecuentes



Figura 3.11. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

En este acto, los levantamientos que se realizan son levantamientos con y sin desplazamiento. Siempre es el bailarín quien eleva a la bailarina. Se realiza un único levantamiento con giro sobre sí mismo. Estos movimientos abarcan la diagonal central del escenario y la parte delantera. La pareja que realiza todos los levantamientos en este acto tienen un rol protagonista y cuando realizan estos movimientos son iluminados puntualmente. Al elevarse por encima del resto de intérpretes amplían la escala del acto y se ilumina más parte de la escenografía, aportando una sensación de grandeza por pocos instantes.

■ hombre con traje +
Ifigenia en sueños
— recorridos frecuentes

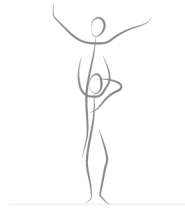
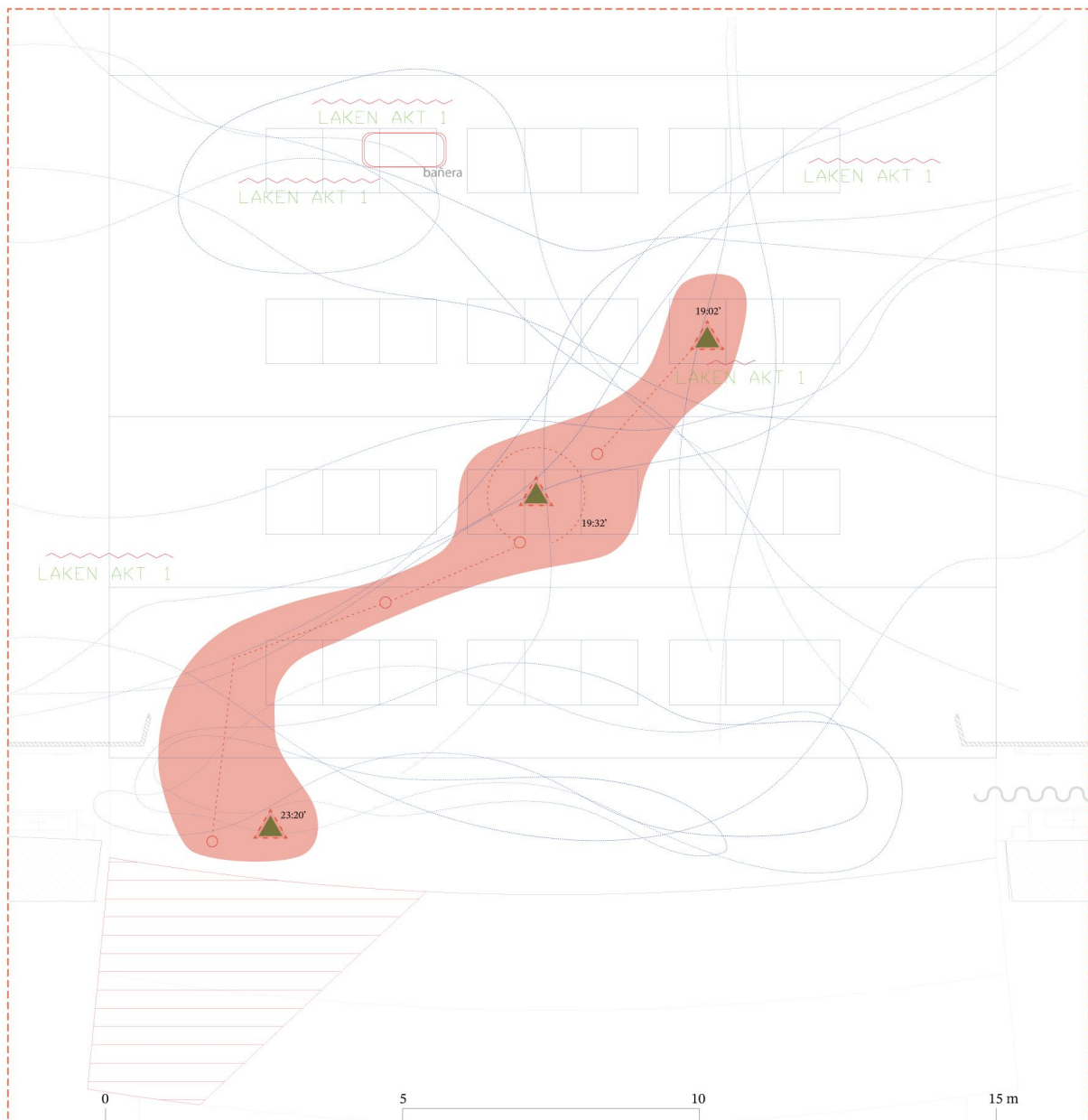
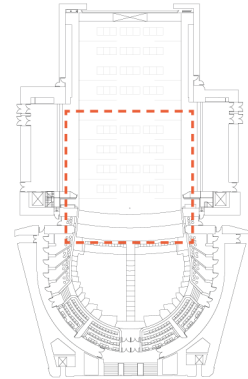


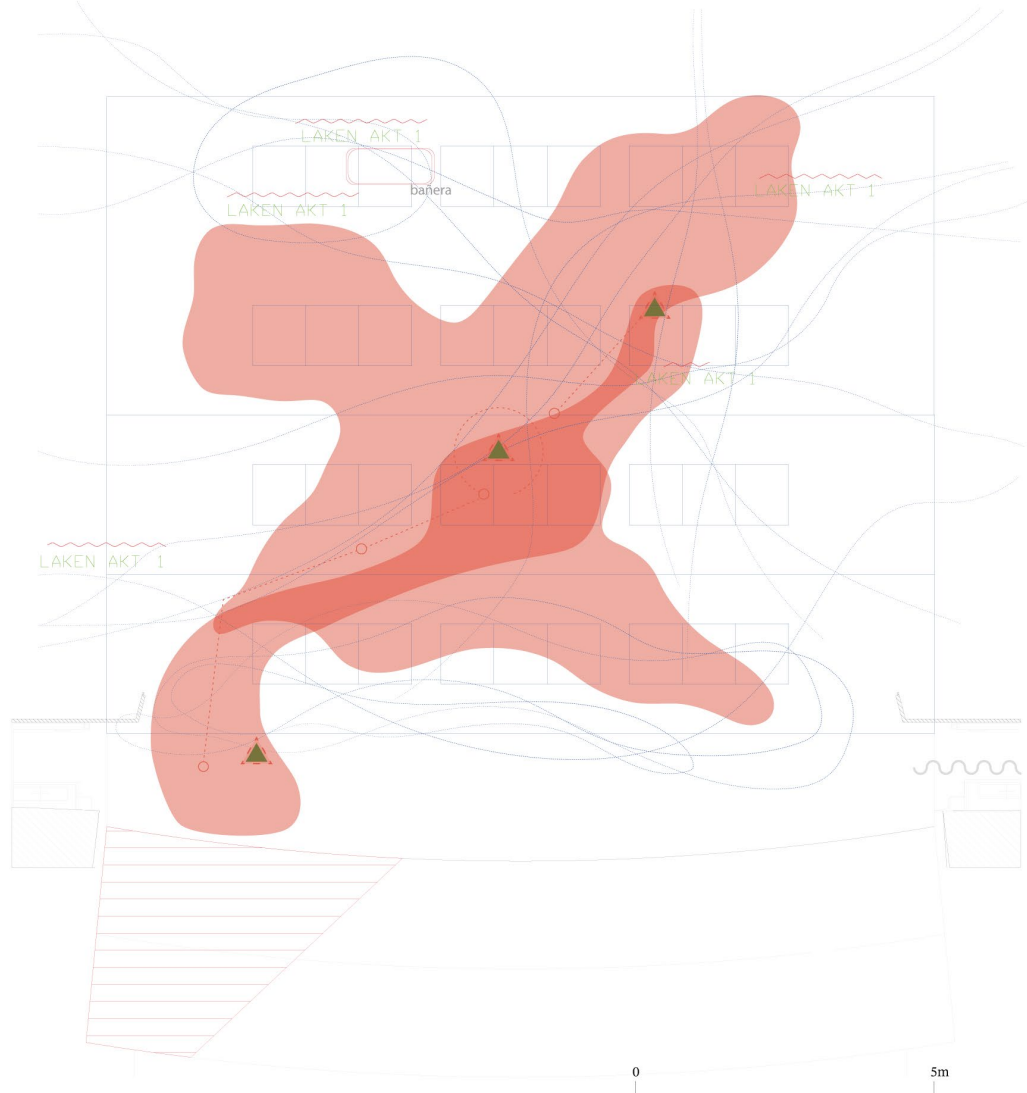
Figura 3.12. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



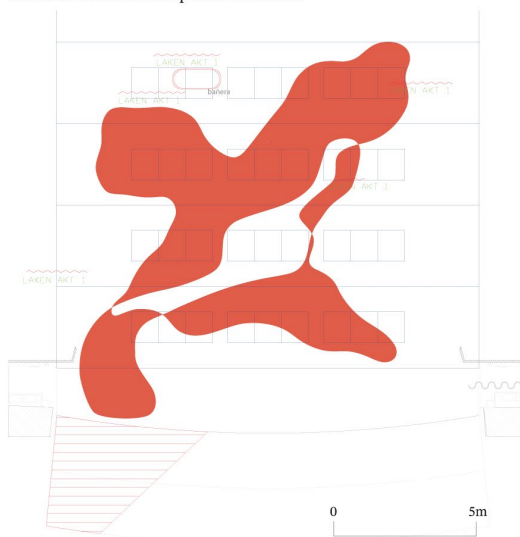
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.13. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto I de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

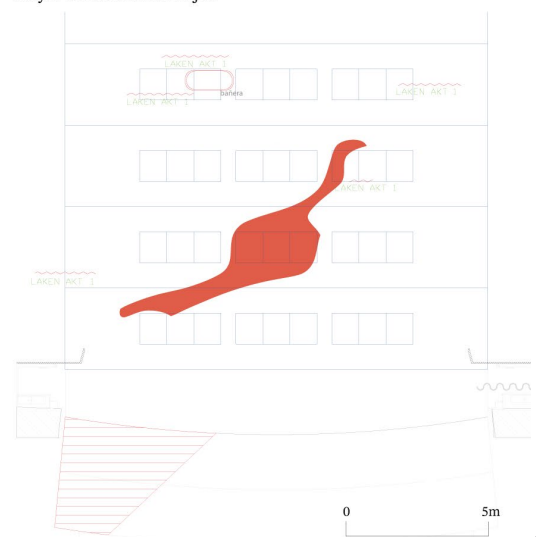
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



ACTO II

A. PLANOS

IFIGENIA EN TÁURIDE

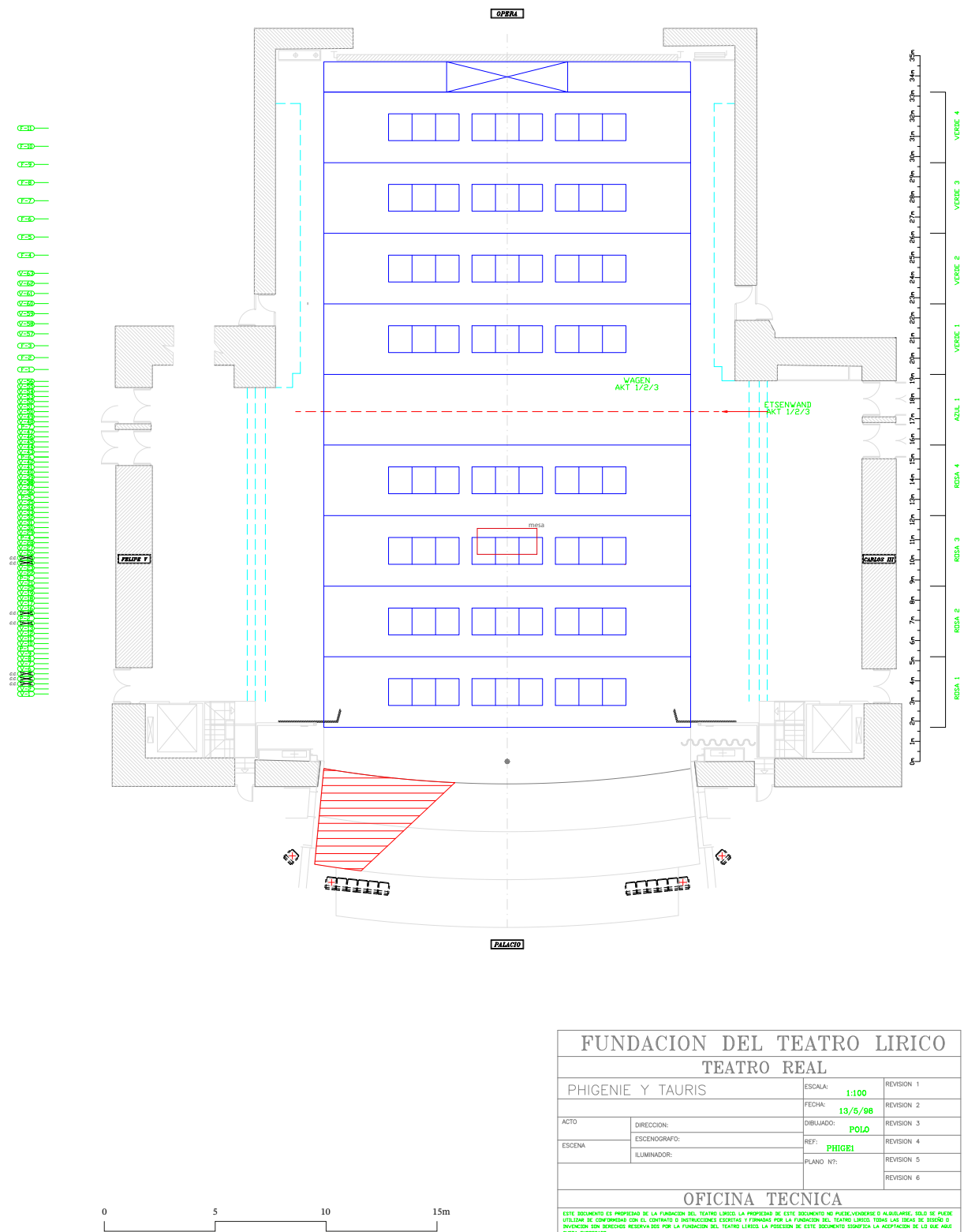
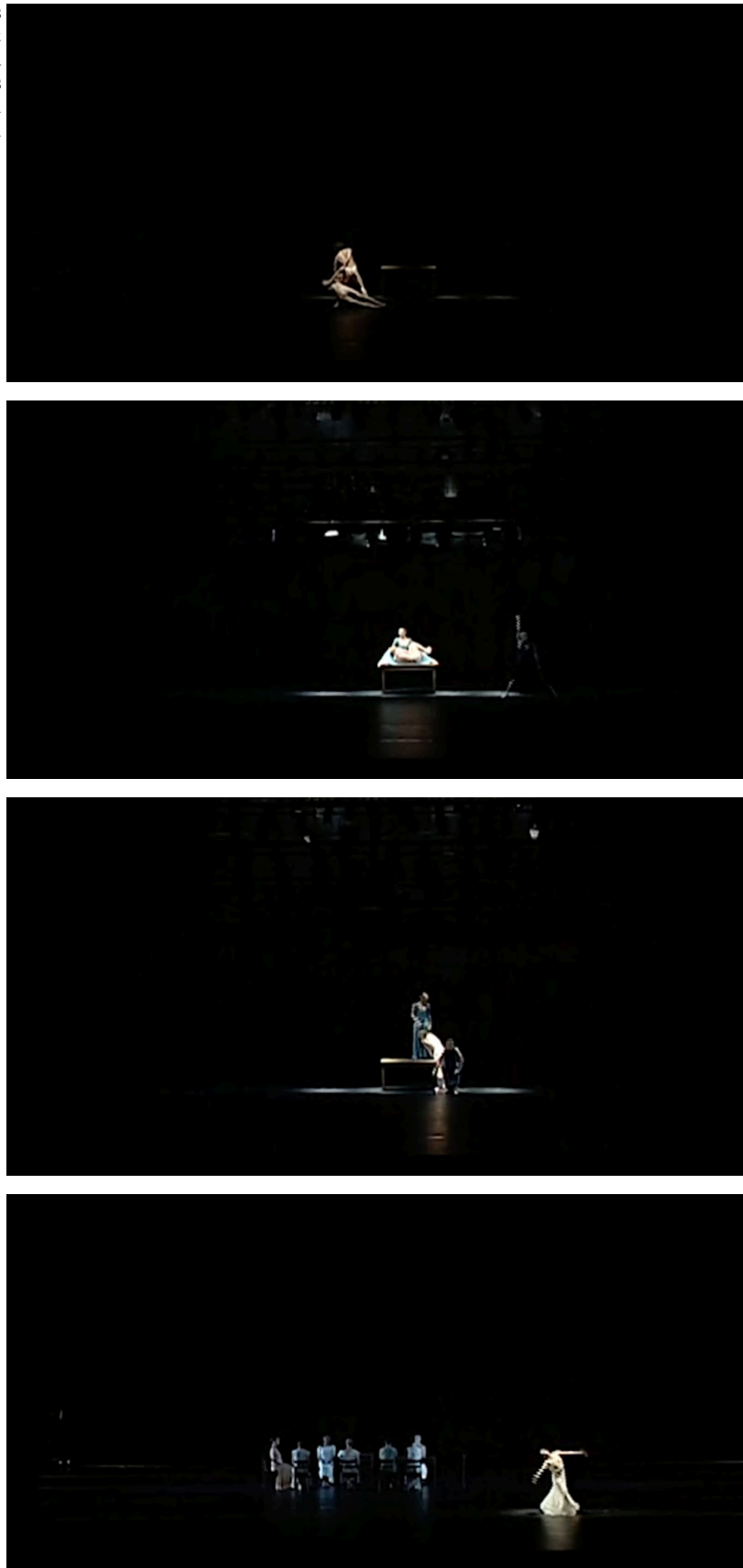


Figura 3.14. Planta de escenografía del Acto II de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998

B. FOTOS

Figura 3.15. Imágenes del Acto II de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

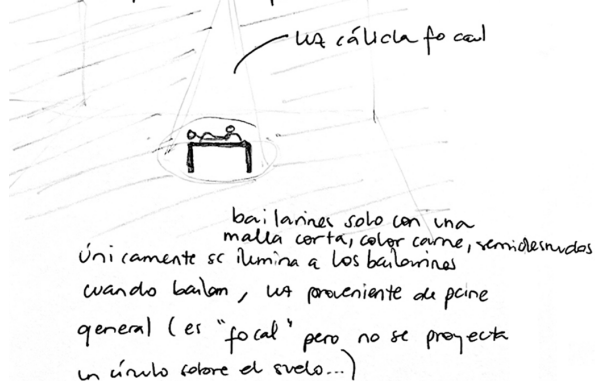


ACTO II

C. CROQUIS Y ANOTACIONES

IFIGENIA EN TÁURIDE

24:00 escena completamente a oscuras
solo se ilumina el centro, donde hay una
mesa y 2 bailarines sobre ella,
luz proveniente de peine



32:00 se queda un bailarín a solas bailando,
luz focal difuminada sobre él.

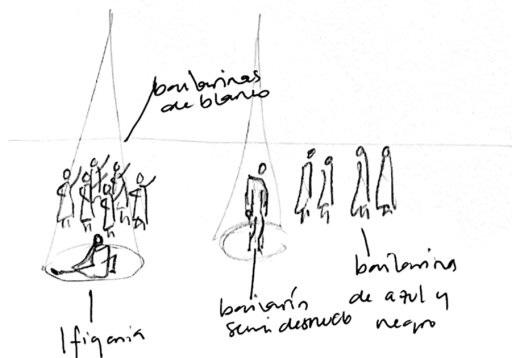


en un momento (38') hacen pasar la
barrera al otro lado del escenario

39:00 entrada de Ifigenia, fuera luz focal.
iluminación general muy tenue desde patibutacas
solo se distinguen los cuerpos de los personajes.
entran 2 bailarinas más.



40:00 tres focales cálidas sobre Ifigenia
y bailarín, semi desnudo



43:00 danza Ifigenia sola,
de fondo las bailarinas entran con una silla
cada una en fila, y acaban formando un círculo y
reposan las sillas y se sientan



FIN ACTO II

D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO II - IFIGENIA EN TÁURIDE																	
caja escénica		escenografía		elementos		iluminación							vestuario				
								25-30° 30-38° 38-48°									
vacía		suelo		silla alta		desde patio de butacas	cálida	puntual					principales	Ifigenia			
suelo		paredes laterales		cubo de plexiglass			fría	puntual						Orestes			
bambalinas		pared fondo		árbol caído			neutra	general						Píladés			
patas laterales		techo		ramas de árbol		desde peine	cálida	puntual						Thoas			
telones laterales		pared lateral chácena		roca			fría	general						Oráculos			
telón fondo		pared fondo chácena		tela blanca			neutra	puntual						Agamenón			
chácena		techo chácena		ramo de rosas		desde hombros	cálida	puntual					Clitemnestra				
foso				manzana colgada			fría	general					Cantante 1				
				hilos blancos			neutra	puntual					Cantante 2				
				cesta de esparto									bailarines	Electra			
				sofás-roca										Sacerdotisas			
				vereda										Escitas y griegos			
				montón de hojas													
				bañera blanca													
				tela roja													
				escalera de madera													
				mesa de madera													
				silla baja	7												
				ramo de rosas blancas													

Figura 3.17. Cuadro de análisis escenográfico del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Figura 3.17. Cuadro de análisis escenográfico del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Caja escénica

Se afora con bambalinas y patas negras “a la italiana”. Se hace uso del propio suelo del teatro y de las bambalinas cuelgan los trusses metálicos con múltiples focos para iluminar la escena.

Escenografía

Una pared metálica en el fondo sin límites escenográficos laterales.

Elementos

Los elementos de este acto son una única mesa de madera colocada en el centro del escenario y siete sillas, algunas colocadas de cara al público, otras de espaldas y otras de lado. Estas son introducidas por los bailarines al final del acto.

Iluminación

- Desde patio de butacas: una luz neutra general en el final del acto.
- Desde peine: se hace uso de una luz cálida y puntual durante todo el acto enfatizando las figuras de Orestes y Píades en la penumbra que rige en casi todo el acto. En el primer tercio, se usa, además, una luz cálida general. En los dos últimos tercios del acto se emplea una luz fría, tanto puntual, iluminando a los intérpretes como general. Al final del acto, también se utiliza una luz neutra puntual enfatizando las figuras de las bailarinas sentadas en el fondo de la escena.

Vestuario

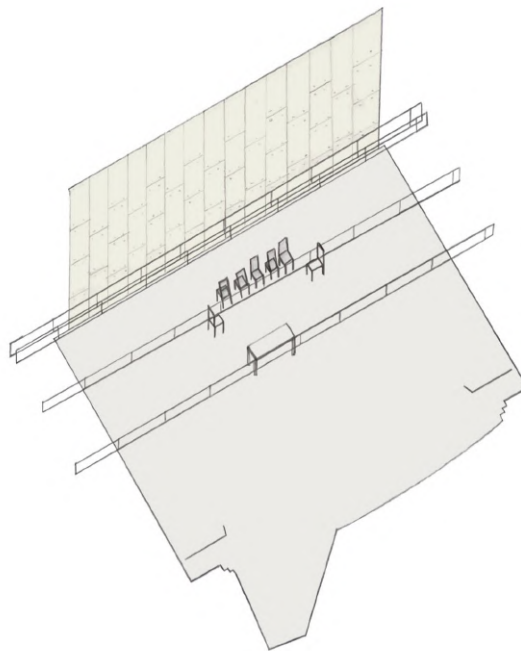
Principales:

- Ifigenia: vestido de tirantes largo, blanco y fluido.
- Orestes: mallas cortas color carne.
- Píades: mallas cortas color carne.
- Agamenón: vestido negro largo, de manga larga y fluido.
- Clitemnestra: vestido de manga larga, largo, fluido, azul.

Bailarines:

- Electra: vestido negro largo, de manga larga, fluido.
- Sacerdotisas: vestido de tirantes corto, de tonos blancos, fluido y con volantes.

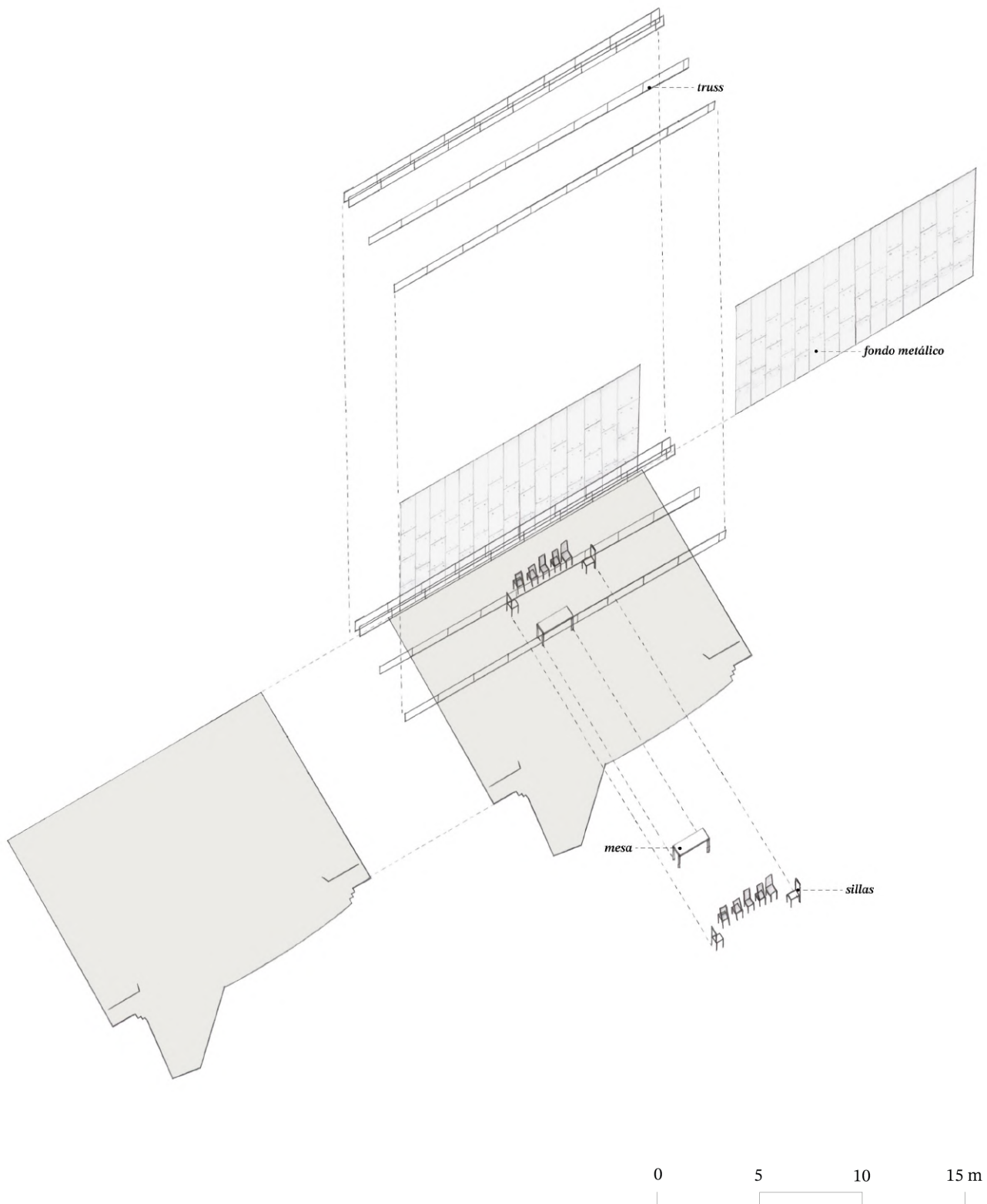
Figura 3.18. Axonometría central del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

E2. DESCOMPOSICIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Figura 3.19. Axonometría explotada del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



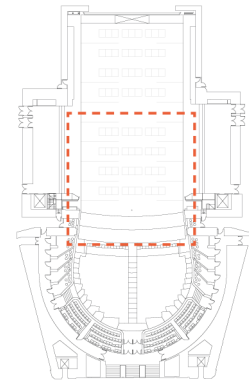
F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Los saltos verticales realizados durante el acto II son escasos ya que este acto se caracteriza por un gran dinamismo en contacto con el suelo, andando o corriendo. Todo gira entorno a la mesa central, único elemento de la escenografía del acto. Además, los recorridos de los bailarines son mayores en la zona central y delantera del escenario. Cuando mayor tiempo pasan en la zona central, junto a la mesa, es en la mitad del acto. Es durante ese tiempo donde la iluminación desde peine, de focos colgados de los trusses metálicos, cobra mayor importancia ya que no están fijos y se mueven. Crean un juego de luces y movimiento junto con los intérpretes que llena de dinamismo la escenografía austera del acto.

■ Orestes
— recorridos frecuentes



Figura 3.20. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

Figura 3.21. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

De nuevo, los saltos con desplazamiento en horizontal son muy escasos. Aunque haya mucho desplazamiento en este acto, siempre se realiza sin despegar los pies del suelo. El único salto con desplazamiento horizontal no se caracteriza por tener mucha relevancia en el acto.

■ Ifigenia
~ recorridos frecuentes

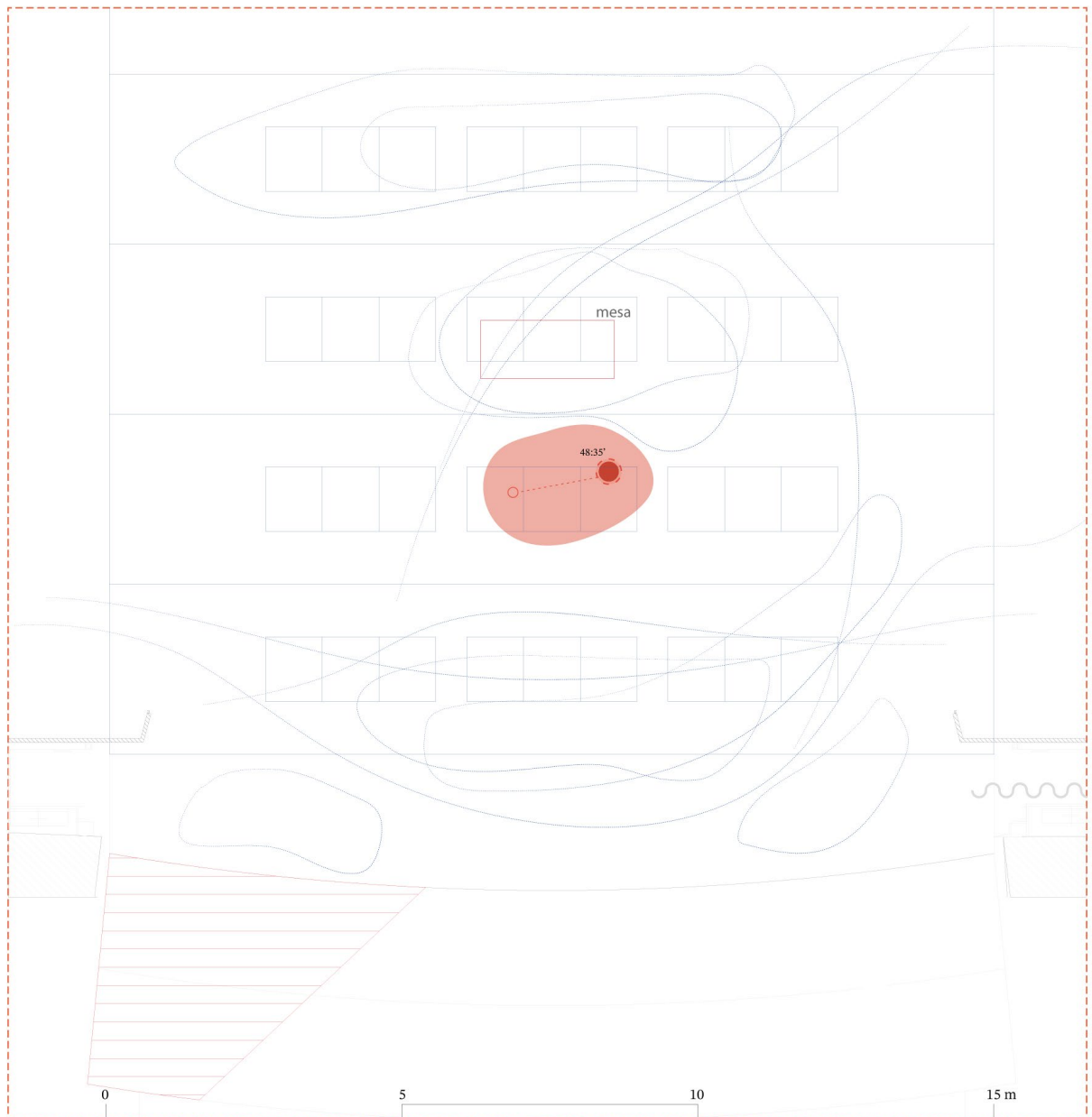
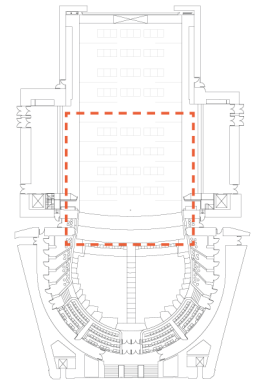
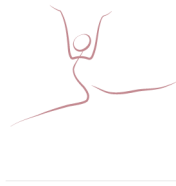
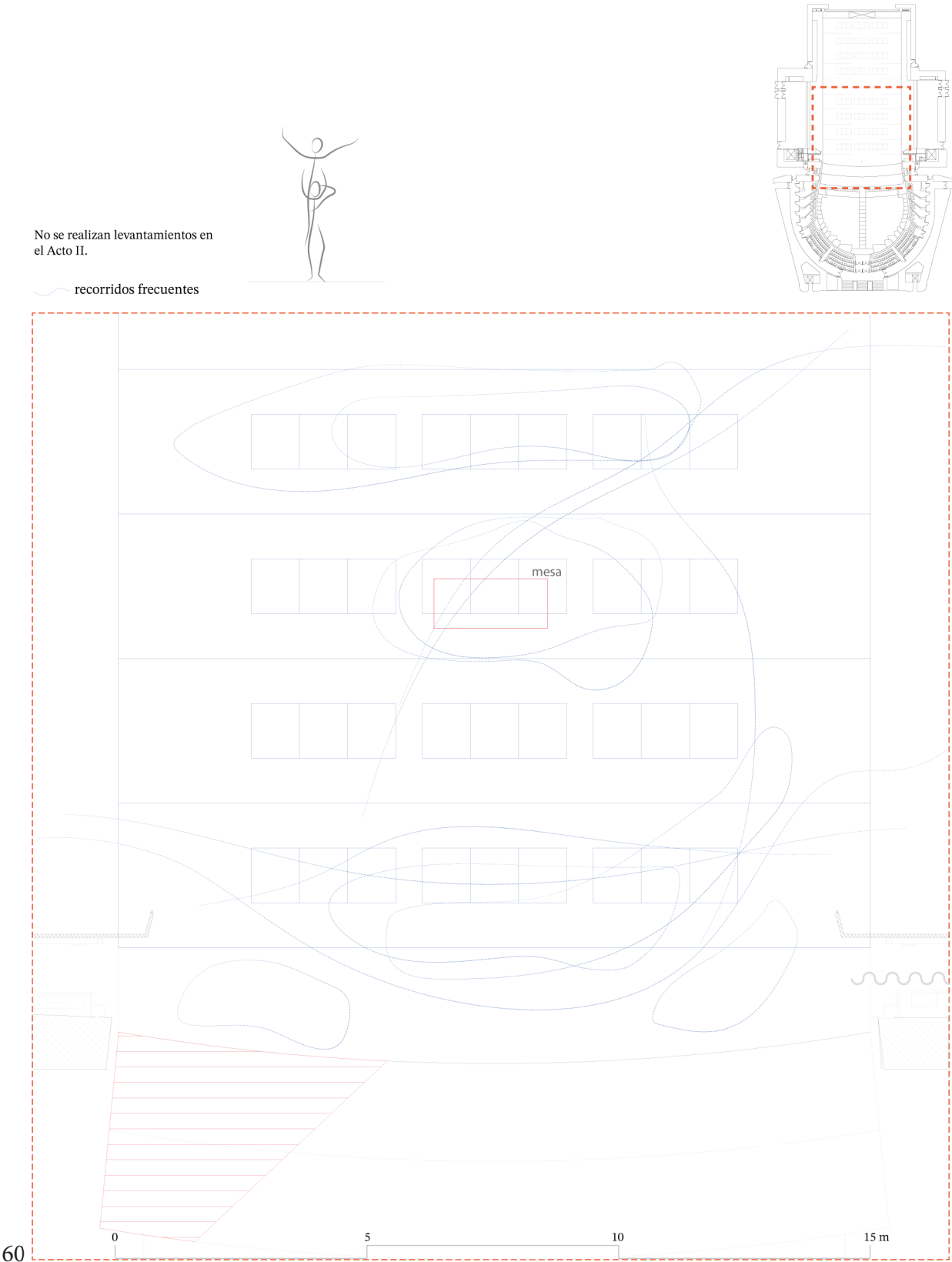


