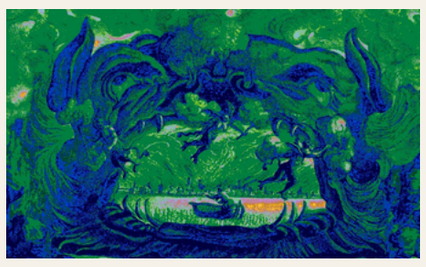
COLECCIÓN MNEMOSINE
ATLAS ESCENOGRÁFICO

ARTÍCULOS MONOGRÁFICOS



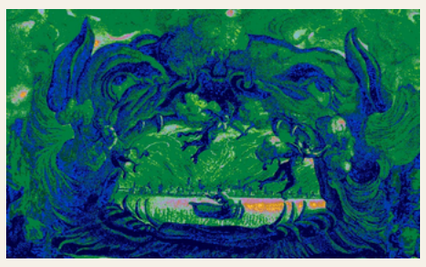
Evolución de la escenografía en las primeras décadas del siglo XXI: ¿Telón abierto o cerrado para los/las escenógrafos/as en España?

ISSN: 3020-6057

Directora y Editora: Esther Merino Peral

2026 1

COLECCIÓN MNEMOSINE
ATLAS ESCENOGRÁFICO



Evolución de la escenografía en las primeras décadas del siglo XXI: ¿Telón abierto o cerrado para los/las escenógrafos/as en España?

ISSN: 3020-6057

Directora y Editora: Esther Merino Peral

2026 1

Evolución de la escenografía en las primeras décadas del siglo XXI: ¿Telón abierto o cerrado para los/las escenógrafos/as en España?

Ana María Sánchez Íñiguez
anamas21@ucm.es

RESUMEN

Este trabajo analiza la adaptación de la escenografía en las primeras décadas del siglo XXI, el uso de los espacios no convencionales, la tecnología, la sostenibilidad y las restricciones económicas actuales.
Entrevista con el escenógrafo Pablo Chaves

PALABRAS CLAVE

Teatro ecológico, digitalización espacio, espacio no convencional.

ABSTRACT

This paper analyses the adaptation of scenography in the early decades of the 21st century, focusing on non-conventional spaces, technology, sustainability, and current economic constraints.
Interview with set designer Pablo Chaves

KEYWORDS

Ecological theatre, spatial digitalisation, non-conventional space.

1. Introducción

La escenografía ha acompañado al teatro desde sus orígenes como una forma de organización del espacio destinada a hacer visible un relato. Sin embargo, su función, sus modos de producción y el papel del escenógrafo han variado de manera significativa a lo largo de la historia, siempre en estrecha relación con los contextos económicos, políticos, sociales y tecnológicos de cada época.

En las primeras décadas del siglo XXI, la escenografía atraviesa un momento de profunda transformación. La precariedad estructural del sector cultural, los cambios en los modelos de financiación pública, la expansión de los espacios no convencionales, el desarrollo de tecnologías digitales y la creciente conciencia ecológica han alterado sustancialmente la manera de concebir, diseñar y producir el espacio escénico. El teatro ha dejado de entenderse exclusivamente como un acontecimiento ligado a un edificio estable, pues el espacio se ha convertido en un elemento activo de la dramaturgia y del discurso artístico.

Este trabajo propone una comparación entre el panorama escenográfico en España y en diversos contextos europeos, atendiendo a las diferencias en estructuras institucionales, modelos de producción y enfoques estéticos. Asimismo, se analizan los procesos de adaptación de la escenografía a los espacios no convencionales, así como el impacto de la tecnología y la ecología en las prácticas escénicas contemporáneas.

Finalmente, se ha decidido profundizar sobre la figura de **Pablo Chaves** como caso representativo de un escenógrafo que desarrolla su trabajo en este contexto de transformación, precariedad y redefinición del espacio teatral. A través del análisis de su trabajo y de la entrevista que se ha realizado, se plantea una reflexión sobre el presente y el futuro de la profesión escenográfica.

Desde esta perspectiva, el trabajo pretende abrir preguntas sobre el lugar que ocupa hoy la escenografía: ¿Cómo se redefine el trabajo del escenógrafo en un teatro?, ¿Qué papel juegan la tecnología y la sostenibilidad en esta transformación?, y ¿Qué modelos de creación y producción se vislumbran para el teatro del siglo XXI?

2. El nacimiento de la escenografía sin escenógrafo

El teatro nació de la necesidad humana de ritualizar la experiencia: reunirse, hacerse ver y escuchar, transmitir un relato común y, en definitiva, trascender. Ya fuera en un templo, en la calle, en una procesión, en un coliseo o sobre unas simples tablas, cada espacio destinado a la representación compartía una condición esencial: era un lugar privilegiado, elegido y preparado para que allí ocurriera algo significativo. La disposición del público, la intencionalidad del acto y las características materiales del entorno anticipaban, aun de manera intuitiva, aquello que siglos después se llamaría escenografía.

Surgen entonces dos preguntas fundamentales: ¿Cuándo empieza ese espacio a pensarse y construirse en función de lo que se quiere contar? Y, más aún, ¿Cuándo deja de ser un mero entorno para convertirse en un dispositivo visual con intención narrativa?

Aunque culturas anteriores, como Egipto, Mesopotamia o China, desarrollaron rituales con fuerte componente performativo, la escenografía como disciplina surge por primera vez en la Grecia del siglo VI a. C., con las pinturas escénicas de Agatarco y el concepto de *skēnographía*.[1] Por primera vez, el espacio se diseña deliberadamente para el teatro, concebido por un especialista consciente de su función visual y comunicativa. Sin embargo, la figura profesional del escenógrafo tardaría aún siglos en consolidarse.

A partir de este origen, resulta inevitable dar un salto temporal, un salto de gigante, hacia los periodos en los que la concepción escenográfica desarrollada en la Grecia clásica comenzó a transformarse. Durante la Edad Media y buena parte del Renacimiento temprano, el desarrollo de la escenografía se vio condicionado por factores económicos, sociales y políticos (guerras, fragmentación territorial, precariedad e itinerancia), lo que dio lugar a soluciones espaciales más simples, simbólicas o directamente apoyadas en la arquitectura existente. En este contexto, la dramaturgia asumió en gran medida la función de situar la acción, y muchos textos recurrieron a un lenguaje marcadamente explicativo que permitía al público construir el espacio escénico a partir de la palabra, sin necesidad de grandes artificios visuales.

[1] Vitruvio. (1999). *De Architectura* (R. F. Townsend, Trad.). Penguin Classics.

Conviene señalar, sin embargo, una excepción decisiva en este recorrido histórico: en el Barroco, especialmente en los siglos XVII y XVIII, la escenografía alcanzó un desarrollo técnico y visual sin precedentes: perspectivas ilusorias, maquinarias espectaculares, cambios de decorado vertiginosos y un afán de maravilla que situó la escenografía en el centro mismo del acontecimiento teatral.

Si dramaturgia y escenografía evolucionan juntas, igual de relevante es el lugar físico que ambas habitan. Durante siglos, la sala italiana consolidó una relación frontal entre escenario y público, un modelo que todavía hoy sigue dominando gran parte de la arquitectura teatral. Sin embargo, el siglo XX introdujo rupturas significativas, muchas de ellas impulsadas por motivos ideológicos y sociológicos: escenarios centrales rodeados por espectadores, espacios no convencionales y propuestas que desdibujaban la llamada “cuarta pared” hasta hacerla desaparecer. A partir de estos elementos: lugar (espacio y disposición del público), dramaturgia (función del espacio dentro del relato) y producción (los recursos que la hacen posible) surge la cuestión fundamental: ¿Qué es la escenografía?

La Real Academia Española ofrece dos definiciones del término:
1. Conjunto de decorados de una representación teatral, cinematográfica o televisiva.
2. Conjunto de gestos, ritos y elementos que configuran el ambiente de determinados actos.

De estas acepciones contemporáneas conviene destacar dos ideas. En primer lugar, que una escenografía puede consistir en la ausencia misma de decorado, si dicha desnudez responde a una elección estética coherente con la obra. Y, en segundo lugar, que el término conserva un eco originario: la escenografía sigue vinculada al rito, a ese impulso fundacional del teatro que convierte el espacio en un territorio simbólico.

3. Escenografía en España vs Europa: última mitad del siglo XXI

La segunda mitad del siglo XXI se caracteriza por una profunda transformación del panorama escenográfico internacional. En este contexto, España y Europa comparten tendencias globales (digitalización, sostenibilidad, interdisciplinariedad), pero también presentan diferencias significativas en estructuras institucionales, modelos educativos y discursos estéticos.

En España, la escenografía ha experimentado una consolidación notable gracias al crecimiento de las escuelas superiores de arte dramático e, incluso, estudios de grado superior universitario, al surgimiento de una generación de creadores con un marcado sello autoral, y a la expansión de festivales que impulsan la experimentación visual. Aun así, el sector continúa marcado por una financiación irregular provocando una dependencia mayor de las convocatorias públicas y autonómicas, lo que condiciona la estabilidad laboral y la continuidad de los proyectos a largo plazo.

En Europa, especialmente en países como Alemania, Francia o Reino Unido, el oficio del escenógrafo se integra de manera más sólida en estructuras institucionales estables. Los teatros públicos cuentan con departamentos permanentes de escenografía[2] talleres propios y equipos técnicos especializados, lo que facilita procesos de investigación continua y permite desarrollar propuestas espaciales más complejas y persistentes. La inversión pública suele ser más elevada y regular, lo que se traduce en mayor riesgo artístico y en un soporte prolongado para compañías residentes.

