

“DIRECCIÓN ESCÉNICA Y PRINCIPIOS ESTÉTICOS EN LA COMPAÑÍA DE LOS MEININGER”

Pablo Iglesias Simón

Referencia para citas: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger”, ADE-Teatro. N° 100. Abril-Junio 2004. Págs. 177-184.

1- INTRODUCCIÓN

En torno a la compañía de los Meininger se han dicho muchas cosas, algunas de las cuales no son del todo precisas. Diversos estudiosos han atribuido a esta compañía, liderada por el Duque Jorge II de Sajonia-Meiningen, la invención de diversos procedimientos escénicos o han considerado al Duque el primer director de escena en un sentido amplio o, los más cautos, en un sentido contemporáneo. Asimismo, algunos analistas han dudado entre personalizar las labores de dirección en Jorge II o en Ludwig Chronegk que fue *intendant* y *régisseur* de la compañía entre 1871 y 1891.

En primer lugar debemos dejar claro que no hay duda, como diversos estudios han demostrado¹, que la puesta en escena no fue inventada en el ducado de Sajonia-Meiningen. Es evidente que la escenificación (entendida en su sentido más amplio como ordenación de los elementos de la representación en vistas a contar una historia) es intrínseca al hecho teatral y que, aunque no hubiera un profesional específico que se dedicara a esta labor, muchos han sido los que se han encargado de esta tarea a lo largo de la historia del teatro compatibilizándola con otras actividades (recordemos, por ejemplo, los casos de Esquilo, Calderón o Molière). Asimismo la aparición de un profesional específico dedicado a concebir la escenificación y la consideración de la puesta en escena como garante de una óptima transposición de las intenciones del autor, unificadora de los diversos elementos que componen el hecho escénico bajo un único propósito estético y narrativo y generadora y renovadora de diversos criterios expresivos (es decir, entendida en un sentido contemporáneo²), podemos considerarla

¹ Para estudiar diversos puntos de vista sobre este tema se puede consultar André Veinstein. *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.

² En este sentido, Juan Antonio Hormigón es quizás el que mejor ha concretado qué se debe entender por director de escena en un sentido contemporáneo: “El director de escena contemporáneo une pues a su conocimiento de una práctica artesanal que consiste en el manejo, ordenamiento y conjunción de los materiales y elementos escénicos con los que realiza un espectáculo —interpretativos, rítmico-dinámicos, literarios, plástico-visuales y sonoros—, una noción estética que no sólo establece un objetivo preciso a la puesta en escena, propone unos procedimientos de trabajo, establece una metodología, sino que procura su coherencia, da sentido profundo y concreto a cada uno de estos apartados, descubre el ‘por qué’ de cada opción asumida y reúne en un trama signífica teatral toda su práctica creativa.” (Juan Antonio

como anterior a la aparición de la compañía de los Meininger. En este sentido, y centrándonos ya en el marco geográfico germano, como nos indica John H. Terfloth³, podemos detectar diversos intentos de limitar la arbitraria libertad del actor (en cuanto a la elección del papel, la forma de interpretarlo, su vestuario, su relación con el resto de los actores, etc.), abogar por un análisis concienzudo de los textos o buscar un sentido de unidad estética en las escenificaciones. De este movimiento, tendente a definir todos estos aspectos relacionados a una visión de la puesta en escena más contemporánea y menos normativa, podemos definir su origen en los veinticuatro artículos de la *Schaupielerkademie*, formada por Konrad Ekhof el 5 de mayo de 1753, y su culminación con el afianzamiento definitivo de la figura del director de escena en 1808 en el Burgtheater de Viena, asegurándose el derecho a que el nombre del *régisseur* se reflejara en los carteles, estableciéndose sus responsabilidades y definiéndose como el único responsable total de la autoría de la escenificación⁴. Todos estos datos son un ejemplo que demuestra cómo en el ducado de Sajonia-Meiningen no se originaron las diversas reflexiones que rodearon la consideración contemporánea del director de escena.

Siendo todo esto cierto, y teniendo además en cuenta que la mayoría de los recursos expresivos adoptados por los Meininger no fueron de su invención, lo que sí podemos afirmar es que esta compañía representa una de las primeras en las que, confluyendo todas estas influencias, se puede detectar, de una forma inequívoca, una completa y definida presencia de una dirección escénica presidida por la originalidad, la coherencia y la unidad y, por tanto, entendida en un sentido contemporáneo. A este valor unificador de herencias conceptuales y expresivas que representó la compañía de los Meininger, hay que añadir además la encomiable labor que, merced a sus giras, hizo que su influencia se extendiera por toda Europa⁵ (e incluso al otro lado del Atlántico⁶) y que

Hormigón. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991. Pág. 18).

³John H. Terfloth. "The Pre-Meiningen Rise of the Director in Germany and Austria", *Theatre Quarterly*. Vol. VI. Nº 21. Primavera de 1976. Págs. 65-86.

⁴ Una de las normas impuestas en el Burgtheater de Viena en 1808 establecía que: "La elección y colocación del mobiliario, la distribución y el movimiento de los extras, los lugares para las entradas y salidas, la secuencia de los propios actores, en resumen, todo lo que pertenezca a la escenificación es determinado por el *régisseur*. Éste tiene una autoridad ilimitada y sin contestación y tiene la capacidad de amonestar cuando no es obedecido. Esto es así decretado porque de ahora en adelante el *régisseur* en solitario cosechará tanto el honor como el deshonor en relación a la puesta en escena." (Citado en TERFLOTH, Op. Cit. Págs. 82-83).