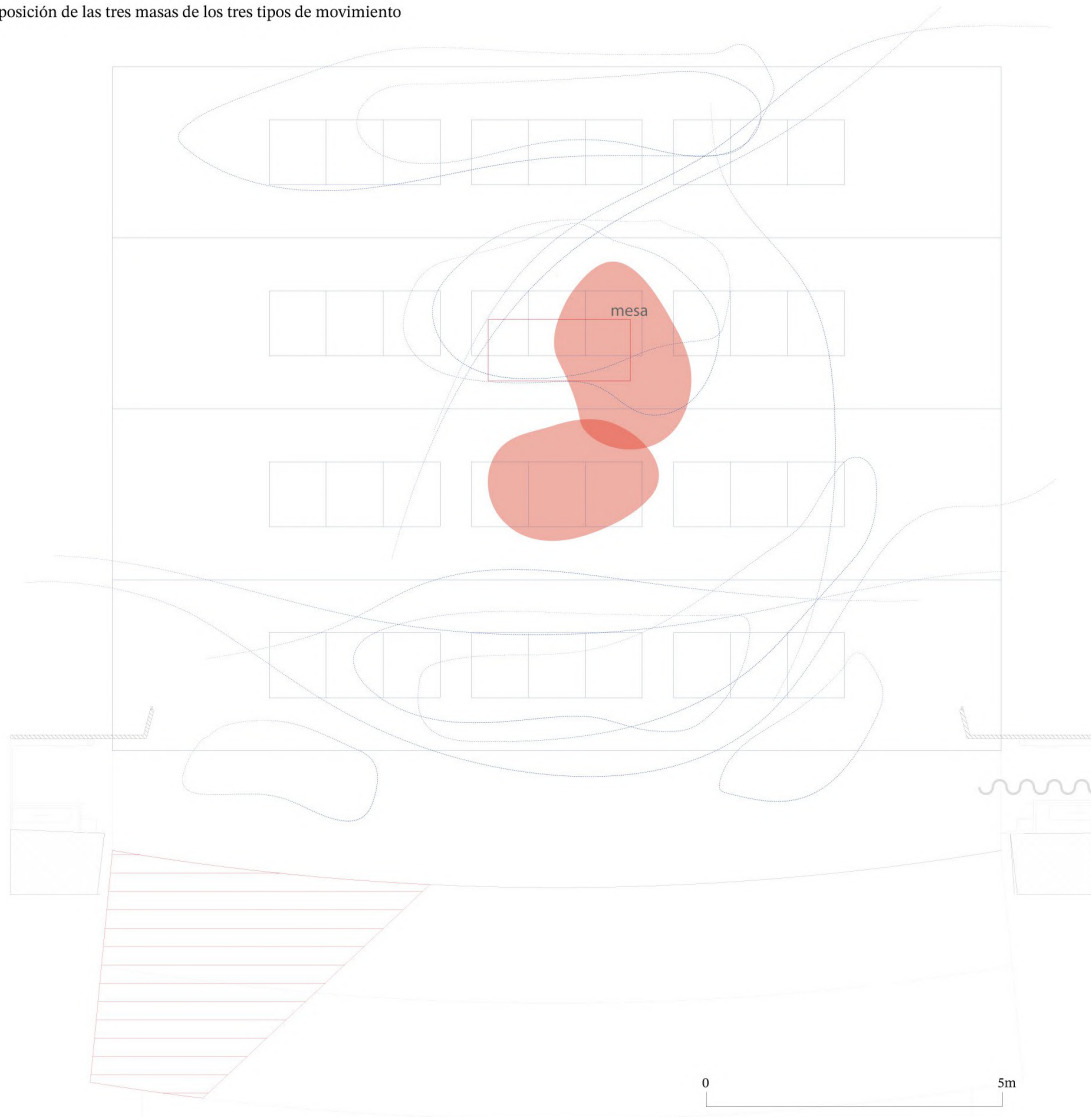
Figura 3.22. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



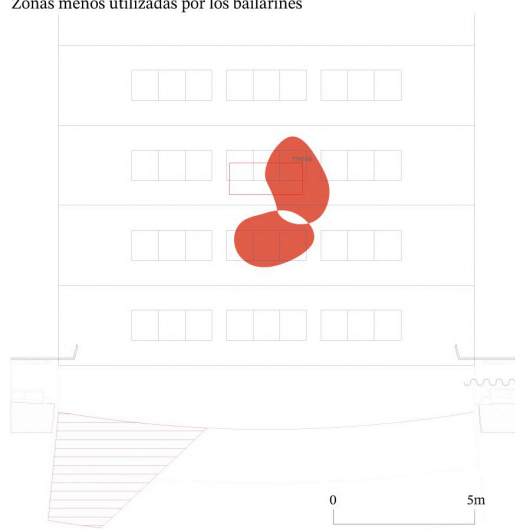
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MADAS

Figura 3.23. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto II de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

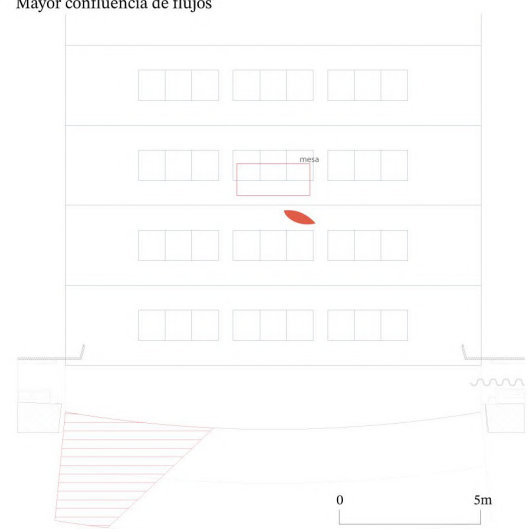
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



ACTO III

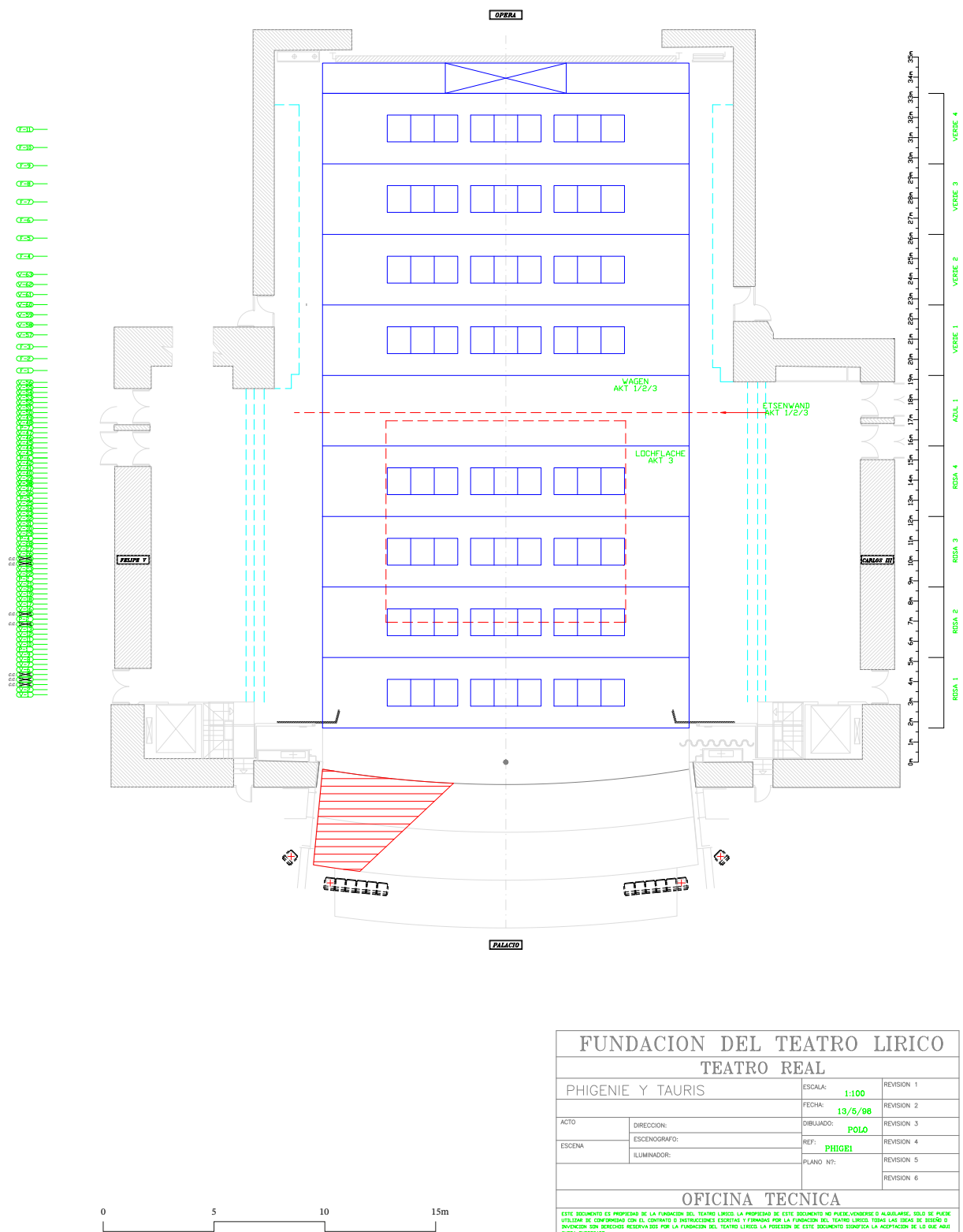
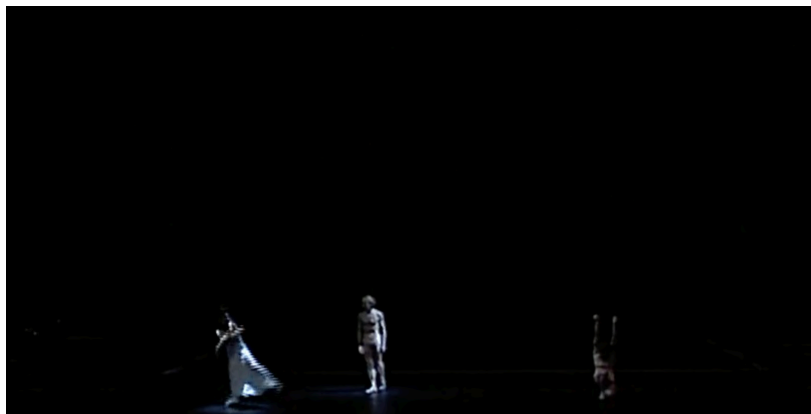


Figura 3.24. Planta de escenografía del Acto III de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998

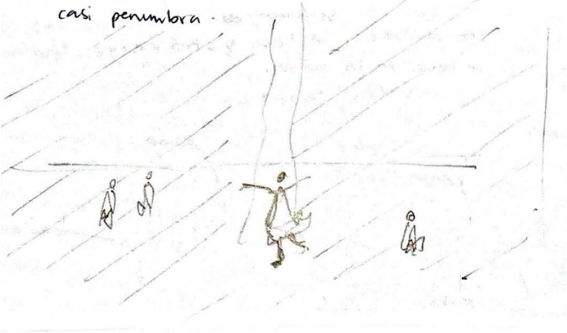
B. FOTOS

Figura 3.25.
Imágenes del Acto
III de *Ifigenia en
Táuride* de Pina
Bausch, obtenidas
con la grabación
del Teatro Real

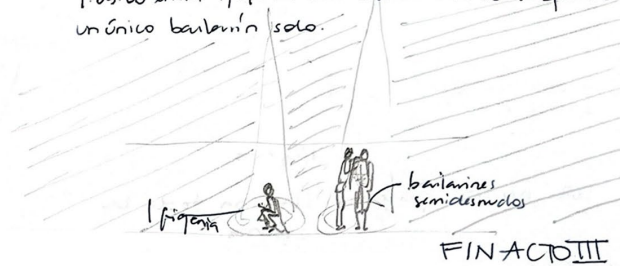


ACTO III duración 20 minutos

49:00 se aprecian 4 bailarines (1 Ifigenia)
 luz muy tenue revelando solo a Ifigenia (desde
 se intuyen a las otras bailarinas.
 casi penumbra.



53:00 entran más bailarines, la penumbra se
 va disipando poco a poco. Entran los dos
 bailarines semidesnudos. la luz focal sobre
 Ifigenia es más nítida, se aprecia el halo
 en el suelo. minuto 58' salen todos menos
 los 2 bailarines. Máxima penumbra.
 1:05:00 entra Ifigenia de nuevo. 1:08:00 se queda
 un único bailarín solo.



D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO III - IFIGENIA EN TÁURIDE																	
caja escénica		escenografía		elementos		iluminación						vestuario					
						48-54° 54-60° 60-68°											
vacía		suelo		silla alta		desde patio de butacas	cálida	puntual					principales	Ifigenia			
suelo		paredes laterales		cubo de plexiglass			fría	puntual						Orestes			
bambalinas		pared fondo		árbol caído			neutra	general						Píladés			
patas laterales		techo		ramas de árbol		desde peine	cálida	puntual						Thoas			
telones laterales		pared lateral chácena		roca			fría	general						Oriculus			
telón fondo		pared fondo chácena		tela blanca			neutra	puntual						Agamenón			
chácena		techo chácena		ramo de rosas		desde hombros	cálida	puntual						Clitemnestra			
foso				manzana colgada			fría	general					Cantante 1				
				hilos blancos			neutra	general					Cantante 2				
				cesta de esparto									bailarines	Electra			
				sofás-roca										Sacerdotisas			
				vereda										Escitas y griegos			
				montón de hojas													
				bañera blanca													
				tela roja													
				escalera de madera													
				mesa de madera													
				silla baja													
				ramo de rosas blancas													

Figura 3.27. Cuadro de análisis escenográfico del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Figura 3.27. Cuadro de análisis escenográfico del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Caja escénica

Se afora con bambalinas y patas negras “a la italiana”. Se hace uso del propio suelo del teatro y del foso, además del foso con la apertura de un hueco en el centro del escenario.

Escenografía

Una pared metálica de fondo sin límites escenográficos laterales. El suelo es el propio del escenario y se aprovecha su división en plataformas para una abertura central en él. El límite de este vacío está acentuado por un borde blanco.

Elementos

No hay ningún elemento.

Iluminación

- Desde peine: durante todo el acto, se emplea una luz neutra puntual siguiendo el curso de los recorridos de Orestes y Pílates que se mueven como pareja de baile, y a las bailarinas por otro lado; durante el segundo tercio del acto se utiliza también una luz neutra general. También, se usa luz fría puntual en los dos últimos tercios del acto, de nuevo iluminando a Orestes y Pílates y, a Ifigenia.

Vestuario

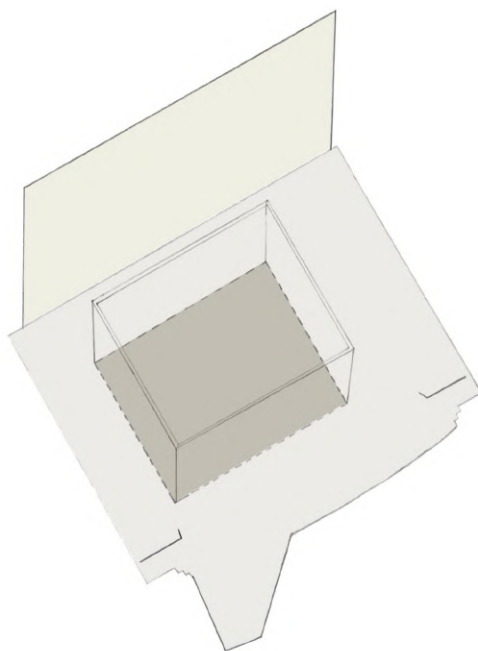
Principales:

- Ifigenia: vestido de tirantes largo, blanco y fluido.
- Orestes: mallas cortas color carne.
- Pílates: mallas cortas color carne.

Bailarines:

- Sacerdotisas: vestido de tirantes corto, de tonos blancos, fluido y con volantes.

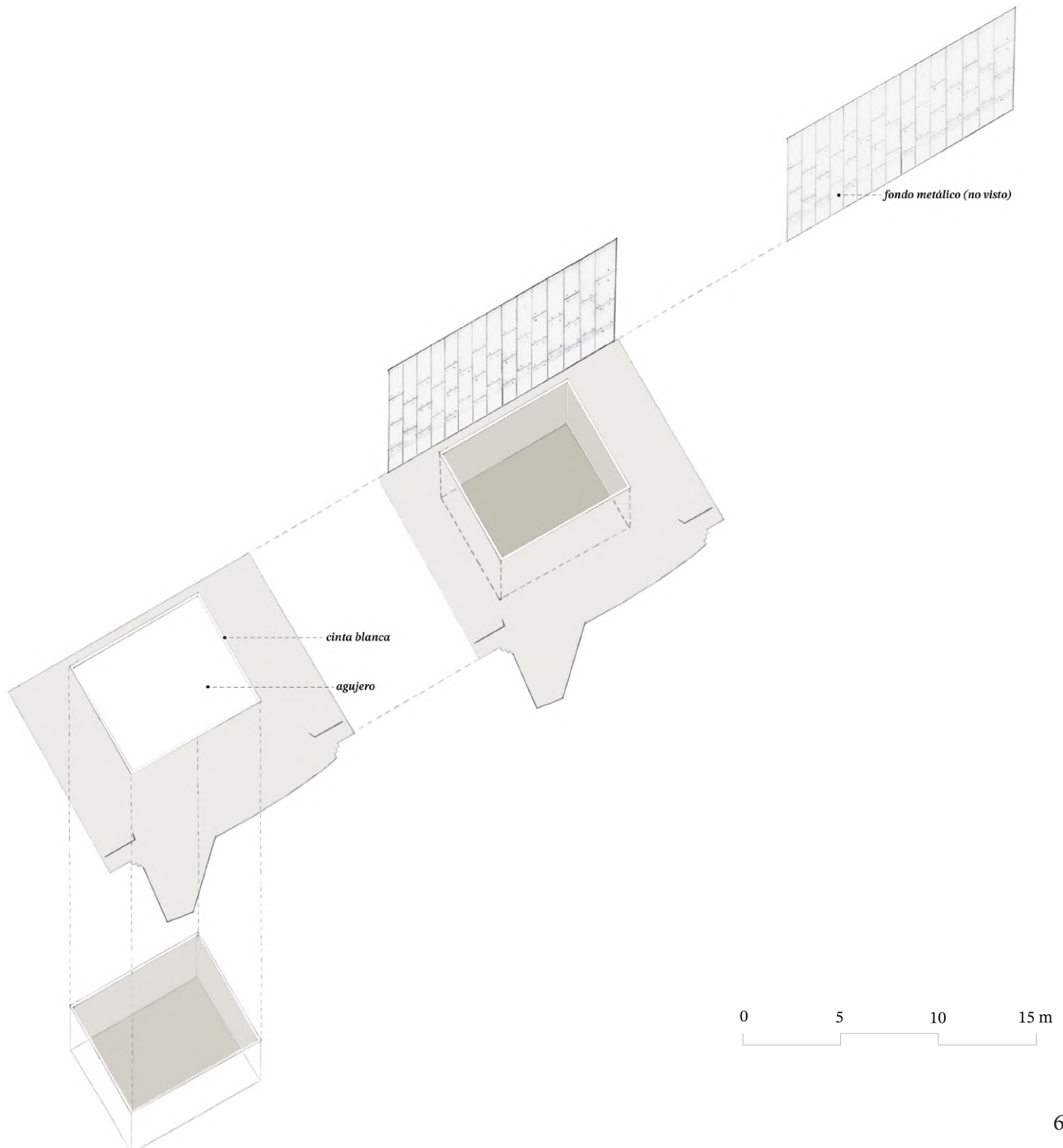
Figura 3.28. Axonometría central del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

E2. DESCOMPOSICIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Figura 3.29. Axonometría explotada del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



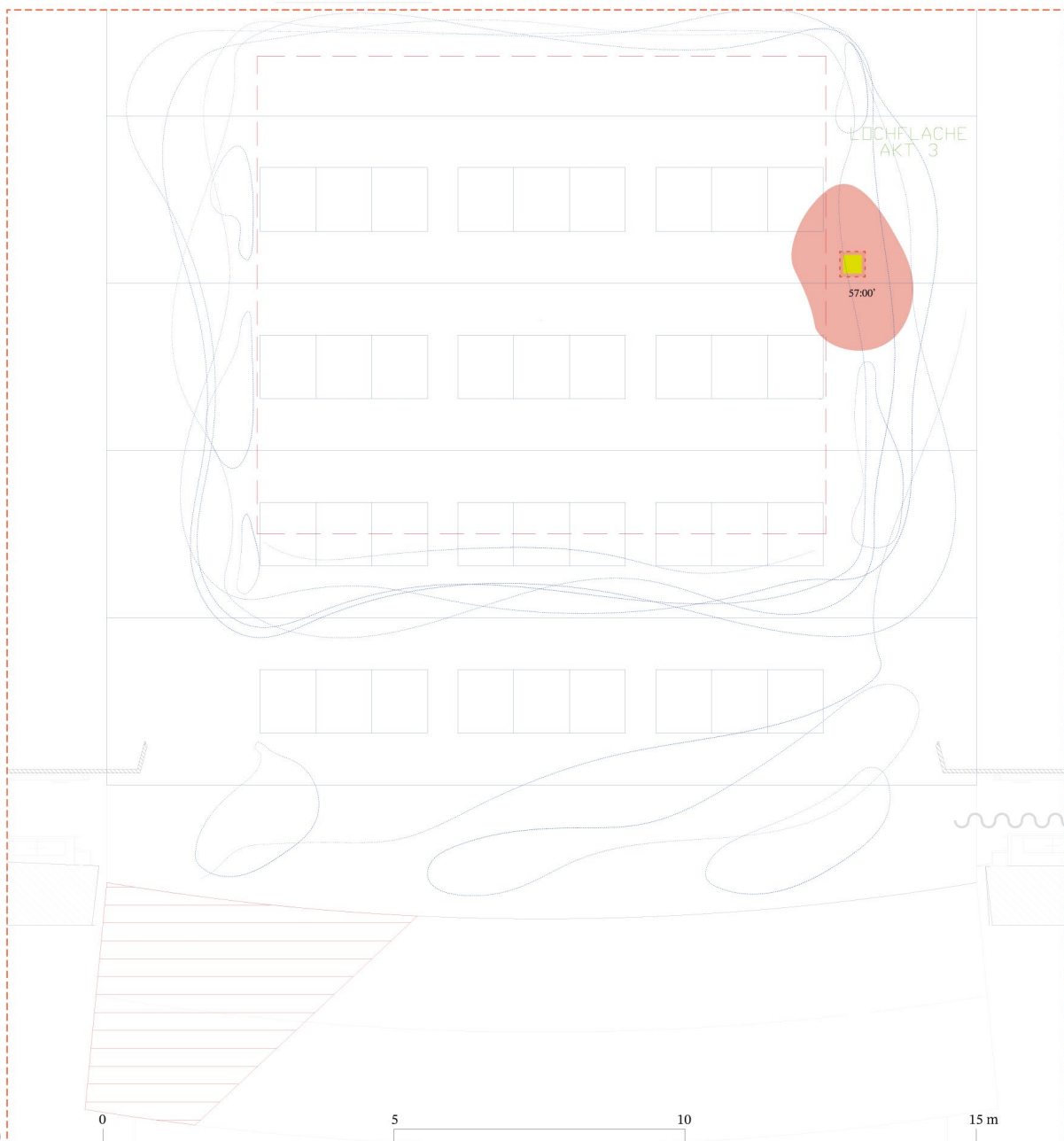
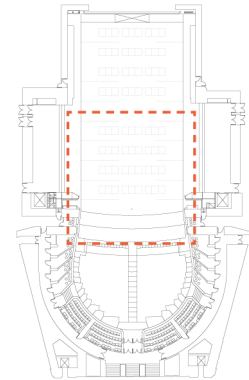
F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Los saltos verticales en el Acto III vuelven a ser escasos y una vez, el único salto que se da es realizado por Orestes al borde del agujero que se abre en el escenario. Todo gira entorno a este agujero. El resto de recorridos realizados entorno a ese hueco, que nos evoca al mar por la historia que conocemos del mito, vienen marcados por un fuerte contraste entre los cuerpos blancos junto con su vestimenta austera, frente al espesor negro del acto. Todo se reduce a una escala mínima del cuerpo humano frente a las dimensiones desconocidas del espacio que les rodea por la ausencia de luz.

 Orestes
 recorridos frecuentes



Figura 3.30. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

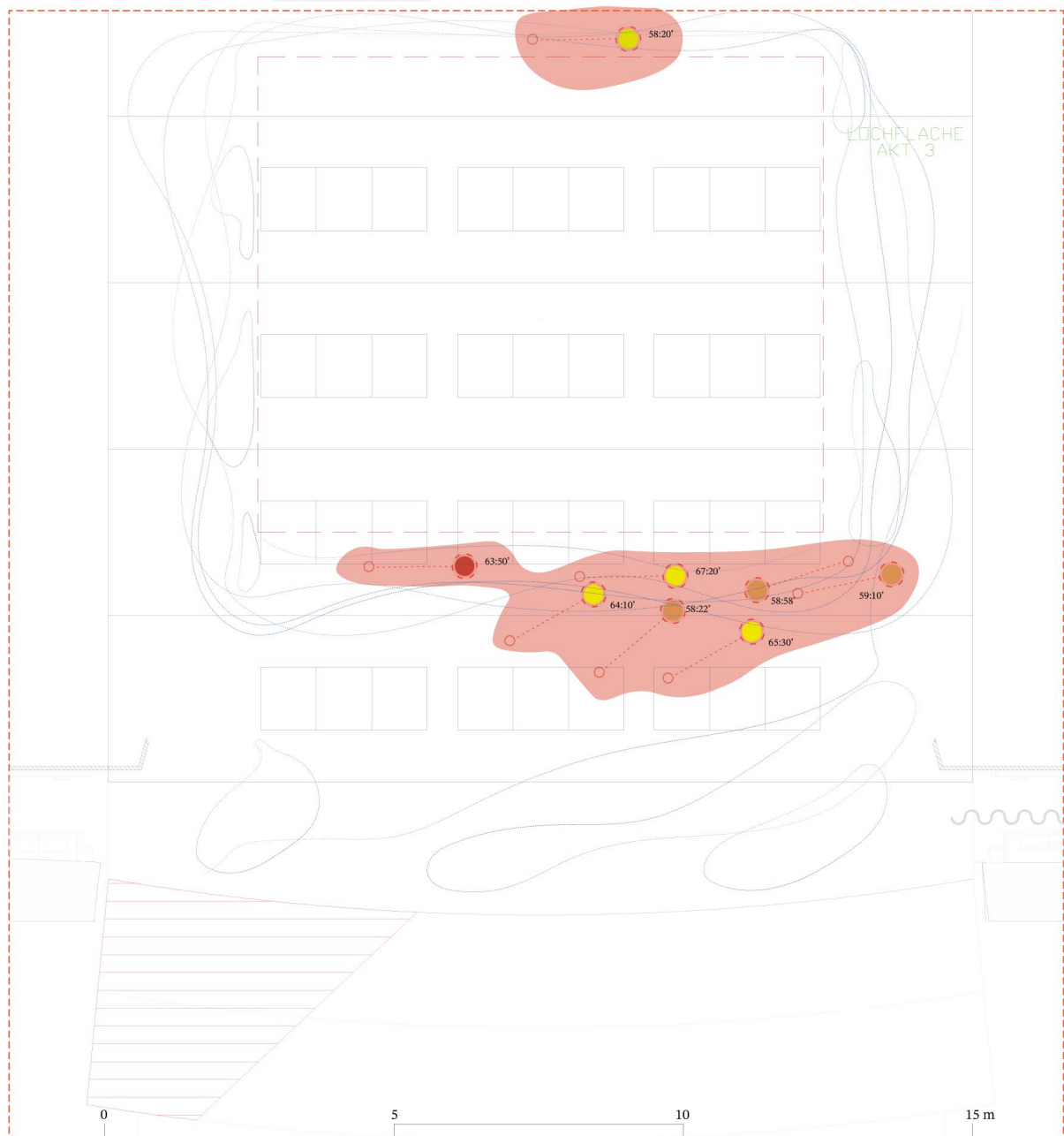
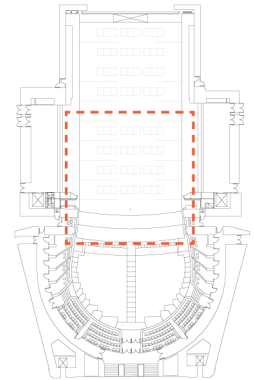
Los saltos con desplazamiento horizontal en el Acto III se realizan principalmente en la parte delantera del escenario. Todos se realizan entorno al agujero que se abre en el centro del escenario. La ausencia de luz que abarca gran parte del acto se interrumpe en alguna ocasión con luz puntual sobre los bailarines que recorren la parte delantera del escenario que revela un poco más de espacio. También se emplea esta iluminación cuando los personajes dan vueltas entorno al huecocentral, dejando entender al espectador que en el centro del escenario hay un agujero y los bailarines solo pueden danzar entorno a él.

■ Orestes
■ Ífigenia
■ Pilades

— recorridos frecuentes



Figura 3.31. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



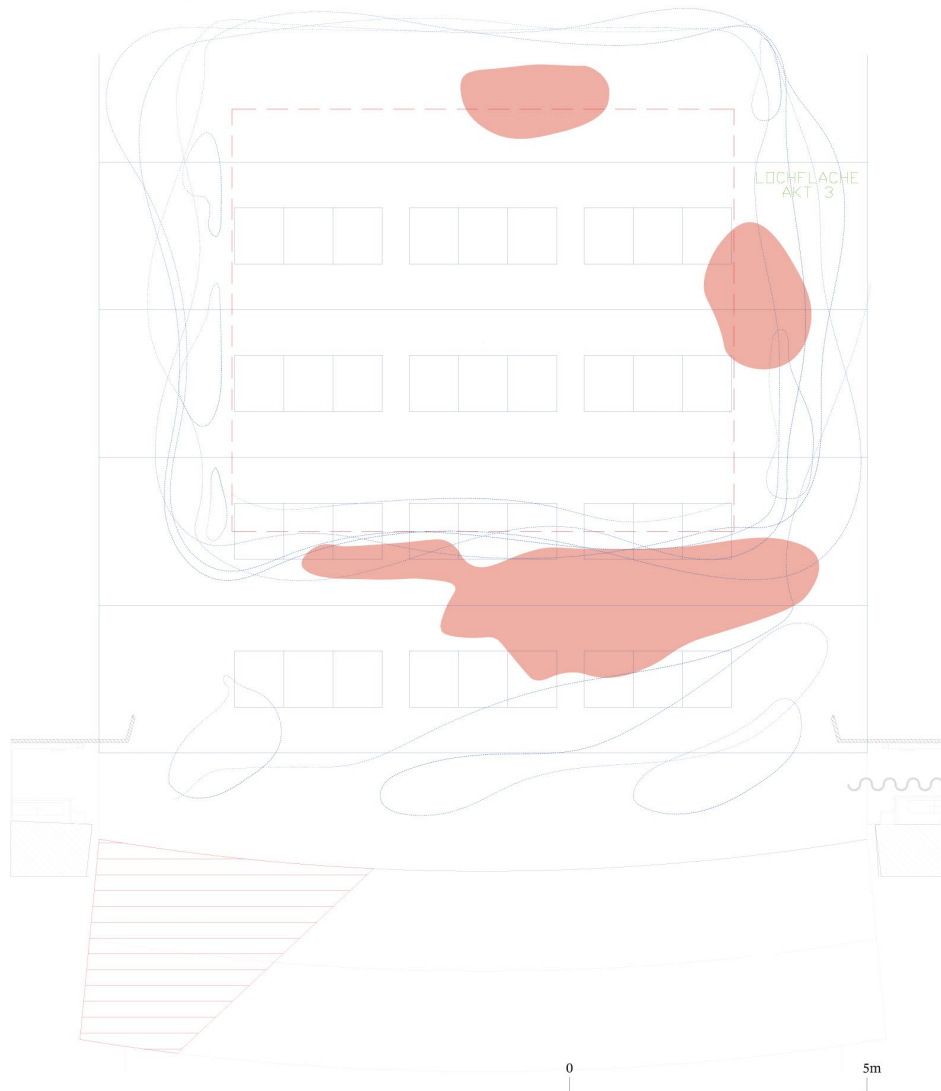
F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

Figura 3.32. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

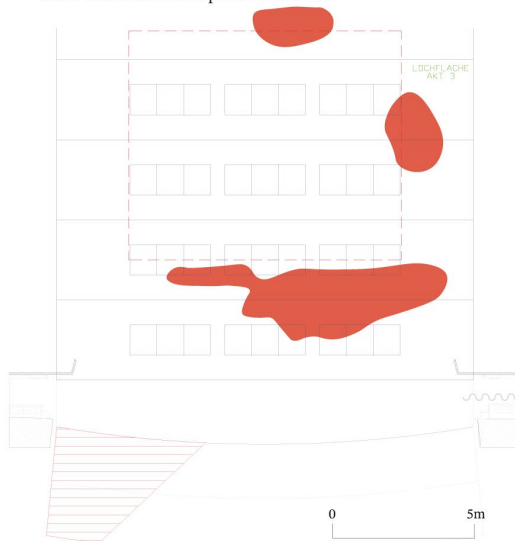
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.33. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

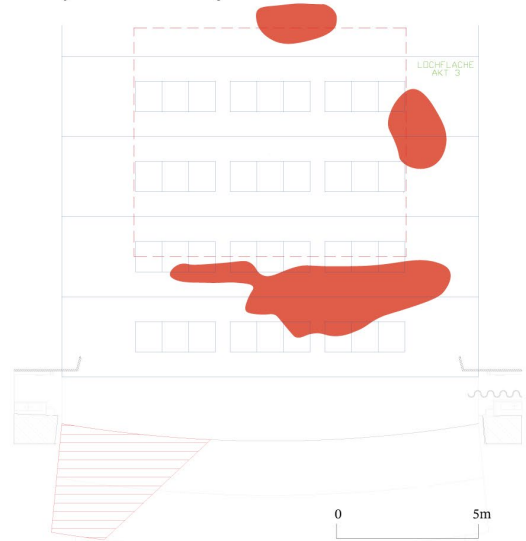
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