En definitiva, aunque España y Europa comparten un horizonte común de innovación escénica, sus trayectorias divergen en políticas culturales y modelos de producción. Esta comparación permite observar no solo diferencias estructurales, sino también cómo las particularidades culturales de cada contexto moldean la creación escenográfica actual.

Como podemos observar en las siguientes tendencias documentadas:
- Alemania es el país más estudiado en términos escenográficos dónde hay autores clave como Hans-Thies Lehmann con la publicación Postdramatic Theatre (2006) o Erika Fischer-Lichte con Teoría de la performatividad (2004).
- Francia posee una escenografía vinculada a la tradición conceptual/instalativa (Philippe Quesne, Gisèle Vienne). Teatros nacionales con departamentos estables que trabajan la escenografía como construcción conceptual del espacio.

[2] “In publicly subsidised theatre in Europe, […] broad systems […] are particularly well developed in Austria, Germany, the Nordic countries, the Russian Federation and the United Kingdom, is a network of substantial institutions employing permanent administrative and artistic staffs.” Extracto de *La culture au coeur. In from the margins A contribution to the debate on culture and development in Europe*, Council of Europe, 1997.

- Reino Unido. Gran desarrollo de video design, escenografía digital y espacio narrativo. Existen investigaciones en el Royal Central School of Speech and Drama sobre digital scenography y space as dramaturgy. En la web de la Bayerische Theaterakademie August Everding (Múnich) aparece un programa de "Scenography and Stage Costume Design" que colabora con teatros municipales/estatales, donde se sugiere que los estudiantes trabajan en teatros públicos. [3]
- En Polonia en la Academy of Fine Arts in Warsaw aparece "Faculty of Stage Design" que habla de "theatre, opera, films… activities in various public spaces" y del "design of stage and scenic space".[4]

Y ante este panorama histórico-económico se replantean nuevas formas de teatro que no tengan que pasar por un teatro en sí, sino realizarlo en otros lugares alejado del entramado teatral al uso.

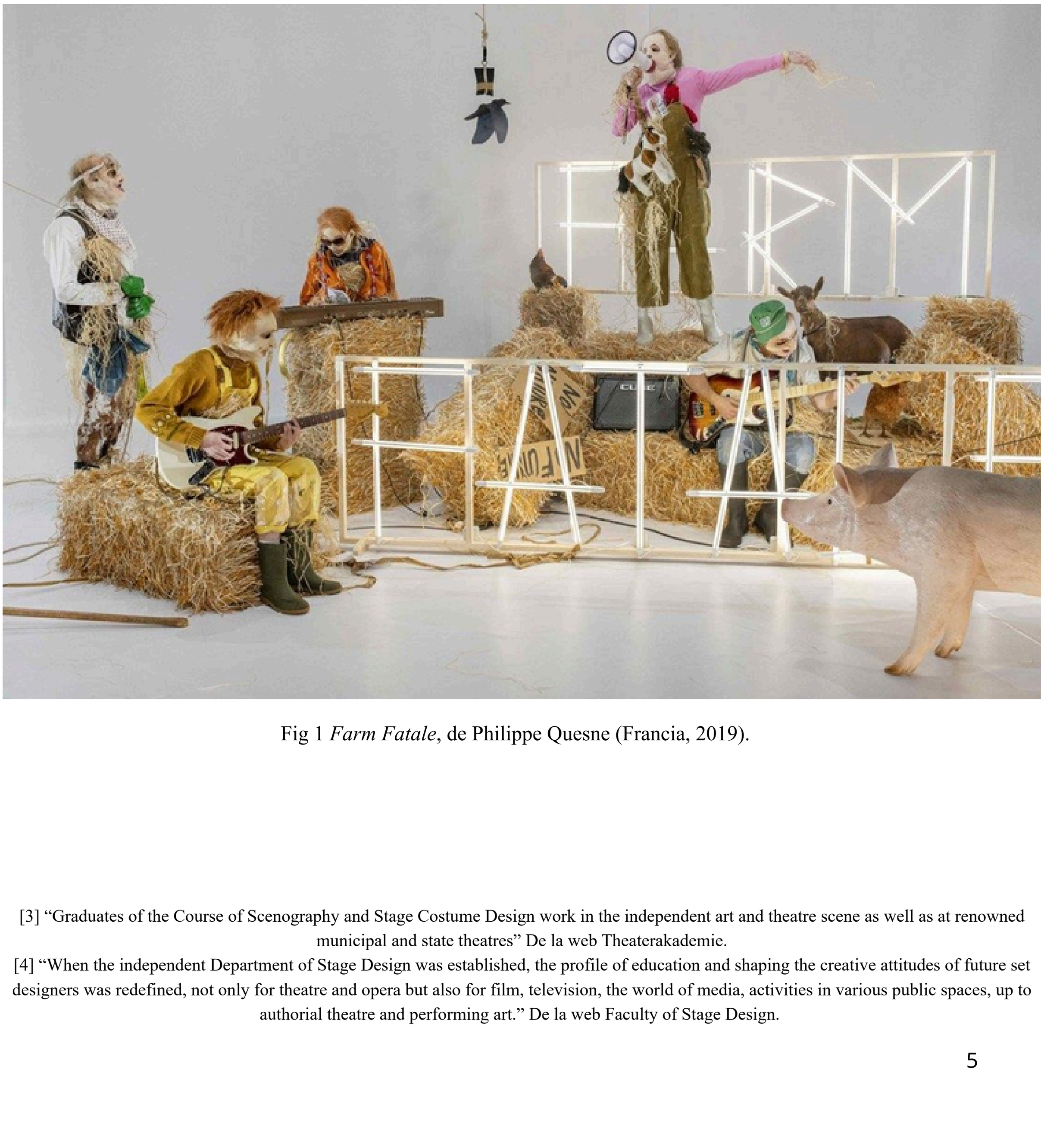


Fig 1 *Farm Fatale*, de Philippe Quesne (Francia, 2019).

[3] "Graduates of the Course of Scenography and Stage Costume Design work in the independent art and theatre scene as well as at renowned municipal and state theatres" De la web Theaterakademie.

[4] "When the independent Department of Stage Design was established, the profile of education and shaping the creative attitudes of future set designers was redefined, not only for theatre and opera but also for film, television, the world of media, activities in various public spaces, up to authorial theatre and performing art." De la web Faculty of Stage Design.

4. Adaptación de la escenografía en los años 2000

Es cierto que el teatro fuera de los espacios institucionales, como el teatro ambulante, de calle o ritual, ha existido desde la Antigüedad. Sin embargo, lo que ocurre a partir de finales del siglo XX y especialmente en las primeras décadas del XXI no es simplemente la continuidad de estas prácticas, sino un cambio conceptual: los espacios no convencionales (entendidos como espacios no concebidos originalmente para la representación teatral) dejan de ser un sustituto o una circunstancia y pasan a convertirse en parte esencial de la dramaturgia, de la escenografía y del significado del espectáculo.

Este giro responde a transformaciones teóricas señaladas por autores como Lehmann (2006), McAuley (2000) y Hannah & Taxidou (2010), quienes describen cómo el teatro contemporáneo desarrolla una conciencia espacial distinta, el lugar donde se representa la obra ya no es un fondo, sino un elemento generador de sentido. Así, fábricas abandonadas, iglesias desacralizadas, viviendas particulares, almacenes portuarios, estaciones de tren, aparcamientos, azoteas o espacios naturales se convierten en escenarios pensados ad hoc, integrados en la propuesta artística.

En contraste con el teatro ambulante tradicional, cuyo objetivo principal era mover la representación de un lugar a otro, las prácticas del siglo XXI conciben el espacio alternativo como un dispositivo dramatúrgico que condiciona la relación con el público, la construcción del personaje, la temporalidad y la escenografía. Este desplazamiento surge, además, de factores socioculturales: la crisis de los modelos institucionales, la proliferación de colectivos independientes, la búsqueda de participación comunitaria, la influencia del arte site-specific y la performance urbana.

En primer lugar, la crisis de los modelos institucionales (especialmente tras las crisis económicas 2008 y 2020[5]) y la búsqueda de nuevas formas de participación impulsaron a muchas compañías a ocupar espacios urbanos, entornos industriales, museos, naves abandonadas, centros de arte, plazas, espacios naturales o incluso formatos itinerantes. El teatro contemporáneo comenzó a entender el espacio como un elemento dramático en sí mismo y no como un mero contenedor arquitectónico. Esta tendencia también está vinculada al auge del site-specific (propuestas concebidas para un lugar concreto) y del teatro inmersivo, donde la proximidad con el público y la disolución de la frontera entre actor y espectador se vuelven fundamentales. Al situar la acción en espacios no convencionales, la obra activa una relación más directa con el entorno, la memoria del lugar y el contexto social.