⁵ La compañía de los Meininger entre los años 1874 y 1890 realizó 2591 representaciones en un total de 81 salidas a las ciudades europeas de Berlín, Viena, Budapest, Dresden, Breslau, Colonia, Frankfurt, Praga, Leipzig, Hamburgo, Amsterdam, Dusseldorf, Graz, Bremen, Londres, Nuremberg, Barmen,

serviera para orientar y alentar la labor de algunos de los primeros grandes representantes de la puesta en escena contemporánea tales como Constantin Stanislavski⁷, André Antoine⁸, Otto Brahm o Henry Irving⁹.

Considerando todos estos aspectos, a nosotros nos parece que lo más adecuado para intentar describir las prácticas escénicas y los planteamientos estéticos que dominaban el trabajo de los Meiningen, es dedicar este artículo a definir y concretar dos extremos: quién era el responsable último de las escenificaciones y cuáles eran los preceptos expresivos, estéticos y narrativos que las dominaban.

2- EL TRIUNVIRATO TEATRAL EN LA COMPAÑÍA DE LOS MEININGER

En primer lugar, para ponernos en contexto debemos señalar que cuando hacemos alusión a los Meiningen nos referimos a una compañía teatral que tenía su sede en el Teatro de la Corte¹⁰ de la ciudad de Meiningen (situada a orillas del río Werra y

Magdeburg, Munich, Mainz, Estrasburgo, Basel, San Petersburgo, Moscú, Varsovia, Königsberg, Trieste, Róterdam, Bruselas, Gotha, Stettin, Copenhague, Estocolmo, Kiev y Odessa.

⁶ Si bien en 1886, se realizaron numerosas negociaciones para que los Meiningen visitaran Nueva York y realizaran una gira por diversas ciudades de los Estados Unidos, las exigencias de Chronegk en un primer momento y el posterior deterioro de su salud y consiguiente muerte en 1891, impidieron que este viaje se llevara a cabo. No obstante, hasta donde nosotros tenemos noticia, los Meiningen, además de por el boca a boca, ya se conocían en los Estados Unidos en 1878 gracias a un artículo de Sylvester Baxter en el que hacía referencia a la situación del teatro en Alemania comparándolo con el estadounidense (resaltando el rechazo germano a la tiranía del *star-system* y la concepción del teatro como servicio público y educador del pueblo) y en el que se destacaba la labor de los Meiningen (Ver Sylvester Baxter. "The Stage in Germany", *The Atlantic Monthly*. Vol. 42. N° 250. Agosto de 1878. Págs. 177-187. Este artículo se encuentra íntegramente reproducido en <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/pageviewer?ammem/coll=moa&root=/moa/atla/atla0042/&tif=00183.TIF&view=50&frames=1>). Posteriormente en 1891 Charles Waldstein publicará otro artículo monográfico en el que analizará con detenimiento las aportaciones y metodología de los Meiningen, de las que tuvo conocimiento de primera mano gracias a la invitación que el propio Duque le realizara para visitar y estudiar el Teatro de la Corte de Meiningen (Ver Charles Waldstein. "The Court Theatre of Meiningen", *Harper's New Monthly Magazine*. Vol. 82. N° 491. Abril de 1891. Págs. 743-758. Este artículo se encuentra íntegramente reproducido en <http://cdl.library.cornell.edu/cgi-bin/moa/pageviewer?coll=moa&root=/moa/harp/harp0082/&tif=00753.TIF&view=50&frames=1>).

⁷ Stanislavski vio las representaciones de los Meiningen en Moscú en 1885 y relata sus impresiones en su autobiografía *Mi vida en el arte* (Ver Constantin Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1993. Págs. 130-132).

⁸ Antoine vio a los Meiningen en Bruselas en 1888 y cuenta sus impresiones en una carta que envía a Sacey y que éste publica en su columna de *Temps*. Esta carta fue posteriormente reproducida por Antoine en 1921 en sus *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre* (André Antoine. *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard & Cie., 1921. En la traducción al inglés consultada por nosotros, realizada por Marvin A. Carlson y titulada André Antoine. *Memories of the Théâtre-Libre*. Coral Gables (Florida): University of Miami Press, 1964 esta carta aparece reproducida en las páginas 80 a 86).

⁹ Irving vio las representaciones de los Meiningen en Londres en 1881.

¹⁰ El Teatro de la Corte de Meiningen se inauguró el 17 de diciembre de 1831 con motivo del cumpleaños del Duque Bernardo II. Habiendo sido reformado en los años setenta para dar cabida a los grandes montajes que en aquellos años los Meiningen empezaron a realizar, el 5 de marzo de 1908 un incendio lo destruyó completamente. Tras su reconstrucción, fue de nuevo inaugurado el 17 de diciembre de 1909, conservándose hasta hoy en día.

perteneciente al ducado de Sajonia-Meiningen¹¹) y cuya actividad se desarrolló fundamentalmente desde la toma de posesión del Duque Jorge II en 1866 hasta prácticamente su muerte en 1914 (siendo su época de mayor esplendor la correspondiente a las giras europeas realizadas entre 1874 y 1890).