ACTO IV

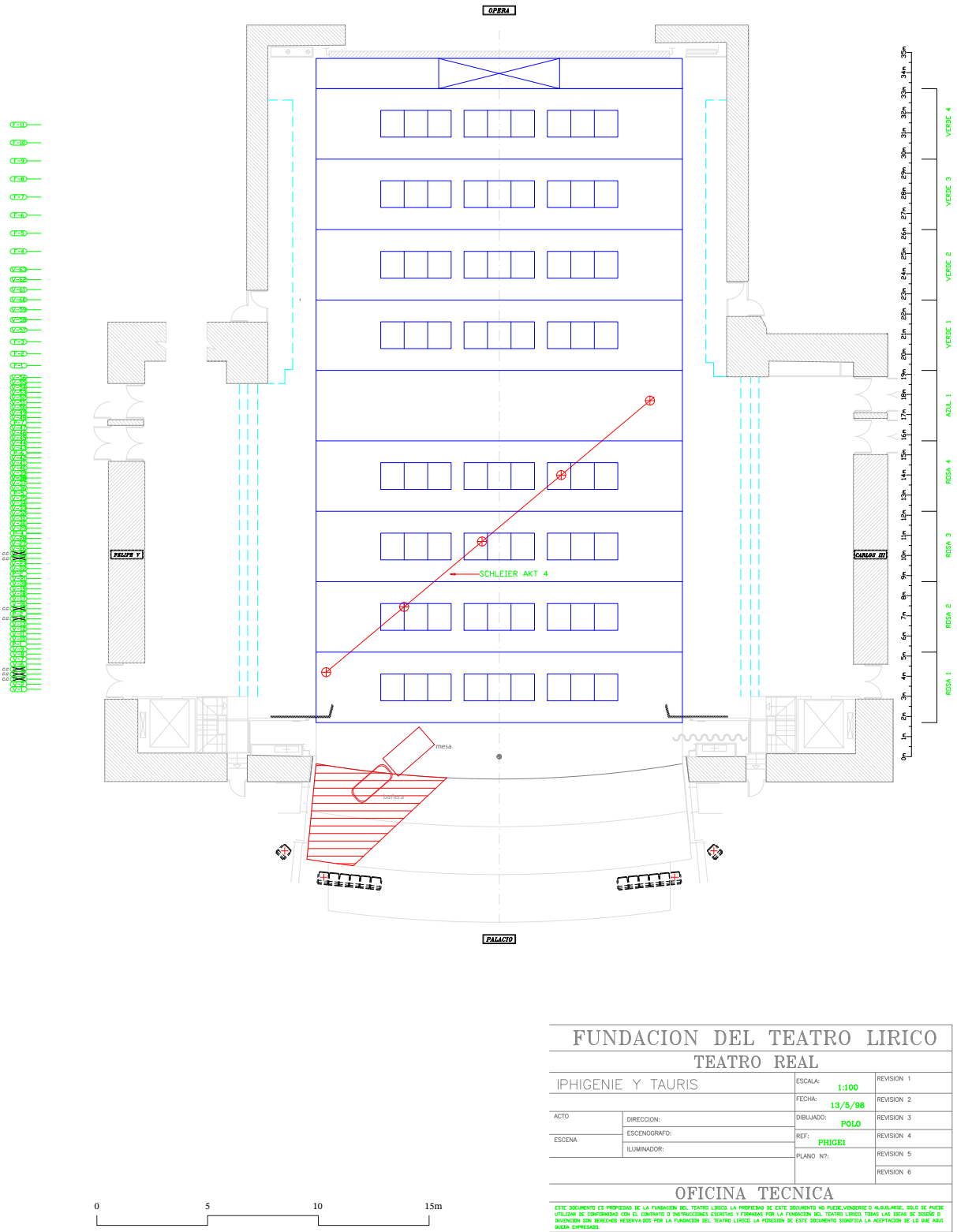
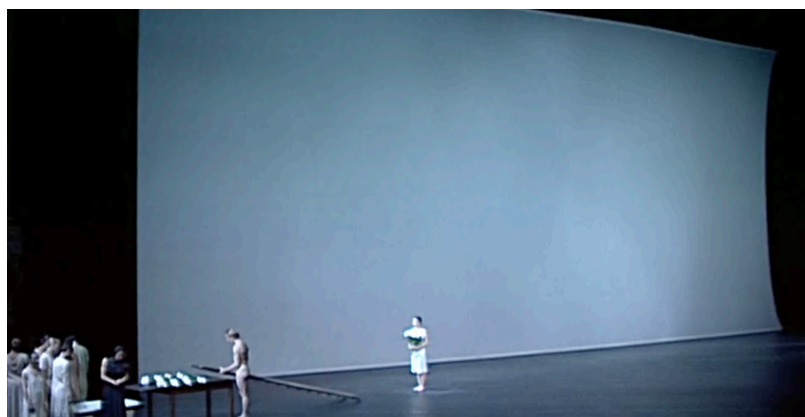
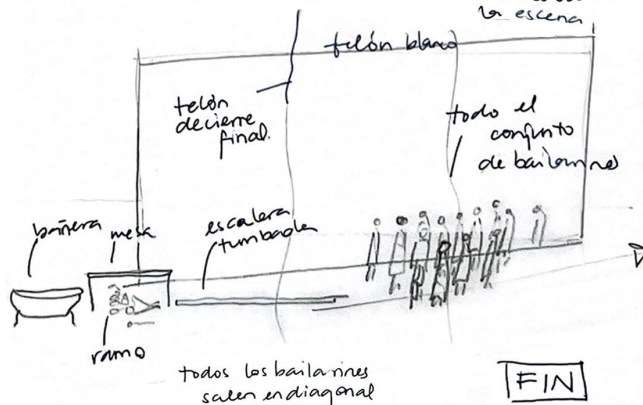
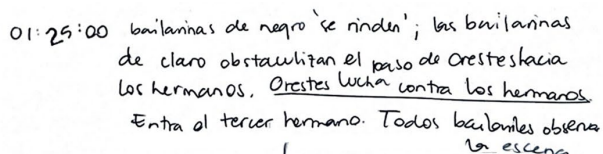
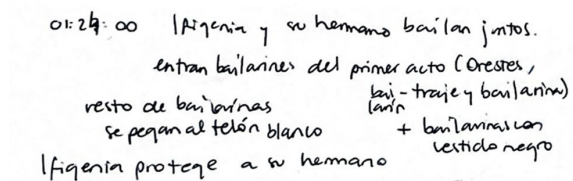
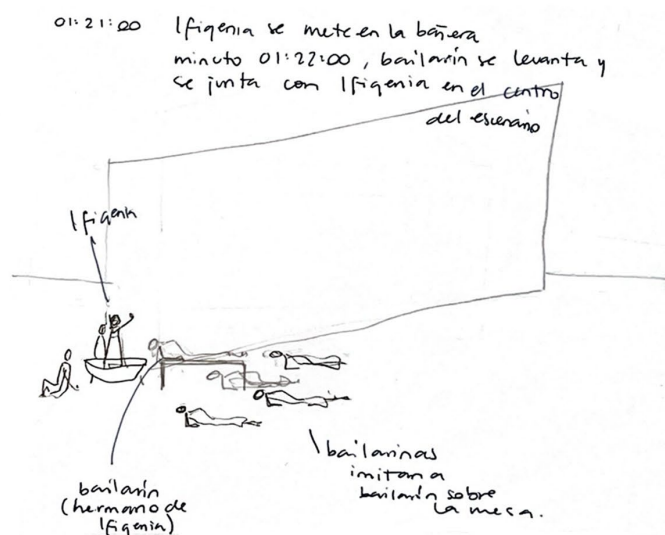
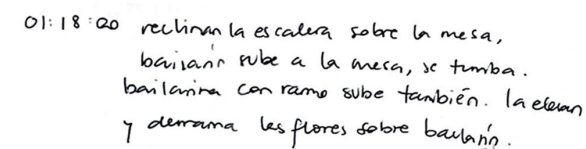
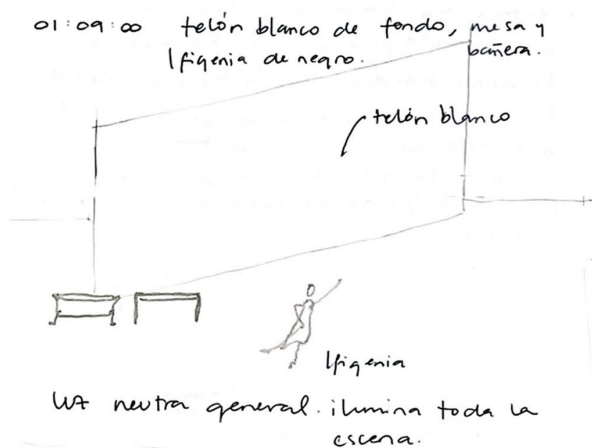


Figura 3.34. Planta de escenografía del Acto IV de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998

Figura 3.35. Imágenes del Acto IV de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real





[illegible]

Figura 3.37. Cuadro de análisis escenográfico del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Se afora con bambalinas y patas negras “a la italiana”. Se hace uso del propio suelo del teatro.

Telón blanco de fondo, colocado de forma diagonal respecto a la embocadura. El suelo es el propio del escenario. El escenario tiene una ampliación en la parte izquierda desde público a partir de la embocadura hacia el patio de butacas.

Los elementos de este acto son: una bañera y una mesa, colocados en la ampliación del suelo; una escalera de madera que entran los bailarines y colocan en paralelo al telón blanco; y, dos ramos de rosas blancas, que depositan los intérpretes bajo la mesa.

- Desde patio de butacas: en el primer tercio del acto se hace uso de una luz fría puntual iluminando a Ifigenia, que lidera la primera parte del acto. En el último tercio del acto, una luz neutra general.

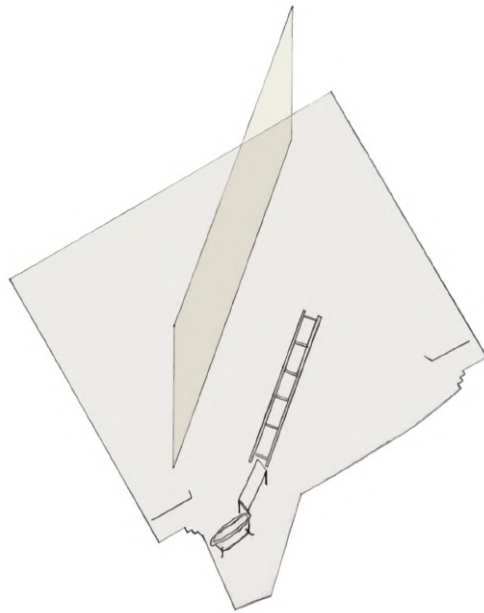
- Desde peine: en los dos primeros tercios del acto se usa una luz neutra puntual, enfocando a todos los bailarines que van entrando en escena por la esquina trasera derecha si miramos desde público y, además, en la mitad del acto se usa una luz fría y puntual, enfatizando sobre el resto de los personajes a las figuras de Ifigenia, Thoas y Orestes.
- Desde hombros: se hace uso de una luz fría y puntual, de nuevo, iluminando a Ifigenia, Thoas y Orestes, durante los dos primeros tercios del acto.

Principales:

- Ifigenia: vestido de tirantes largo, blanco y fluido.
- Ifigenia (en sueño): vestido corto fluido rosa.
- Orestes: mallas cortas color carne.
- Pílates: mallas cortas color carne.
- Thoas: vestido de manga larga negro, fluido, con una apertura en el pecho.
- Oráculos: traje negro y camisa blanca.

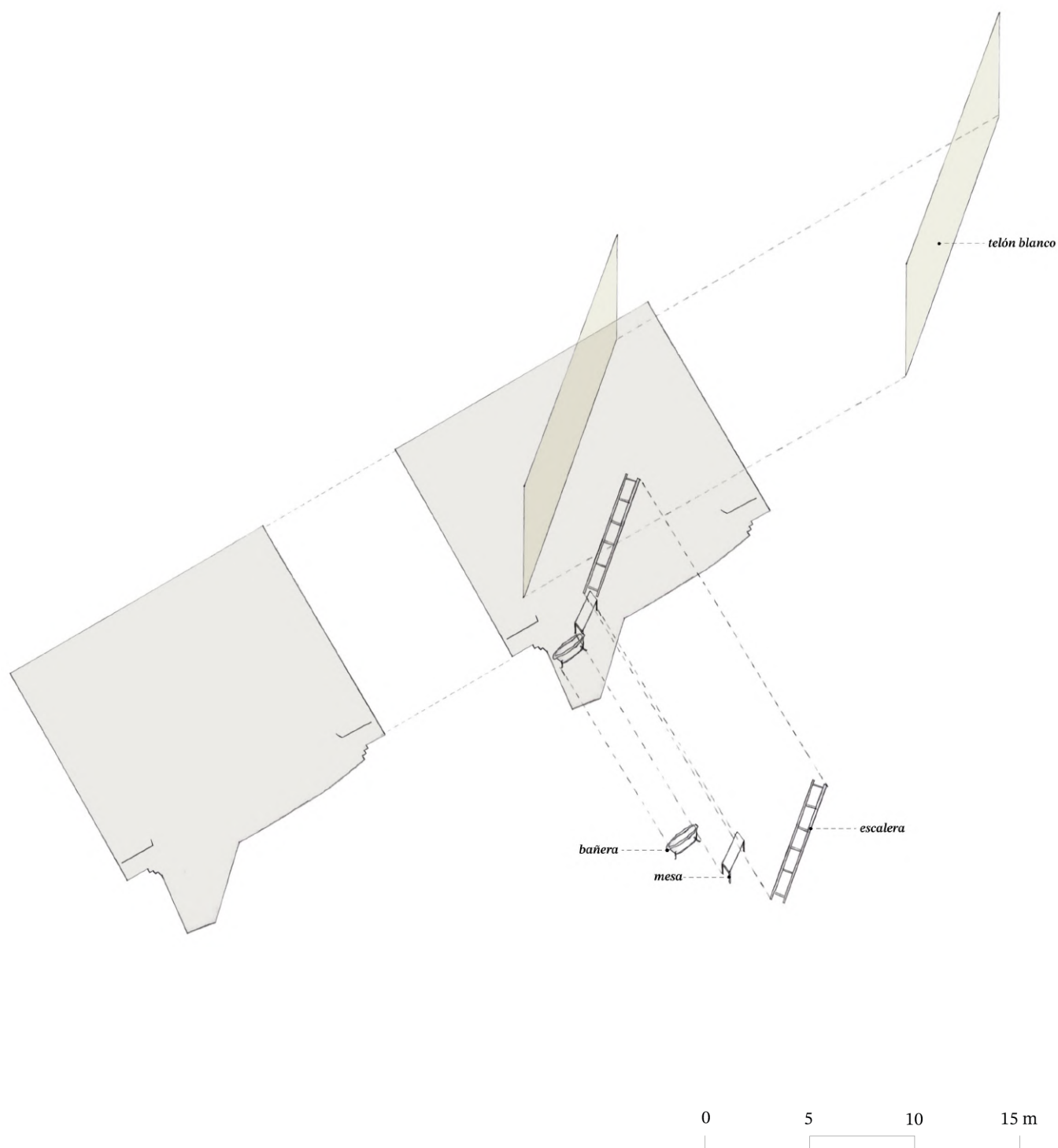
- Sacerdotisas: vestido de tirantes corto, de tonos blancos, fluido y con volantes.
- Escitas y griegos: vestidos largos, negros y fluidos.

Figura 3.38. Axonometría central del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

Figura 3.39. Axonometría explotada del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.



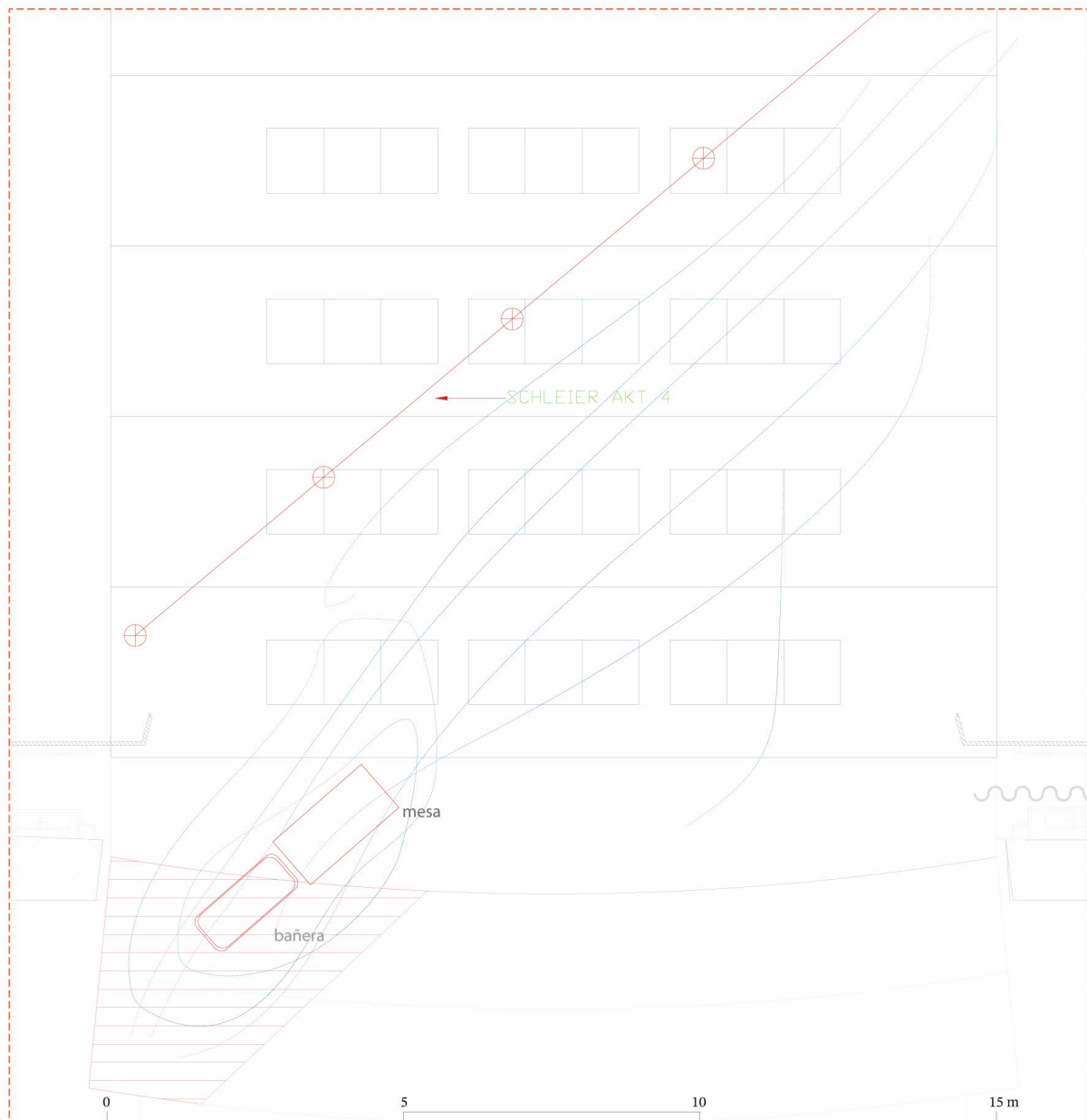
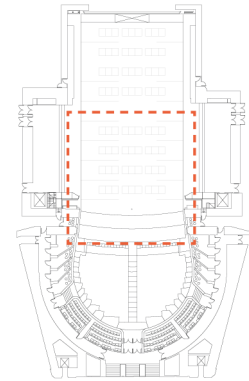
F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

No se realizan saltos verticales en el Acto IV. Aún así, los recorridos que se realizan, marcados por la lentitud y solemnidad, son vistos plenamente gracias a una iluminación general del espacio escenográfico durante todo el acto. La escenografía representa el templo de Diana y el desenlace del sacrificio de Ifigenia. Tanto la iluminación como los movimientos realizados por los intérpretes aportan grandiosidad y trascendencia al espacio escenográfico simple. El conjunto de todos estos elementos crean una relación entre la escala gigante relacionada con el género operístico por las dimensiones de los planos verticales y una escala cotidiana del teatro y la danza reflejada en los cuerpos y los objetos y muebles empleados en escena.

— recorridos frecuentes



Figura 3.40. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

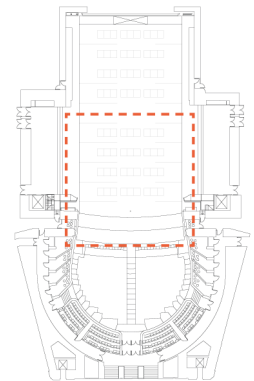


F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

Figura 3.41. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Marcado por su potente escenografía de un telón blanco que divide el escenario por su diagonal (dando sentido a la ampliación del escenario en la esquina delantera izquierda), este acto cuenta con unos saltos con desplazamiento en horizontal que siguen la dirección de la diagonal que crea el telón.

- escitas
- Orestes
- Ifigenia
- Thoas
- recorridos frecuentes

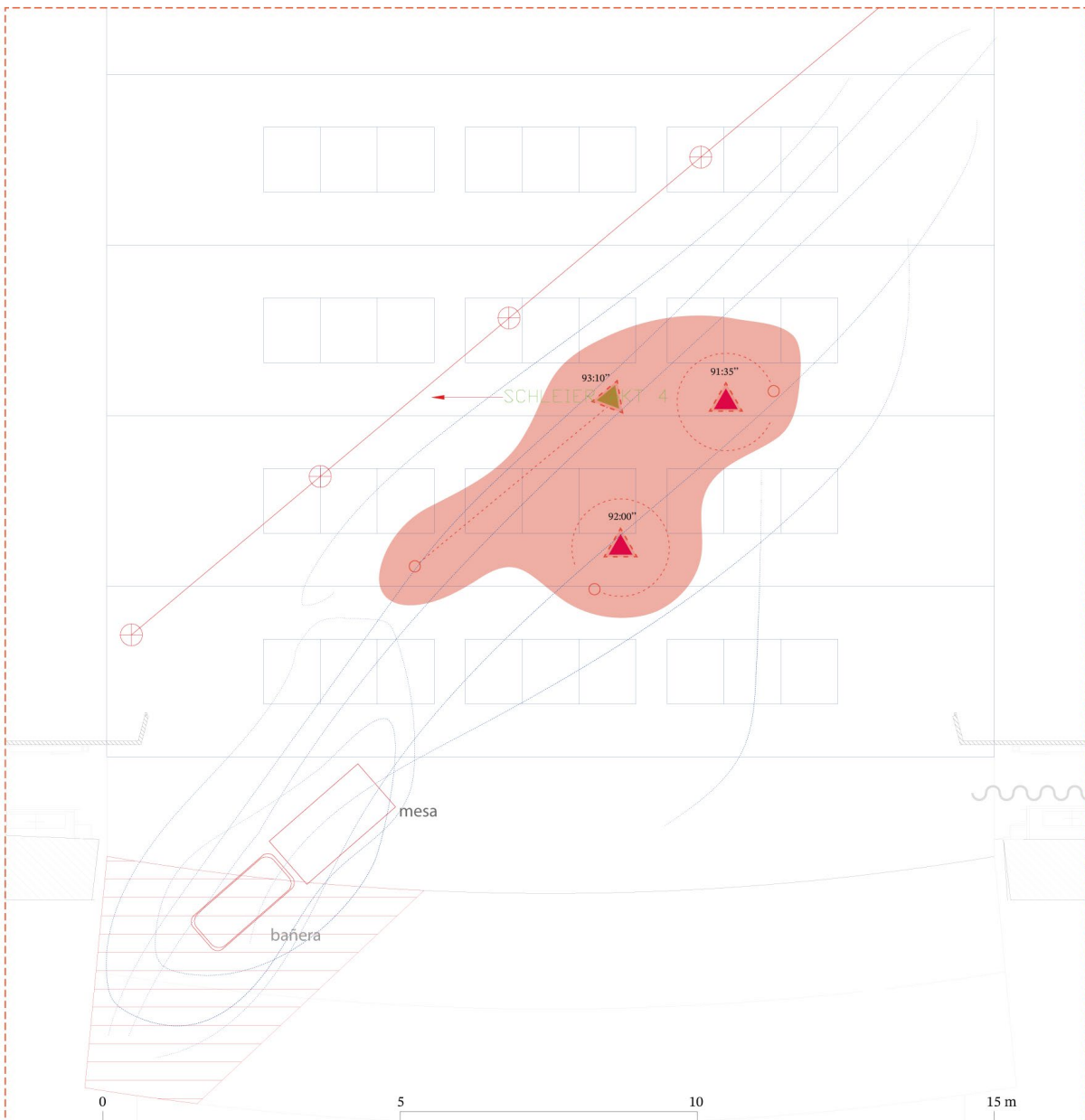
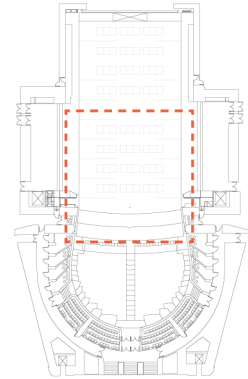
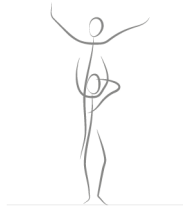


F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

Figura 3.42. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Al igual que con los saltos con desplazamiento horizontal, los levantamientos se realizan siguiendo la guía de la diagonal. Siempre se desplazan hacia la parte delnatera del escenario.

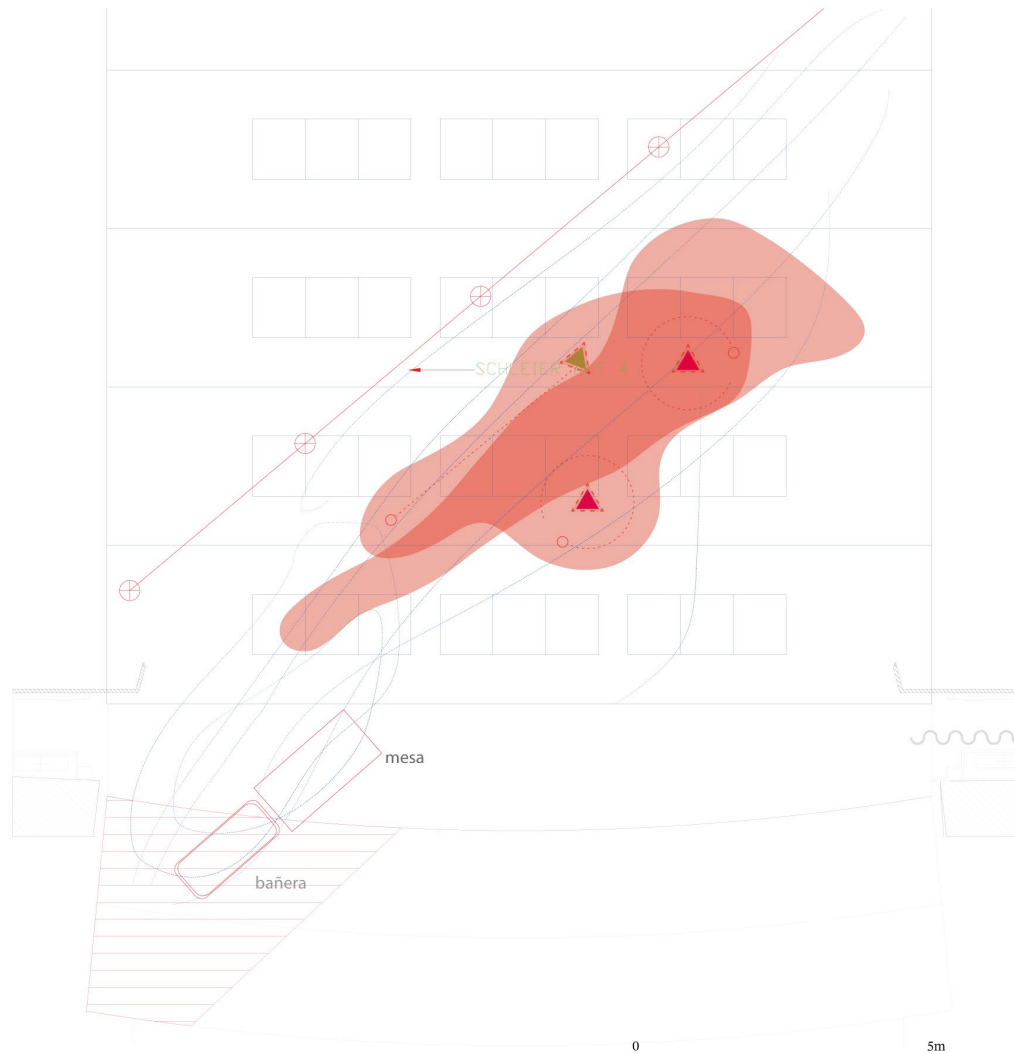
- hombre con traje + Ifigenia en sueños
- Orestes + Ifigenia
- recorridos frecuentes



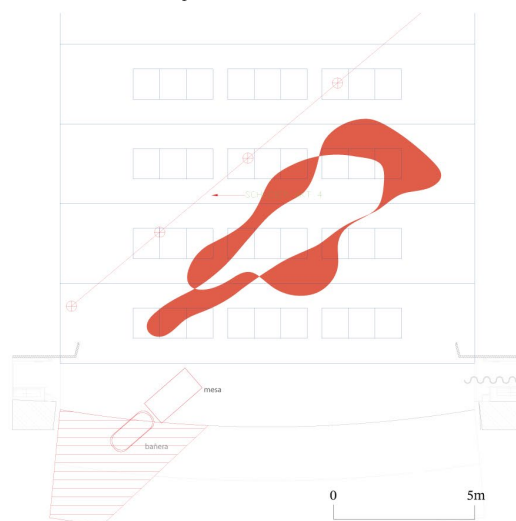
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.43. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

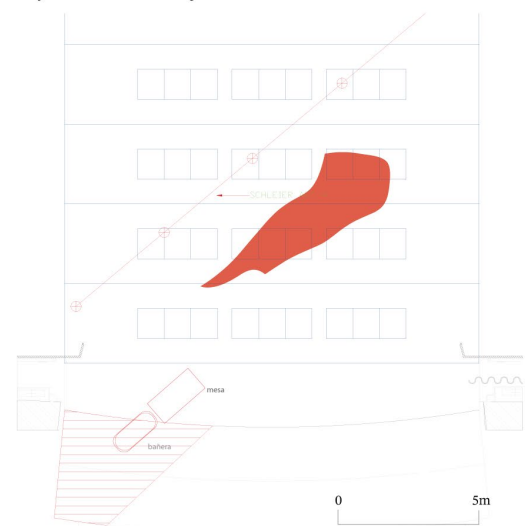
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



3.2. Orfeo y Eurídice



Figuras 3.44. y 3.45. Fotografía (izquierda) y póster (derecha) de *Orfeo y Eurídice*

Nombre de la obra	Orpheus und Eurydike (Orfeo y Eurídice)
Composición musical	Christoph Willibald Gluck
Duración	1 hora y 45 minutos
Compañía	Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch y Ballet de l'Opéra National de Paris
Nº de intérpretes/bailarines	20-30 bailarines (12-15 mujeres; 8-10 hombres)
Actos	4 actos
Coreografía	Pina Bausch
Escenografía	Rolf Borzik
Vestuario	Rolf Borzik
Iluminación	Ursula Kaufmann
Año de estreno	23/05/1975
Teatro del estreno	Opernhaus Wuppertal
Sinopsis	Acto I: Junto con los dolidos, Orfeo lamenta la muerte de Eurídice. En su desesperación, reconoce el poder de Cupido en un niño, que le muestra el camino para seguir a Eurídice al inframundo. Orfeo está decidido a traer de vuelta a Eurídice. Acto II: Gracias a su apasionada persistencia, las Furias penitentes del inframundo se apiadan de él y le despejan el camino hacia el Elíseo. Acto III: Orfeo encuentra a Eurídice en los jardines de los reinos benditos Acto IV: En su intento de traer a Eurídice de vuelta a él, Orfeo no es rival para el deseo de muerte y la desconfianza de ella. ¹
Año de estreno en España	julio 2014
Lugar de estreno en España	Teatro Real de Madrid
Otras representaciones en España	Ninguna

1. Libreto para «Orpheus und Eurydike» de Pina Bausch con el Tanztheater Wuppertal en Wuppertal, 23 de mayo de 1975

ACTO I

A. PLANOS

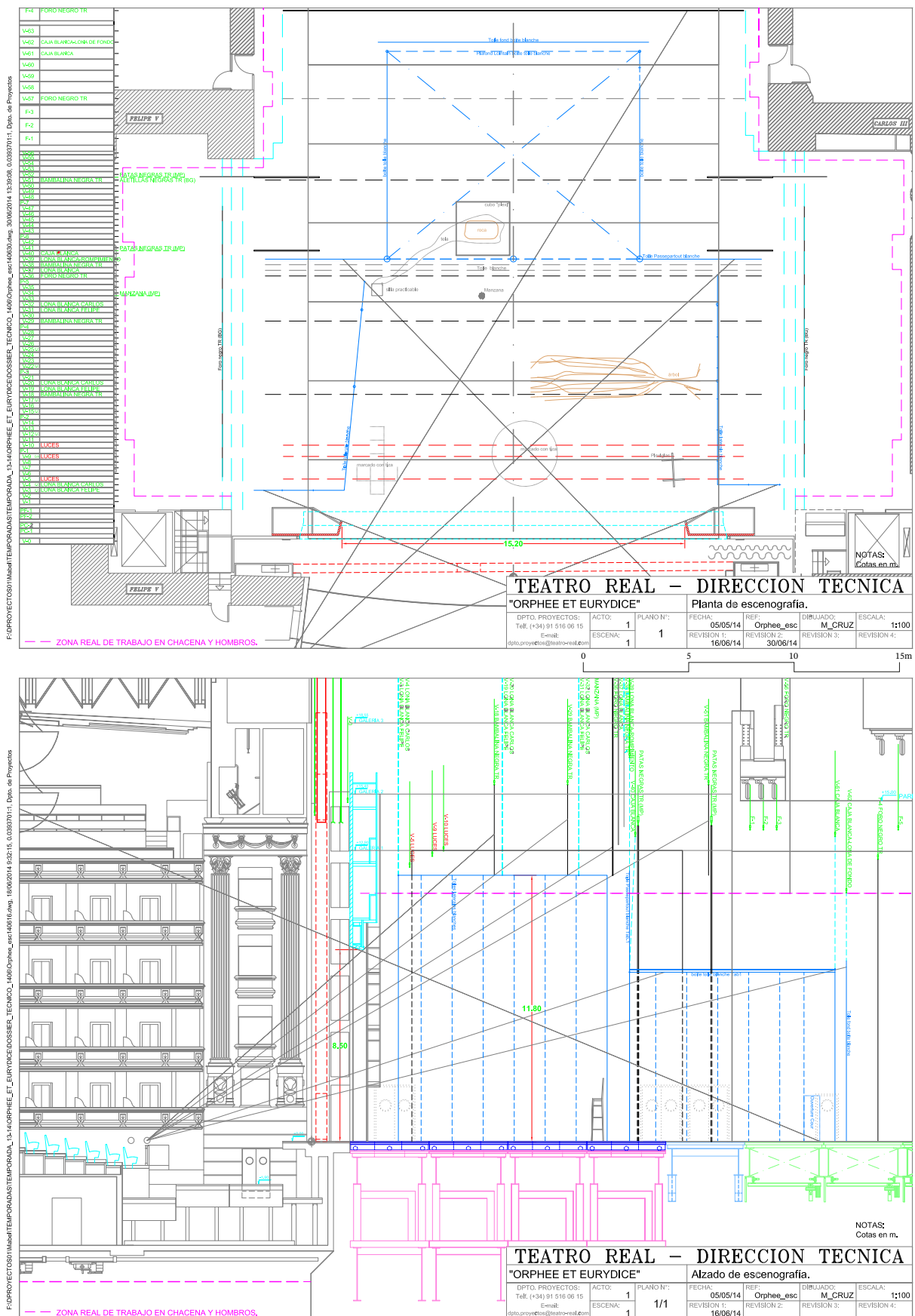


Figura 3.46. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto I de *Orfeo y Euridice* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

B. FOTOS

Figura 3.47.
Imágenes del
Acto I de *Orfeo*
y *Eurídice* de
Pina Bausch,
obtenidas con
la grabación del
Teatro Real



ACTO I

ORFEO Y EURÍDICE

C. CROQUIS Y ANOTACIONES

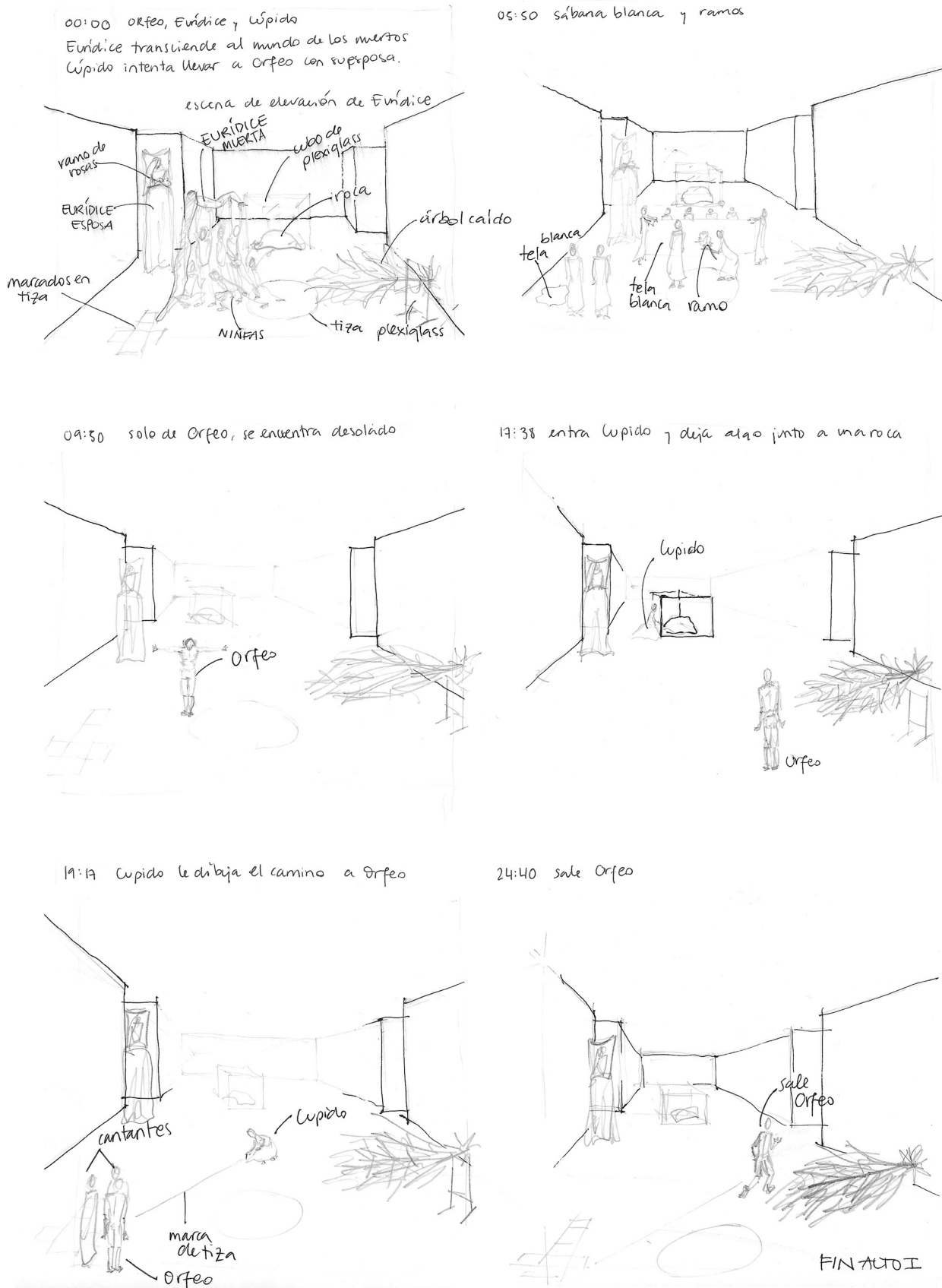


Figura 3.48. Croquis y anotaciones del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO I - ORFEO Y EURÍDICE																		
caja escénica		escenografía		elementos		iluminación							vestuario					
								0-10'		10-17'		17-25'						
vacía		suelo		silla alta	1	desde patio de butacas	cálida	puntual					principales	Orfeo				
suelo		paredes laterales		cubo de plexiglass			fría	puntual						Eurídice				
bambalinas		pared fondo		árbol caído			neutra	general						Cupido				
patas laterales		techo		ramas de árbol		desde peine	cálida	puntual					cantantes	Cantante 1				
telones laterales		pared lateral chácena		roca			fría	puntual						Cantante 2				
telón fondo		pared fondo chácena		tela blanca	3		neutra	general						“diablo”				
chácena		techo chácena		ramo de rosas		desde hombros	cálida	puntual					bailarines	grupo 1, mujeres				
foso				manzana colgada			fría	general						grupo 1, hombres				
				hilos blancos			neutra	general						grupo 2, hombres				
				cesta de esparto														
				sofás-roca														
				vereda														
				montón de hojas														
				bañera blanca														
				tela roja														
				escalera de madera														
				mesa de madera														
				silla baja														
				ramo de rosas blancas														

Figura 3.49. Cuadro de análisis escenográfico del acto I de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia

Figura 3.49. Cuadro de análisis escenográfico del acto I de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia*Caja escénica*

Se afora con bambalinas y telones negros laterales “a la alemana”, además de otros elementos como patas negras. Uso de la chácena y del propio suelo del teatro.