4. 1 Espacios no convencionales

Entre las primeras décadas del siglo XXI, Europa vive un periodo de profundas transformaciones políticas, urbanas y tecnológicas que influyen directamente en los modos de producción y exhibición teatral. La ampliación de la Unión Europea[6], la crisis económica de 2008, la consolidación de políticas de regeneración urbana y, más recientemente, la crisis sanitaria de la COVID-19 (2020–2021) generan nuevos retos para las instituciones culturales y modifican la relación entre el teatro y la ciudad. este marco, numerosos creadores y compañías europeas comienzan a cuestionar el teatro como edificio fijo y estable. Factores que impulsan esta tendencia: Crisis económica y recortes culturales [7]: La disminución de presupuestos públicos obliga a las compañías a buscar alternativas de producción con menos recursos. Espacios como fábricas abandonadas, naves industriales, antiguos mercados, casas ocupadas, bibliotecas, estaciones ferroviarias en desuso y espacios municipales infrautilizados se convierten en lugares idóneos para la creación: económicos, flexibles y más cercanos al público. Regeneración urbana: Ciudades como Berlín, Hamburgo, Bruselas, Marsella, Lisboa o Madrid adoptan políticas de reutilización del patrimonio industrial y arquitectónico. Este proceso favorece la aparición de centros culturales híbridos, como Tempelhofer Feld en Berlín en el que han instalado un anfiteatro en un campo de aviación, Les Halles de Schaerbeek en Bruselas, que fue un mercado, donde se experimenta con formatos *site-specific* y escenografías adaptadas al entorno.

[5] Eurofound. (2024). Trust crisis: Europe's social contract under threat. Publications Office of the European Union.

[6] La ampliación de la Unión Europea en 2004, 2007 y 2013 influyó de manera significativa en los modelos de producción escénica. La escenografía comenzó a concebirse desde criterios de movilidad, flexibilidad y adecuación a espacios diversos, lo que impulsó el uso de dispositivos escénicos más conceptuales, arquitectónicos o site-specific. Asimismo, los fondos europeos destinados a políticas de regeneración urbana propiciaron la reutilización de antiguos edificios industriales y espacios públicos como nuevos lugares de creación escénica, reforzando el vínculo entre teatro, ciudad y espacio no convencional.

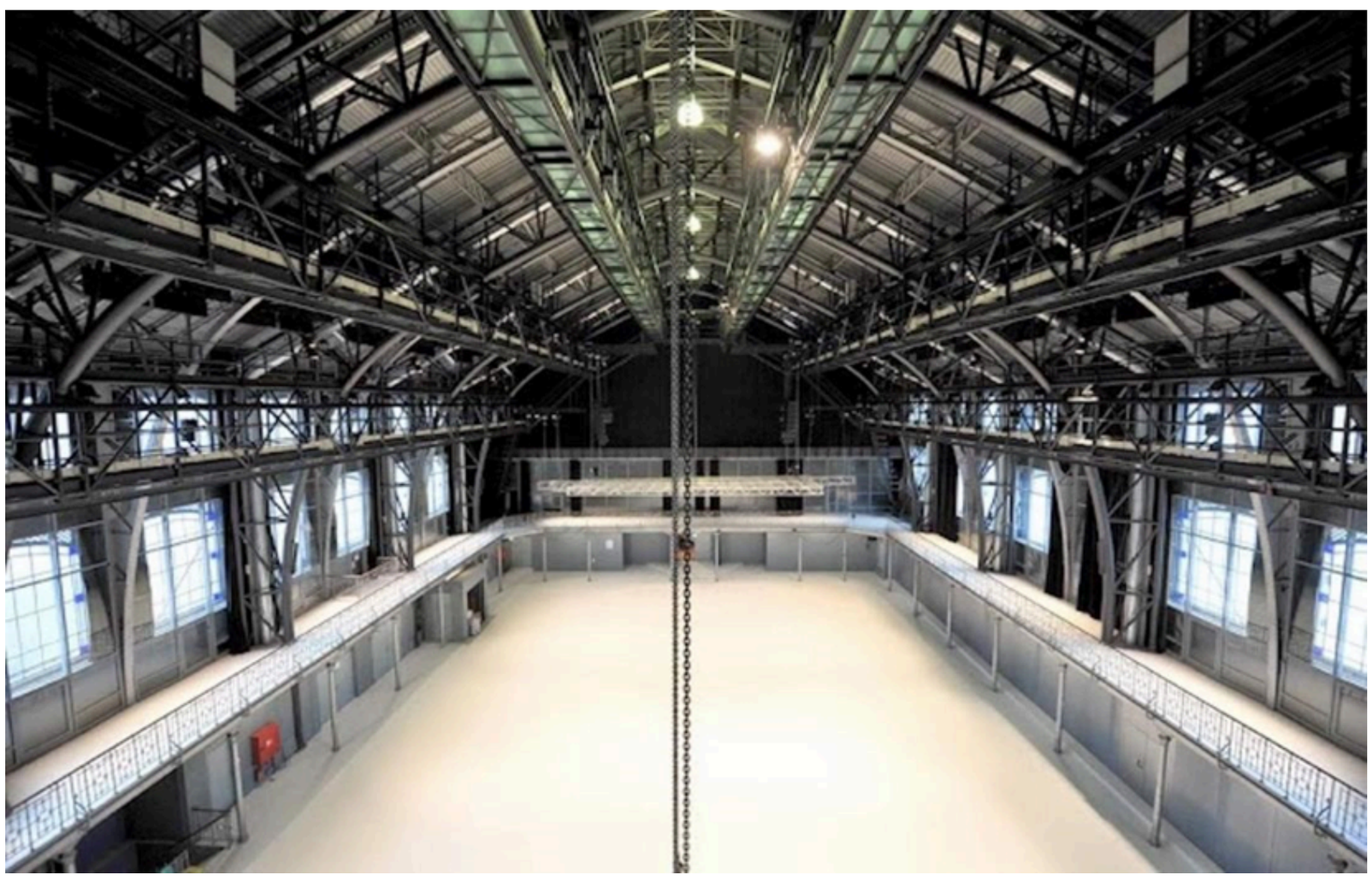
Conclusión de Programa Cultura 2007 - 2013 Ministerio de Cultura - Europa Creativa

[7] “Las instituciones y empresas culturales españolas han sufrido una reducción presupuestaria del 49,8 % en los últimos cuatro años y un 20% de las mismas han recortado sus plantillas en más de una quinta parte” Referencia en Ifacca.org



Fig 2 Tempelhofer Feld (Berlín, actualmente).

Fig 3 Les Halles de Schaerbeek (Bruselas, actualmente).



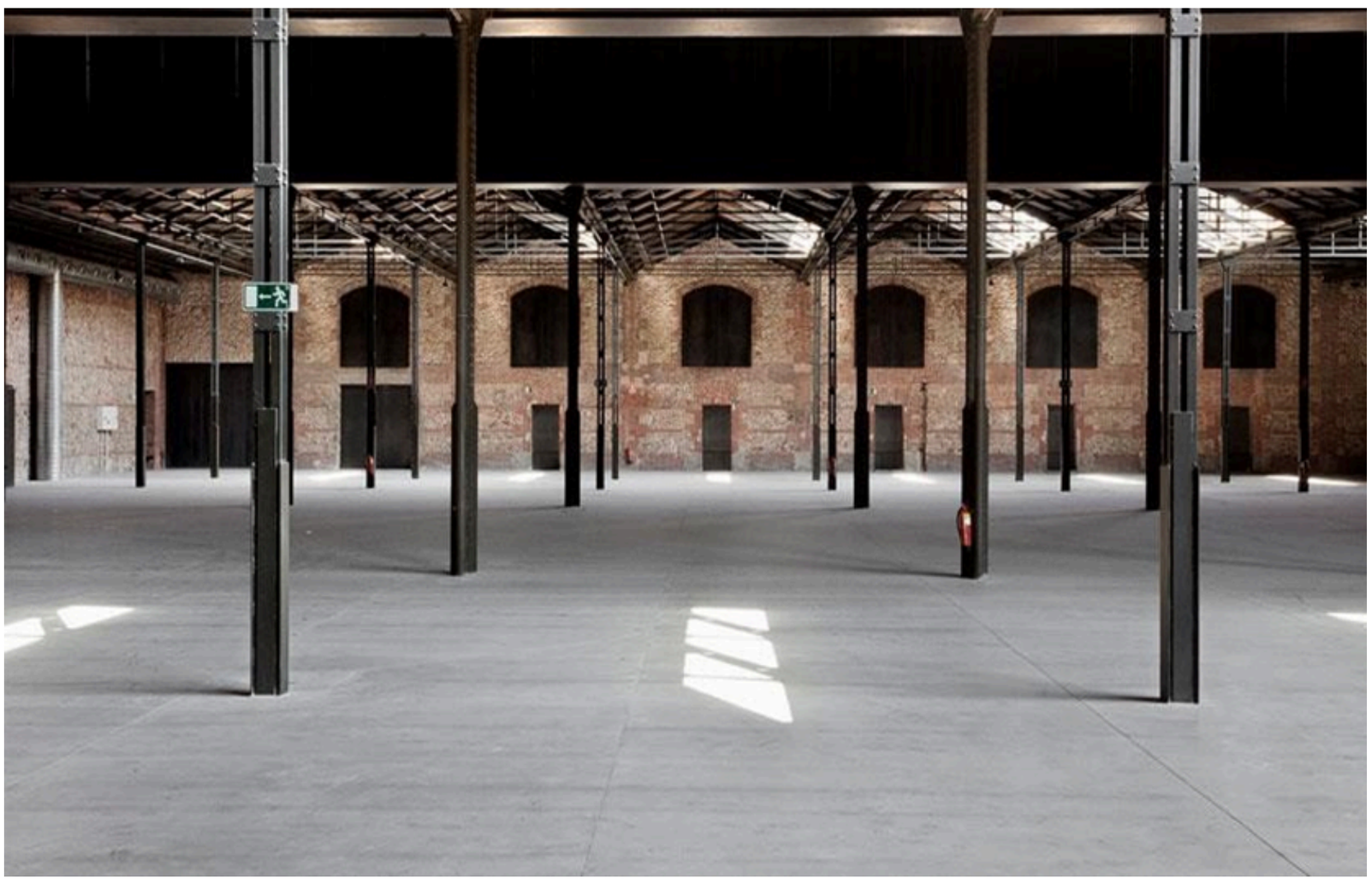


Fig 4 Matadero (Madrid, actualmente).