La compañía, por tanto, fue promovida por el propio Duque Jorge II, que accedió al poder tras la forzada abdicación de su padre Bernardo II en 1866¹². Nada más colocarse al frente del ducado, Jorge II decidió sustituir al que hasta ese momento había sido el encargado del Teatro de la Corte, el Barón von Stein¹³, y nombró *intendant* al autor teatral Friedrich M. Bodenstedt. No obstante, debido a discrepancias estéticas, decidió destituirle en 1870 nombrándose a sí mismo *intendant*¹⁴ para posteriormente designar, en 1871, a Ludwig Chronegk como *intendant* y *régisseur*. Tras la muerte de Chronegk en 1891, ocupan su lugar de forma sucesiva diversas personalidades tales como Paul Richard, que es su sucesor inmediato, Paul Lindau, autor y crítico teatral que es *intendant* entre 1895 y 1899 o Max Grube, que formó parte de la compañía de los Meininger como actor entre 1872 y 1888 y como *intendant* entre 1908 y 1913.

Los testimonios directos que nos muestran como era el sistema de trabajo de los Meininger, que debemos entre otros a Max Grube¹⁵ y a Charles Waldstein¹⁶, señalan al propio Duque Jorge II, que no obstante siempre quiso permanecer en un segundo plano de puertas a fuera, como el verdadero director de escena que estableció los criterios estéticos y estilísticos que dominarían las escenificaciones de la compañía. Sin embargo, como también nos indica el propio Grube, en especial durante los años de mayor relevancia de la compañía de los Meininger entre 1874 y 1890, las producciones desde un punto de vista creativo deben de entenderse como el resultado de la confluencia de tres personalidades: el Duque Jorge II, su tercera esposa la Baronesa

¹¹ Sachsen-Meiningen, en alemán.

¹² En septiembre de 1866 el ejército prusiano mandó a Meiningen dos batallones con el fin de hacer abdicar a Bernardo II, que fue uno de los príncipes alemanes que apoyó a Austria en contra de Prusia, a favor de su hijo Jorge II, que era simpatizante de la idea de una Alemania unida bajo el dominio prusiano (lo que finalmente se conseguiría en 1871 al convertirse Guillermo I, rey de Prusia, en emperador del Imperio Alemán).

¹³ El Teatro de la Corte de Meiningen es en un principio un teatro subvencionado por el Duque Bernardo II en el que únicamente actúan compañías invitadas. No obstante, a partir de 1860, el Duque decide convertirlo en un teatro de repertorio dotado de una compañía propia y, para llevar a cabo este cometido, nombra *intendant* al Barón von Stein.

¹⁴ Durante ese año se encarga de la gerencia del teatro Karl Grawoski.

¹⁵ El libro fundamental para entender el teatro de los Meininger lo constituye Max Grube. *Geschichte der Meininger*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1926. Nosotros hemos consultado la traducción al inglés realizada por Ann Marie Koller y que se puede encontrar en Max Grube. *The Story of the Meininger*. Coral Gables (Florida): University of Miami Press, 1963. Las referencias a números de página que incluiremos en sucesivas notas se corresponderán con esta traducción inglesa.

¹⁶ Waldstein, Op. Cit.

Helene von Heldburg¹⁷ y Ludwig Chronegk, *régisseur* e *intendant* de la compañía durante esos años. Para intentar dilucidar el papel que cada una cumplió dentro de la compañía, a continuación señalaremos las aportaciones de cada uno de ellos.

El Duque Jorge II, que tenía la última palabra en cuanto a todos los aspectos de puesta en escena de las producciones se refería, fue el que propiamente determinó los principios estéticos de los Meininger. A este respecto, disponemos de tres cartas, recogidas en el libro de Grube, en el que el propio Duque expresa la mayoría de estos criterios estéticos¹⁸. Además de a través de las cartas que enviaba a los sucesivos *intendant* y *régisseur* del Teatro de la Corte de Meiningen y de sus intervenciones directas en los ensayos, el Duque concretaba y establecía sus certidumbres escénicas mediante numerosos bocetos¹⁹. Por medio de estos dibujos Jorge II no sólo diseñaba tanto las escenografías²⁰ como los vestuarios sino que también determinaba las posiciones de los actores en escena y los efectos compositivos que, como veremos, con ello pretendía conseguir.

La Baronesa Helene von Heldburg hacía las veces de dramaturgista y profesora de interpretación y dicción. Desde su boda con el Duque en 1874 se convirtió en la principal responsable de seleccionar los textos que se debían representar así como de escoger la versión y/o traducción más idónea de los mismos o de realizar las adaptaciones²¹ que fueran precisas. En este sentido, como veremos, a ella se debe que los Meininger fueran reconocidos por su fidelidad y respeto a los textos originales.

¹⁷ La Baronesa, de origen plebeyo y nombre de soltera Ellen Franz, se unió como actriz a los Meininger en 1867 tras haber actuado en los teatros de ciudades tales como Saxe-Coburg, Oldenburg o Mannheim. Tras casarse con Jorge II el 18 de marzo de 1873 abandonó su actividad como actriz y pasó a llamarse Baronesa Helene von Heldburg.