Escenografía

Caja blanca definida por: dos paredes de tela laterales (medida) y una pared de tela (medida) al fondo. Esta última tiene una abertura central (medida) que deja ver otra caja blanca más pequeña situada en chácena, y compuesta a su vez por: dos paredes de tela laterales, un fondo de tela y un techo de tela.

Elementos

Durante el primer acto aparecen varios elementos que conforman parte de la escenografía. Estos son: el árbol caído, colocado en el eje central del escenario hacia la derecha mirando desde público; la silla alta cubierta de una tela blanca, situada en la esquina del fondo izquierda de la caja escénica; el cubo de plexiglás con una roca en su interior, situado en el centro delantero de la chácena y un paramento vertical de plexiglás, colocado delante del árbol caído en la parte delantera derecha del escenario mirando desde público. Además, los bailarines y cantantes incluyen otros elementos como más telas blancas, ramas de árbol y realizan marcados de tiza in situ.

Iluminación

- Desde patio de butacas: predomina una luz neutra general que deja apreciar todos los elementos de la parte delantera del escenario. La iluminación es bastante constante durante todo el acto; en ciertos momentos, la luz es puntual y cálida y sigue a Orfeo.

- Desde peine: se hace uso de una luz puntual, cálida (durante el segundo tercio del acto) o neutra (durante el primer tercio del acto) que iluminan tanto a Orfeo como a Cupido y los cantantes.

*Vestuario**Principales:*

- Orfeo: malla corta de color carne.
- Cupido o Amor: por una bailarina, lleva un vestido largo blanco.

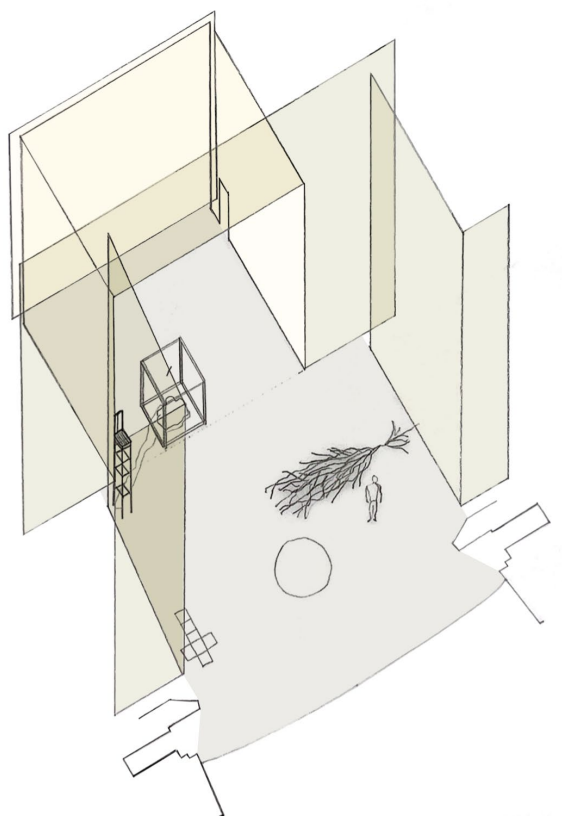
Cantantes:

- Cantante 1 y 2: vestidos largos negros.

Bailarines:

- Diablo: un vestido muy largo blanco.
- Los grupos de bailarines: las bailarinas visten con vestidos largos negros traslúcidos mientras que los bailarines visten de chaqueta y pantalón negros de un material sedoso.

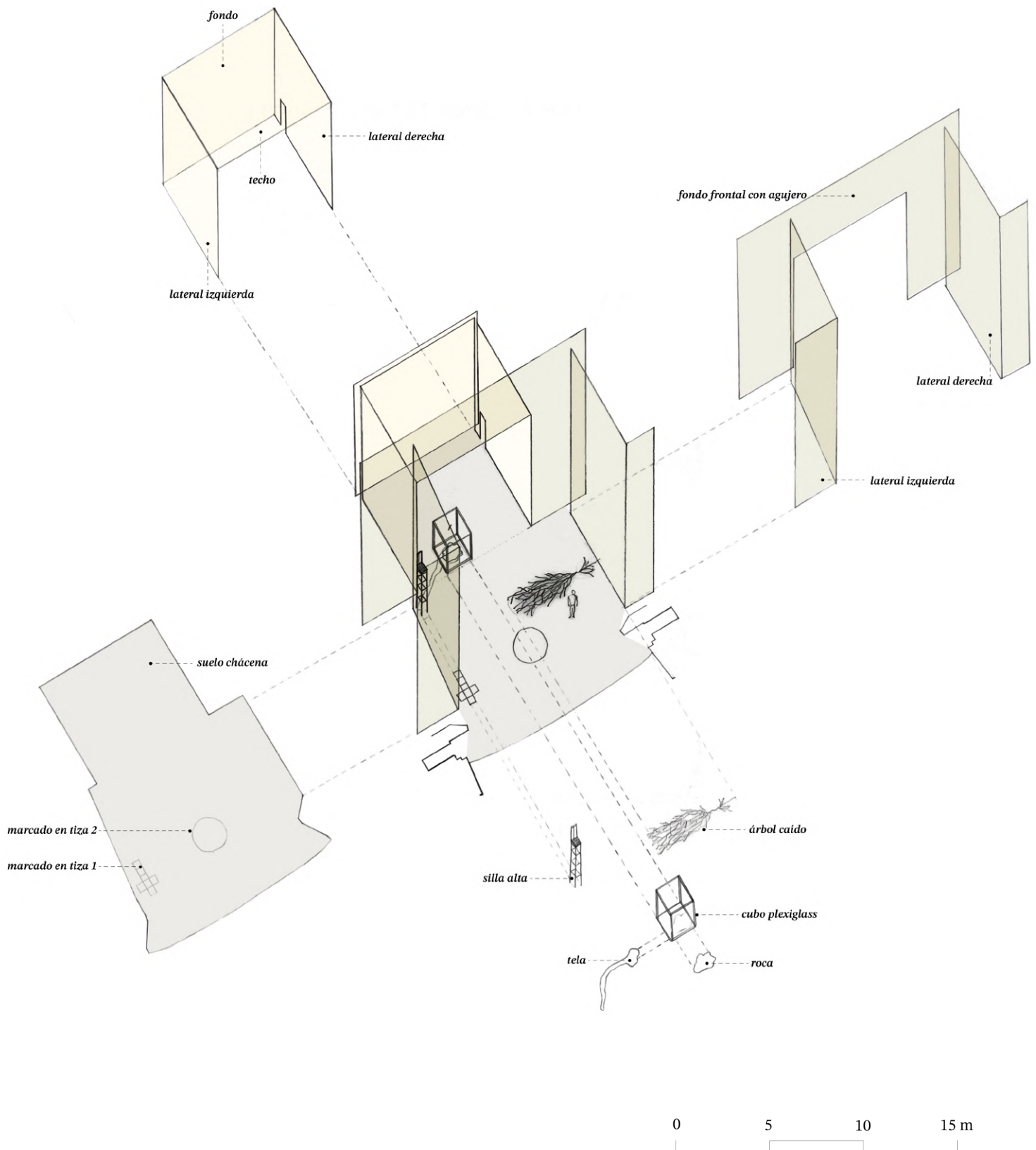
Figura 3.50. Axonometría central del acto I de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

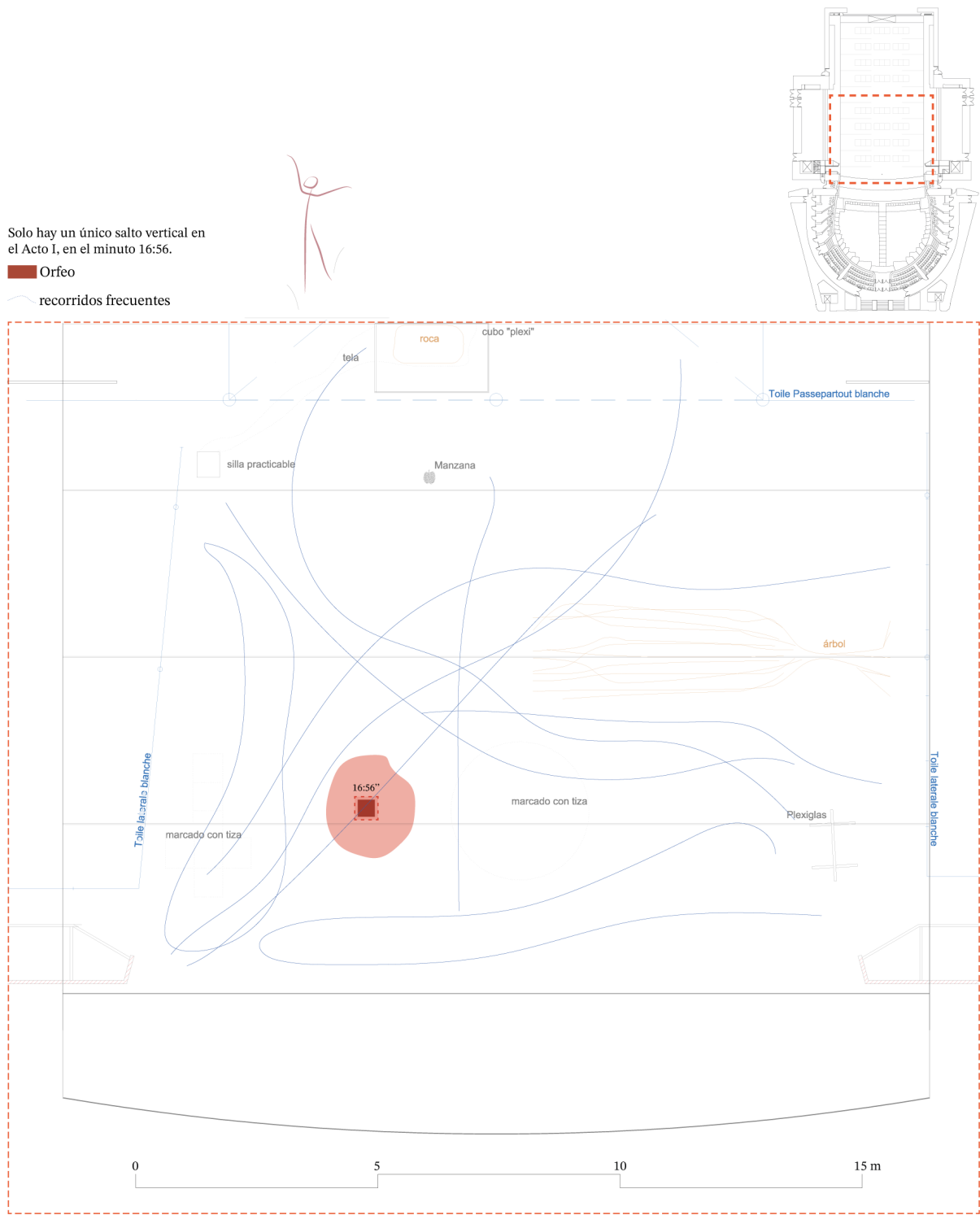
E2. DESCOMPOSICIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Figura 3.51. Axonometría explotada del acto I de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Figura 3.52. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto I de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

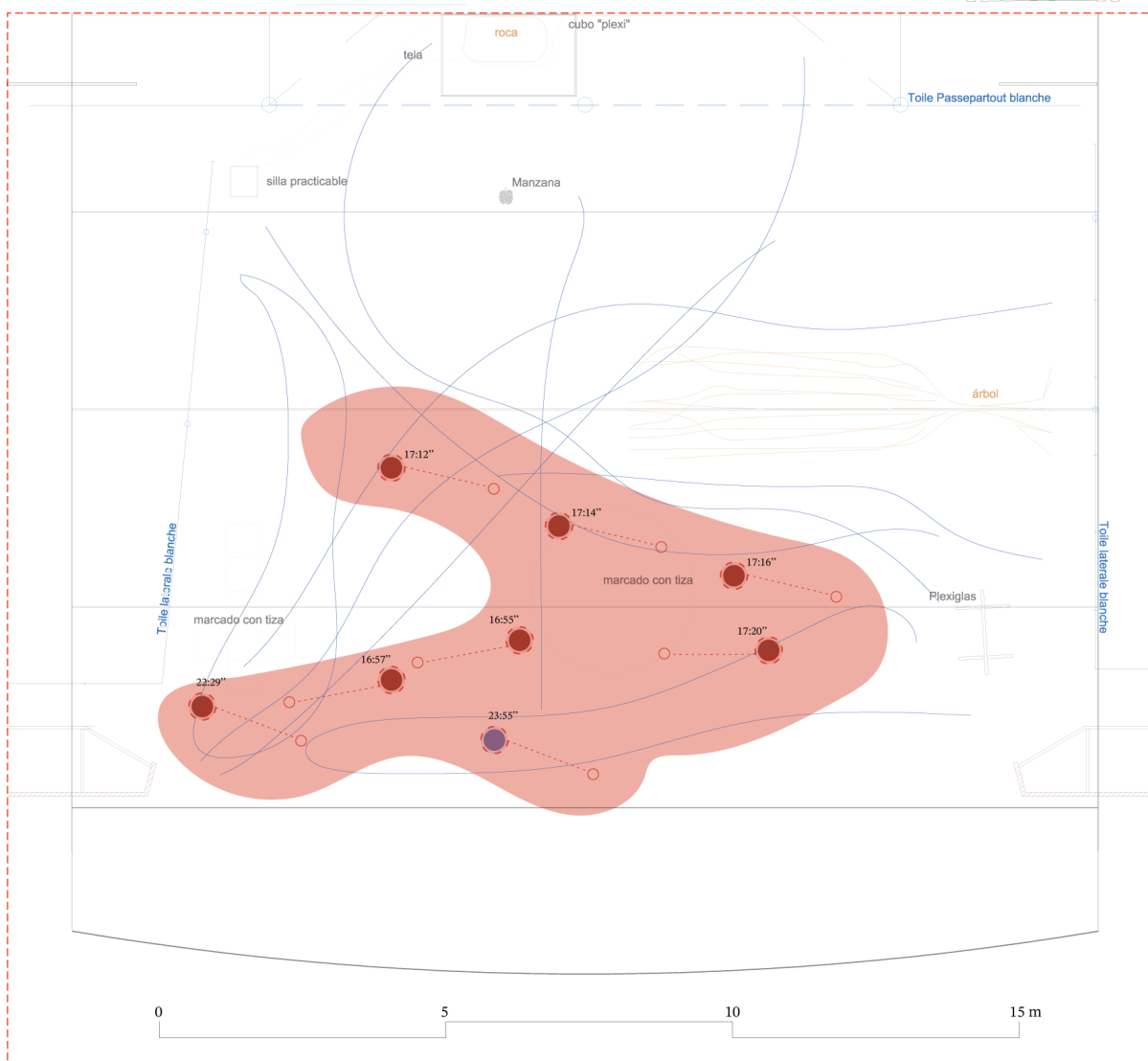
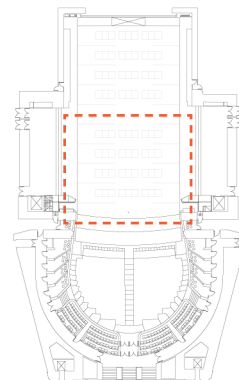


F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

Figura 3.53. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto I de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

A diferencia de los saltos verticales casi inexistentes del primer acto, el segundo acto cuenta con saltos con desplazamiento horizontal sobre todo en la parte final del acto y abarcando la parte delantera del escenario y siempre pasando por delante del potente árbol de la escenografía.

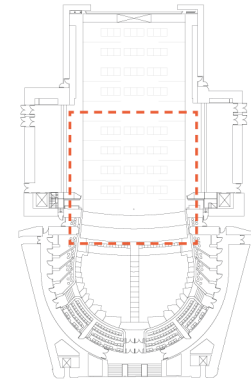
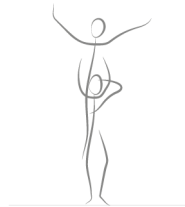
- bailarines
- bailarinas
- Orfeo
- recorridos frecuentes



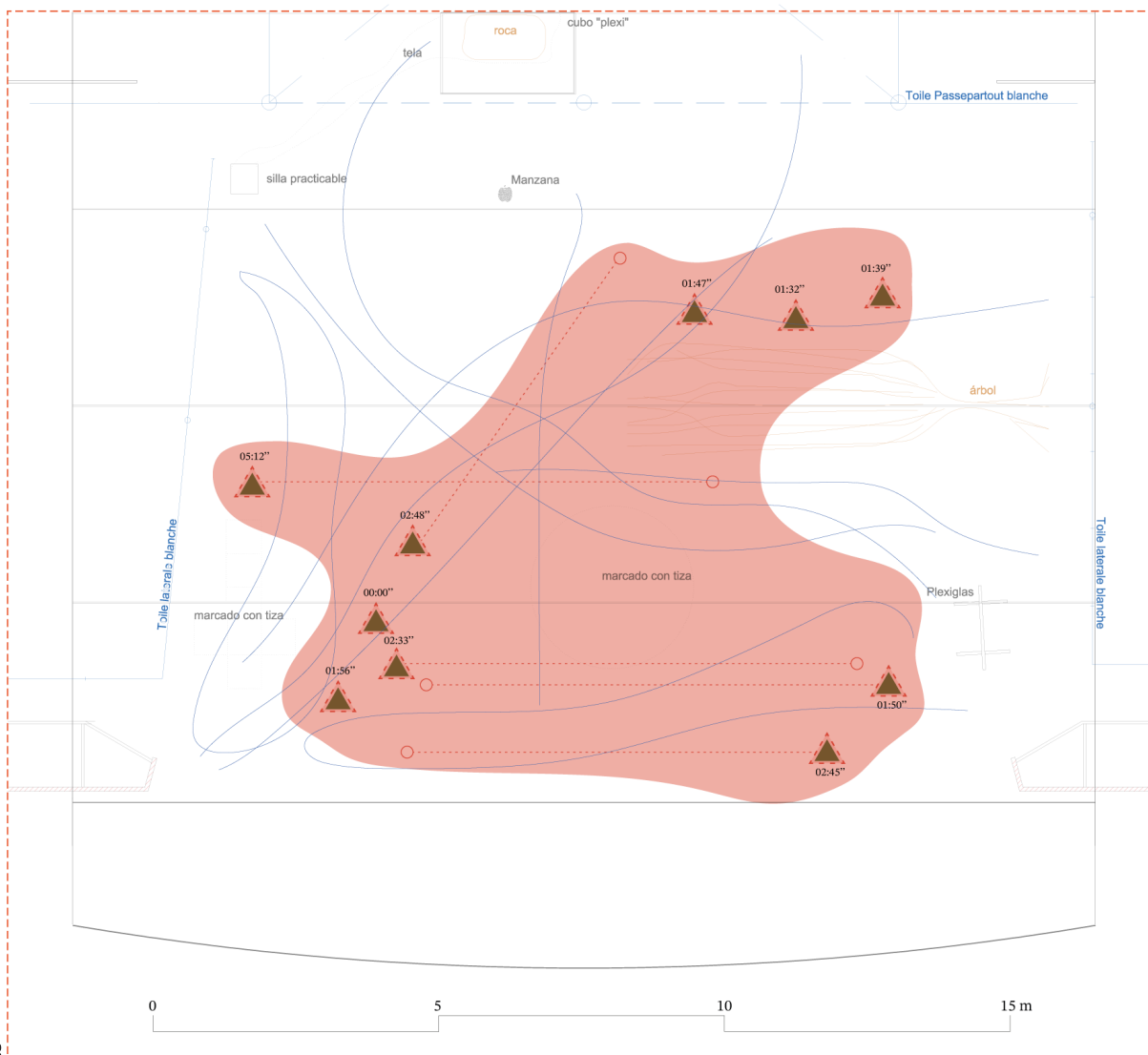
F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

Figura 3.54. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto I de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

En este acto, los levantamientos que se realizan son levantamientos con y sin desplazamiento. Siempre es el bailarín quien eleva a la bailarina. No se realiza ningún levantamiento con giro sobre sí mismo. Con este tipo de saltos, sí que se abarca un poco más la parte trasera del escenario.



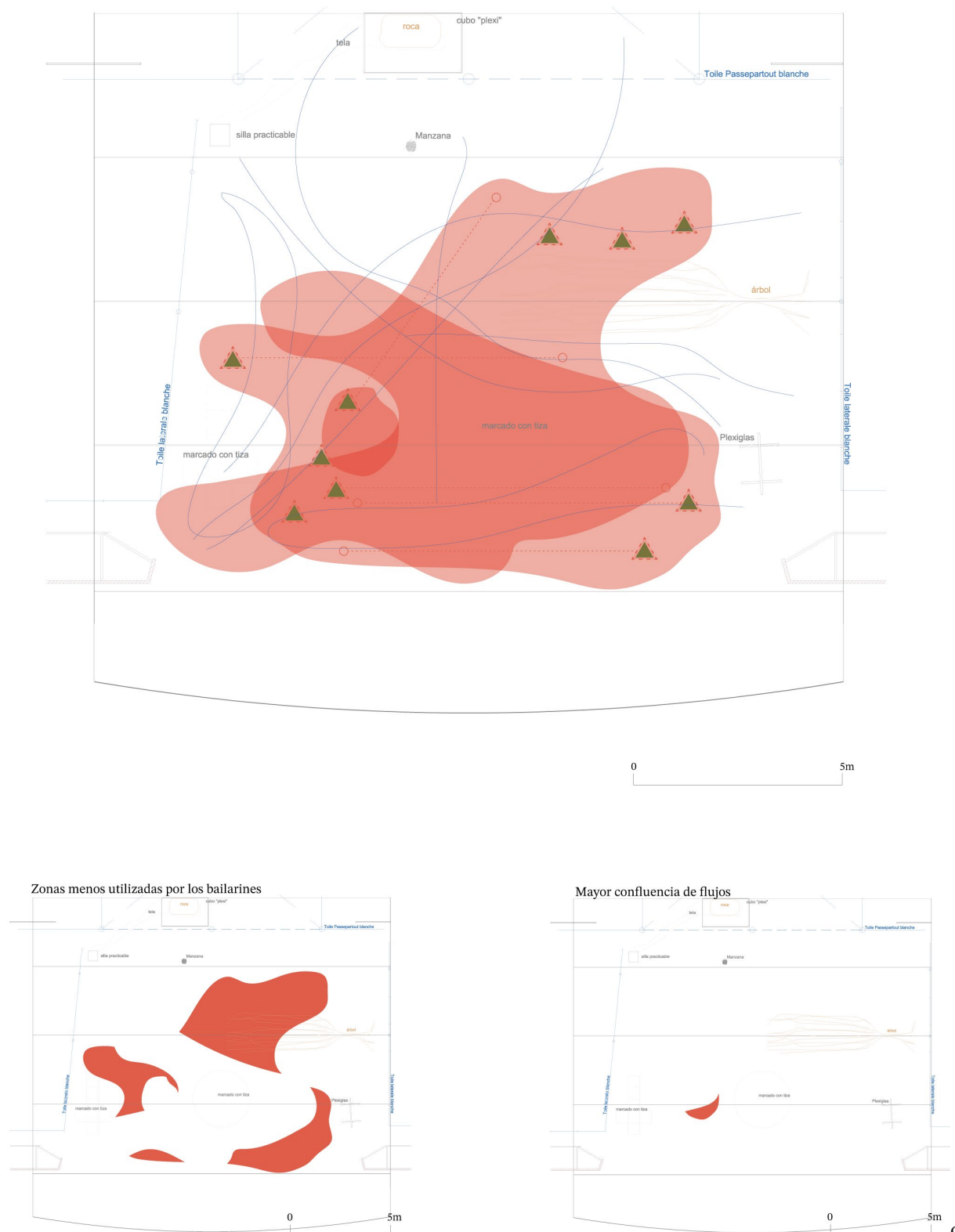
- bailarines
- bailarinas
- Orfeo
- recorridos frecuentes



F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.55. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto I de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.

Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



ACTO II

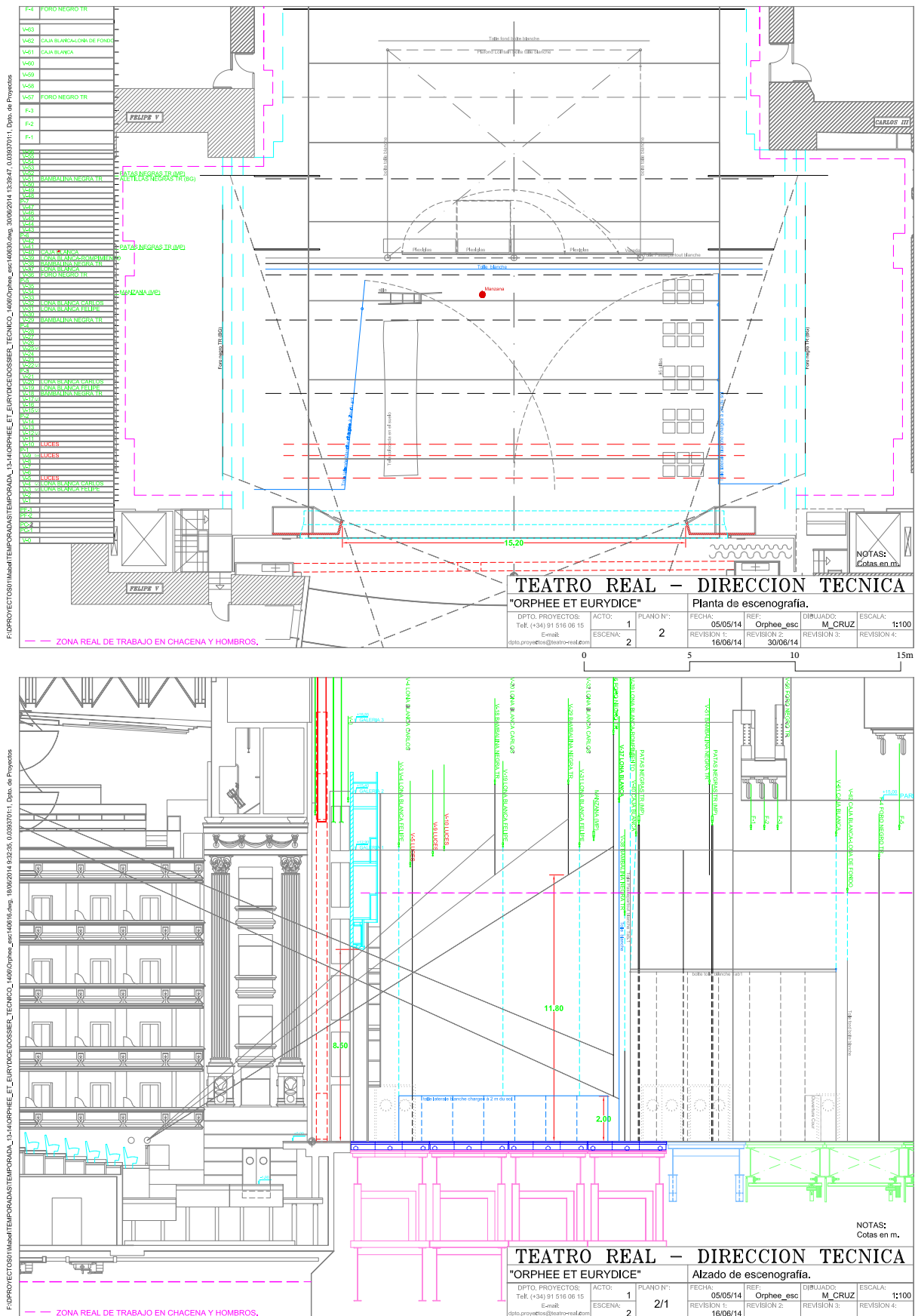
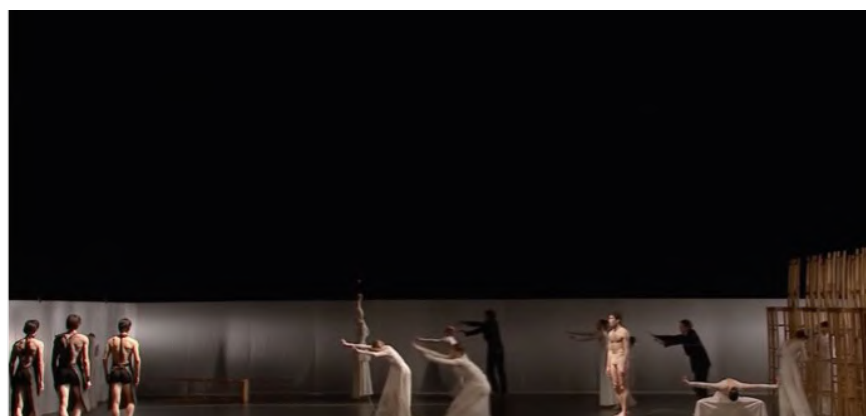
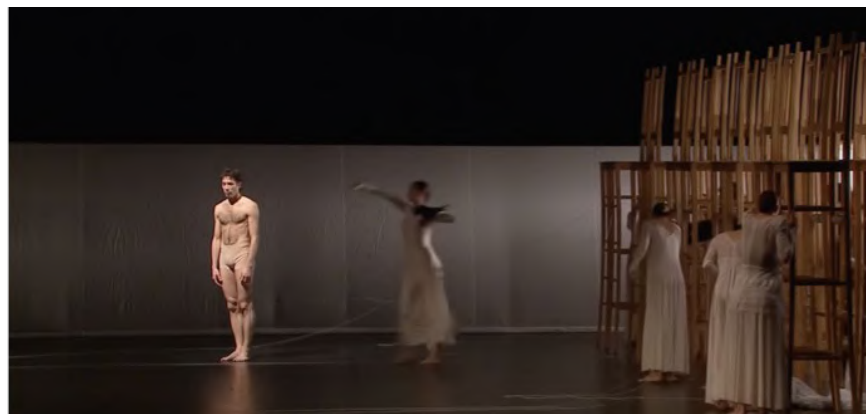
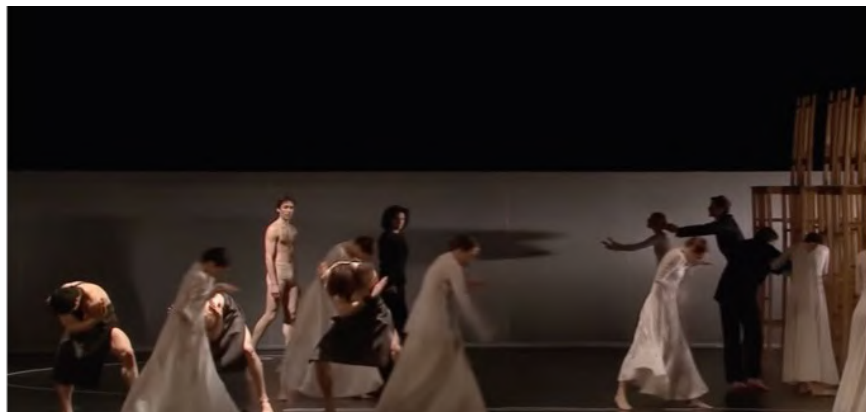


Figura 3.56. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto II de *Orfeo y Euridice* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

B. FOTOS

Figura 3.57.
Imágenes del
Acto II de *Orfeo*
y *Euridice* de
Pina Bausch,
obtenidas con
la grabación del
Teatro Real

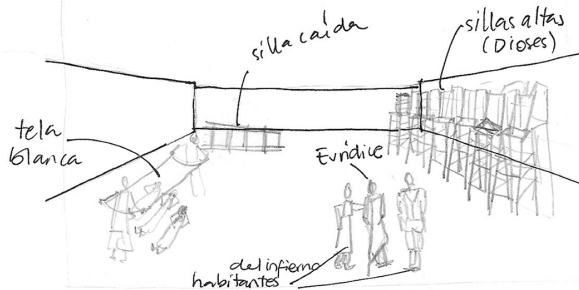


ACTO II

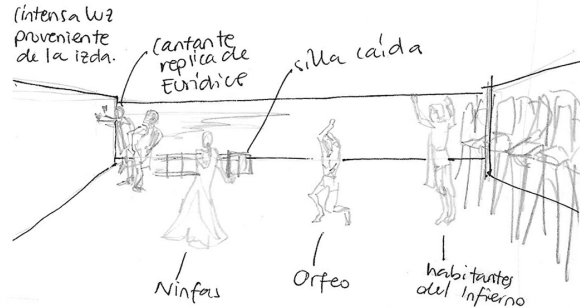
ORFEO Y EURÍDICE

C. CROQUIS Y ANOTACIONES

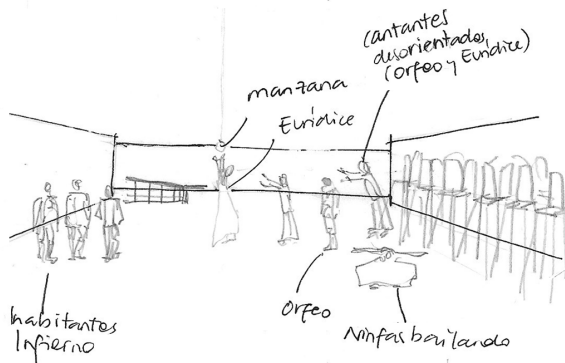
25:00 Las furias se apiadan de Orfeo, le despejan el camino; los habitantes del infierno ululan a los muertos junto a las ninfas



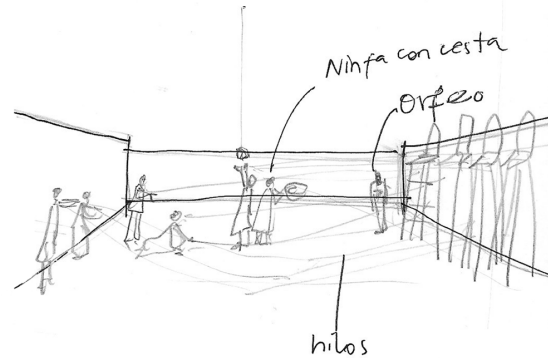
26:50 entrada de Orfeo en el infierno; se agitan sus habitantes. Juego con los hilos. La que parece Euridice, parece perdida.