Fig 5 Tabakalera (San Sebastián, actualmente).

En la pandemia de COVID-19 (2020–2021), las restricciones obligan a salir del edificio teatral. Surgen propuestas en parques, azoteas, jardines botánicos, ventanas y balcones, espacios públicos amplios y recorridos urbanos. La necesidad de distancia física acelera una tendencia previa: la teatralidad expandida fuera de la sala.

Entre el año 2000 y 2025, el teatro europeo desarrolla una concepción del espacio basada en: Movilidad: El espacio escénico deja de ser un "contenedor" y se convierte en una herramienta narrativa que cambia con cada proyecto: fábricas, túneles, mercados, aparcamientos, iglesias desacralizadas, etc. Hibridación disciplinar: La colaboración con arquitectos, colectivos urbanos, escenógrafos especializados en site-specific[8] y artistas visuales transforma el espacio en una instalación viva. Proximidad con el espectador: La distancia convencional actor-público se diluye. Muchos proyectos requieren que el público se desplace, recorra el espacio o explore áreas no teatrales. Y, Sostenibilidad y reutilización: El uso de espacios existentes, especialmente industriales y patrimoniales, favorece modelos más sostenibles frente a la escenografía efímera tradicional. En España, entre 2000 y 2025, se observa un fenómeno semejante: El Matadero, antiguo matadero, en Madrid (2007); Tabakalera, antigua tabacalera, en San Sebastián (2015); La Térmica, antiguo convento, en Málaga (2013); y La Casa Encendida, antigua casa de empeños, en Madrid (2002) se convierten en referentes.

[8] "Se refiere a un tipo de trabajo artístico específicamente diseñado para una locación en particular, de lo que se desprende una interrelación única con el espacio. Si la pieza se mueve del sitio específico donde ha sido montada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado." Descripción tomada de Proyecto Idis (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido).



Fig 6 La Casa de Misericordia en 1870. Futuro espacio La Térmica (Málaga).



Fig 7 La Térmica (Málaga, actualmente).



Fig 8 La Casa Encendida (Madrid, actualmente).

Compañías como La Tristura, Agrupación Señor Serrano, El Conde de Torrefiel o Pont Flotant han trabajado en espacios no convencionales o adaptados. Por otra parte, la crisis de 2008 empujó a muchos creadores hacia espacios no convencionales más económicos. Por ejemplo, nace el formato Microteatro[9]. El auge del teatro comunitario y el teatro documental incrementa la búsqueda de espacios conectados con barrios y colectivos. Se vuelve, como si se tratase de un ciclo, a la unión como ocurrió con los comienzos de los Corrales de Comedias.



Fig 9 Imágenes de la instalación final y la transformación de Rompimiento embocadura en la exposición Ple de forats (Arts Santa Mònica, Barcelona 2023).

[9] “En 2009 nos juntamos un grupo de actores, directores, iluminadores, decoradores y escritores para hacer un experimento teatral en un antiguo burdel de Madrid a punto de ser demolido [...] obras de corta duración a partir del tema “por dinero” [...] con una entrada de 3 euros.” Revista Godot, 2025. Artículo: “Microteatro: 15 años de teatro urgente y cercano”.

Entre 2000 y 2025, el teatro europeo deja de concebirse como un lugar fijo para convertirse en un ecosistema móvil, urbano y expandido. La utilización de espacios no convencionales no solo responde a limitaciones económicas o sanitarias, sino también a una transformación estética y política: el deseo de situar la creación escénica en diálogo directo con la ciudad, la sociedad y los nuevos modos de habitar el espacio público. Por otro lado, los recortes culturales, la precariedad y la falta de infraestructura favorecieron especialmente en España, desde los años 2000, la aparición de salas independientes y proyectos que optaron por espacios no convencionales por necesidad, pero también como decisión poética. En Europa, esta práctica se consolidó a través de festivales internacionales y políticas culturales que apoyaban intervenciones urbanas, laboratorios experimentales y formatos híbridos entre arte vivo, instalación y performance.
Como consecuencia, el teatro dejó de ser únicamente "lo que ocurre en un edificio teatral" para convertirse en un dispositivo móvil, expandido y adaptable. El espacio escénico se define ahora por su capacidad de activar un diálogo con el entorno, la comunidad y la experiencia del espectador, transformando tanto la práctica escenográfica como la dramaturgia contemporánea. Habría que resaltar cómo, esos mismos lugares que se convierten en la propia escenografía, también se convierten en lugares para exponer antiguas escenografías, como podemos apreciar en la exposición *Ple de forats* en Barcelona en 2023 en el Arts Santa Mònica, espacio concebido para la performance.

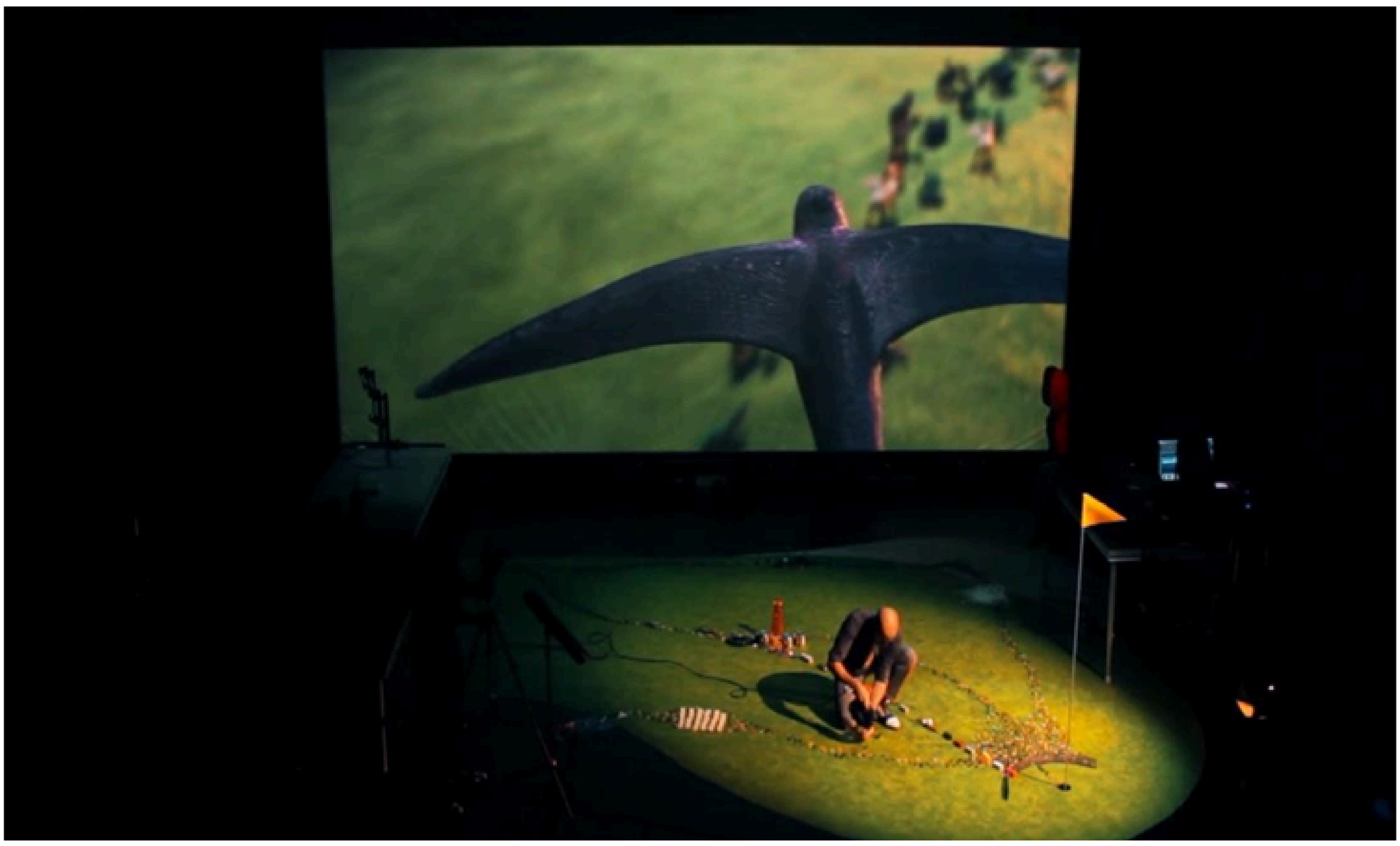


Fig 10 *Birdie*. Estrenada en 2016 en el GREC Festival de Barcelona.

4.2 Tecnología y ecología

¿Qué puede permitir que los decorados cambien a gran velocidad creando diferentes espacios sin apenas utilización de materiales? ¿Qué haríamos con un decorado que se ha hecho para una producción concreta? ¿Es posible el reciclaje?