¹⁸ Estos documentos de primera mano son: una carta de enero de 1864, fecha en la que Jorge II aún no era Duque, dirigida al entonces *intendant* Barón von Stein en el que le hace a éste algunas sugerencias de puesta en escena (en relación a la dirección de la atención del público, el movimiento escénico y la utilización de los efectos de iluminación) a propósito de la ópera *Fausto* de L. Spohr; una carta fechada en febrero de 1867 dirigida al entonces *intendant* Bodenstedt; y, finalmente, una extensa carta dirigida a Paul Lindau en la que el Duque expresa la mayor parte de sus inquietudes estéticas en relación a la puesta en escena (Esta carta fue publicada por primera vez por el propio Lindau en 1909, en las páginas 313 a 319 del número 1 de *Die Deutsche Bühne* y posteriormente fue recogida por Grube en su *Geschichte der Meininger*. La carta ha sido traducida al castellano de una forma no demasiado afortunada en Sergio Jiménez y Edgar Ceballos (Eds.). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1985. Págs. 113-124 y, posteriormente, en Edgar Ceballos (Ed.). *Principios de dirección escénica*. México: Colección Escenología, 1999. Págs. 33-38).

¹⁹ El Duque era un excelente dibujante aunque nunca llegó a ser un gran pintor debido a sus dificultades con el color. Durante su infancia fue instruido por los pintores Paul Schellhorn y Wilhelm Lindenschmitt y posteriormente fue influenciado por pintores tales como Peter von Cornelius o Wilhelm Kaulbach.

²⁰ Las escenografías eran confeccionadas, siguiendo los diseños del Duque, por el estudio, situado en Coburg, fundado por los hermanos Max y Gotthold Brückner.

²¹ Estas adaptaciones según Grube, sin darnos más datos, fueron publicadas bajo el título de *Theater der Meininger* por la editorial de von Grombkow y posteriormente por la de Conrad.

Helene asimismo se encargó de instruir a los actores en lo referente a interpretación y dicción. De esta forma, ella fue la responsable de que los actores de la compañía adoptaran el estilo interpretativo grandilocuente propio de la escuela de Weimar²² y que, como muchos testigos de excepción comentaron, no se correspondía con la estética “realista” del resto de los elementos escénicos²³. Asimismo Waldstein nos indica como Helene “también supervisaba el departamento de vestuario para las actrices”²⁴.

Por último, Ludwig Chronegk, que según Grube tenía una cultura bastante limitada, era el encargado de concretar las ideas e indicaciones del Duque en las puestas en escena. A través de una seguridad y determinación, que rozaba actitudes excesivamente despóticas hacia los actores²⁵, era capaz de traducir las indicaciones del Duque, que ignoraba gran parte de la jerga teatral, a órdenes concretas que los actores podían llevar a cabo. A este respecto, Jorge II solía dirigirse a los actores indicándoles, anticipando las famosas “circunstancias dadas” stanislavskianas, la situación en la que estaban los personajes, para conseguir que éstos entendieran el contexto y actuaran en consecuencia. Chronegk, por su parte, señalaba directamente a los actores de forma precisa la posición, postura y actitud que debían adoptar. Grube nos relata una anécdota sucedida durante los ensayos de *Guillermo Tell* de Schiller que sirve para ilustrar esta forma particular en la que Jorge II se dirigía a los actores (y que para muchos resultaba bastante “equivoca”):

En una ocasión a una mujer, no acostumbrada a las maneras del Duque, le dieron el papel de Berta von Bruneck. El Duque había dirigido la escena situando a Rudenz en el desfiladero rocoso de forma que Berta estaba sentada en una roca mientras Rudenz, apoyado en su lanza, estaba de pie frente a ella. [...] Llegado este punto, un director

²² En un artículo publicado el 14 de mayo de 1892 Otto Brahm ilustra muy bien las diferencias entre la artificiosa interpretación propia de la escuela de Weimar y el estilo “realista”, al que él mismo aspiraba. Este artículo fue recogido en el libro *Otto Brahm: Theater, Dramatiker, Schauspieler*. Berlín: Henschel, 1961 y posteriormente traducido al castellano en Ceballos, Op. Cit. Págs. 181-188.

²³ En el artículo John Osborne. “From Political to Cultural Despotism: the Nature of the Saxe-Meiningen Aesthetic”, *Theatre Quarterly*. Vol. V. Nº 17. Marzo-Mayo de 1975. Págs. 40-53 se recogen algunas declaraciones en este sentido. A modo de ejemplo, traducimos la siguiente: “Su declamación es pomposa, afectada y carente de vitalidad” (Theophil Zolling. *Die Gegenwart*. XXI. 1882. Pág. 332. Citado en Osborne, Op. Cit. Pág. 45).

Igualmente, Stanislavski y Antoine se hicieron eco de este extremo: “Admitamos que los de Meiningen no renovaban los recursos antiguos, puramente actorales, de la actuación.” (Stanislavski, Op. Cit. Pág. 130); “El entrenamiento de los actores es por regla general de lo más rudimentario.” (Antoine, Op. Cit. Pág. 85).

El artículo de Muriel St. Clare Byrne. “What We Said About the Meiningers in 1881”, *Essays and Studies*. Nº 18. 1965. Págs. 45-72 recoge también más declaraciones a este respecto con motivo de las representaciones realizadas por los Meininger en 1881 en Londres.

²⁴ Waldstein, Op. Cit. Pág. 748.

²⁵ Ver Stanislavski. Op. Cit. Págs. 131-132.

profesional hubiera dicho: “Ahora, querida señora, ¡síntese!” Pero, siguiendo el punto de vista del personaje, el Duque dijo: “Está usted cansada.”