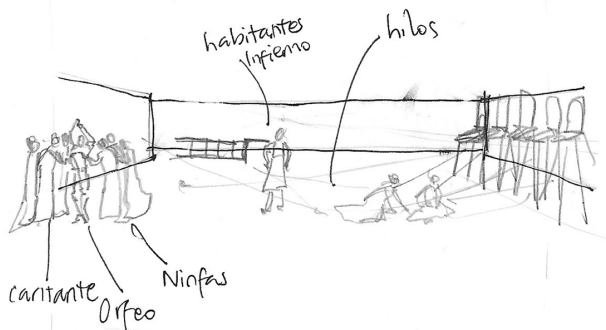
28:00 aparece una manzana colgada que Euridice intenta conseguir



32:00 entre hilos, Orfeo busca; una ninfa sostiene una cesta.



35:00 las ninfas se apiadan de él; le dan camino a buscar a su esposa. Los habitantes del infierno muestran su enfado.



40:00 Se cierra el telón con una de las furias/ninfas ofreciendo una cesta a los dioses(?)



FIN ACTO II

D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO II - ORFEO Y EURÍDICE																		
caja escénica		escenografía		elementos		iluminación							vestuario					
								25-30°		30-35°		35-40°						
vacía		suelo		silla alta	35+1	desde patio de butacas	cálida	puntual					principales	Orfeo				
suelo		paredes laterales		cubo de plexiglass			fría	puntual						Eurídice				
bambalinas		pared fondo		árbol caído			neutra	puntual						Cupido				
patas laterales		techo		ramas de árbol		desde peine	cálida	puntual					cantantes	Cantante 1				
telones laterales		pared lateral chácena		roca			fría	puntual						Cantante 2				
telón fondo		pared fondo chácena		tela blanca			neutra	puntual						"diablo"				
chácena		techo chácena		ramo de rosas		desde hombros	cálida	puntual					bailarines	grupo 1, mujeres				
foso				manzana colgada			fría	puntual						grupo 1, hombres				
				hilos blancos			neutra	puntual						grupo 2, hombres				
				cesta de esparto														
				sofás-roca														
				vereda														
				montón de hojas														
				bañera blanca														
				tela roja														
				escalera de madera														
				mesa de madera														
				silla baja														
				ramo de rosas blancas														

Figura 3.59. Cuadro de análisis escenográfico del acto II d
Orfeo y Eurídice de elaboración pron

Figura 3.59. Cuadro de análisis escenográfico del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia

Caja escénica

Se afora con bambalinas y telones negros laterales “a la alemana”, además de otros elementos como patas negras puntuales y telón negro de fondo. Se hace uso del suelo propio del teatro.

Escenografía

Caja color crema definida por: dos paredes de tela laterales de 2 metros y una pared de tela de 2 metros al fondo aforado con el telón negro de fondo del propio teatro.

Elementos

Los elementos en esta escena son: treinta y cinco sillas altas colocadas a la derecha del escenario, mirando desde el público; una silla alta tumbada en el suelo (en la posición donde se ubicaba en el Acto I la silla alta del Diablo, es decir en la esquina del fondo izquierda mirando desde público); una tela blanca (que introducen y sacan los propios bailarines); una manzana colgada del centro-fondo del escenario; unos hilos blancos, que distribuyen los intérpretes por todo el escenario; y, una cesta de esparto, llevada en manos por Ifigenia.

Iluminación

- Desde patio de butacas: durante el primer tercio de tiempo se utiliza una luz neutra tanto puntual como general. Además, específicamente, en el segundo tercio del acto, se hace uso, de nuevo, de una luz neutra general.
- Desde peine: solo se emplea esta posición de luz durante el primer tercio del acto, y es una luz neutra puntual.
- Desde hombros: luz cálida y general durante los dos primeros tercios. En el último tercio, luz neutra general

Vestuario

Principales:

- Orfeo: una malla corta de color carne.
- Eurídice: un largo vestido blanco y muy fluido.

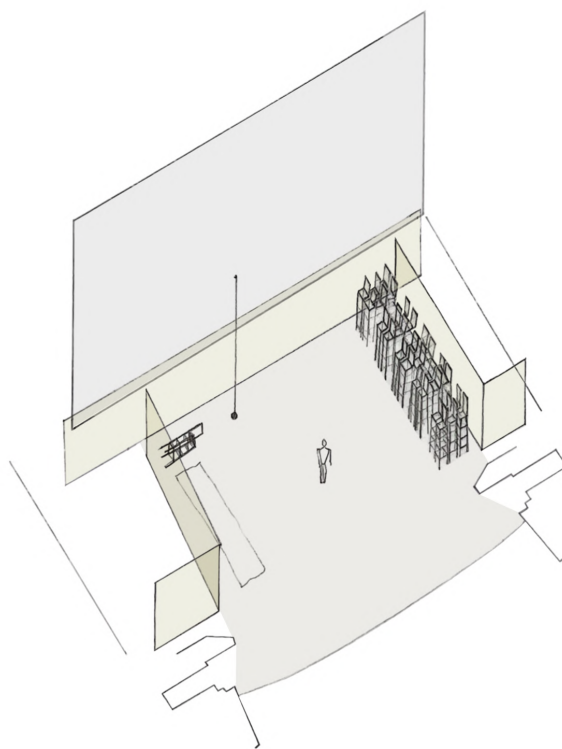
Cantantes:

- Cantante 1: un largo vestido negro.

Bailarines:

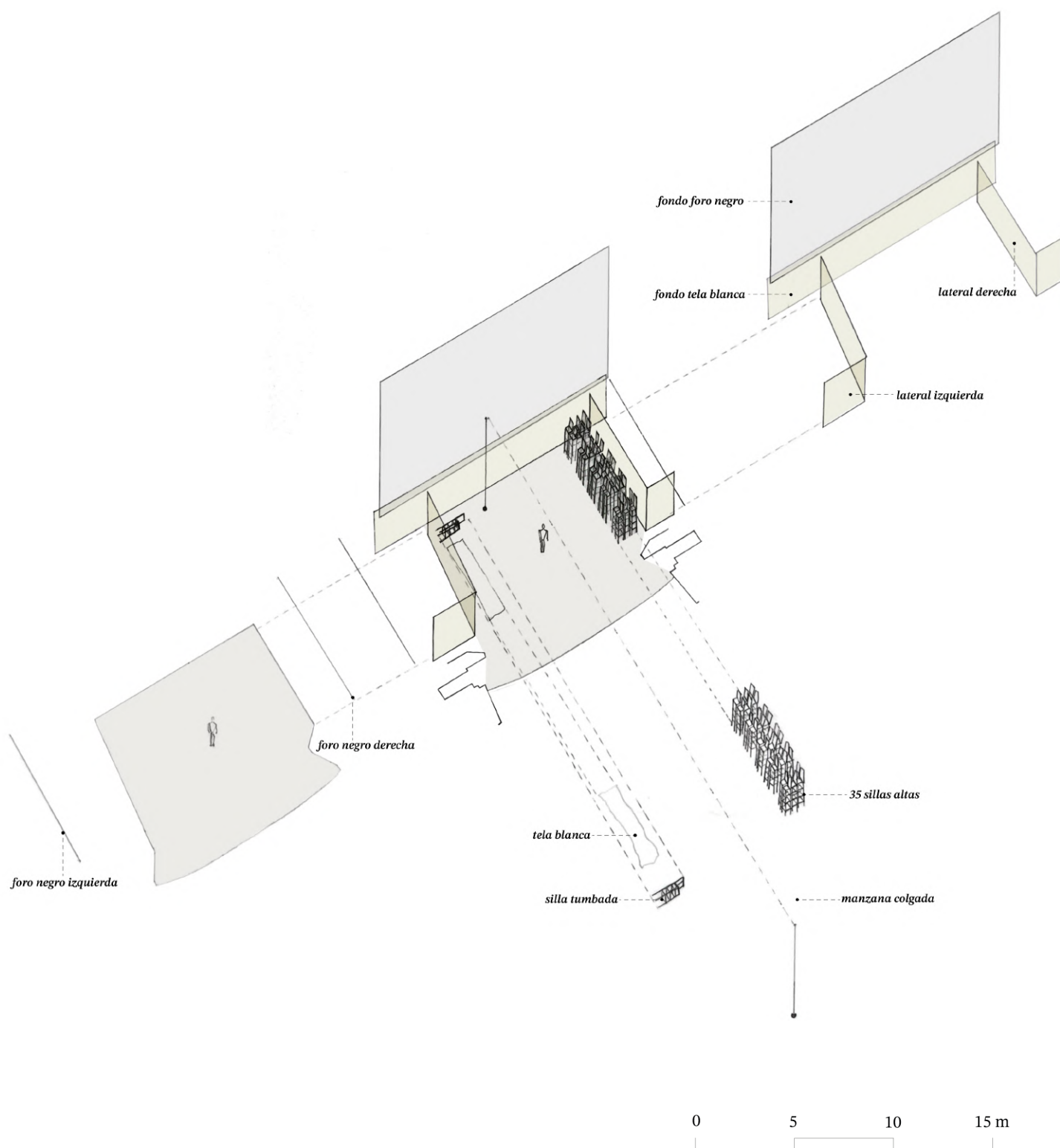
- Grupo 1, mujeres: largo vestido blanco, casi semitransparente.
- Grupo 1, hombres: un delantal vaquero color caqui y unas mallas cortas negras debajo.
- Grupo 2, hombres: un traje color negro y una camisa blanca.

Figura 3.60. Axonometría central del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

Figura 3.61. Axonometría explotada del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

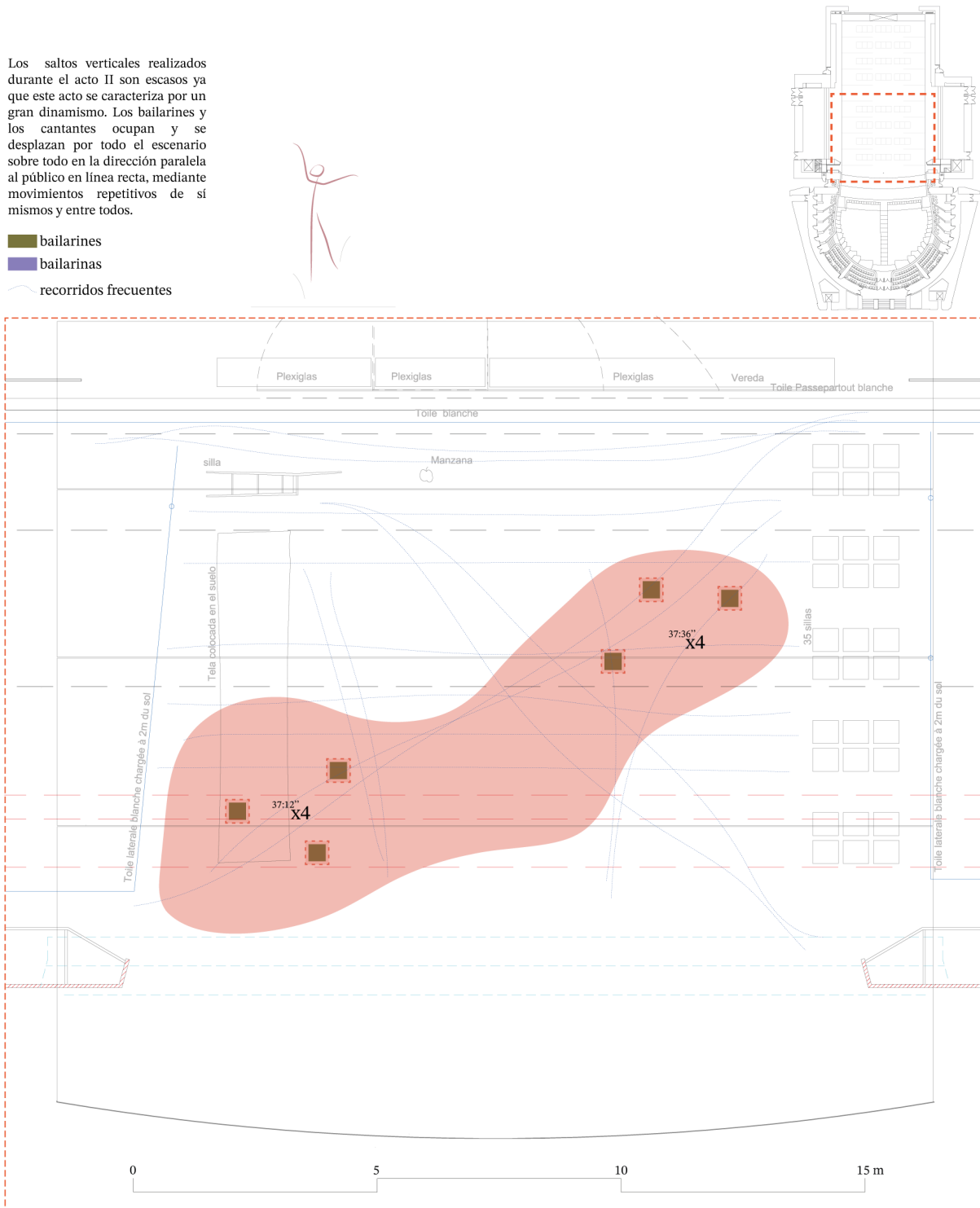


F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Figura 3.62. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

Los saltos verticales realizados durante el acto II son escasos ya que este acto se caracteriza por un gran dinamismo. Los bailarines y los cantantes ocupan y se desplazan por todo el escenario sobre todo en la dirección paralela al público en línea recta, mediante movimientos repetitivos de sí mismos y entre todos.

- bailarines
- bailarinas
- recorridos frecuentes

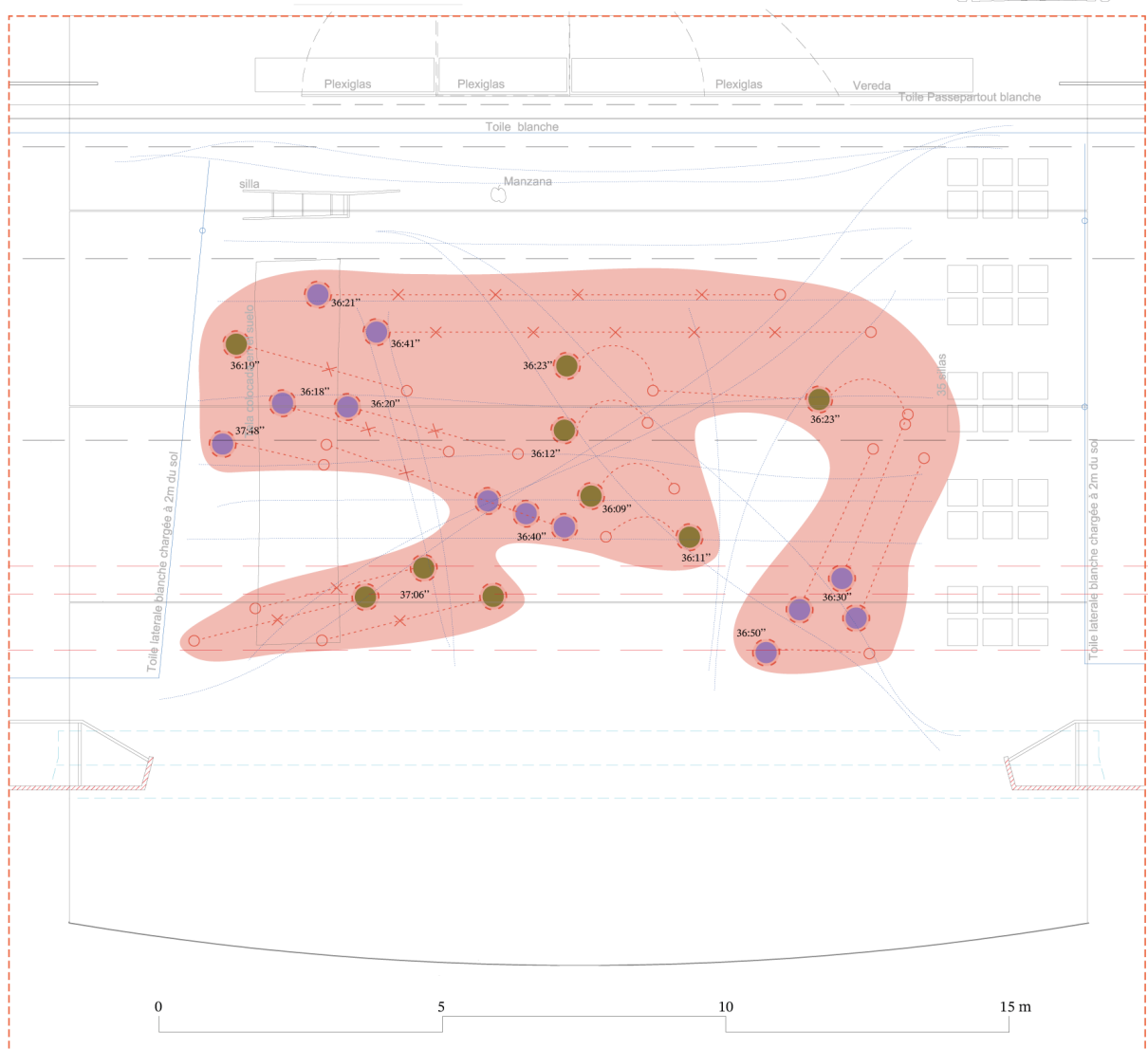
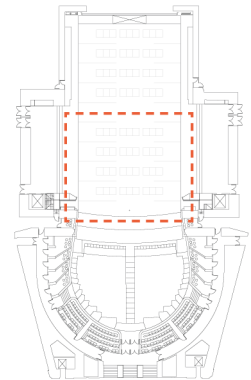


F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

Figura 3.63. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

A diferencia de los saltos verticales, los saltos con desplazamiento en horizontal son los más abundantes de este acto. Se realizan en grupo, hechos exactamente igual por todos los bailarines; por individual; o el mismo salto dinámico repetido anacrológicamente por muchos bailarines. Abarcan todo el espacio escenográfico, desde las 35 sillas situadas a la derecha hasta la tela de la izquierda.

- bailarines
- bailarinas
- recorridos frecuentes

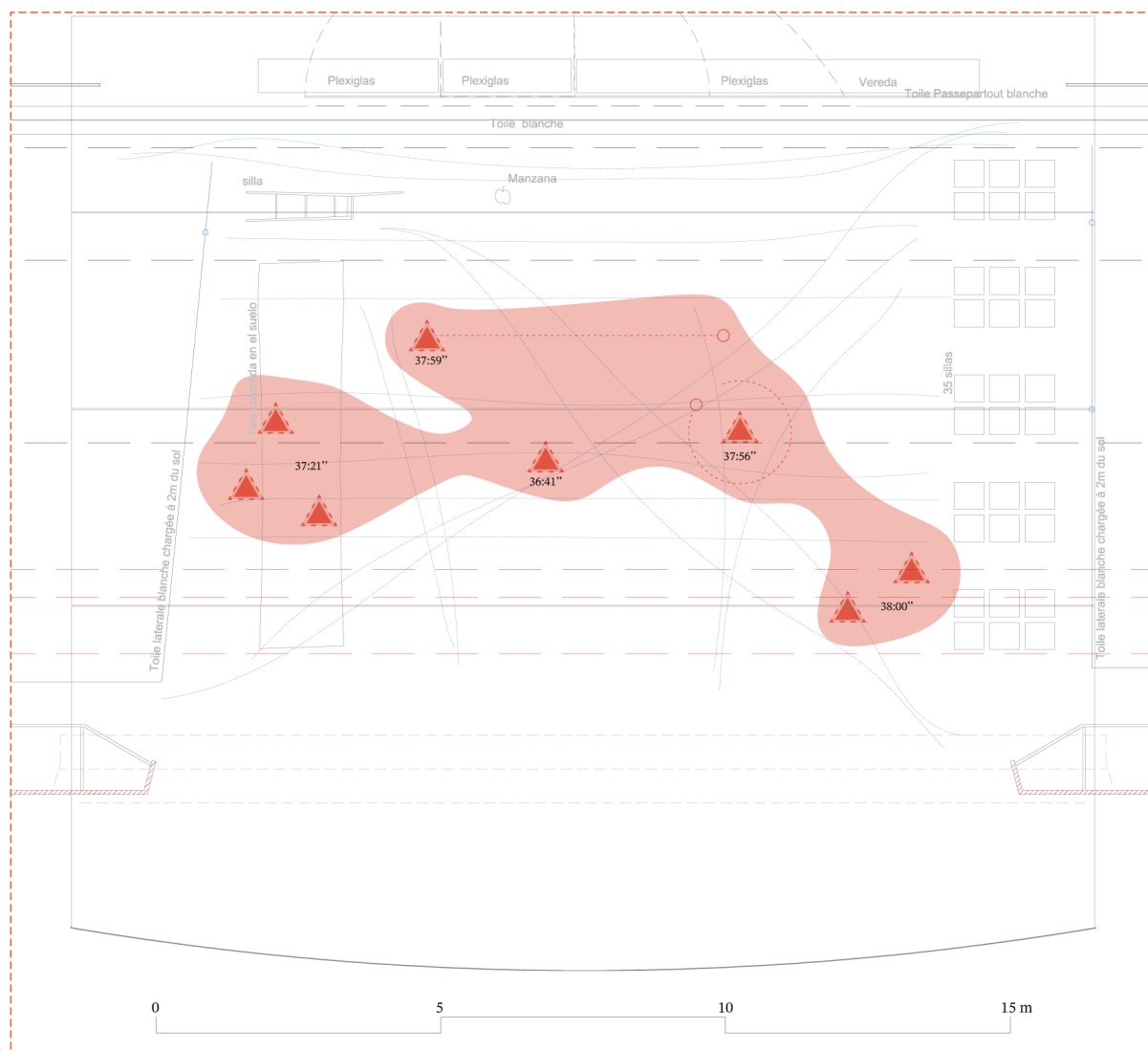
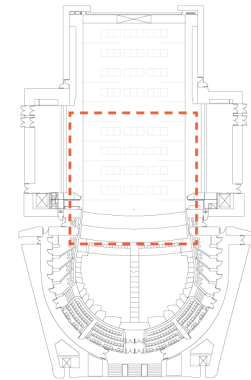
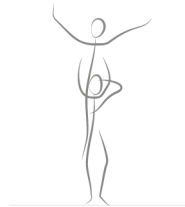


F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

Figura 3.64. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto II de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

A diferencia del resto de saltos, los levantamientos son puntuales. Realizan levantamientos con y sin desplazamiento. Siempre es el bailarín quien eleva a la bailarina. Se dan dos casos en donde se realiza el mismo levantamiento por más de un bailarín a la vez. Cabe resaltar un único levantamiento de un bailarín con una bailarina con giro sobre sí mismos.

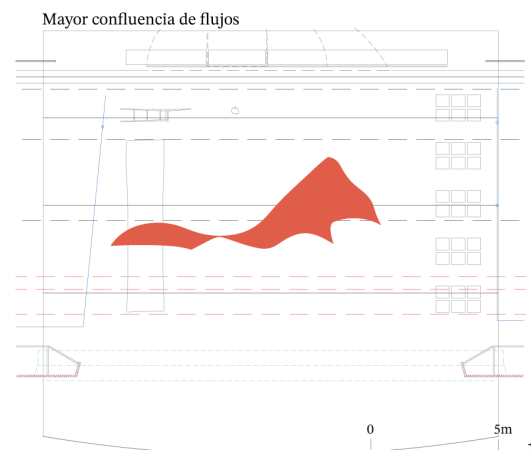
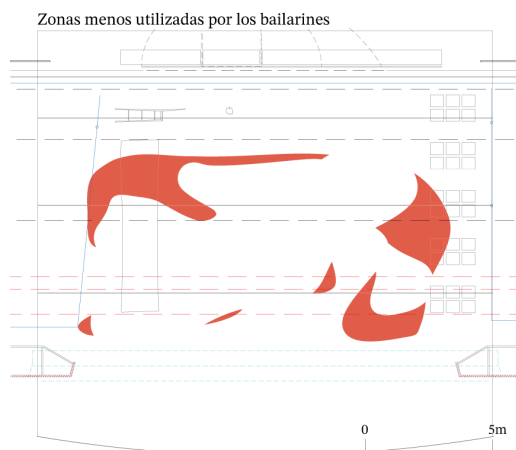
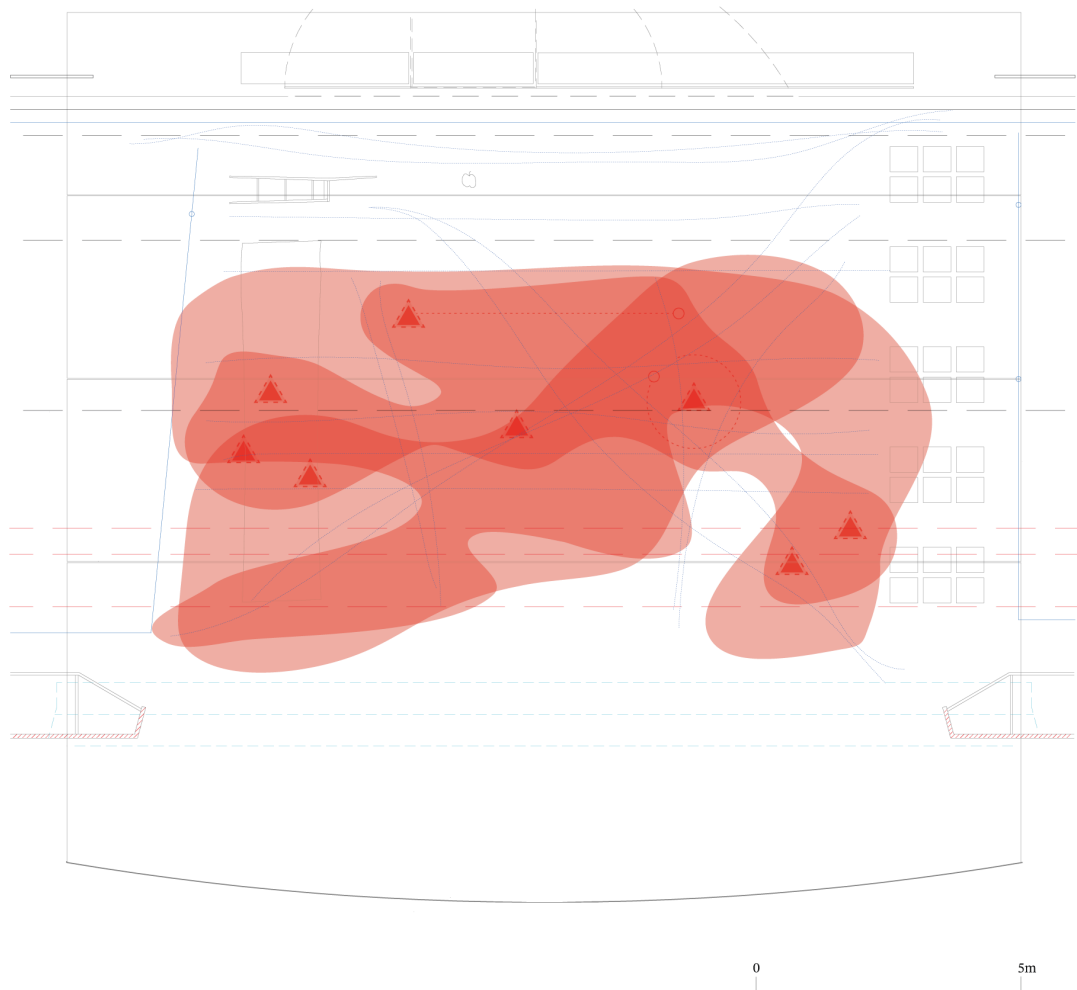
— recorridos frecuentes



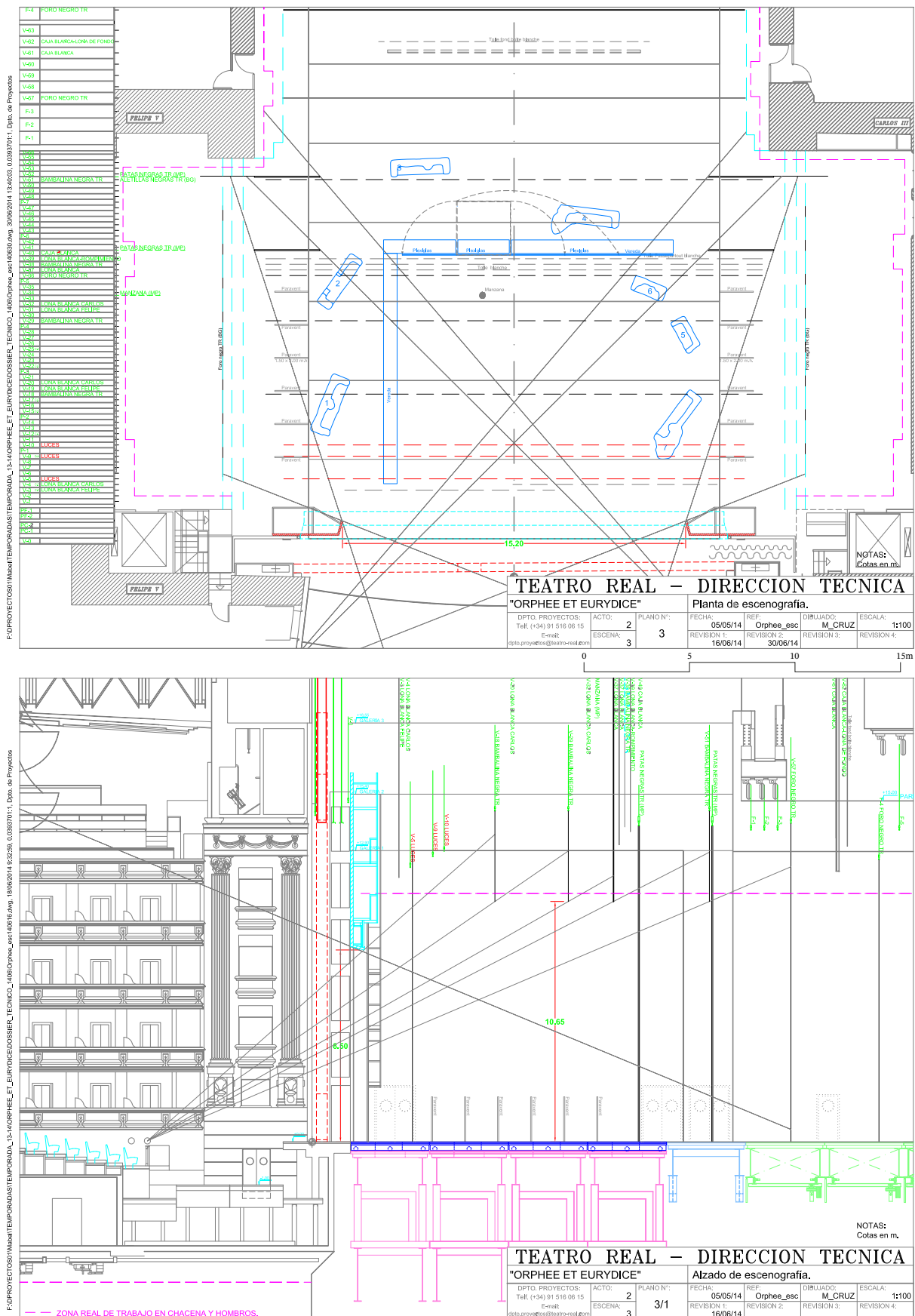
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.65. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto II de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.

Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento

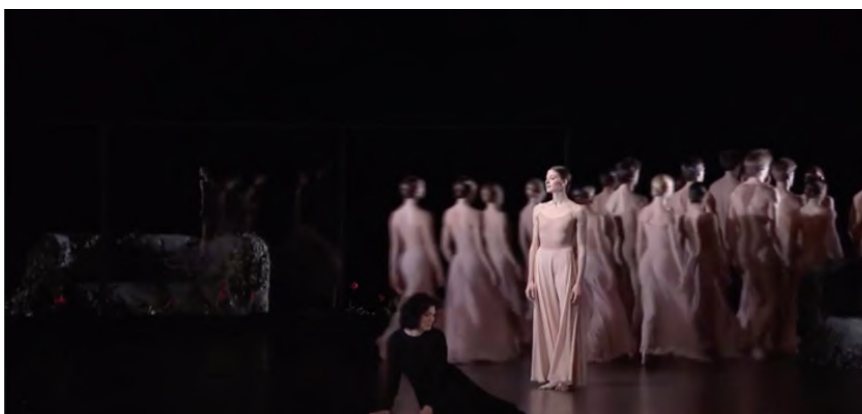


ACTO III



B. FOTOS

Figura 3.67.
Imágenes del
Acto III de *Orfeo
y Euridice* de
Pina Bausch,
obtenidas con
la grabación del
Teatro Real

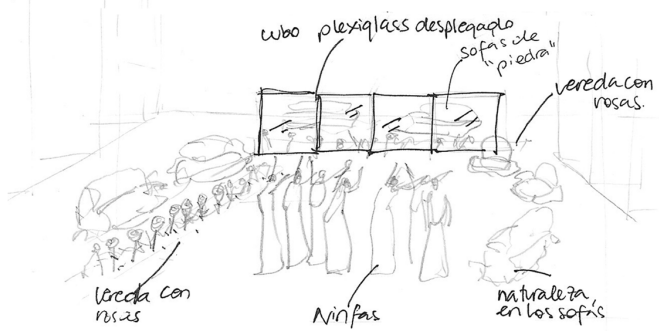


ACTO III

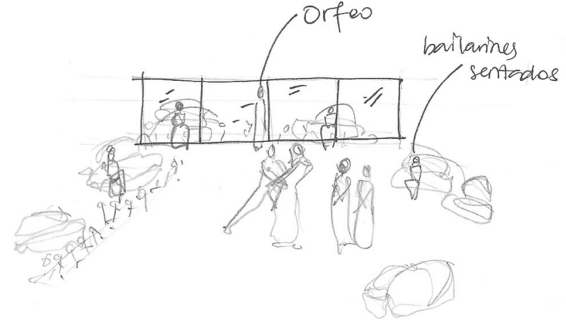
C. CROQUIS Y ANOTACIONES

ORFEO Y EURÍDICE

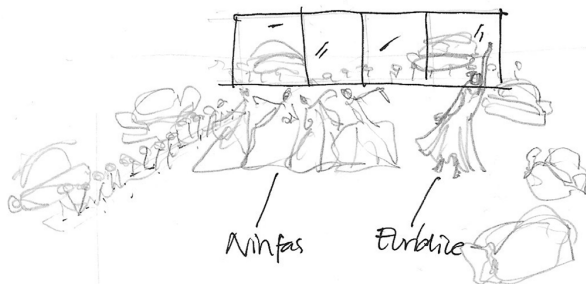
40:00 Orfeo encuentra a Eurídice en los jardines benditos; las ninfas bailan en los jardines; entran personajes masculinos



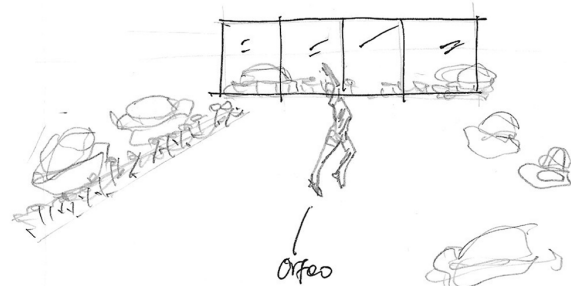
45:40 Algunos bailarines miran al resto bailar mientras están sentados en rocas



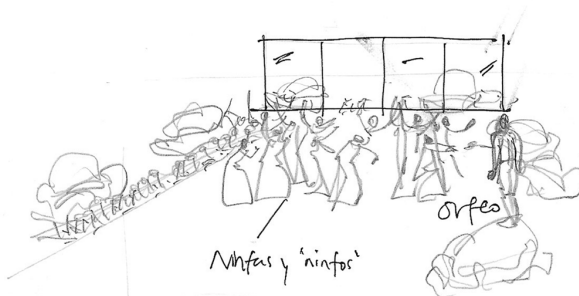
48:35 la que parece Eurídice baila y luego sale



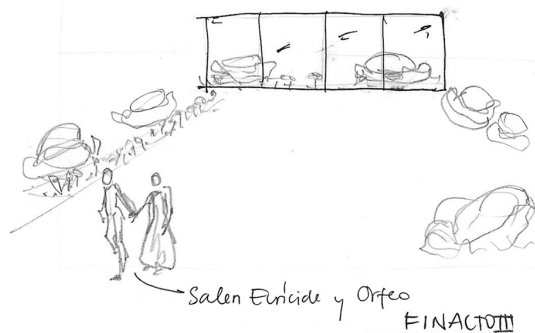
54:00 entra Orfeo



01:00:00 Orfeo baila con las ninfas del cielo



01:07:00 Finalmente, Orfeo encuentra a Eurídice



D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO III - ORFEO Y EURÍDICE									
caja escénica	escenografía	elementos	iluminación				vestuario		
					40-53°	53-58°	58-67°		malla vestido traje
vacía	suelo	silla alta	desde patio de butacas	cálida	puntual				Orfeo
suelo	paredes laterales	cubo de plexiglass		fría	general				Eurídice
bambalinas	pared fondo	árbol caído		neutra	puntual				Cupido
patas laterales	techo	ramas de árbol	desde peine	cálida	puntual				Cantante 1
telones laterales	pared lateral chácena	roca		fría	general				Cantante 2
telón fondo	pared fondo chácena	tela blanca		neutra	puntual				"diablo"
chácena	techo chácena	ramo de rosas	desde hombros	cálida	puntual				grupo 1, mujeres
foso		manzana colgada		fría	general				grupo 1, hombres
		hilos blancos		neutra	puntual				grupo 2, hombres
		cesta de esparto			general				
		sofás-roca							
		vereda							
		montón de hojas							
		bañera blanca							
		tela roja							
		escalera de madera							
		mesa de madera							
		silla baja							
		ramo de rosas blancas							

Figura 3.69. Cuadro de análisis escenográfico del acto III de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia

Caja escénica

Se afora con bambalinas y telones negros laterales "a la alemana", además de otros elementos como patas negras puntuales y telón negro de fondo, como los actos anteriores, pero en este acto se combina de forma particular con unas patas negras rígidas verticales de 1,5 x 2 metros para la entrada/salida de los bailarines y aforo de la iluminación. Se hace uso del suelo propio del teatro.

Escenografía

Definida por el suelo del propio escenario, es un espacio vacío ocupado por los elementos y utilería en escena.

Elementos

Los elementos de este acto son: los paramentos verticales de plexiglás situados al fondo; dos veredas de tierra con rosas en el suelo, situadas frente al paramento de plexiglás; y, siete sofás asemejados a rocas, distribuidos de forma radial respecto al centro del escenario.

Iluminación

- Desde patio de butacas: durante el primer tercio del acto se hace uso de una luz fría, general; durante el resto del acto cambia a una luz más neutra y pasa de ser puntual (iluminando a ciertos personajes) a, más tarde, una luz más general y ambiental.

- Desde peine: en los dos últimos tercios del acto, luz neutra puntual.

- Desde hombros: Al principio, se da una luz cálida y puntual; en el segundo tercio, pasa a ser luz fría y puntual, de nuevo; y, finalmente, pasa a ser una luz neutra de carácter general para cerrar el acto.

Vestuario

Principales:

- Orfeo: una malla corta de color carne.
- Eurídice: largo vestido, pero en su caso blanco y muy fluido.
- Cupido: un vestido largo blanco y fluido.

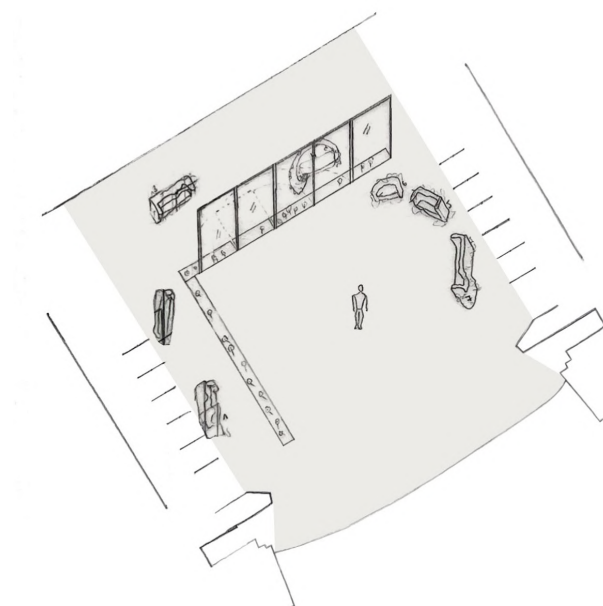
Cantantes:

- Cantante un largo vestido negro.

Bailarines:

- Grupo 1, mujeres: un largo vestido rosa pálido fluido, casi semitransparente.
- Grupo 1, hombres: mallas cortas de color carne.

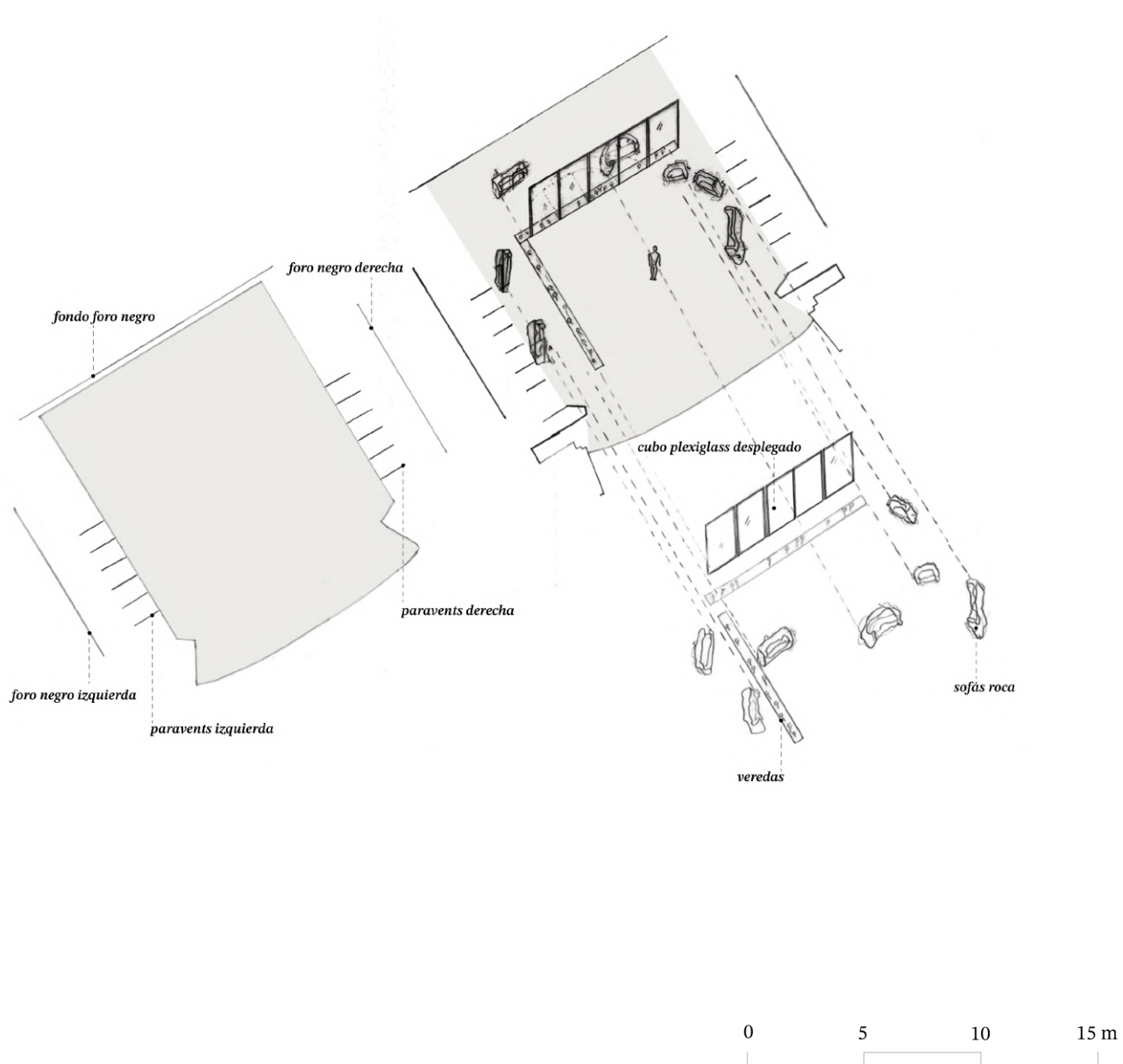
Figura 3.70. Axonometría central del acto III de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



0 5 10 15 m

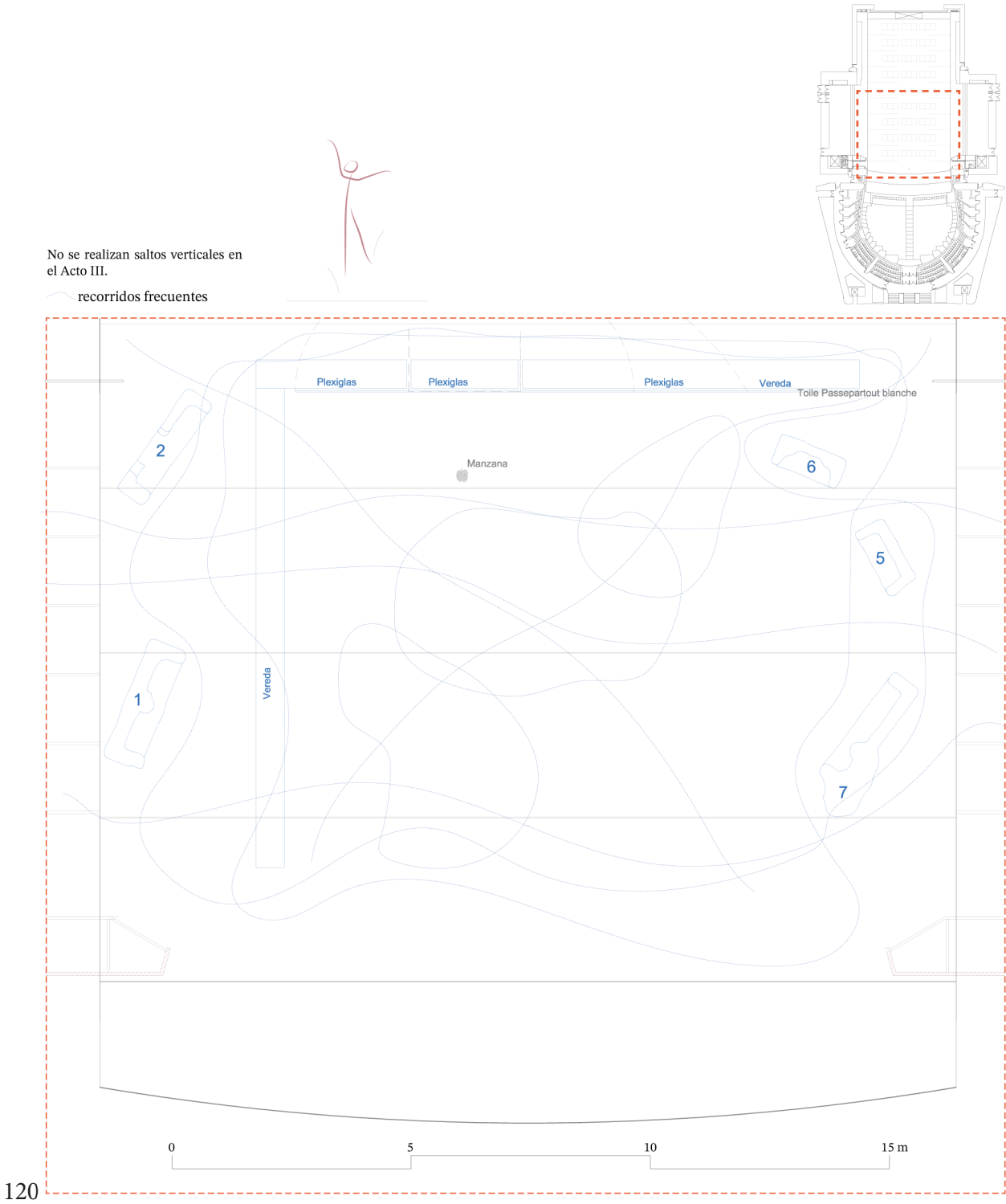
E2. DESCOMPOSICIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA

Figura 3.71. Axonometría explotada del acto III de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.



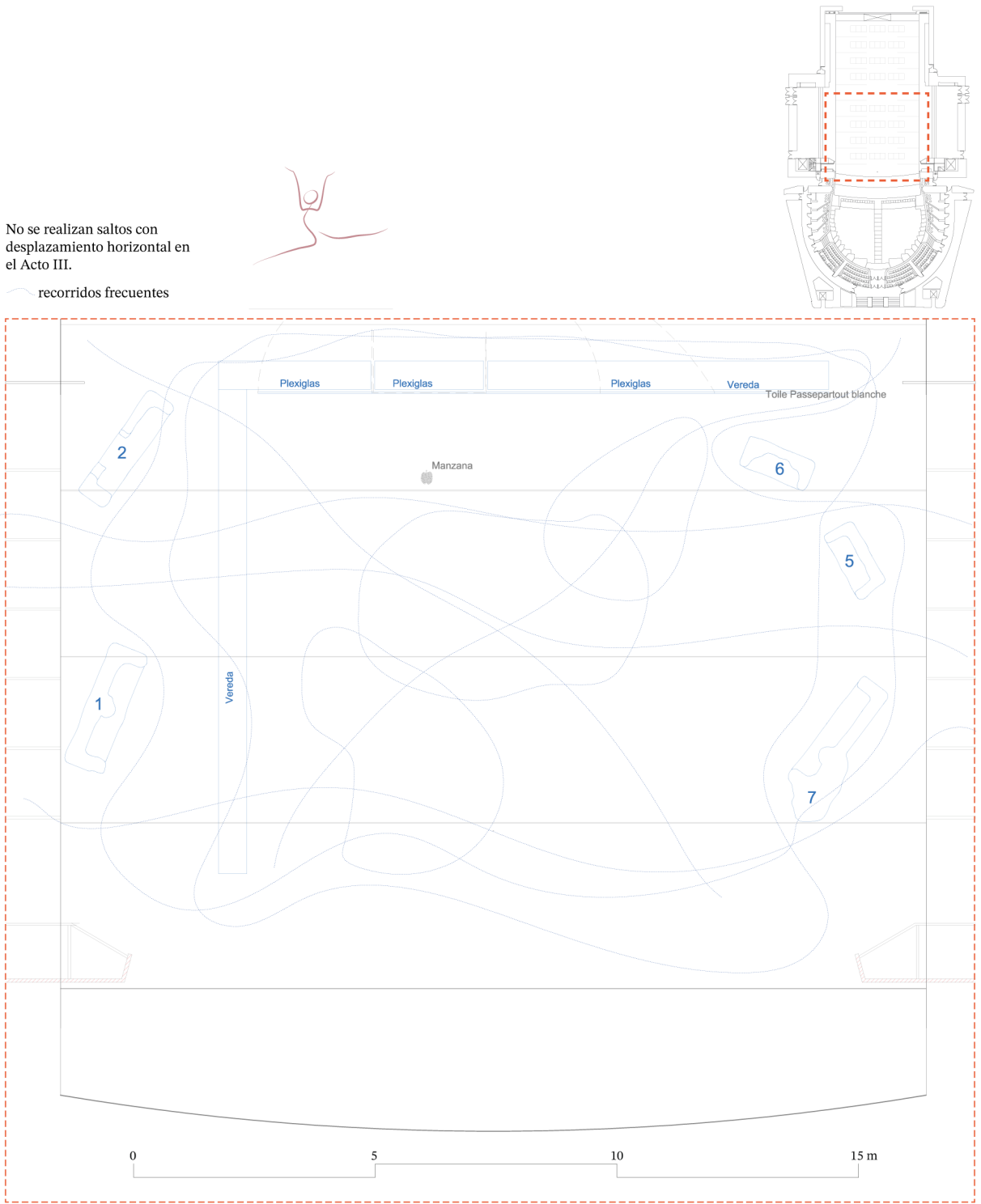
F1. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS VERTICALES

Figura 3.72. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto III de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

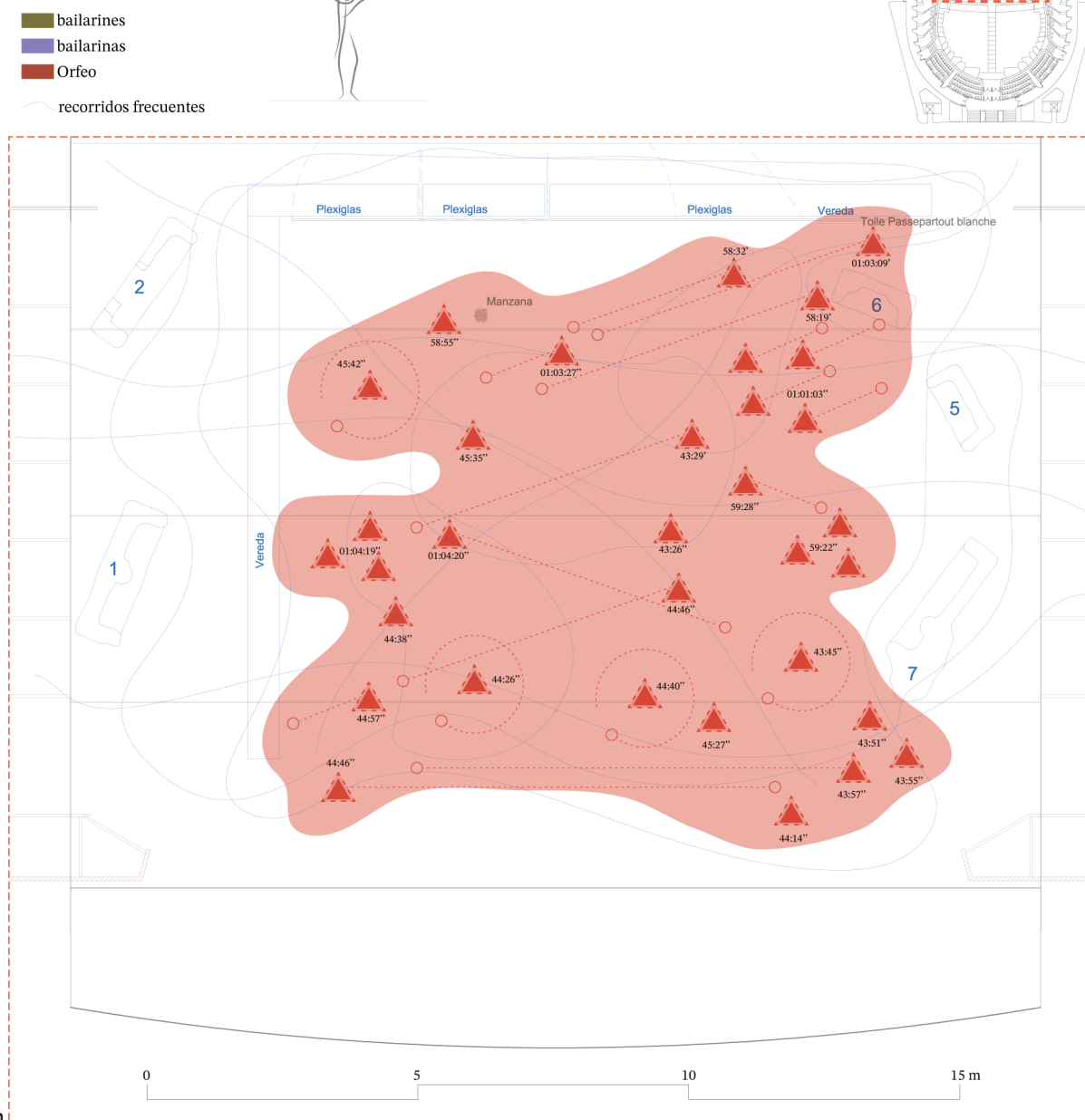
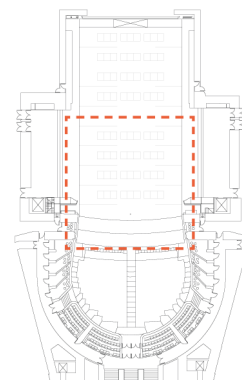
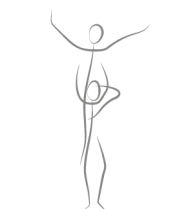
Figura 3.73. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto III de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.



F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

Figura 3.74. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto III de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

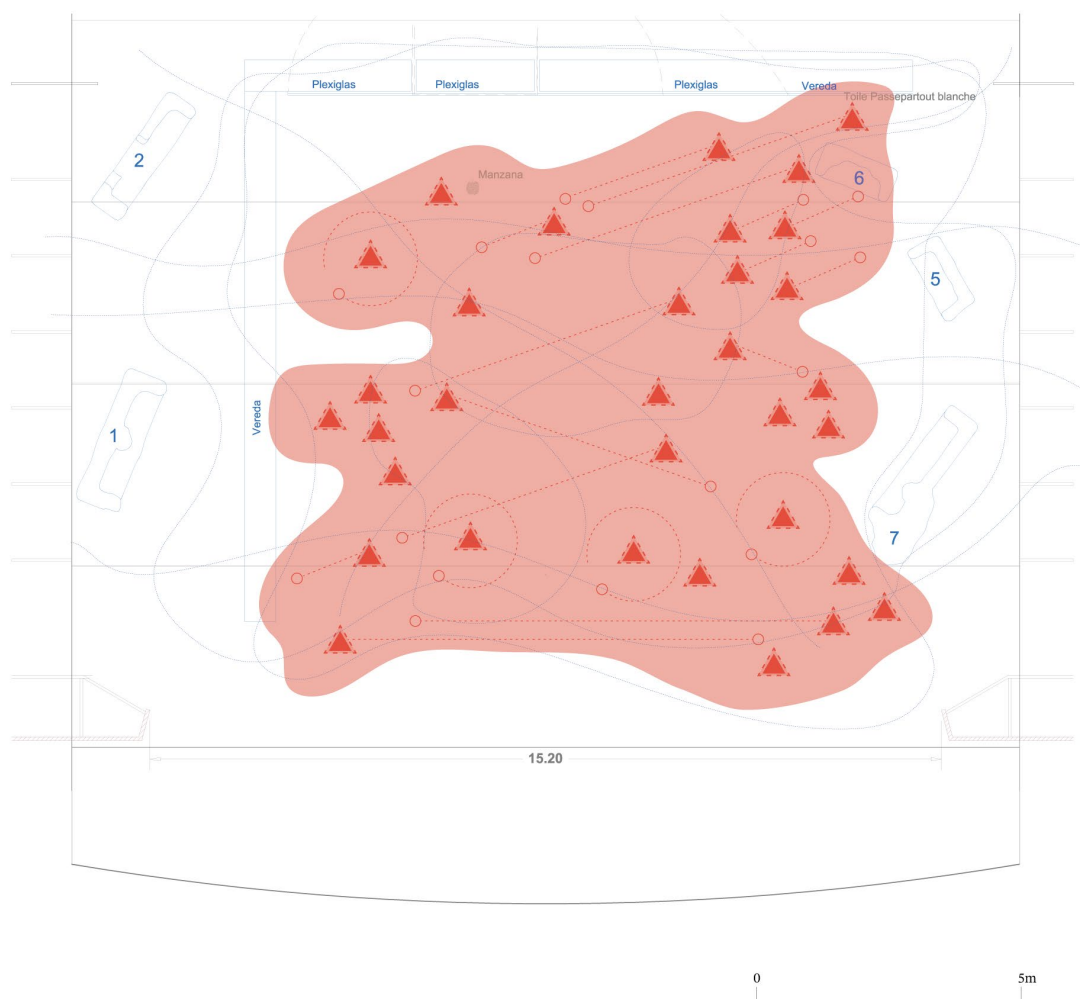
El acto III es el que cuenta con mayor número de levantamientos de todo tipo: con y sin desplazamiento y con giro sobre sí mismos. Abarcan prácticamente todo el espacio que encierra la escenografía formada por las veredas, los sofás-roca y los paramentos verticales de plexiglás. Además están espaciados regularmente en toda la duración del acto.



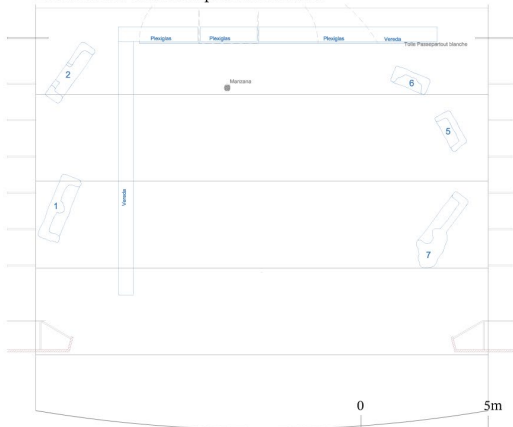
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.75. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto III de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.

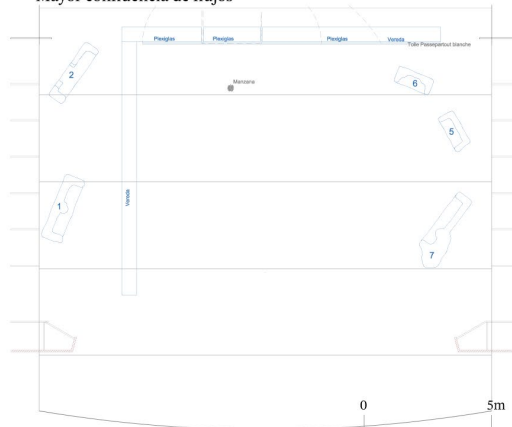
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



ACTO IV

A. PLANOS

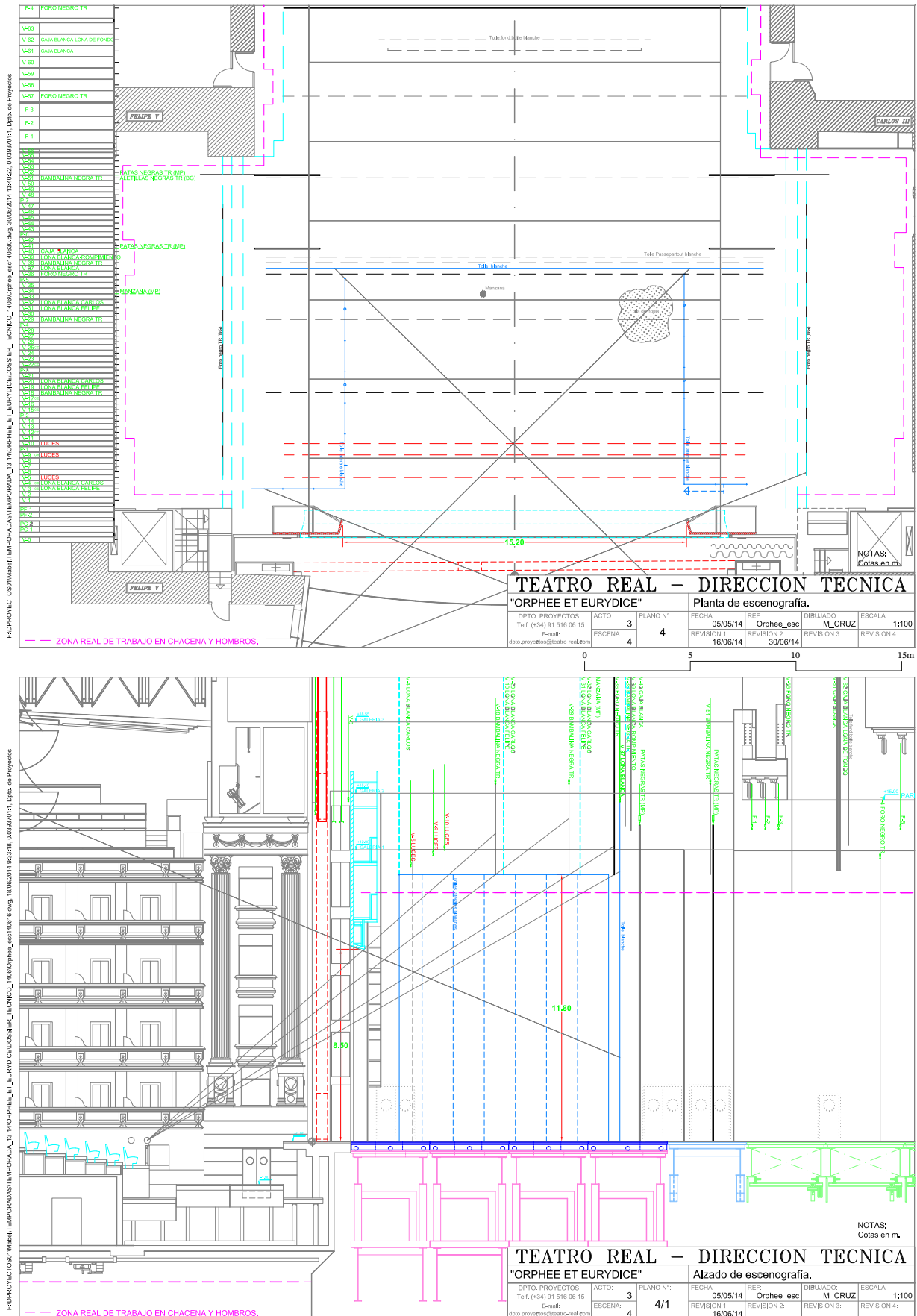
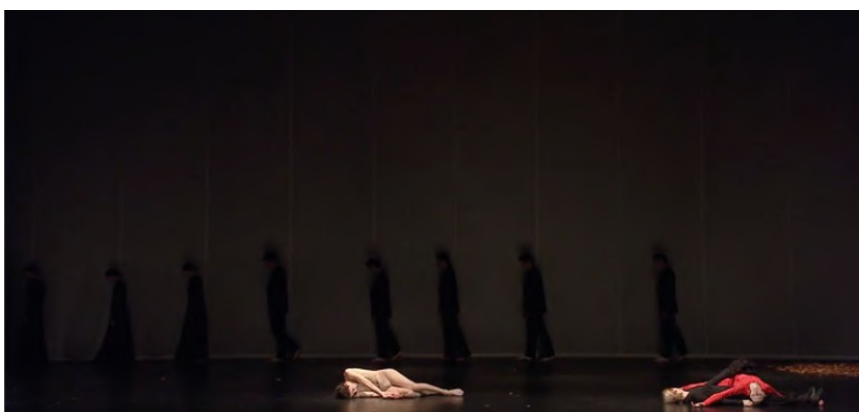
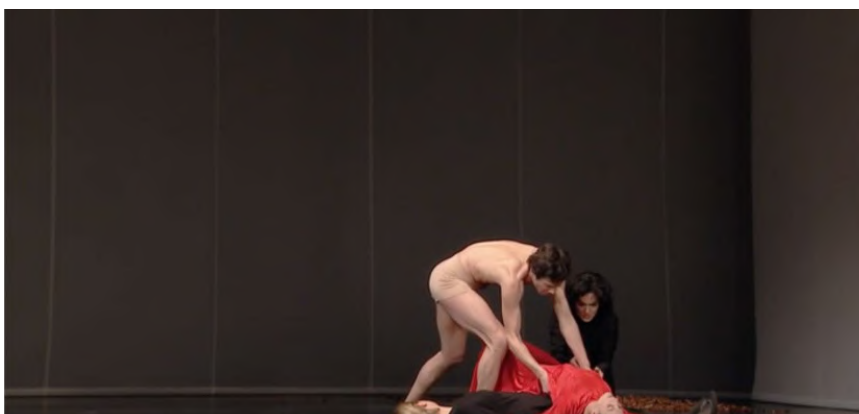
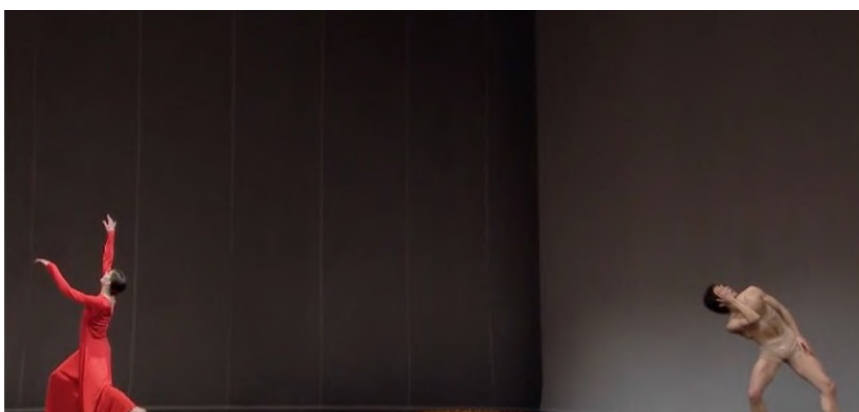
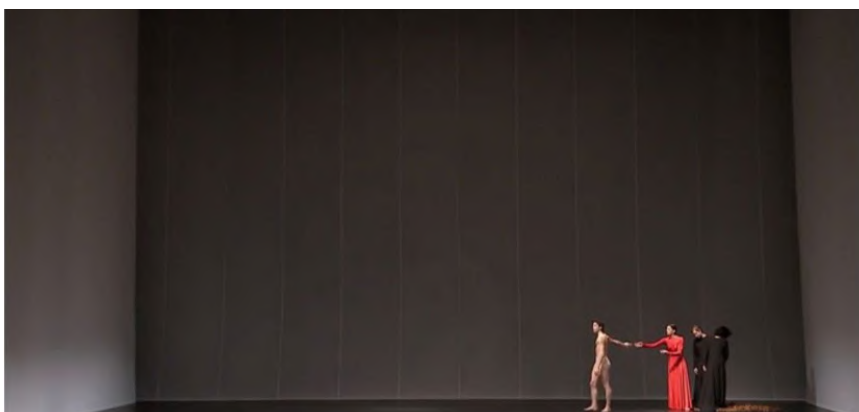


Figura 3.76. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto IV de *Orfeo y Euridice* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

B. FOTOS

Figura 3.77.
Imágenes del
Acto IV de *Orfeo*
y *Euridice* de
Pina Bausch,
obtenidas con
la grabación del
Teatro Real

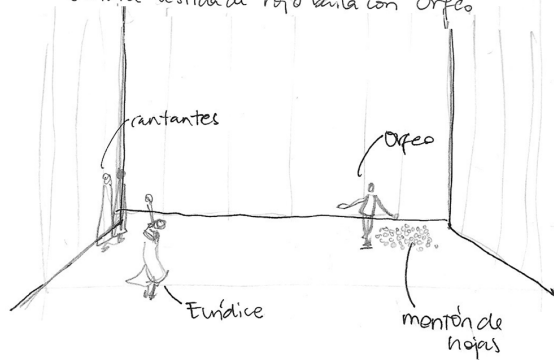


ACTO IV

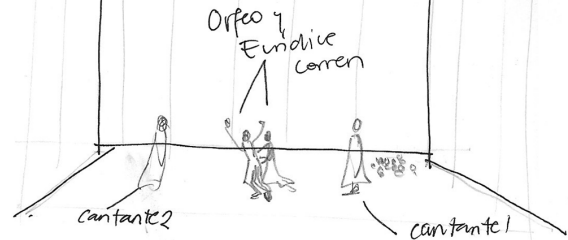
ORFEO Y EURÍDICE

C. CROQUIS Y ANOTACIONES

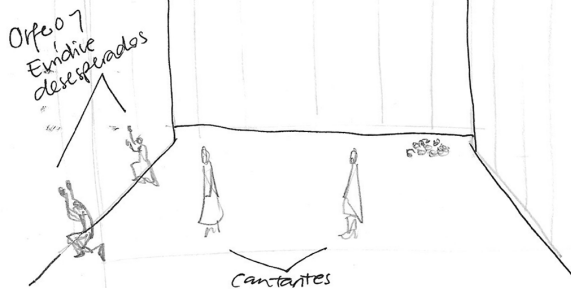
01:07:00 En su intento de traer a Euridice de vuelta, Orfeo no es rival para la Muerte. Euridice vestida de rojo baila con Orfeo.