En las primeras décadas del siglo XXI, la escenografía se ve atravesada por dos vectores fundamentales que transforman profundamente su práctica: el desarrollo tecnológico y la creciente conciencia ecológica. Lejos de operar de manera aislada, ambos factores se interrelacionan y condicionan tanto las decisiones estéticas como los modelos de producción escénica. La incorporación de tecnologías digitales (proyecciones, video escena, *mapping*, sistemas de iluminación inteligente…) ha permitido redefinir la construcción del espacio teatral. Estas herramientas posibilitan la creación de atmósferas complejas y mutables sin necesidad de grandes estructuras materiales, reduciendo costes de producción, tiempos de montaje y consumo de recursos. En este sentido, la tecnología no actúa únicamente como un recurso visual, sino como una estrategia escenográfica que amplía las posibilidades narrativas del espacio.

Se puede mencionar como ejemplo *Birdie* (2016) de Agrupación Señor Serrano demuestra cómo la tecnología permite crear mundos complejos con menos consumo de materiales, respondiendo tanto a criterios estéticos como sostenibles. En el ejemplo que figura a continuación, se puede observar cómo se ha elaborado una escenografía, que al ser filmada y proyectada, es la propia escenografía de lo que se representa.



Paralelamente, la preocupación por la sostenibilidad ha impulsado una revisión crítica de los modelos tradicionales de producción escénica, históricamente basados en la fabricación efímera de decorados de corta vida útil. La reutilización de materiales, la construcción modular, el reciclaje de escenografías y la adaptación de espacios existentes se han convertido en prácticas cada vez más habituales. Iniciativas como Theatre Green Book evidencian un cambio de paradigma en el que la escenografía comienza a pensarse desde criterios de responsabilidad ambiental. Es un marco de buenas prácticas para producciones escénicas sostenibles que propone un uso de materiales reciclables, reutilización de escenografías, reducción de transporte, sustitución de decorados por soluciones de luz, vídeo y espacio. Esta iniciativa está siendo adoptada por teatros públicos europeos. Es la prueba de que la conciencia ecológica ya no es solo una decisión artística, sino una política estructural que afecta directamente al diseño escenográfico.

Fig 11 *The Mountain.* Agrupación Señor Serrano en el Festival International des Arts Bordeaux Métropole (2020).



Fig 12 Teatros y compañías que tienen actualmente la certificación *Theatre Green Book*

La convergencia entre tecnología y ecología resulta especialmente visible en la reutilización de espacios no convencionales. La ocupación de edificios industriales, mercados, fábricas o infraestructuras urbanas en desuso reduce la necesidad de construir nuevos dispositivos escenográficos y permite que el propio espacio funcione como elemento escénico. En estos contextos, la intervención tecnológica — principalmente a través de la luz, el sonido y la proyección— actúa como mediadora entre el lugar preexistente y la propuesta artística, generando una escenografía híbrida que combina memoria arquitectónica y lenguaje contemporáneo.

De hecho, en estos momentos, existe un plan en activo: La *European Theatre Convention* (ETC) es la principal red europea de teatros públicos, fundada en 1988 y compuesta por más de 80 instituciones en más de 30 países. Su labor se orienta a promover el teatro como espacio de diálogo social y diversidad cultural, así como a fomentar la cooperación internacional mediante coproducciones, programas de formación, residencias y publicaciones. España forma parte de esta red a través de instituciones como Teatros del Canal (Madrid), lo que evidencia la inserción del teatro español en las dinámicas culturales europeas. De cara al futuro, la ETC Vision 2030 establece la sostenibilidad —ecológica, económica, social y artística— como eje central de su estrategia, alineándose con los Objetivos de Desarrollo Sostenible y el Pacto Verde Europeo. Este marco refuerza el compromiso con la diversidad, la cooperación y la digitalización responsable, situando a los teatros públicos como agentes culturales clave en la Europa contemporánea.

Actualmente, la ETC desarrolla su programa trienal *European Theatre: Break the Mould*, respaldado por el Programa Europa Creativa de la Unión Europea, que impulsa modelos de creación e investigación escénica innovadores, transdisciplinares y cooperativos. A través de este programa, la ETC se consolida no solo como una red artística, sino también como un actor estratégico que promueve la sostenibilidad, la internacionalización y la renovación del sector teatral europeo.

En consecuencia, el papel del escenógrafo se redefine. Su trabajo ya no se limita al diseño de decorados, sino que implica la gestión consciente de recursos, la colaboración interdisciplinar con técnicos y artistas digitales, y la capacidad de integrar tecnología y sostenibilidad en un mismo gesto creativo. Esta transformación sitúa a la escenografía contemporánea en un punto de tensión productiva entre innovación, responsabilidad ambiental y redefinición del espacio escénico.

5. Escenógrafo en tiempos modernos: Pablo Chaves

¿Cómo pueden los escenógrafos adaptarse a esta evolución en el contexto teatral actual? A continuación, se presentan algunos ejemplos de la trayectoria de Pablo Chaves. A partir de una entrevista realizada expresamente para este trabajo se profundiza en diversos aspectos conceptuales, técnicos y prácticos de los montajes seleccionados, así como en los ejes fundamentales que articulan esta investigación.

Resulta significativo comprobar cómo, a pesar de haber preparado previamente la entrevista y de que Pablo Chaves no conociera en profundidad el enfoque del trabajo, los temas abordados emergen de manera orgánica durante la conversación. Este hecho evidencia que las cuestiones tratadas (precariedad, sostenibilidad, modelos de producción y transformación del lenguaje escénico) forman parte del debate cotidiano del sector teatral contemporáneo.

La trayectoria de Chaves resulta especialmente relevante, ya que se inscribe plenamente en el contexto de transformación escénica descrito en los apartados anteriores. Su práctica profesional se desarrolla en un escenario marcado por la precariedad estructural del sector, la necesidad de adaptación a nuevos modelos de producción y la expansión de los lenguajes escenográficos contemporáneos. Además de su faceta como actor, su trabajo como escenógrafo ha adquirido una presencia creciente en la escena actual, consolidándose en algunos de los montajes más destacados y comentados de los últimos años.

A lo largo de la entrevista se incorporan diversas fotografías de sus montajes, que servirán como apoyo de las producciones nombradas.

5.1. Entrevista a Pablo Chaves

Ana Sánchez

Soy actriz y, tras unos años de formación y trabajo en interpretación, he comenzado el **Grado de Estudios Teatrales en la Universidad Complutense**. Tenemos varias asignaturas entre ellas Historia del Arte y Cultura Escenográfica, para la cuál estoy desarrollando este trabajo. Pensé en ti porque me llamó la atención que fueras actor y escenógrafo a la vez, además de ser joven y en este ámbito. Quería hablar contigo porque te considero un superviviente en estos momentos. Mi proyecto analiza cómo ha cambiado el teatro en los últimos años, teniendo en cuenta la crisis económica, la incorporación de la tecnología y el sistema de subvenciones. Para empezar, me gustaría preguntarte: ¿qué es para ti ser escenógrafo?

Pablo Chaves

Ya debería tener una respuesta pensada, porque cada vez que me lo preguntan me quedo en blanco. Ser escenógrafo es diseñar el espacio donde ocurre un acto escénico, pensando ese espacio como una dramaturgia, igual que la de un texto o la de un actor. La dramaturgia del espacio cuenta mucho.

Ana

Es pensar el espacio como un personaje más del espectáculo. Qué verdad. ¿Cómo sueles trabajar con la dirección para equilibrar el texto y tu propuesta? ¿Qué va en primer lugar en ese proceso?

Pablo

Es muy relativo. A veces me dan un texto y tengo que pensar un espacio, y otras veces el texto no está escrito. Normalmente, los primeros del equipo creativo son el director y el dramaturgo, y casi siempre, de los creativos, al que se llama primero es al escenógrafo, porque a nivel de presupuesto y de tiempos de construcción es el que necesita más antelación. Muchas veces me avisan cuando el texto aún no está escrito ni pensado, solo se sabe de qué va a ir el espectáculo o por dónde va a pasar, y tengo que pensar un espacio sin texto…Hay muchas maneras de trabajar, pero lo importante es entender qué quiere contar el director, hacia dónde va el espectáculo y cuáles son sus preguntas: cuál es el principio, el recorrido y el final. A partir de eso, la escenografía debe acompañar esas preguntas, repetirlas o incluso contradecirlas, para que el espacio sea un elemento dramatúrgico y no un mero decorado.

Ana

¿Te ha pasado que, tras decidir vestuario o caracterización, la escenografía deje de encajar? Por ejemplo, que le pongan a la actriz un traje rojo, y todo sea rojo ¿Influyen ese tipo de decisiones en tu trabajo?

Pablo

Sí, a mí me ha pasado. Diseñar una escenografía y de repente ver que el vestuario no tiene nada que ver y pensar: "¿y ahora qué hago?". Me ha ocurrido incluso que, tres días antes del estreno, la directora —he trabajado casi siempre con directoras— dijo que aquello no funcionaba. Literalmente: "esto no funciona". Tres días antes de estrenar tiramos a la basura la mitad de la escenografía y la cambié entera. Fue el caso más extremo: lo que se tiró costaba unos 3.000 euros, que viniendo del circuito off es una barbaridad, porque son varios montajes. Yo he hecho escenografías de 200 euros que funcionaban estupendamente, así que oír que había que tirar algo de ese presupuesto fue muy fuerte. Es verdad que después el resultado fue mucho mejor y el espacio se volvió más interesante, pero sí, me ha pasado cambiar la escenografía dos o tres días antes de estrenar.