“No, de ninguna forma, Su Alteza”, respondió con entusiasmo la chica, ya que pensó que el Duque había percibido cierto cansancio en su voz. Entonces, él dijo “Viene de una cacería.”

La chica respondió, “No, lo siento, su Alteza, vengo de Coburg.”²⁶

A Chronegk también hay que atribuirle no sólo ser el impulsor de las giras europeas de los Meininger (a las que le Duque en un principio se opuso por el miedo a un fracaso artístico y comercial), sino también ser el máximo responsable de la compañía durante las mismas (el Duque entre 1874 y 1890 sólo vio tres representaciones de su compañía en gira). En este sentido, Chronegk, una vez ensayadas las producciones en Meiningen, se encargaba de acompañar a la compañía allí donde fuera y de realizar cuantos ensayos de apoyo fueran necesarios (en especial aquellos encaminados a incluir a extras reclutados en las ciudades de destino). Asimismo se ocupaba de negociar con los teatros los contratos y a él hay que agradecerle las cuantiosas ganancias que se produjeron como resultado de las giras y que permitieron producir montajes más elaborados y complejos. La importancia que Chronegk representaba para las giras, lo ejemplifica el hecho de que tras su muerte en 1891, Jorge II decidiera acabar con las mismas, limitándose la actividad de los Meininger a partir de ese momento a realizar representaciones exclusivamente en el Teatro de la Corte de Meiningen como venían realizando con anterioridad a 1874.

3- EL PROCESO DE ENSAYOS EN LA COMPAÑÍA DE LOS MEININGER

Quizás donde mejor se puede apreciar la interrelación que existía entre Jorge II, Helene y Chronegk a la hora de confeccionar las escenificaciones es al analizar el típico proceso de ensayos de la compañía de los Meininger.

Los ensayos, que se desarrollaban durante entre veinte y veinticinco días para la puesta en pie de una obra nueva, solían prolongarse de forma ininterrumpida entre las cinco o las seis de la tarde y la medianoche. Era fundamental estar puntual al inicio de los ensayos que solían comenzar con la compañía²⁷ sentada en el patio de butacas y Chronegk situado en el escenario dirigiéndoles unas palabras. Tras esta charla, los actores ocupaban el escenario, sentándose a la derecha del mismo un actor veterano de

²⁶ Grube, Op. Cit. Pág. 35.

²⁷ Waldstein nos indica que cuando él asistió a los ensayos en Meiningen, la compañía constaba de 36 actores y 25 actrices.

la compañía que hacía las veces de ayudante de dirección. En las primeras filas del patio de butacas se sentaba Chronegk junto con un traspunte que transmitía sus indicaciones a los actores más alejados situados al fondo de la escena. Jorge II también se sentaba, junto con su esposa Helene, en el patio de butacas, aunque solía situarse en una posición más alejada del escenario.

Waldstein nos indica que normalmente Jorge II, Helene y Chronegk se reunían antes de que comenzaran los ensayos para analizar la obra y discutir y concretar las líneas fundamentales de la puesta en escena (que eran determinadas en primera instancia por el propio Duque). A este respecto, cabe destacar, no obstante, que no se realizaba un libreto de dirección con anterioridad a los ensayos, sino que poseyendo como único punto de partida los bocetos realizados por el Duque y las discusiones previas entre éste y sus colaboradores, se solían decidir las cosas, teniendo Jorge II la última palabra, sobre la marcha a pie de escenario. Asimismo antes del comienzo de los ensayos, el Duque mandaba realizar, siguiendo sus bocetos, la escenografía, el vestuario, la utilería y el mobiliario que serían utilizados en la representación y debían estar presentes desde el primer ensayo.

El primer día de ensayos se intentaba pasar la obra completa con el fin de que todos pudieran tener una visión general y fuera posible detectar los puntos más débiles²⁸. En ensayos sucesivos se trabajaba cada escena por separado, para posteriormente pasar a ensayar actos completos y finalmente transitar la totalidad de la obra en diversos ensayos generales.

Como ya hemos comentado, durante los ensayos, Jorge II siempre tenía la última palabra aunque, no obstante, cuando se producía una discrepancia con sus colaboradores, no dudaba en ordenar que se probaran las diferentes soluciones propuestas, para intentar dilucidar cuál era la más idónea. En este sentido, incluso se escuchaban las sugerencias de los actores y el Duque estaba abierto a incorporar todos aquellos aspectos novedosos que pudieran aparecer a lo largo del proceso de ensayos, siempre y cuando estuvieran en la línea de sus planteamientos escénicos.

Una vez terminado el proceso de ensayos, la puesta en escena de la obra no era fijada de una forma definitiva, sino que estaba sujeta a constantes cambios encaminados a mejorar su concreción escénica (el Duque enviaba cartas a sus colaboradores antes y

²⁸ Waldstein menciona que realizaban un ensayo general, cosa que a nosotros nos parece compleja a no ser que los actores hubieran sido informados con anterioridad de las líneas fundamentales de la puesta en escena, en especial, en relación a su posición y movimiento y los cambios de decorado (lo que obviamente se hubiera tenido que producir en unos ensayos previos). Ver Waldstein, Op. Cit. Pág. 751.

después de cada representación para indicar posibles mejoras que se podían realizar e incluso, en los entreactos de las representaciones, iba a hablar con los actores para hacerles determinadas sugerencias). La época de las giras (a las que se dedicaban entre seis y ocho meses al año y en cuyas representaciones, como ya mencionamos, el Duque no estaba presente) llevó a una mayor fijación de las puestas escenas que no obstante nunca fueron transcritas a un libreto de dirección.