01:14:50 Las cantantes replican la interpretación de los bailarines que bailan angustiados, en escena solo aparece un montón de hojas.



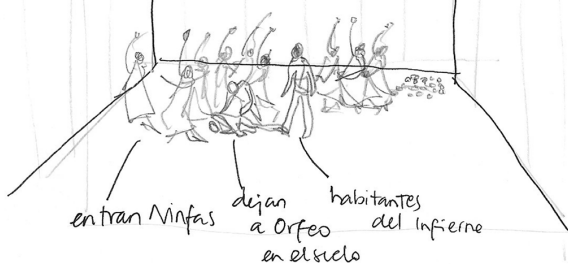
01:15:04 Orfeo y Euridice se mecytran de rodillas como pidiendo piedad.



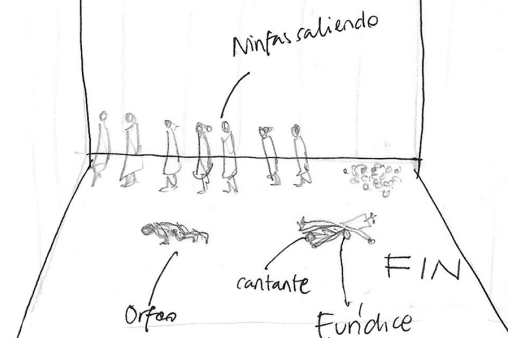
01:23:20 Finalmente, después de un aplorato enfático, Euridice cae (sobre la cantante que la replica a ella ya en el suelo). Orfeo la abraza.



01:39:55 Salen las ninfas y habitantes del Infierno, hacen descansar a Orfeo y bailan a su alrededor.



01:45:00 Escena final. Orfeo y Euridice los dos tirados en el suelo y el resto de bailarines salen de escena (Luz muy tenue).



D. CUADRO Y DESCRIPCIÓN DE ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS

ACTO IV - ORFEO Y EURÍDICE									
caja escénica	escenografía	elementos	iluminación				vestuario		
					67-87°	87-92°	92-105°		mailla vestido traje
vacía	suelo	silla alta	desde patio de butacas	cálida	puntual				Orfeo
suelo	paredes laterales	cubo de plexiglass		fría	general				Eurídice
bambalinas	pared fondo	árbol caído		neutra	general				Cupido
patas laterales	techo	ramas de árbol	desde peine	cálida	puntual				Cantante 1
telones laterales	pared lateral chácena	roca		fría	general				Cantante 2
telón fondo	pared fondo chácena	tela blanca		neutra	general				"diablo"
chácena	techo chácena	ramo de rosas	desde hombros	cálida	puntual				grupo 1, mujeres
foso		manzana colgada		fría	general				grupo 1, hombres
		hilos blancos		neutra	general				grupo 2, hombres
		cesta de esparto							
		sofás-roca							
		vereda							
		montón de hojas							
		bañera blanca							
		tela roja							
		escalera de madera							
		mesa de madera							
		silla baja							
		ramo de rosas blancas							

Figura 3.79. Cuadro de análisis escenográfico del acto IV de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia

Caja escénica

Se afora con bambalinas y telones negros laterales “a la alemana”, además de otros elementos como patas negras puntuales y telón negro de fondo. Se hace uso del suelo propio del teatro.

Escenografía

Caja blanca definida por: dos paredes de tela laterales (medida) y una pared de tela (medida) al fondo.

Elementos

El único elemento que aparece en escena en este acto es un montón de hojas caídas de color marrón otoñal amontonadas en la esquina del fondo derecha, si miramos desde el público.

Iluminación

- Desde patio de butacas: una luz neutra que pasa de ser puntual, iluminando tanto a Orfeo como a Eurídice (bailarines) durante los dos primeros tercios del acto, a una más general en la última parte de la obra, que va apagándose lentamente en el cierre final.
- Desde peine: de nuevo, se emplea luz únicamente neutra desde esta posición y siempre es puntual, iluminando y enfatizando los movimientos de los dos únicos bailarines (Orfeo y Eurídice) en la mayor parte del acto.
- Desde hombros: a diferencia de los otros dos tipos de iluminación, la que proviene de hombros es una luz fría y focal en los dos últimos tercios del acto, y, por tanto, de la obra en general. Al igual que la proveniente de peine, se utiliza para enfatizar a los bailarines que aparecen hacia el final del acto y, finalmente, culminar la obra con una disminución paulatina de toda luz, hasta acabar con una casi oscuridad y cierre de telón.

Vestuario

Principales:

- Orfeo: una malla corta de color carne.
- Eurídice: un vestido largo, fluido, rojo carmesí.

Cantantes:

- Cantante 1 y 2: un largo vestido negro.

Bailarines:

- Grupo 1, mujeres: un largo vestido negro traslúcido.
- Grupo 1, hombres: un delantal vaquero color caqui y unas mallas cortas negras debajo.

Figura 3.80. Axonometría central del acto IV de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

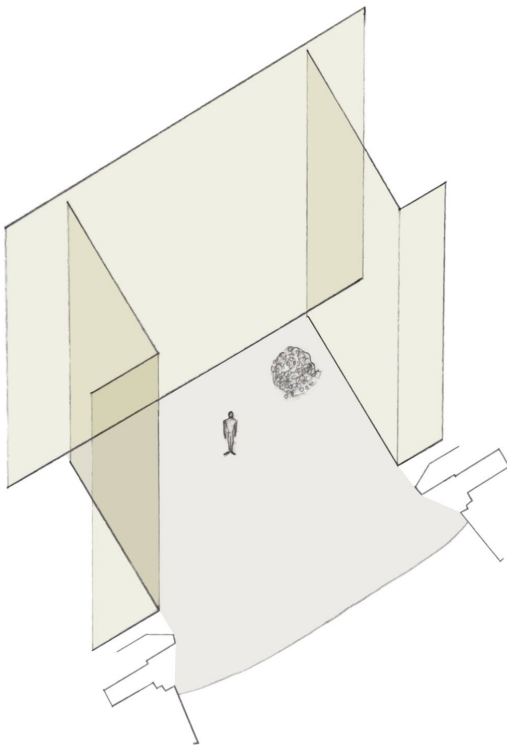


Figura 3.81. Axonometría explotada del acto IV de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.

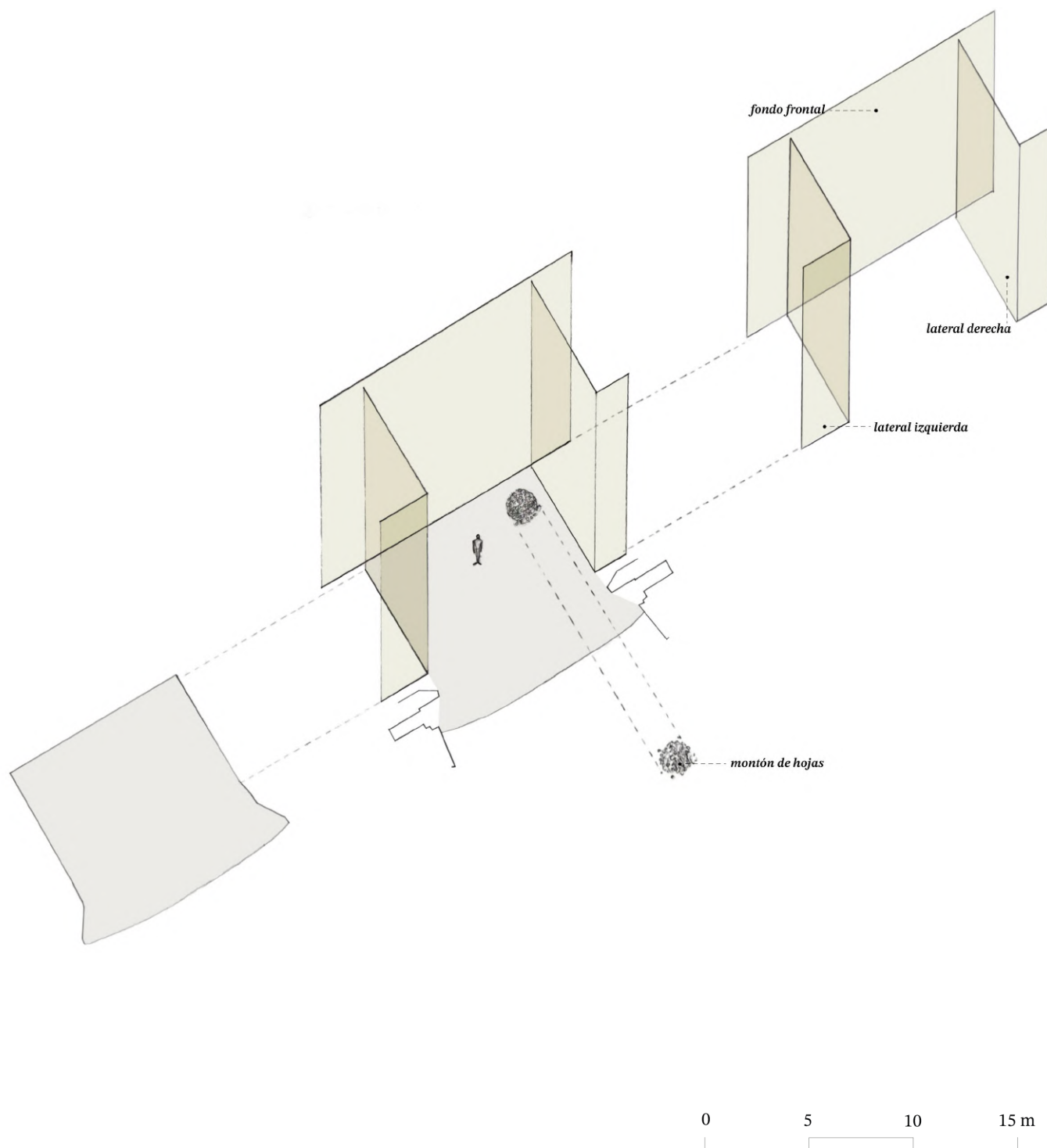
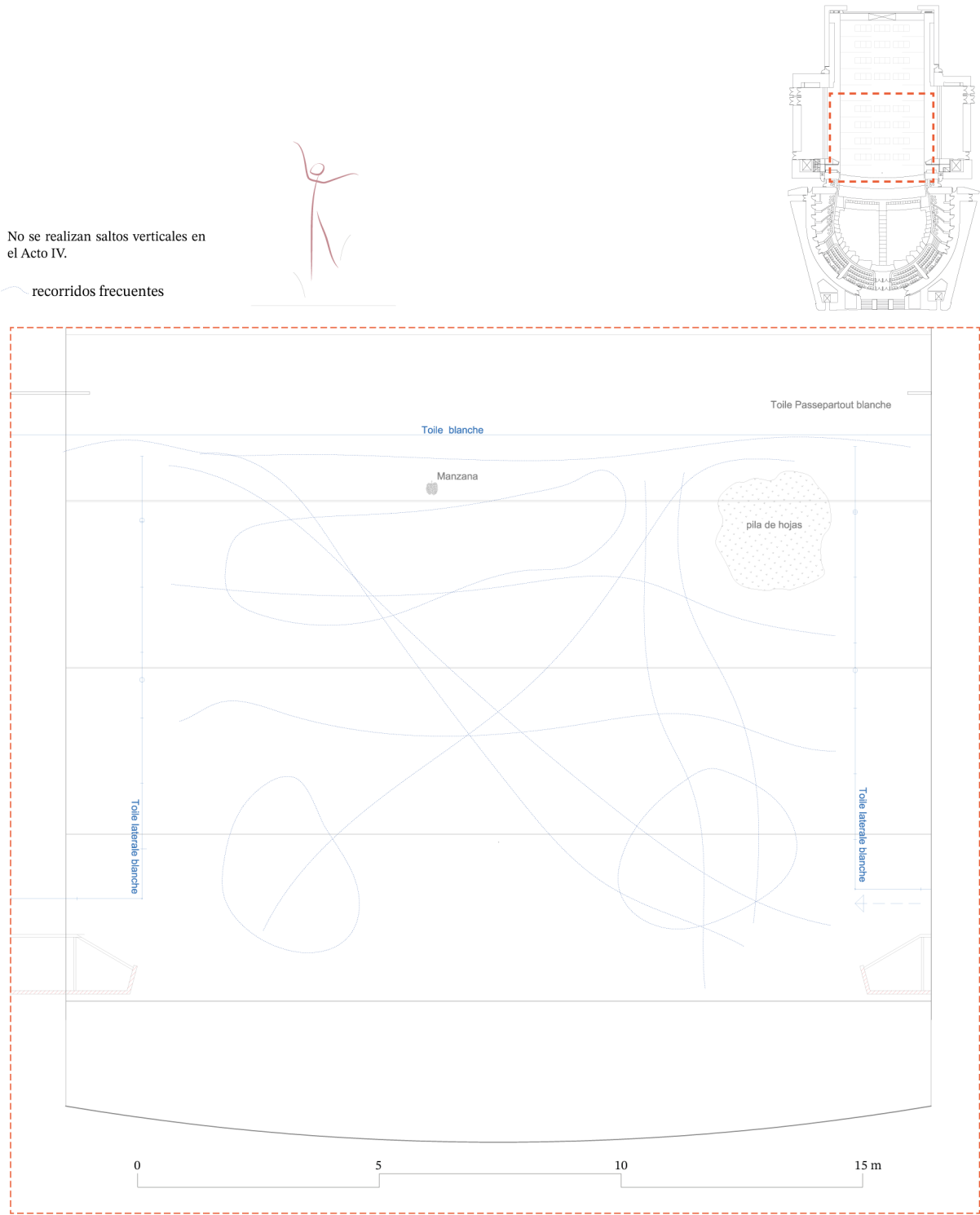


Figura 3.82. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto IV de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



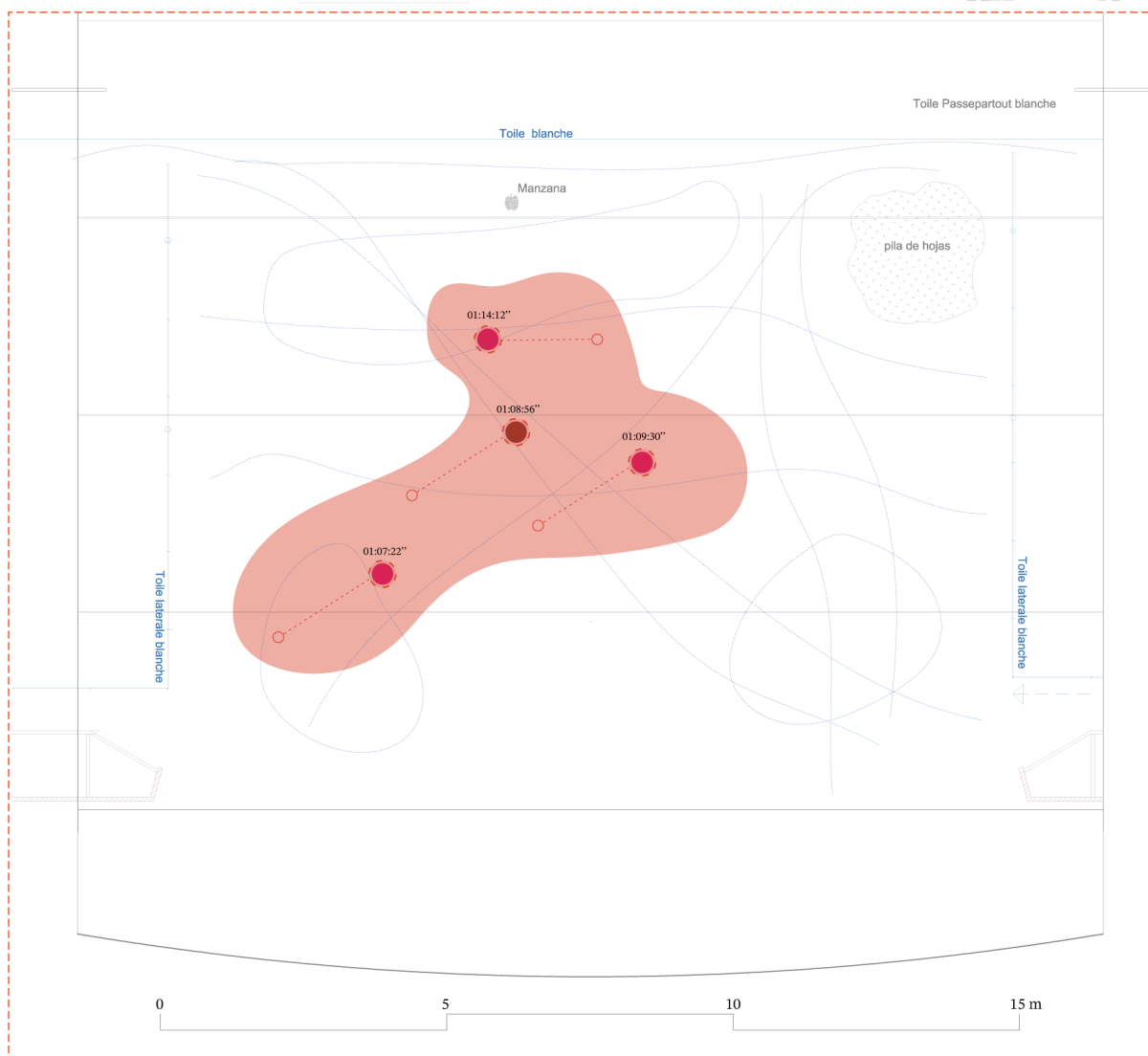
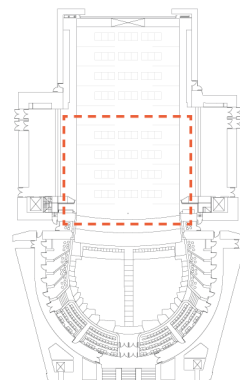
F2. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. SALTOS CON DESPLAZAMIENTO HORIZONTAL

Figura 3.83. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto IV de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.

Al igual que su escenografía, los saltos con desplazamiento horizontal de este acto son más bien escasos. Ocupan la parte central izquierda del escenario.

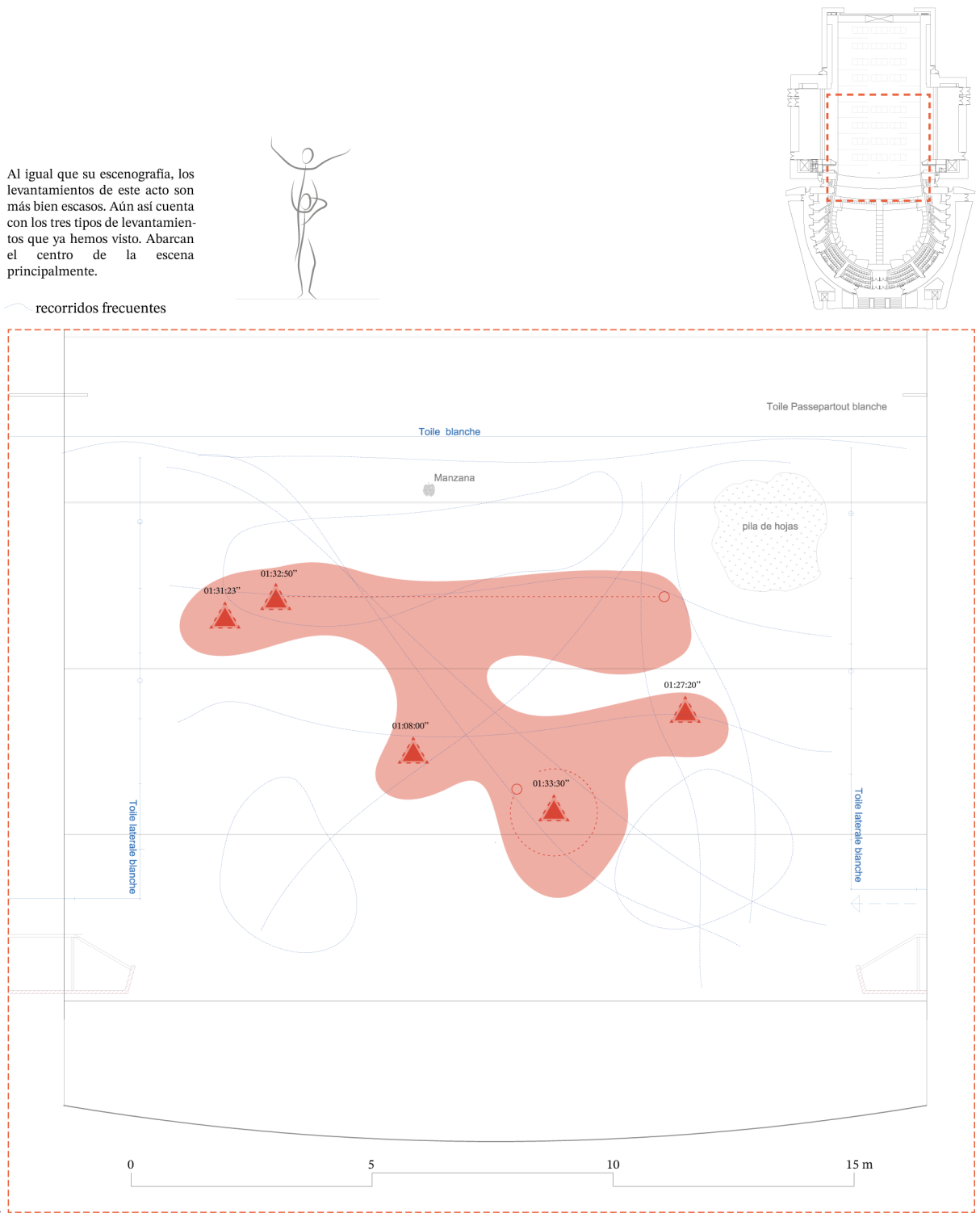
■ Orfeo
■ Eurídice

— recorridos frecuentes



F3. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. LEVANTAMIENTOS

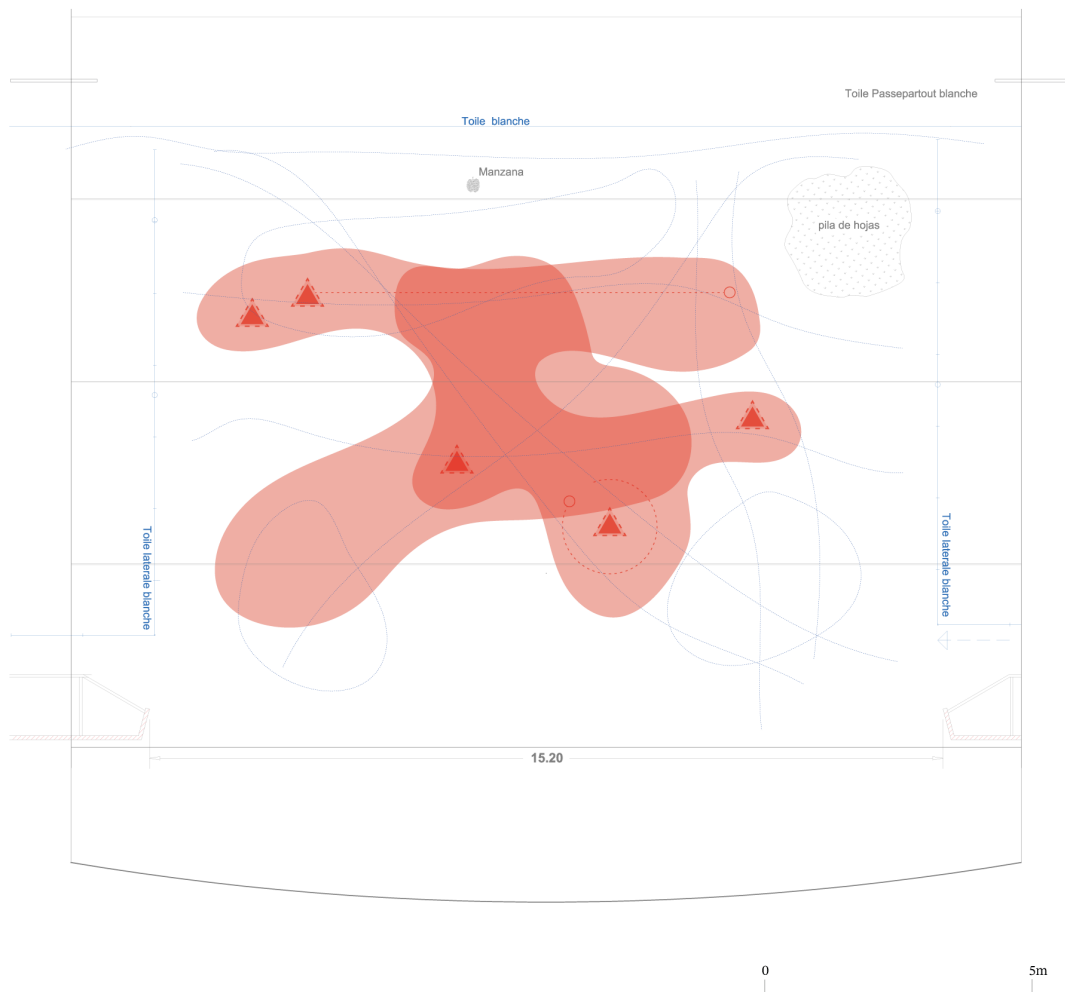
Figura 3.84. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto IV de *Orfeo y Euridice* de elaboración propia.



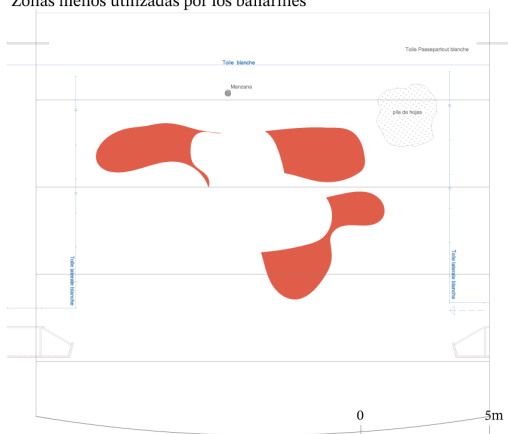
F4. FLUJO DE MOVIMIENTO DE BAILARINES. ANÁLISIS DE MASAS

Figura 3.85. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto IV de *Orfeo y Eurídice* de elaboración propia.

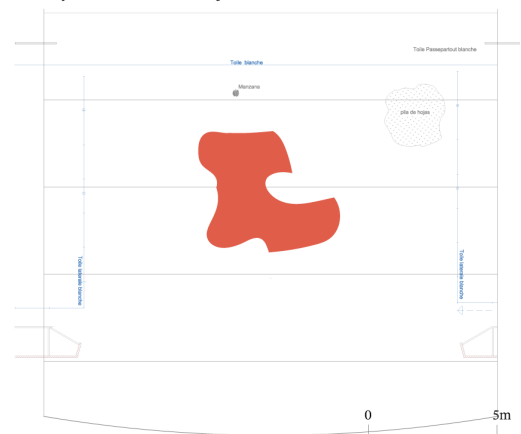
Superposición de las tres masas de los tres tipos de movimiento



Zonas menos utilizadas por los bailarines



Mayor confluencia de flujos



4. Aportaciones

4.1. La escenografía en el trabajo de Pina Bausch. Características generales

Tras este análisis escenográfico de las dos óperas danza de Pina Bausch se han encontrado una serie de similitudes y distinciones entre las piezas que recalcan el lenguaje genérico y particular de la estética y técnica de esta coreógrafa a la hora de crear sus montajes.

Caja escénica

Ambas óperas-danza usan afores proporcionados por el teatro. A pesar de que *Ifigenia en Táuride* emplea una caja escénica “a la italiana” y *Orfeo y Eurídice* “a la alemana”, ambas emplean el foro de fondo para cerrar la caja escénica y bambalinas para esconder los focos. En ambos espectáculos se usa el suelo propio del escenario del teatro sin ningún material o superficie proporcionado por la compañía. Más allá de la composición de la caja escénica, hacen uso de los mecanismos propios del Teatro Real: en *Orfeo y Eurídice* emplean la parte trasera del escenario llamada chácena en el acto I, y en *Ifigenia en Táuride* emplean el foso en el acto III, además de la motorización de los trusses metálicos del peine. Estos son vistos por el espectador en los dos primeros actos. Están fijos en algunos momentos y otros en movimiento de subida y bajada, como en el acto II. A pesar de parecer montajes sencillos tienen una dificultad mecánica que pocos teatros pueden asumir. Es por ello por lo que el Teatro Real es posiblemente el único teatro de aquellos años cuando se trajeron estos espectáculos a España (1998 y 2014) donde, por sus condiciones, ha podido acoger ambas óperas-danzas. Son creaciones más elaboradas a nivel técnico teatral donde Pina Bausch se permitió una mayor experimentación en este aspecto.

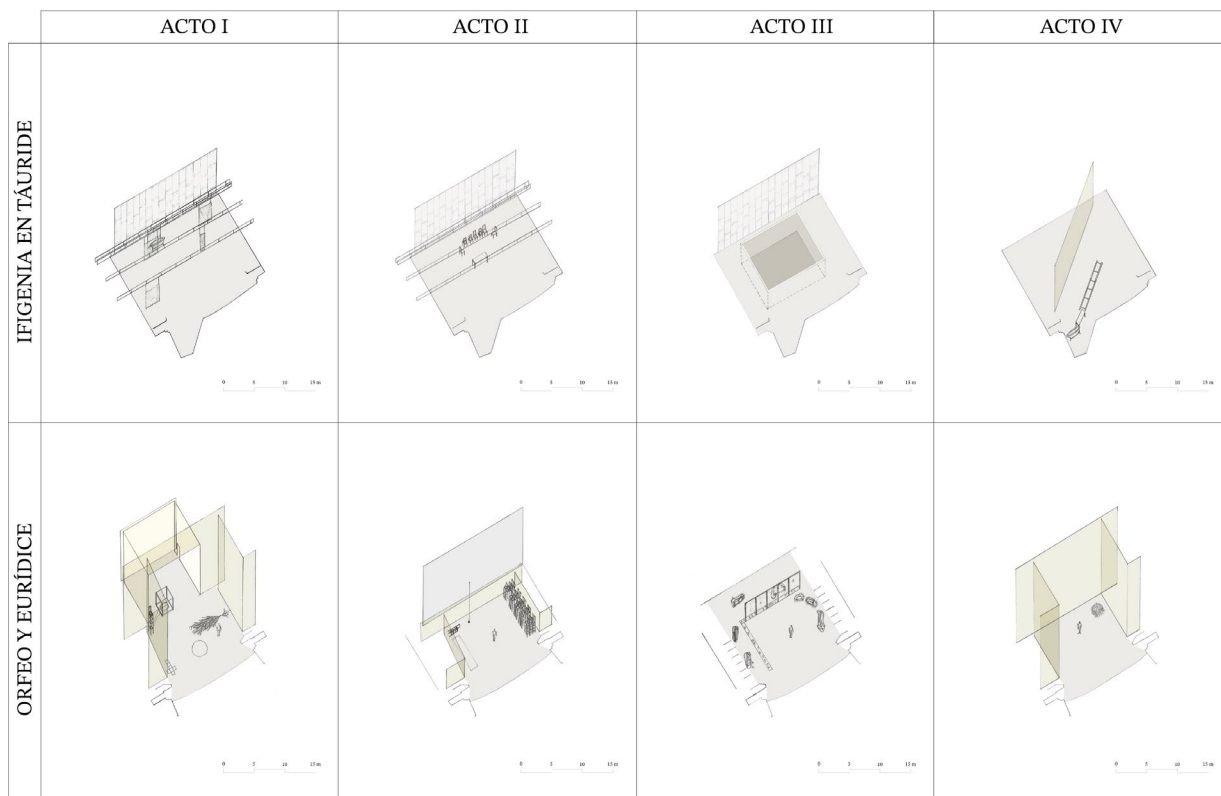


Figura 4.1. Cuadro comparativo de la caja escénica de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

Escenografía

Los límites laterales y de fondo empleados en los montajes de Pina Bausch son simples, austeros y poco cargados. Esto es común a ambas óperas danza. Mientras que *Orfeo y Eurídice* emplea paredes laterales de telas blancas o claras delimitando el espacio junto con otra de fondo, en *Ifigenia en Táuride* todo es oscuro con una pared de fondo metálica acompañada de los trusses, que cuelgan detrás de las bambalinas, también metálicos. Las medidas de las paredes laterales y de fondo suelen ser entre 10 y 12 metros en *Orfeo y Eurídice*, y el fondo usado en *Ifigenia en Táuride* es de aproximadamente 9 metros. Esto genera en ambas una escala gigante propia de las óperas. En el último acto de *Ifigenia en Táuride* se usa una superficie de tela blanca como en *Orfeo y Eurídice*, tan característica de esta ópera danza, pero esta vez se dispone en diagonal. Es por ello por lo que en ambos casos la escenografía marca unos límites muy claros dentro de la caja escénica de tipo “caja”, que permite un gran movimiento de los personajes. Además, crea ese espacio recurrente en la obra de Pina Bausch fantástico e imaginativo.