Ana

Es muy interesante lo que comentas, porque en este trabajo también hablo de la ecología. En ese sentido, una de mis preguntas es qué ocurre con los cambios de decoración: ¿Qué se hace cuando sobra el decorado?, ¿Dónde se guarda o se lleva?, ¿Se reutiliza?, ¿Existe algo parecido a un "Wallapop" artístico?

Pablo

Depende mucho. Por ejemplo, en el Centro Dramático Nacional (CDN) todos los decorados se guardan cinco años por ley. Yo he intentado casi siempre reciclar; es de las cosas que más me gustan, buscar elementos antiguos, reutilizarlos, combinarlos. Es verdad que en los últimos trabajos no he reciclado tanto, pero en el anterior había muchísimo reciclaje. En Los nuestros, en el CDN, toda la parte inferior del decorado, la mitad del telón, estaba hecha íntegramente con material reciclado.



Fig 13 Escenografía *Los nuestros* (2025).

Ana

Con tu permiso he cogido una foto del proyecto *Los Nuestros* para la portada del trabajo.

Sí, ahh, qué bien. Pues la parte inferior, desde unos dos o tres metros hacia abajo, está hecha con objetos reciclados del CDN que se seguirán utilizando. Cada vez se recicla más, y eso es muy positivo. Los teatros más innovadores están apostando por ello. Por ejemplo, existen iniciativas como Carta Verde, que animan a los escenógrafos a visitar las naves para reutilizar materiales. El CDN también lo hace y facilita que el reciclaje forme parte continua del proceso.

Ana

Justo de eso hablo en el trabajo, se llama Theatre Green Book.

Pablo

Theatre Green Book, sí, sí. El CDN lo hace aunque no lo llame Theatre Green Book; tiene un equipo muy interesado en reciclar y eso está muy bien.

En general, es verdad que hay algo muy contradictorio: el teatro, que es una cosa muy de izquierdas —y yo me considero de izquierdas—, tiene una filosofía que busca concienciarnos sobre el mundo, el ser humano y mirarnos hacia dentro, pero al mismo tiempo es una práctica muy elitista y muy costosa. Es algo súper necesario y, a la vez, siempre pienso en cuánto dinero supone. Creo que las dos cosas son verdad. No sé muy bien qué decirte.

Ana

Está muy bien dicho. Quería saber si existe algún modo de consultar qué ha sobrado: si hay algún catálogo o registro, si eso implica ir a una nave o a un espacio concreto. Lo pregunto también porque en clase hablábamos de que la mayoría de las subvenciones van a los teatros de Madrid y que el resto de España a veces queda fuera de ese circuito. Entonces, si una escenografía se ha hecho para un teatro concreto, ¿ese catálogo está abierto a otros teatros públicos de España que puedan reutilizarla?

Pablo

En teatros como el CDN o la Abadía cada uno tiene sus propias naves. Cuando yo diseño para el CDN puedo visitar esas naves, ver lo que hay y, si ya he trabajado allí varias veces, conozco bastante bien los materiales disponibles. A veces diseño y pregunto si se puede reutilizar una estructura que ya tienen, o veo que hay una estructura grande que costó mucho dinero y no se está usando y decido trabajar con ella. El problema es que diseñar a partir del reciclaje muchas veces juega en contra, porque es más difícil que diseñar algo nuevo. Si partes de una estructura existente, a veces estás obligado a encajar soluciones que no siempre tienen sentido. Otras veces ocurre lo contrario y se produce algo muy interesante, un auténtico *win-win.*[10]

La dificultad real es que los teatros tienen muy poco dinero y muy poco personal para catalogar materiales. En el CDN, por ejemplo, aunque hay muy buena voluntad, no hay personal suficiente: cada pocos meses entra una producción nueva, se llevan materiales, entran otros, y no hay tiempo para catalogar nada.

Los presupuestos se recortan año tras año y, aunque se sacan muchas producciones adelante, no hay recursos para mantener una organización ideal. La imagen idílica que uno tiene al empezar se desmonta cuando conoces el sistema por dentro. Es una maquinaria enorme y muy compleja. Yo antes era muy crítico con estas cosas, y ahora entiendo que es todo mucho más complicado. Por eso creo que los cambios hay que proponerlos poco a poco: las instituciones culturales viven en una situación constante de inestabilidad económica y hacen lo que pueden.

Ana

Claro, también supongo que esto funciona como una empresa, bueno, es una empresa. Por ejemplo, si te dan 30.000 euros para una escenografía y, tras reciclar, al final gastas 17.000 euros, surge el problema de qué hacer con el dinero restante. Si no lo gastas, o tienes que devolverlo o justificarlo de otra manera. Imagino que piden que gastes todo el presupuesto que te han asignado.

Pablo

Totalmente.

Ana

Entonces, una vez que lo gastas, te preguntas para qué volver a reciclar si tengo dinero, y eso acaba generando un círculo ¿no?

[10] Traducción en Castellano: beneficio mutuo.

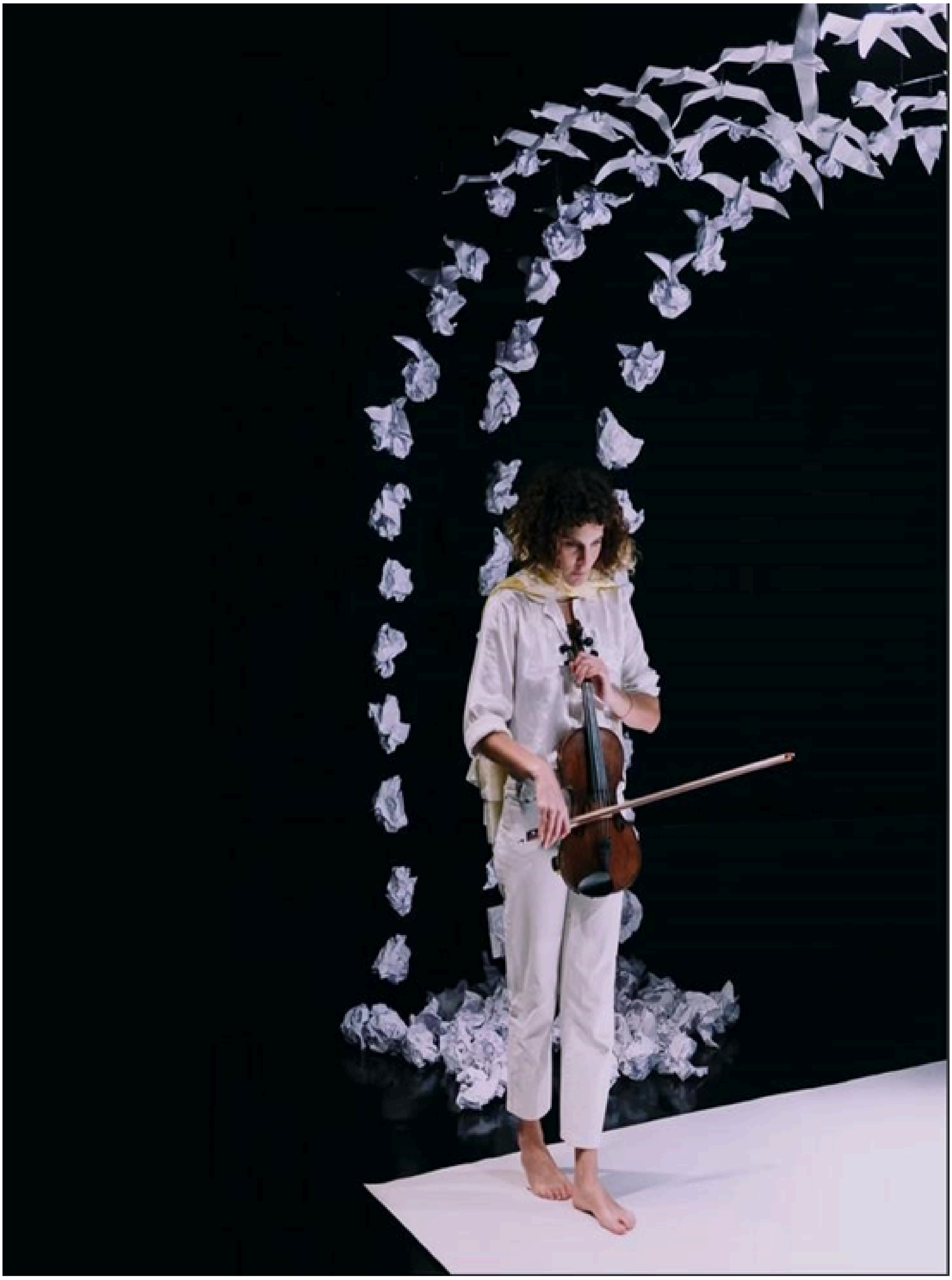


Fig 14 Escenografía para *Las Gaviotas* (2021).

Pablo

Efectivamente. Aquí hay un factor muy importante, que es el ego de los creadores, y me incluyo el primero. Cuando sobra dinero, por ejemplo 10.000 euros, puedes pensar que sería estupendo destinarlo a algo más necesario, pero la realidad es que suele ir a otra producción con un ego aún mayor y se gasta en algo que no te interesa. Entonces piensas: si a mí me dan este dinero, prefiero gastarlo y diseñar como yo quiera.

Todo depende mucho de con qué lo compares. Si hablamos de 20.000 euros por escenografía, en el circuito off parece una maravilla, pero en los teatros nacionales, con todas las obligaciones de seguridad, materiales, construcción, ingeniería y permisos, se queda en muy poco. Comparado con Francia, 20.000 euros es casi una broma; comparado con un teatro de barrio, con ese dinero haces otro teatro entero.