4- PRINCIPALES RASGOS ESTÉTICOS DE LOS MEININGER

Una vez establecido el papel que cada cual, bajo la dirección de Jorge II, desempeñaba en la compañía, nos parece que lo más adecuado es analizar cuáles eran las principales características de las producciones de los Meininger. En este sentido, trataremos brevemente el respeto al texto, la fidelidad histórica y textual de la escenografía, el vestuario y la utilería, la búsqueda del realismo ilusorio, el movimiento de las muchedumbres, los criterios compositivos, la dirección de la atención del espectador, la utilización de la iluminación, el papel de la música y los efectos de sonido y la trasgresión que implicaron ciertos de sus montajes.

4.1- El respeto al texto

Uno de los rasgos característicos de los Meininger es su respeto al texto escrito por el autor. Este extremo podemos analizarlo tanto desde un punto de vista meramente textual como puramente escénico.

Si nos centramos exclusivamente en la parcela dramaturgica, es evidente que gracias a los criterios textuales de la Baronesa Helene von Heldburg, los Meininger se caracterizaron por utilizar versiones de los textos muy fieles a los originales. En la época y en el ámbito alemán era habitual que se utilizaran diversas adaptaciones escénicas que la tradición había establecido como las pertinentes pero que sin embargo traicionaban las intenciones originales del autor y mutilaban muchas escenas. Los Meininger evitaron esta tendencia como ejemplifican montajes tales como el de *La Batalla de Arminio* de Heinrich von Kleist en el que se rechazó la versión tradicionalmente aceptada de Rudolf Genee y se recuperaron las escenas que éste había eliminado; de *Catalina de Heilbronn* también de von Kleist en el que se desestimó la versión de Holbein y se mantuvieron las escenas del original que habían sido excluidas por ser consideradas inmorales; de *Macbeth* de Shakespeare en el que en vez de utilizar la versión de Schiller manejada en la época, se optó por la traducción de Schlegel-Tieck

que era más fiel al original; o de *El Cuento de Invierno* también de Shakespeare, en la que se rechazó la versión comúnmente aceptada de Dingelstedt y se recuperaron escenas tales como la del monólogo del Tiempo del principio del acto IV²⁹.

Asimismo podemos hablar del respeto al texto por parte de los Meininger desde un punto de vista puramente escénico. A este respecto, el Duque entendía la dirección escénica como la principal herramienta para entresacar y transmitir el sentido del texto dramático o, sirviéndonos de las palabras que Stanislavski utilizaría para describir el trabajo de los Meininger, “revelar la esencia espiritual de la obra”³⁰. De esta forma, Jorge II tenía como principal objetivo, una vez analizada concienzudamente la obra literario-dramática y tras un proceso de documentación, transmitir a través de la puesta en escena una visión unificada y original que no traicionara el espíritu del texto. En este sentido, el Duque perseguía de una forma casi obsesiva que no hubiera ninguna disonancia entre los planteamientos textuales y cualquiera de los elementos escénicos que constituían la escenificación.

4.2.- La fidelidad histórica y textual de la escenografía, el vestuario y la utilería

La escenografía, los elementos de mobiliario, el vestuario y la utilería se diseñaban intentando respetar las sugerencias del texto y reflejar fielmente el marco geográfico y temporal en el que se desarrollaba la acción del mismo. Para conseguir este fin, Jorge II, que era el encargado de hacer todos los diseños a este respecto a través de dibujos, disponía de un gran archivo tanto gráfico como textual, gracias al cual podía documentarse (ayudado por su propia esposa) a cerca de los usos de temporalidades o geografías distintas a las suyas propias. Este archivo era continuamente renovado de acuerdo a los requerimientos de cada producción y con este objetivo no se dudaba en requerir los servicios de expertos, como Pietro Visconti que siendo el director del Instituto Arqueológico de Roma fue consultado con motivo del montaje de *Julio Cesar* de Shakespeare, o incluso en trasladarse a los lugares donde se desarrollara la acción de una obra, como ocurrió con el montaje de *Los pretendientes* de Ibsen, para conseguir información de primera mano.

Todo este trabajo de documentación, que era ampliamente publicitado, estaba acompañado además por una concreción dotada de gran verismo. En este sentido, en la

²⁹ Según Grube esta escena cargada de gran simbolismo fue representada de la siguiente forma: “La actriz, con un reloj de arena en la mano, estaba recostada sobre un inmenso globo terráqueo parcialmente cubierto por las nubes.” (Ver Grube, Op. Cit. Pág. 89).

³⁰ Stanislavski, Op. Cit. Pág. 132.

elaboración de las escenografías se fue abandonando el sistema de telones y bastidores para, en especial en las escenas de interiores, empezar a introducir escenarios corpóreos cerrados. Esto llevó, debido a las dificultades que conllevaban con respecto a los cambios de escenario, a que el Duque tendiera a reducir estos cambios y optara por resolver muchas de las escenas de una obra en un mismo entorno escenográfico.