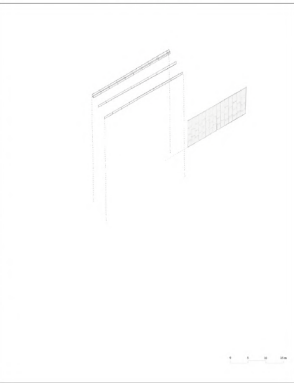
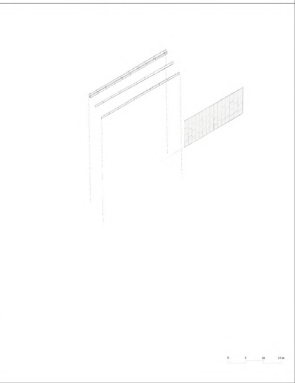
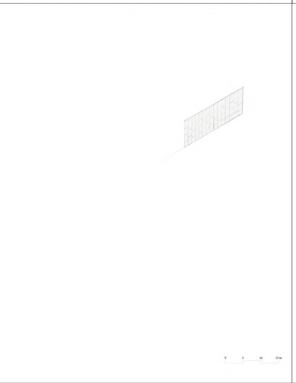
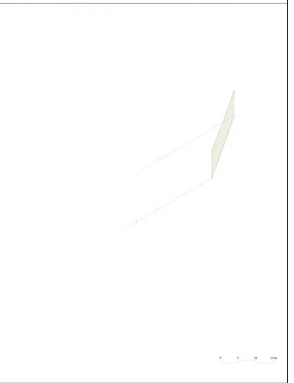
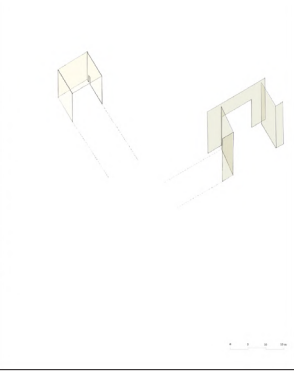
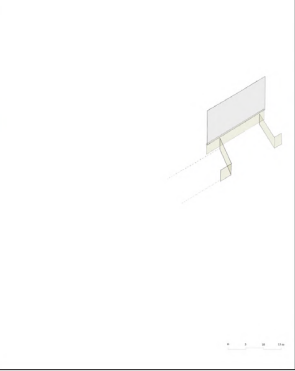
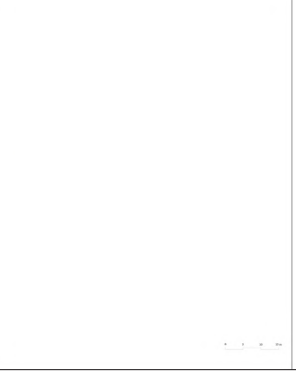
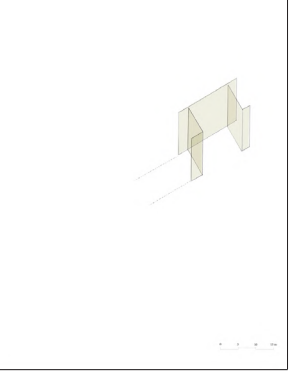
	ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO IV
IFIGENIA EN TÁURIDE				
ORFEO Y EURÍDICE				

Figura 4.2. Cuadro comparativo de la escenografía de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

Elementos

Como peculiaridad en cuanto a los objetos empleados en escena cabe resaltar el gran número de sillas, mesas y telas que se emplean. Los tres son, además, elementos empleados reiterativamente en la obra de Pina Bausch, como las famosas sillas de *Café Müller*. Las sillas son un tipo de mobiliario que al estar por sí solas forman símbolos y enfatizan la ausencia de un ser humano que las utilice. En palabras de Norbert Servos, autor de *Pina Bausch. Dance Theatre*, son objetos que significan “la imposibilidad de crear contacto”. Por otra parte, mientras que en *Ifigenia en Táuride* solo se emplean ramos en el último acto, en *Orfeo y Eurídice*, el uso de elementos provenientes de la naturaleza es común a los 4 actos en forma de ramas, árboles, flores, rocas u hojas, e incluso una manzana. Otra característica común a los elementos es el uso de algunos de ellos en más de un acto. Esto genera un hilo conductor en la obra, ayudando a la continuidad y atención del público a los detalles. Esto puede ser el caso de la bañera en *Ifigenia en Táuride* o de las sillas altas de *Orfeo y Eurídice*.

Ifigenia en Táuride utiliza una bañera, una tela roja, una mesa de madera, 7 sillas de tamaño normal, ramos de rosas blancas y una escalera de madera; todos son elementos pertenecientes a la escala humana. Esto es una característica común para *Orfeo y Eurídice*, donde aparecen muchos más elementos y que, exceptuando algunos elementos como las sillas altas, el árbol caído, pertenecen también a la escala humana (ramas de árbol, sofás con textura de rocas, telas blancas, ramos, una manzana, una cesta, veredas y hojas caídas...). Las sillas en *Orfeo y Eurídice* son siempre elementos quietos y que no son usados directamente por los personajes, ya puestos en escena cuando comienza el acto. En cambio, las sillas que se emplean en *Ifigenia en Táuride*, las introducen en escena los propios bailarines en un momento determinado del Acto II. También en esta ópera danza, cabe resaltar la entrada de la escalera de madera por los bailarines, tanto en el primer como último acto. Otro elemento en común entre ambas obras es la entrada de ramos de flores o ramas de árbol por los bailarines en escena.

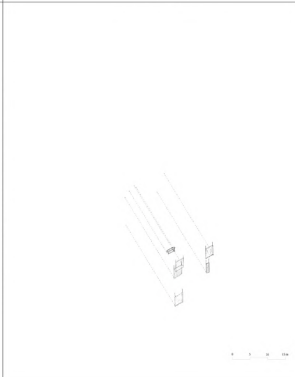
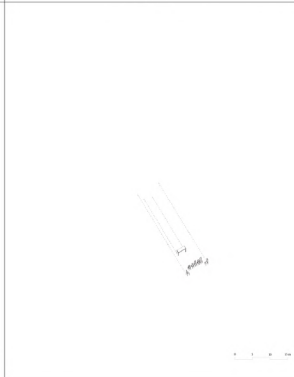
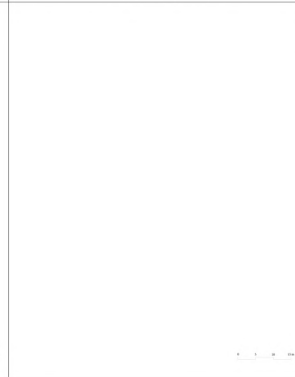
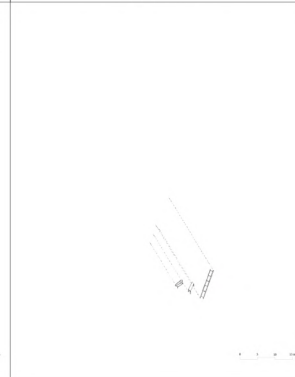
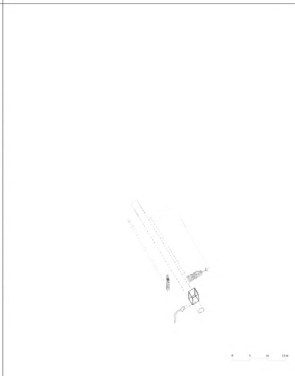
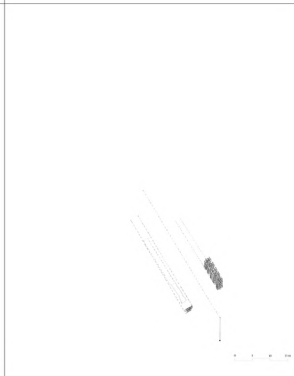
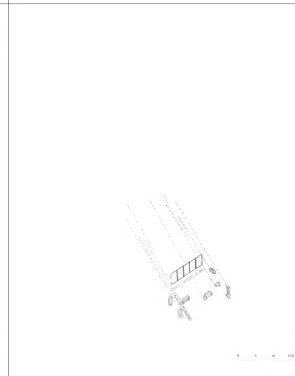
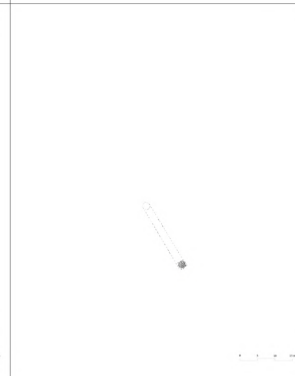
	ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO IV
IFIGENIA EN TÁURIDE				
ORFEO Y EURÍDICE				

Figura 4.3. Cuadro comparativo de los elementos de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

Escala

Como primer punto, resaltar el uso de dos escalas dentro de su lenguaje: una escala gigante relacionada con el género operístico por las dimensiones de los planos horizontales y verticales, y una escala cotidiana relacionada con el teatro y la danza por los elementos usados y ocupados por los intérpretes. Esta característica se hace notar más visiblemente en *Orfeo y Eurídice* ya que hace uso de un mayor número de elementos y utilería relacionados con la escala cotidiana, y esto crea contraste con los altos planos verticales de la escenografía (a excepción del Acto II, donde no pasan de los 2 metros de alto). Tanto el primer como último acto de esta ópera danza son un claro ejemplo de esta cualidad, ambos con límites verticales visibles muy altos que forman la escenografía y el uso de utilería relacionada con el movimiento de los intérpretes por la escena y de su cualidad cotidiana, como son las sillas o elementos naturales como ramos u hojas.

Iluminación

A diferencia de en *Orfeo y Eurídice*, donde no se hacen visibles los tipos de iluminación que se emplean, en *Ifigenia en Táuride*, cabe resaltar el uso de unos trusses metálicos con focos que cuelgan de bambalinas y que sí son visibles en los dos primeros actos. En el segundo acto, tienen una importancia especial ya que durante unos minutos no permanecen en su sitio: suben y bajan aportando dinamismo a una escena marcada por la penumbra. Lejos de aportar dinamismo, pero incrementado las dimensiones del espacio escenográfico empleado, los usos puntuales de la chácena (primer acto de *Orfeo y Eurídice*) y del foso (tercer acto de *Ifigenia en Táuride*) aportan un carácter propio a la escena y los diferencian del resto de actos.

También, como mencionado anteriormente, se percibe un contraste entre escalas, como por ejemplo en el Acto III de *Orfeo y Eurídice*, debido al uso de afores laterales negros y una tenue iluminación que da la impresión de abarcar todo el espacio y transmitir una sensación de infinitud al difuminar los límites físicos y desdibujar las proporciones perceptibles. Esta cualidad del espacio poco iluminado amplifica la percepción del movimiento humano: la escala cotidiana del cuerpo contrasta con la aparente inmensidad del entorno. La penumbra transforma el espacio en un escenario ambiguo donde la escala humana parece disolverse frente a una atmósfera que sugiere una dimensión infinita, invitando a una interpretación sensorial y emocional que trasciende lo tangible. Este rasgo es muy notable también, en los tres primeros actos de *Ifigenia en Táuride*, especialmente en los Actos II y III, ya que durante la mayor parte del tiempo simplemente se ilumina a los bailarines y no se da a conocer mucho más sobre el espacio. Solo se intuyen, levemente, la mesa del segundo acto y las marcas en la apertura que se abre en el suelo del tercer acto.

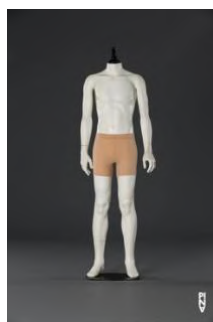
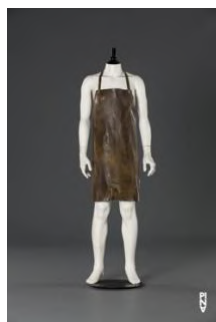
Un atributo común a ambas óperas danza es la manera en la que finalizan: ambos actos IV marcan el final de las piezas con un cambio brusco en iluminación y escenografía. En ambos se hace uso de una iluminación general y neutra que aporta una gran claridad visual que permite al público observar todos los detalles del espacio escénico y las acciones de los intérpretes sin distracciones, también da pie a una interpretación abierta y neutra de la narrativa de la historia y aporta una sensación de amplitud al escenario. Además, permite una mayor versatilidad en el caso de haber un cambio de luz como es en los últimos minutos de *Orfeo y Eurídice*, creando así el gran contraste que requiere el desenlace de la obra.

Vestuario

En cuanto al vestuario de ambas obras, se caracteriza por un estilo sobrio y repetitivo acto tras acto. En ambas, los protagonistas masculinos llevan unas mallas cortas de color carne (figura 4.10.) y la protagonista femenina, un vestido largo fluido (figuras 4.4. y 4.12.). El uso de un traje completo suele ser puntual para un par de personajes, diferenciándose notablemente del resto de vestuario. En ambos casos, lo habitual de los grupos de bailarinas es llevar vestidos largos y fluidos, de colores claros o negros (figuras 4.5. y 4.11.). Elementos únicos y diferenciadores de cada obra sería el abrigo de Thoas (figura 4.7.) de *Ifigenia en Táuride* y los delantales de cuero (figura 4.9.) de los grupos de bailarines masculinos de *Orfeo y Eurídice*.



Figuras 4.4, 4.5., 4.6. y 4.7.
De izquierda a derecha:
vestido llevado por
"Ifigenia"; vestido llevado
por las "bailarinas";
vestido llevado por una
"sacerdotisa"; abrigo
llevado por "Thoas", todos
ellos de *Ifigenia en Táuride*



Figuras 4.8., 4.9., 4.10., 4.11., 4.12.,
4.13. y 4.14. De izquierda a derecha y de
arriba abajo: traje llevado por "bailarín"
en el acto II; delantal llevado por
"habitantes del infierno"; mallas llevadas
por Orfeo; vestido llevado por
"bailarinas" y "Eurídice" en el acto III;
vestido llevado por "Eurídice" en el acto
IV; vestido llevado por "Cupido";
vestido llevado por "bailarinas" en el
acto IV, todos ellos de *Orfeo y Eurídice*



Flujos de movimiento, análisis de masas

En cuanto al análisis de masas, se concluye que la escenografía y los elementos distribuidos por el escenario influyen directamente en los recorridos que se realizan. La escenografía y los elementos aportan estructura a los movimientos sin limitarlos, sino complementando su desarrollo en ambas óperas danza. La coreógrafa experimenta en los ensayos con los elementos que aparecen en escena para encontrar la forma más adecuada de contar la historia de las piezas mientras complementan de la forma más ingeniosa los movimientos de los cantantes y bailarines Los movimientos que ocupan el espacio son más variopintos en *Orfeo y Eurídice*, ya que en *Ifigenia en Táuride* son todos movimientos más parejos, sin demasiados saltos, son más de recorridos. En *Orfeo en Eurídice*, en cambio, hay muchos más saltos. Esto influye en que la visión de la escala humana con respecto a la escenografía va variando desde la visión frontal del espectador.



Figura 4.15. Cuadro comparativo de análisis de masas de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

En conclusión, la danza y arquitectura comparten un vínculo profundo por dialogar sobre el espacio y el movimiento, creando experiencias sensoriales y emocionales. El análisis escenográfico de *Orfeo y Euridice* e *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch revela una sofisticada síntesis de conceptos artísticos que trasciende el ámbito de la danza y la ópera. En estas óperas danza, se destacan contrastes entre escalas gigantes y cotidianas, límites escénicos simples y el uso simbólico de objetos recurrentes como sillas, mesas y elementos naturales. Ambas producciones construyen un universo escénico donde la dualidad entre lo monumental y lo cotidiano no solo define la narrativa visual, sino que también interactúa directamente con los cuerpos en movimiento. Este diálogo entre escalas opera como un reflejo de las tensiones inherentes a las historias que se representan: la lucha entre el destino y la voluntad humana, entre lo divino y lo terrenal.

La iluminación, ya sea tenue para evocar infinitud o neutra para generar claridad, juega un papel clave en la narrativa y percepción espacial. Este juego de luz y penumbra amplifica la percepción sensorial del público, conectándolo emocionalmente con el movimiento en escena. A través de estas elecciones, la coreógrafa desdibuja la frontera entre lo tangible y lo intangible, estableciendo una atmósfera que, más allá de narrar una historia, invita a la introspección y a la experiencia emocional colectiva. Elementos móviles y reutilización de objetos refuerzan la continuidad y dinamismo de las obras.

Este análisis resalta cómo los principios escenográficos del lenguaje de Pina Bausch pueden inspirar enfoques innovadores en la creación de espacios arquitectónicos a partir de escenografías que sean tanto funcionales como emocionalmente significativos.

Ambas disciplinas, la arquitectura y la danza, se basan en la creación de estructuras que organizan el espacio y permiten la interacción de los cuerpos dentro de él. La relación entre danza y arquitectura se cristaliza en la obra de Bausch al abordar el espacio como un escenario para la interacción y la transformación. Así como la arquitectura define límites físicos que habilitan experiencias sensoriales, la danza los transgrede, animando esos límites con el movimiento humano. Este diálogo sugiere nuevas posibilidades para la creación arquitectónica: espacios que no solo sean funcionales, sino que permitan una interacción dinámica y emocional con quienes los habitan. Mientras que la danza convierte el cuerpo en un medio para explorar el espacio en movimiento, la arquitectura configura ese mismo espacio, definiendo sus límites y posibilidades. Ambas buscan generar experiencias sensoriales, emocionales y estéticas, donde la danza se expresa a través del cuerpo y la arquitectura a través de sus formas y volúmenes. Así, la danza y la arquitectura se encuentran en un diálogo continuo, en la que el espacio se transforma, se habita y se percibe en función del movimiento y la vivencia.

En última instancia, las óperas-danza de Pina Bausch se presentan como manifestaciones poéticas de un espacio que respira, que se adapta al cuerpo y que, al mismo tiempo, lo desafía. Este enfoque interdisciplinario no solo redefine la práctica escénica, sino que ofrece una lección profunda sobre cómo la arquitectura y la danza, en su esencia, buscan lo mismo: comprender y transformar la manera en que experimentamos el mundo que habitamos.



Figura 4.16. Pina Bausch

4.2. Cuadro resumen de los elementos escenográficos

Axonometrías centrales:



Figura 4.17. Cuadro comparativo global de escenografía de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

Axonometrías explotadas:

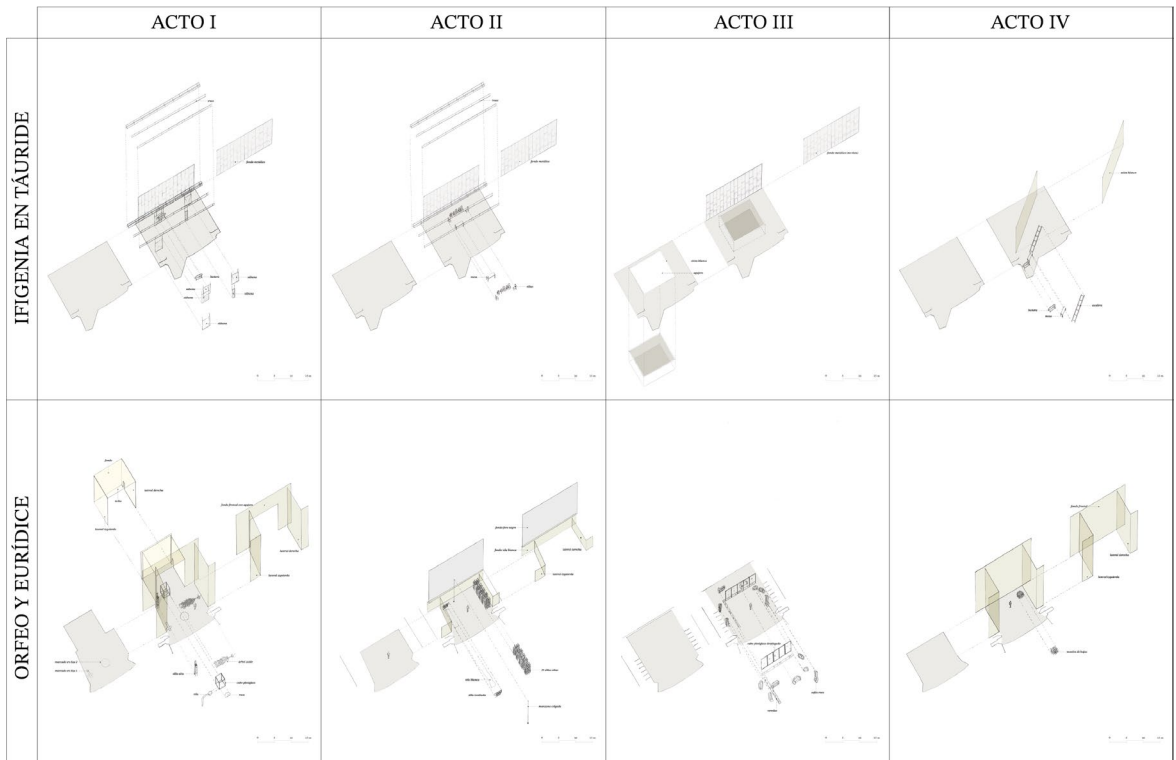


Figura 4.18. Cuadro comparativo global de escenografía en descomposición de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*

5. Bibliografía

- Bausch, P. (2009). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: <https://www.pinabausch.org>
- Bloch, E. (1985). *The Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Borzik, R. (1974). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: https://archives.pinabausch.org/id/orph_40032728_97_0000
- Borzik, R. (1976). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: https://archives.pinabausch.org/id/blau_40032708_97_0000
- Borzik, R. (1977). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: https://archives.pinabausch.org/id/rena_40032802_97_0000
- Borzik, R. (1979). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: https://archives.pinabausch.org/id/keus_40032687_97_0000
- Breuil, H. (1908). Les pintures quaternaries de la Roca del Cogul. *Butlletí del Centre Excursionista de Lleyda*, 10-13.
- Debate: drama y danza contemporáneas. (nº 272, enero-febrero). *Primer Acto*.
- Elias, N. (1994). *The Civilizing Process*. Oxford: Blackwell.
- Escenografías del cuerpo*. (2001). Madrid: Fundación Autor.
- Foundation, P. B. (s.f.). *Pina Bausch Foundation*. Obtenido de Pina Bausch Foundation: https://www.pinabausch.org/search?size=n_100_n
- Garaudy, R. (1973). *Danse sa vie*. Paris: Seuil.
- Hernández Pacheco, E. (1917). Estudios de arte prehistórico. I. Prospección de las pinturas rupestres de Morella la Vella. II. Evolución de las ideas madres de las pinturas rupestres. *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, 16, 62-84.
- Hogue, R. (1998). *Pina Bausch. Historias de Teatro-Danza*. Barcelona: Ultramar.
- Innovadoras*. (16 de 02 de 2022). Obtenido de Innovadoras: <https://www.lasinnovadoras.com/resenas/isadora-duncan-madre-danza-moderna-n408>
- Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas. (2007). *La representación de la representación : danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra.
- Obermaier, H. y Wernert, P. (1919). *Las pinturas rupestres del barranco de la Valltorta (Castellón)*. Madrid: Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas.
- Pascual, I. (s.f.). Cuerpos femeninos en movimiento. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX.
- Pedro, C. d. (8 de junio de 2006). *Body Ballet*. Obtenido de bodyballet: <https://www.danzaballet.com/historia-de-la-danza/>
- Picazo, J. V. y Martínez Bea, M. (2004). Bumeranes y armas arrojadizas en el Arte Rupestre levantino. Las aportaciones de la Cueva del Chopo (Obón, Teruel). En M. S. Hernández Pérez, *Arte rupestre en la España mediterránea. Actas Congreso celebrado en Alicante* (págs. 283-295). Alicante: Instituto Juan Gil-Albert.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L., y Díaz-Andreu, M. (2021). Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica. En *Las escenas de danza en el arte rupestre levantino del Bajo Aragón y Maestrazgo: una síntesis crítica*. (págs. 15-31). España: Zephyrus.
- Servos, N. (2000). *Rolf Borzik und das Tanztheater*. Wuppertal.
- Servos, N. (2008). *Pina Bausch. Dance Theater*. Munich: K Kieser.
- Teatro Real*. (s.f.). Obtenido de Teatro Real: <https://www.teatroreal.es/es/historia-del-teatro>
- Vendrell, E. (nº 50-51 Julio-Agosto). La dulce provocación de Pina. *Escena*, 13.

Fuentes más empleadas en mi búsqueda de información:

Página web de la fundación Pina Bausch <https://www.pinabausch.org>

Pina Bausch, Dance Theatre. Norbert Servos, 2008.

O-Ton. Pina Bausch, Interviews und Reden. Recopilación de entrevistas y diálogos de Pina Bausch. Fundación Pina Bausch.

Videos de las óperas-danza de *Ifigenia en Táuride* (1998) y *Orfeo y Eurídice* (2014) cedidos por el Departamento Audiovisual del Teatro Real de Madrid

Programas de mano de las óperas-danza de *Ifigenia en Táuride* (1998) y *Orfeo y Eurídice* (2014) cedidos por el Departamento Documental del Teatro Real de Madrid

Fotos y planimetría de las óperas-danza de *Ifigenia en Táuride* (1998) y *Orfeo y Eurídice* (2014) cedidos por el Departamento Técnico del Teatro Real de Madrid

Tesis doctorales y otros textos:

Tesis Doctoral, Juan José González Ferrero. La Arquitectura Viva. Análisis de los Espacios Operísticos Contemporáneos del Teatro Real.

https://oa.upm.es/69814/1/JUAN_JOSE_GONZALEZ_FERRERO.pdf

Tesis Doctoral, María Auxiliadora Gálvez Pérez. La Danza como Campo de Experimentación para una Arquitectura de Raíz Fenomenológica.

https://oa.upm.es/19714/1/MARIA_AUXILIADORA_GALVEZ_PEREZ.pdf

Juan José González Ferrero. El Espacio Escénico en la Nueva Normalidad del Covid-19. Análisis Gráfico de los Montajes Contemporáneos de *La Traviata* en el Teatro Real de Madrid.

<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/16569>

Master Thesis, Ciera Shaver. Choreographed architecture

<https://www.behance.net/gallery/26953249/Masters-Thesis-Choreographed-Architecture>

Itziar Pascual. Cuerpos Femeninos en Movimiento. Imágenes de la corporalidad femenina en la danza del siglo XX.

<https://www.scribd.com/document/282449188/Corporalidad-Femenina-en-La-Danza-Del-s-XX>

Oihana Vesga Bujan. Tanztheater, Pina Bausch y la Influencia Ininterrumpida de su legado.

<https://ojs.ehu.eus/index.php/ausart/article/view/17704>

Leyson Orlando Ponce Flores. Del Cuerpo teatralizado en la Posmodernidad. <https://www.leysonponce.es/wp-content/uploads/2019/04/DEL-CUERPO-TEATRALIZADO-EN-LA-POSMODERNIDAD-LIBRO.pdf>

Christina Thurner. How to Re-view Things with words? Dance criticism as Translation – Pina Bausch

<https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/abs/how-to-review-things-with-words-dance-criticism-as-translationpina-bausch/A7C5F15F1F911878B9DF20940CD9C0AB>

Space, Event, Movement - Bernard Tschumi (Bernard Tschumi Architects)

<https://www.pidgeondigital.com/talks/space-event-movement/chapters/>

Proceso de creación de Pina Bausch con sus bailarines

<https://youtu.be/ZnDa8LOP5Rw?si=QAJAHbA9jyGFFBb>

Conferencia de Silvia Weitzman, 2024. Pina Bausch / Lacan

https://youtu.be/P_tNPfuE1YY?si=MwrA126DDgA-r4e-

Otras fuentes. Pina Bausch en España:

Periódico El Confidencial

https://www.elconfidencial.com/cultura/2009-06-30/pina-bausch-iba-a-volver-a-espana-esta-vez-con-su-espectaculo-kontakthof_965074/ 1985, Café Müller Madrid; 2008, Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial Vollmond; 2006 Nefès Teatro de la Zarzuela; junio de 1998 Nelken (Claveles), "Ifigenia en Táuride" Teatro Real. septiembre 2008 Liceo de Barcelona, Das Frühlingsopfer (La consagración de la primavera) y Café Müller.

Periódico El Público

<https://www.publico.es/actualidad/version-adulta-del-kontakthof-pina.html> Kontakthof

Programa festival de otoño de Madrid

<https://www.madrid.org/fo/2009/es/prensa/pdf/kontakthof.pdf> Kontakthof

Página web del Teatre Grec de Barcelona

<https://www.barcelona.cat/grec/es/blog>

<https://www.barcelona.cat/grec/es/blog/nazareth-panadero-cuando-pina-bausch-murio-eche-de-menos-la-vibracion-creativa-que-tenia-con> '1980', la primera pieza de Bausch que aterrizó en Barcelona, en el Mercat de les Flors, en 1985

Página web del Teatro Gayarre de Pamplona

<https://www.artezblai.com/el-documental-la-consagracion-de-la-primavera-de-pina-bausch-inicia-hoy-los-actos-del-festival-teatro-gayarre-otras-miradas-otras-escenas/> la sexta edición del Festival Teatro Gayarre; Otras miradas, otras escenas se pondrá en marcha hoy, lunes 2 de mayo (8 tarde. Entrada libre) con la proyección en el Palacio del Condestable de Pamplona del documental "La consagración de la primavera de Pina Bausch"

Página web del Teatro de la Maestranza de Sevilla

<https://www.teatrodelamaestranza.es/en/> Orquesta de la obra de Igor Stravinsky de La Consagración de la Primavera, 2006

Revista de danza susyQ

<https://susyq.es/actualidad/1684-legado-bausch> El legado de Pina Bausch en la danza

6. Procedencia de las ilustraciones

Capítulo 2. Páginas 11-33.

- Figura 2.1. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios
- Figura 2.2. Cueva del Chopo (Picazo, J. V. y Martínez Bea, M., 2004); En (Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L., y Díaz-Andreu, M., 2021)
- Figura 2.3. Galería del Roure (Hernández Pacheco, 1917) En (Santos da Rosa, N., Fernández Macías, L., y Díaz-Andreu, M., 2021)
- Figura 2.4. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios
- Figura 2.5. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios
- Figura 2.6. Notación coreológica realizada por Pierre Rameau, Francia, 1725 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.7. Notación coreológica realizada por Pierre Rameau, Francia, 1725 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.8. Colección de 36 contradanzas. Anónimo, París, Cailleau y Mlle. Castagnery, 1763 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.9. Línea del tiempo de la danza. Elaboración propia, varios medios
- Figura 2.10. Notación coreológica realizada por Dalcroze, Italia, 1916 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.11. Isadora Duncan
- Figura 2.12. Notación coreológica realizada por Rudolf von Laban, Alemania, 1926 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.13. Notación coreológica realizada por Mary Wigman, Alemania, 1930 (Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas, 2007)
- Figura 2.14. Pina Bausch (Foundation, s.f.)
- Figura 2.15. Pina Bausch y Dominique Mercy en “Café Müller” (Foundation, s.f.)
- Figura 2.16. Pina Bausch y Dominique Mercy ensayando (Foundation, s.f.)
- Figura 2.17. Pina Bausch en “Café Müller” (Foundation, s.f.)
- Figura 2.18. Pina Bausch y sus bailarines (Foundation, s.f.)
- Figura 2.19. Retrato de Christoph Willibald Gluck por Joseph Duplessis, 1775
- Figura 2.20. Portada original de la ópera de Gluck, Ifigenia en Táuride (1779)
- Figura 2.21. Portada original de la ópera de Gluck, Orfeo y Euridice (1762)
- Figura 2.22. Pina Bausch siendo fotografiada por Rolf Borzik (Foundation, s.f.)
- Figura 2.23. Sillas y vestuario diseñados para Orfeo y Euridice (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1974) (Foundation, s.f.)
- Figura 2.24. Acuarela realizada para escenografía de Keuschheitslegende (Borzik, 1979) (Foundation, s.f.)
- Figura 2.25. Dibujo de escenografía para Renate wandert aus (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1977) (Foundation, s.f.)
- Figura 2.26. Dibujo de escenografía realizado para Blaubart (Borzik, Pina Bausch Foundation, 1976) (Foundation, s.f.)
- Figura 2.27. Vestuario original para la ópera danza Ifigenia en Táuride de Pina Bausch (Foundation, s.f.)
- Figura 2.28. Vestuario original para la ópera danza Ifigenia en Táuride de Pina Bausch (Foundation, s.f.)
- Figura 2.29. Pina Bausch (Foundation, s.f.)

Capítulo 3. Páginas 33-135

- Figura 3.1. Fotografía de Pina Bausch y sus bailarines ensayando Ifigenia en Táuride (Foundation, s.f.)
- Figura 3.2. Fotografía de Ifigenia en Táuride (Foundation, s.f.)
- Figura 3.3. Póster de Ifigenia en Táuride (Foundation, s.f.)
- Figura 3.4. Planta de escenografía del Acto I de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998
- Figura 3.5. Imágenes del Acto I de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real
- Figura 3.6. Croquis y anotaciones del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.7. Cuadro de análisis escenográfico del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia
- Figura 3.8. Axonometría central del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.9. Axonometría explotada del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.10. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.11. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.12. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.13. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto I de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.14. Planta de escenografía del Acto II de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998
- Figura 3.15. Imágenes del Acto II de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real
- Figura 3.16. Croquis y anotaciones del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.17. Cuadro de análisis escenográfico del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia
- Figura 3.18. Axonometría central del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.19. Axonometría explotada del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.20. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.21. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.22. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.23. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto II de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.
- Figura 3.24. Planta de escenografía del Acto III de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998
- Figura 3.25. Imágenes del Acto III de Ifigenia en Táuride de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real
- Figura 3.26. Croquis y anotaciones del acto III de Ifigenia en Táuride de elaboración propia.

Figura 3.27. Cuadro de análisis escenográfico del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Figura 3.28. Axonometría central del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.29. Axonometría explotada del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.30. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.31. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.32. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.33. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto III de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.34. Planta de escenografía del Acto IV de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, junio 1998

Figura 3.35. Imágenes del Acto IV de *Ifigenia en Táuride* de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

Figura 3.36. Croquis y anotaciones del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.37. Cuadro de análisis escenográfico del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Figura 3.38. Axonometría central del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.39. Axonometría explotada del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.40. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.41. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.42. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia.

Figura 3.43. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto IV de *Ifigenia en Táuride* de elaboración propia

Figura 3.44. Fotografía de Orfeo y Eurídice (*Foundation*, s.f.)

Figura 3.45. Póster de Orfeo y Eurídice (*Foundation*, s.f.)

Figura 3.46. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto I de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

Figura 3.47. Imágenes del Acto I de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

Figura 3.48. Croquis y anotaciones del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.49. Cuadro de análisis escenográfico del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.50. Axonometría central del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.51. Axonometría explotada del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.52. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.53. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.54. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.55. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto I de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.56. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto II de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

Figura 3.57. Imágenes del Acto II de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

Figura 3.58. Croquis y anotaciones del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.59. Cuadro de análisis escenográfico del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.60. Axonometría central del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.61. Axonometría explotada del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.62. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.63. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.64. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.65. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto II de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.66. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto III de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

Figura 3.67. Imágenes del Acto III de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

Figura 3.68. Croquis y anotaciones del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.69. Cuadro de análisis escenográfico del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.70. Axonometría central del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.71. Axonometría explotada del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.72. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.73. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.74. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.75. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto III de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.76. Plano superior: planta; plano inferior: sección de escenografía del Acto IV de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch. Oficina técnica del Teatro Real de Madrid, julio 2014

Figura 3.77. Imágenes del Acto IV de Orfeo y Eurídice de Pina Bausch, obtenidas con la grabación del Teatro Real

Figura 3.78. Croquis y anotaciones del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.79. Cuadro de análisis escenográfico del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.80. Axonometría central del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.81. Axonometría explotada del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.82. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos verticales del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.83. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, saltos con desplazamiento horizontal del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

Figura 3.84. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, levantamientos del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia.

Figura 3.85. Diagrama de flujo de movimiento de bailarines, análisis de masas del acto IV de Orfeo y Eurídice de elaboración propia

- Figura 4.1. Cuadro comparativo de la caja escénica de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.
- Figura 4.2. Cuadro comparativo del espacio escenográfico, chácena y bambalinas de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.
- Figura 4.3. Cuadro comparativo de los elementos de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.
- Figura 4.4. Vestido llevado por “Ifigenia” en *Ifigenia en Táuride* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.5. Vestido llevado por las “bailarinas” en *Ifigenia en Táuride* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.6. Vestido llevado por una “sacerdotisa” en *Ifigenia en Táuride* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.7. Abrigo llevado por “Thoas” en *Ifigenia en Táuride* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.8. Traje llevado por “bailarín” en el acto II en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.9. Delantal llevado por “habitantes del infierno” en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.10. Mallas llevadas por Orfeo en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.11. Vestido llevado por “bailarinas” y “Eurídice” en el acto III en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.12. Vestido llevado por “Eurídice” en el acto IV en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.13. Vestido llevado por “Cupido” en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.14. Vestido llevado por “bailarinas” en el acto IV en *Orfeo y Eurídice* (Foundation, s.f.)
- Figura 4.15. Cuadro comparativo de análisis de masas de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.
- Figura 4.16. Pina Bausch (Foundation, s.f.)
- Figura 4.17. Cuadro comparativo global de escenografía de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.
- Figura 4.18. Cuadro comparativo global de escenografía en descomposición de *Ifigenia en Táuride* y *Orfeo y Eurídice*. Elaboración propia.