Por eso, la idea de que el dinero que sobra se reutilice para otras cosas es muy bonita y muy utópica, y a mí me encantaría que funcionara así. Pero muchas veces sabes que acabará en manos de alguien que lo gastará sin cuidado. Lo que yo intento hacer, cuando puedo gastar menos en escenografía, es desviar ese dinero a otros departamentos, como vestuario o a los actores.

Ana

Justo te iba a preguntar, si es posible cambiarlo de departamento.

Pablo

Sí, eso se hace mucho y yo pretendo hacerlo. Es complicado, pero posible. Lo que no se controla es que vaya a otra producción, porque ya no sabes dónde acaba ese dinero.

Ana

He intentado investigar cuánto dinero le han dado al CDN cada año, pero solo aparecen las cantidades totales, no las asignadas por producción. No está muy bien configurado.

Pablo

Sé que a Sanzol [11] le han reducido el presupuesto, que es una barbaridad: un tercio menos, y aun así hay que sacar las mismas producciones.

Ana

¿En qué medida las decisiones estéticas dependen del proyecto y del presupuesto? Por ejemplo, en La Ferviente trabajaste con lazos y en Gaviotas con papel, algo precioso. Me pregunto si esas ideas surgen de una elección artística o de la necesidad de trabajar con ciertos materiales según el presupuesto.

Pablo

Yo siempre pienso en base al presupuesto. Antes de diseñar pregunto cuánto dinero hay para esto, y a partir de ahí diseño. Igual que ahora estoy aprendiendo a calcular cuánto cobro. Me parece bonito que surjan ideas muy simples, a priori, pero muy potentes. Gaviotas es una de los trabajos que más me gustan de todo lo que he hecho, de verdad, y para esa escenografía el presupuesto era de 180 euros.

[11] Director del Centro Dramático Nacional

Ana

Pues un euro el folio…

Pablo

(Ríe) Sí, así es. Diseñar con poco dinero es lo más difícil del mundo, mucho más que diseñar una obra.

Ana

¡Qué reto! Trabajar sabiendo que tienes unos recursos muy concretos.

Pablo

Es algo chulísimo y muy bonito. Creo que lo mejor que he hecho ha sido siempre con poco dinero, pero también es muchísimo más trabajo: hay que pensarlo mil veces y llega un momento en que te cansas. Cuando pienso en Gaviotas, veo que no hay una idea dura, y que ahora sería muy difícil volver a tenerla. Surgió de darle muchísimas vueltas a la falta de dinero. Me dijeron que todo tenía que caber en una sola caja, así que lo diseñé para plegarlo todo y meterlo en una caja de cartón de metro y medio.



Fig. 15. Escenografía para *Las gaviotas* (2021)

Ana

Justo esa era otra de las preguntas. Cuando piensas una escenografía, entiendo que la diseñas para el espacio donde se va a representar, porque no es lo mismo un teatro de barrio o el CDN.Pero también tiene que poder adaptarse a una gira. Por ejemplo, en Los nuestros el escenario era muy alargado, y no todos los teatros a los que vaya el espectáculo tienen un espacio así.

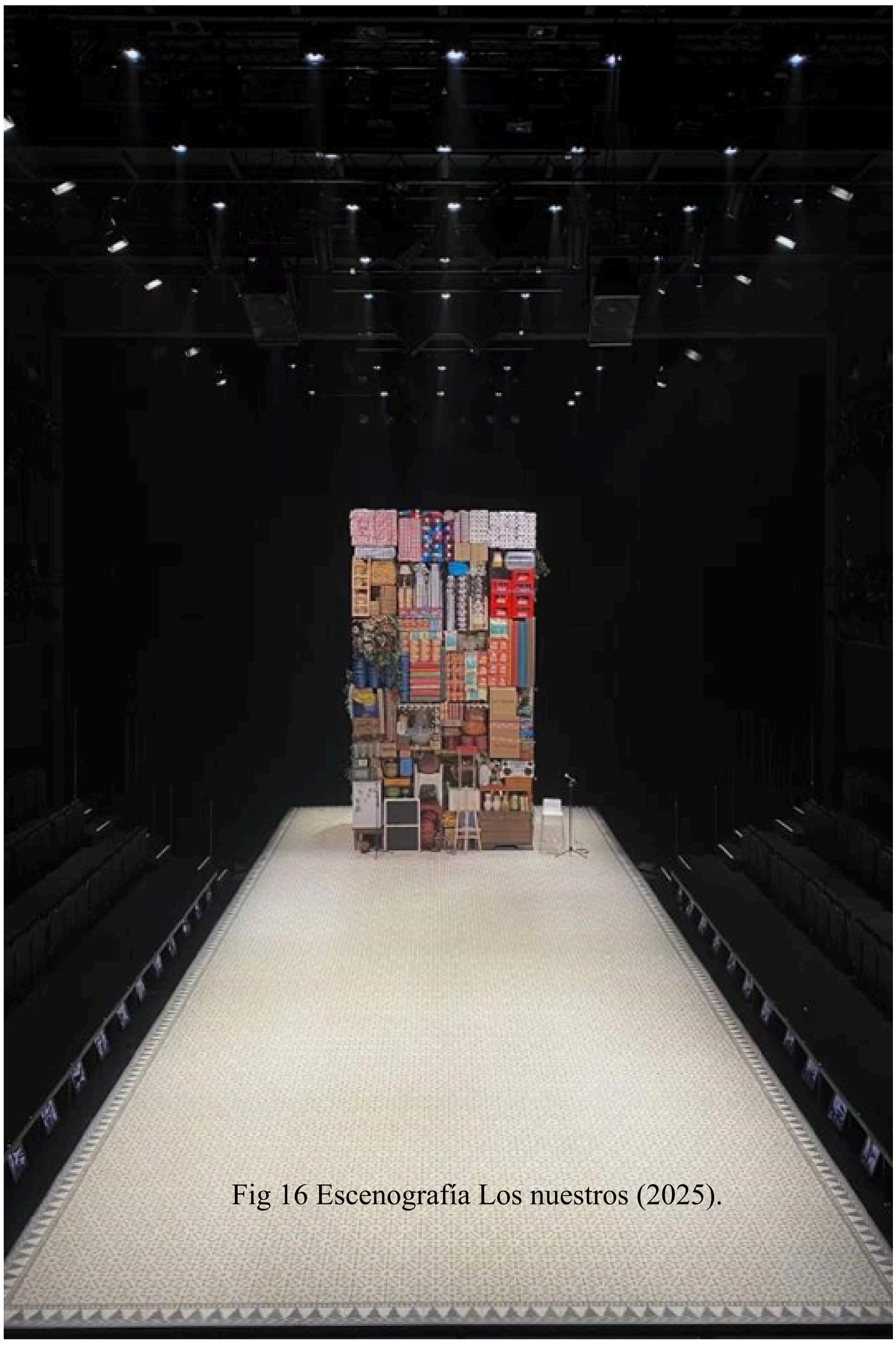


Fig 16 Escenografía Los nuestros (2025).

Pablo

Los nuestros estaba pensado desde el principio solo para el TNC de Cataluña y el Teatro ValleInclán, así que lo diseñé específicamente para esos dos espacios. Para mí es fundamental saber siempre si un espectáculo va de gira. Lo primero que necesito saber es cuánto dinero hay, dónde se va a hacer y si va a girar, porque todo se diseña a partir de eso.

Diseñar con poco dinero es muy bonito cuando funciona, pero es lo más difícil. Hubo un momento en que me cansé, porque implica muchísimo más tiempo. Si con un presupuesto alto un diseño puede llevar unas semanas, con muy poco dinero puede llevar meses, porque tienes que exprimirte la cabeza para que sea bonito, funcione, cueste poco y además sea transportable. Me recuerda a cuando llegó Ikea a España: muebles sencillos y baratos que parecían muy simples, pero detrás había horas y horas de los mejores diseñadores industriales. Eso tiene una cara negativa, como la superproducción, pero a nivel de diseño e ingenio, muchas veces las cosas con menos presupuesto son las más interesantes.

El problema es el desgaste: detrás hay una persona que necesita vivir, pagar el piso y producir más en menos tiempo. Llega un punto en que prefieres ideas más fáciles de ejecutar. Aun así, las escenografías a las que más cariño les tengo son las que he hecho con menos presupuesto.



Fig 17 Escenografía "El Banquete" de *La Ferviente* (2022).



Fig 18 Escenografía *La Fortaleza* (2024)



Fig 19 Escenografía Cucaracha con paisaje de fondo (2021).



Fig 20 Diseño *Cucaracha con paisaje de fondo* (2021).

Ana

Justo te iba a preguntar cuál ha sido para ti uno de los montajes más complejos. Supongo que no es lo mismo trabajar con amigos o con presupuestos pequeños que enfrentarse a producciones con más dinero, tiempos y límites. A nivel de complejidad —también dramatúrgica—, ¿hubo algún proyecto especialmente difícil?

Pablo

En mi cabeza aparece La fortaleza, que fue dificilísima porque prácticamente no había presupuesto: solo 1.600 euros.

Ana

Al final, es verdad que muchas veces las producciones con menos recursos son las que más te aportan, ¿no?

Pablo

Sí. Es como pensarlas de mil maneras: cada material, cada velcro, todo. Aprendes muchísimo. Y, de verdad, a las que más cariño les tengo son a las que he hecho con menos dinero: Gaviotas, La Ferviente, Cucarachas…

Ana

Sí, Cucarachas es precioso también, una idea muy bonita.