El vestuario asimismo además de para promover actitudes en los actores coherentes con el contexto geográfico y temporal propuesto por el texto, también servía a otros fines como caracterizar a los personajes tanto principales como extras³¹ o dirigir la atención sobre determinados personajes en momentos concretos.

4.3- La búsqueda del realismo ilusorio

Como acabamos de ver, no hay la menor duda de que una de las finalidades principales del Duque a través de sus escenificaciones era, en la medida de lo posible, hacer sentir al espectador que efectivamente se encontraba presenciando los acontecimientos que se narraban en vez de una mera recreación de los mismos.

Este realismo ilusorio, potenciado por la corporeidad de la mayoría de los elementos escenográficos, se conseguía además convirtiendo al arco del proscenio en una suerte de ventana a través de la cual el espectador miraba la “realidad”. Para conseguir este fin se intentaba crear la sensación de que los elementos escenográficos y las grandes muchedumbres presentes en escena en determinados momentos se extendían mucho más allá de los límites de la escena (haciendo que estas parecieran “cortadas” por el arco del proscenio).

Este realismo ilusorio además estaba acompañado de una estricta separación entre la escena y el patio de butacas, desde la oscuridad del cual se instaba a los espectadores a contemplar la ficción escénica con la actitud (y la invulnerabilidad) de un invisible voyeur (es decir, como si contemplaran unos hechos que sucedieran de una forma ajena a ellos y sin tener en cuenta su presencia). Esta separación se conseguía, anticipando las concepciones propias de la “cuarta pared” que luego desarrollaría Antoine³², prohibiendo a los actores tanto que cruzaran el arco del proscenio como que interpelaran

³¹ Son múltiples los testimonios que nos indican que el vestuario de todos los actores era confeccionado con el mismo esmero. En esta línea, en las escenas de muchedumbres se estimaba necesario que el vestuario de cada personaje fuera distinto para potenciar el sentido de individualidad y al mismo tiempo la sensación de realismo.

³² El propio Antoine reconoce la deuda que tiene con los Meininger en lo que respecta a la formulación de su concepto de la “cuarta pared”. Ver Antoine. Op. Cit. Págs. 82-83 y 85-86.

directamente al patio de butacas y haciendo que en ocasiones éstos dieran la espalda al público sorteando de esta forma la evidentemente forzada frontalidad.

4.4- La dirección de las muchedumbres

Uno de los aspectos que más se alabó en la época fue la maestría con la que eran dirigidas las grandes muchedumbres de extras que eran empleadas en algunos de los momentos más espectaculares de los montajes de los Meininger.

De estas muchedumbres, que no cabe duda fueron posibles gracias a la política anti-*star-system* impuesta en la compañía según la cual todos los actores interpretaban tanto grandes papeles como papeles de extra, era elogiada por dos aspectos que pueden parecer a primera vista contradictorios: la perfecta ordenación de sus movimientos y réplicas y la fuerte sensación de realismo que ayudaban a potenciar.

En lo que respecta a la primera de ellas, para tal fin las grandes muchedumbres eran divididas en pequeños grupos que eran “capitaneados” por un actor determinado encargado de señalar a sus integrantes los momentos precisos para moverse o responder a una réplica.

El hecho de que las muchedumbres parecieran comportarse de una forma natural (y no estrictamente planificada como lo estaban realmente) se conseguía a través de la imposición de determinados criterios compositivos, que veremos a continuación, de la individualización de sus integrantes por medio del vestuario, sus actitudes y su forma de verbalización³³ y de una concienzuda secuenciación de los sucesos de la escena encaminada a conseguir que los grupos de actores parecieran comportarse como reacción a los mismos³⁴.

Cabe destacar, que dentro de las escenas en las que estaban implicadas muchedumbres, el Duque tenía una especial inclinación, debido a su pasado militar, por las que mostraban batallas que, según los testimonios de la época, eran representadas con gran realismo.

4.5- Los criterios compositivos y la dirección de la atención del espectador

³³ A este respecto disponemos de dos puntos de vista contrarios. Por un lado, Waldstein alaba como los actores de una muchedumbre de los Meininger son instruidos para que, en los momentos en los que una masa debe dar una réplica, la verbalice con un tono diferente y cierto desfase para generar la sensación de un grupo de gente desorganizado (Ver Waldstein, Op. Cit. Pág. 753). Por su lado Antoine, crítica a los Meininger el hecho de que las muchedumbres respondan al unísono (Antoine, Op. Cit. Pág. 83).

³⁴ El monólogo de Bruto de *Julio César* de Shakespeare, con las diferentes reacciones de la muchedumbre reunida a su alrededor en respuesta sus palabras, es un ejemplo frecuentemente citado a este respecto (Ver Grube, Op. Cit. Págs. 56-57 o Waldstein, Op. Cit. Pág. 745).

Como el propio Duque nos indica³⁵ y muchos de sus bocetos atestiguan, la distribución de los diferentes elementos escénicos (en especial los actores y los dispositivos escenográficos) en sus puestas en escena estaba conducida por una serie de criterios compositivos. Éstos consistían fundamentalmente en:

- Evitar la monotonía y la regularidad, huyendo de las composiciones centradas y simétricas y buscando una desigual distribución de los elementos en las tres direcciones del espacio.
- Evitar las alineaciones y paralelismos entre los elementos escénicos siempre que fuera posible.
- Promover, cuando no hubiera más remedio, únicamente alineaciones oblicuas de los elementos escénicos con respecto a la línea del arco del proscenio, huyéndose en cualquier caso de las perpendiculares y las paralelas.

Estos criterios compositivos buscaban, en nuestra opinión, cumplir tres objetivos principalmente:

- Dar una mayor vitalidad a las composiciones.
- Promover la impresión de que los elementos habían sido distribuidos en el escenario de una forma natural para potenciar la sensación de realismo ilusorio. Es decir, “disimular”, en definitiva, que habían sido distribuidos de una forma consciente y dirigida.
- Facilitar una dirección de la atención del espectador en virtud de la dinámica de la puesta en escena.

El control de la atención del espectador era una de las grandes preocupaciones de Jorge II. A nosotros no nos cabe duda de que estos criterios compositivos promovían, de una forma dinámica y variable a lo largo de la cronología del espectáculo de acuerdo a los requerimientos de la escenificación, unas diferencias entre los diversos elementos escénicos, que derivaban en una consiguiente jerarquización de los mismos y por ende en una atracción de la atención del espectador hacia aquellos que estaban situados en una posición privilegiada en cada momento concreto. En los textos que nosotros hemos estudiado, en múltiples ocasiones se hace referencia a cómo el Duque buscaba dirigir la atención hacia determinados personajes en instantes precisos por medio de su posición y el movimiento escénico. En este sentido, por ejemplo, se situaba en ocasiones a los

³⁵ En la extensa carta enviada a Paul Lindau que ya citamos en una nota anterior.

personajes que se quería resaltar a una altura superior a la del resto o se instaba a los actores secundarios a que pasaran a un segundo plano dando la espalda al público.

4.6- La utilización de la iluminación, la música y los efectos de sonido

Aunque no tenemos muchos datos al respecto, parece que la iluminación en los montajes de los Meininger cumplía un papel importante, siendo utilizada tanto para generar atmósferas como para dirigir la atención del espectador sobre determinados elementos escénicos. En este sentido cabe destacar que los Meininger utilizaron tanto iluminación por gas como eléctrica e incluso Grube nos describe una escena de *María Estuardo* de Schiller que estuvo iluminada únicamente por la luz proveniente de un candelabro situado sobre una mesa³⁶.

En lo que respecta a la iluminación eléctrica, los Meininger se valieron de ésta fundamentalmente para conseguir espectaculares efectos escénicos tales como la aparición del fantasma de Julio César en la obra de Shakespeare o una lluvia torrencial conseguida por medio de proyecciones, tal y como nos relata Antoine³⁷.

Asimismo en los montajes de los Meininger tenía una importancia capital el segmento sonoro. En lo que respecta a la música, Grube sugiere que Reiff, director musical del Teatro de la Corte de Meiningen, se encargaba de arreglar para cada montaje una banda sonora diferente acorde a sus requerimientos concretos³⁸. En lo concerniente a los efectos de sonido, el mismo Grube destaca cómo éstos eran constantemente utilizados para generar determinadas atmósferas y aumentar la sensación de realismo³⁹.

4.7- La trasgresión

Sería pintoresco no nombrar una de las aportaciones que los Meininger realizaron y que consistió en la presentación de textos de autores contemporáneos, tales como Ibsen, Fitger, Björnson o el español Echegaray. Amén de su encomiable labor de intentar dar a conocer a algunos de los que serían sobresalientes representantes del movimiento naturalista, tales como Ibsen o Björnson, hay que reconocer una cierta valentía y espíritu trasgresor por parte de Jorge II, al no dudar en reflejar sobre la escena ciertos

³⁶ Ver Grube, Op. Cit. Págs. 74-75.

³⁷ En este sentido Antoine, no obstante, acusará el hecho de que a pesar de que la lluvia fue espectacularmente representada, finalizó de una forma torpemente abrupta. Ver Antoine, Op. Cit. Pág. 84.

³⁸ Ver Grube, Op. Cit. Págs. 114-115 y 117.

³⁹ Ver Grube, Op. Cit. Pág. 114.

pasajes que la moral de la época no consideraba que debían ser mostrados. A este respecto merecen especial mención el montaje de *La bruja* de Artur Fitger en el que el Duque no dudó en representar un pasaje en el que la protagonista arrojaba una Biblia (algo impensable en la época) o el de *Espectros* de Ibsen que fue, no obstante, representado únicamente en tres ocasiones: en el propio Meiningen en presencia del autor⁴⁰, en Dresden y en Copenhague.

5- CONCLUSIÓN

Con este artículo hemos pretendido intentar transmitir brevemente algunos de los aspectos fundamentales que rodearon las prácticas escénicas y los planteamientos estéticos formulados por la compañía de los Meininger. Sin haber pretendido precisar el lugar concreto que les corresponde dentro de la historia del arte escénico, esperamos no obstante haber humildemente ayudado a un mejor conocimiento de esta compañía que puede ser considerada como una de las primeras que manifestaron la presencia de una puesta en escena en un sentido contemporáneo y que sin duda marcó el camino para aquellos que acuñarían los preceptos estéticos de la puesta en escena de corte naturalista.

⁴⁰ Grube nos relata con gran detenimiento la polémica que rodeó el estreno de *Espectros* en el Teatro de la Corte de Meiningen (Ver Grube, Op. Cit. Págs. 109-110).



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.

Madrid, 2004