Pablo

Gracias. Surgió porque fuimos a la Galileo, que es un espacio enorme, casi como un patio inmenso, y aprovechamos todo lo que tenía. Por eso les tengo tanto cariño: ahí me di cuenta de que me gustaba especialmente hacer escenografías en ese tipo de espacios.

Ana

Claro, porque yo sé que tú eres arquitecto.

Pablo

Si. Cuando estudié arquitectura y empecé interpretación en la RESAD, todo el mundo me decía: "¿por qué no escenografía?", y yorespondía que no, que me parecía un rollo, algo de menor consideración. A mí siempre me hagustado la decoración, porque mi madre es decoradora, pero no veía la escenografía como uncamino para mí. Hasta que lo probé, empecéa trabajar con Marta Pazos durante el COVID yme di cuenta de que me gustaba más que la decoración y más que la arquitectura. Fue bonitodescubrir que la vida te puede sorprender y llevarte por un camino que pensabas que nuncaibas a tomar. Ahora lo veo claro: es lo que más me gusta del mundo. Me encanta.

Ana

Yo creo que toda tu experiencia en la interpretación te permite entender el teatro como algo más que "hacer una escenografía". Tu bagaje artístico está muy ligado a lo que el proyecto necesita, a ese imaginario compartido, y eso ayuda muchísimo. Creo que es una de las cosas que más caracteriza tu trabajo: las personas que están mezcladas en distintos ámbitos son las que mejor consiguen aunar los departamentos y entenderse. En el mundo artístico es importante que, en algún momento, todos hayamos pasado por otros roles para trabajar más unidos y comprender mejor los proyectos.

Pablo

Es verdad que hay algo en lo que nunca había pensado y que, al decirlo tú, me hacereflexionar. Cuando actúo, pienso mucho en lo que va a ver el público y en la sorpresa quebusca. En comedia, sobre todo, si yo me sorprendo a mí mismo actuando, estoy sorprendiendoal público. El público quiere sorprenderse cuando va al teatro: no quiere ver exactamente lomismo que en su vida, sino sorprenderse incluso con su propio reflejo.

Eso mismo me pasa diseñando: quiero que la gente se sorprenda, no tanto con trucos, sino con lo que ve. Creo que eso viene de estar encima del escenario observando al público, viendo cómo reacciona, cómo disfruta y, sobre todo, cómo se aburre. Todo eso después lo aplicas. Al empezar a trabajar como escenógrafo también entendí mejor el teatro como un arte comunitario. A veces los actores creemos que somos lo más importante, y no es así: hay un trabajo enorme detrás, con un equipo creativo y técnico fundamental. Es una actividad de comunidad muy grande, casi como una religión: como un concierto de Rosalía, como el Barça o como la iglesia. Un rito que sucede en un lugar, donde todos nos reunimos, guardamos silencio y compartimos algo que nos une como comunidad.

Ana

Es muy bello que hables de esto, porque mi trabajo empieza hablando del rito y de por qué nos unimos. La escenografía, en realidad, comenzó sin una figura concreta de escenógrafo: nació de rituales, de la necesidad de hacer algo bello, de decidir qué elementos colocar. Con el tiempo, hubo personas que se especializaron en pensar el espacio, sobre todo cuando se buscaba sorprender al público que funcionaban casi como trucos de magia.

Al final, todo tiene que ver con eso: nos unimos para creer que algo que no es verdad sea verdad. Ahí aparece ese punto de adrenalina. Yo, cuando salgo de actuar, siempre pienso: ¿selo habrán creído?, ¿qué habrán sentido?, ¿qué se llevan a casa? Con el tiempo, incluso me pregunto de qué se acuerdan después. El recuerdo es algo que me obsesiona y que influye mucho en cómo trabajo y en cómo pienso hacia adelante.

Justo por eso, hablando del público, una de las últimas preguntas que quería hacerte es si crees que el público realmente entiende la escenografía: llegan al teatro, la ven… ¿crees que la entienden?

Pablo

Con que lo vean, eso vale. No hay que entender nada, en el fondo. El público no tiene que entender lo que el director quiere que entiendan, ni lo que quiere decir el escenógrafo. El público tiene que ver la obra y que le pase algo. Y si no le pasa nada, también le está pasando algo. El público tiene que vivir la obra.

Es como un cuadro: no tienes que entenderlo, el cuadro te tiene que provocar algo. Si una persona que no ha estudiado Caravaggio en su vida ve uno por primera vez y se queda quieta mirándolo, ya ha funcionado. No hace falta entender nada.

Cuando diseño un espacio, yo me enredo en muchísimas capas, por inseguridad, por el síndrome del impostor. Pero luego llegas y muchas veces el público no se entera ni de la mitad de lo que tú has pensado. Y da igual: con que lo vean y digan “oh”, ya está, porque eso significa muchas cosas en su inconsciente. Muchas veces el público ve significados en la escenografía que yo no había pensado.

Me dicen: “¿Esto lo concebiste así?” ...

Ana

Qué interesante que aquello que hagamos resuene de la forma que tenga que resonar. Yo creo que el arte está para sentirlo, disfrutarlo y plantearnos preguntas. Lo interesante es que haya muchas interpretaciones posibles de una obra. No todo el mundo se pregunta por qué Lady Gaga hacía algo de una manera u otra.

¿Qué consejo le darías a alguien que quiera empezar en el diseño escénico, teniendo en cuenta que tu trayectoria ha pasado por la arquitectura, la interpretación y, finalmente, la escenografía?

Pablo

Yo creo que lo primero es saber que es un ámbito muy precario: si quieres hacerte rico, este no es el camino. Los primeros cinco o diez años no te haces rico, nunca. Yo, por ahora, tampoco, y no tiene pinta. Así que ese objetivo, fuera. Hay que tener mucha paciencia.

Creo que es importante estudiar algo que se te dé bien, que te guste y que tenga relación con la escenografía: arquitectura, bellas artes, diseño… Cada cual llega por un camino distinto.

Hay gente que viene del diseño industrial, otros de la arquitectura, otros de las artes plásticas.

Al final, con que hagas algo relacionado, vas aprendiendo qué quieres hacer y cómo. Yo al principio hice muchas cosas sin cobrar o cobrando muy poco, porque no tenía todavía un trabajo que avalara mi experiencia. Es una pena, pero es así, igual que en la interpretación.

Por mucho que digamos que no debería ser así, la realidad es esa.

Ana

Y, con respecto al futuro de la escenografía, ¿cómo lo ves? Al final de este proyecto planteo cómo la tecnología ha entrado con mucha fuerza: ¿en algún momento te han pedido incorporar tecnología en tus trabajos o, por el contrario, han querido conservar tu línea estética?

Pablo

Muchas veces me piden que incluya proyecciones. Yo no soy quien se encarga directamente de la tecnología, pero sí pienso el espacio para que pueda proyectarse: superficies, recorridos, zonas donde se puede o no se puede proyectar. Creo que es importante estar actualizado, pero también tener claras las bases del espacio escénico. Un espacio funciona por sí mismo: entras en una catedral y algo sucede, sin necesidad de tecnología. La base del teatro no tiene que ver con el nivel de modernidad, aunque está bien que sea contemporáneo.

El teatro, en general, nunca ha tenido ni va a tener presupuestos enormes, salvo casos muy concretos como la ópera. No es como el cine o los grandes conciertos. Por eso creo que el teatro va a seguir evolucionando lentamente con la tecnología, pero siempre volviendo a su esencia: la verdad escénica, el rito y la experiencia compartida. No vamos a ver teatros con cien pantallas; como mucho, una o dos. Y está bien así. La tecnología acompañará, pero el teatro seguirá siendo, sobre todo, lo que ha sido siempre.

Ana

Son el tipo de conversaciones que, dentro de treinta años, se releen y uno piensa que estaban completamente desfasadas. Aun así, también reflexiono en el trabajo sobre hasta qué punto la tecnología puede transformar la experiencia teatral.

Me pregunto si en algún momento, al entrar en el teatro, al público se le darán gafas de realidad virtual o 3D, y si eso podría acercar la experiencia teatral a la del cine. Tal vez el teatro experimente ese giro tecnológico y, como suele ocurrir, después vuelva a una forma más esencial, porque los procesos culturales son cíclicos.

Con la aparición de la realidad virtual surge también la pregunta de si, en el futuro, parte de lo que hoy se construye físicamente en escena podría ser sustituido por elementos digitales que el público vea a través de esos dispositivos.

Pablo

No creo que haya que tener miedo a la tecnología, pero sí preguntarse hacia dónde puede ir todo esto. El teatro es, en cierto modo, un ámbito privilegiado: dedicarse a él suele implicar o bien trabajar en otra cosa para sostenerse, o contar con algún tipo de apoyo.

La incorporación de tecnologías avanzadas —como gafas de realidad virtual— probablemente no será homogénea. No es realista pensar que ese tipo de recursos se implanten de la misma manera en todos los contextos. Es más probable que aparezcan en grandes capitales o centros culturales europeos, mientras que en otros lugares el teatro seguirá realizándose con medios mucho más sencillos.

De hecho, hoy en día conviven al mismo tiempo las grandes producciones internacionales y el teatro de barrio, que sigue funcionando sin pantallas, láseres o dispositivos tecnológicos, y que no por ello es menos interesante ni menos valioso.

Creo que la tecnología es algo a tener en cuenta y con lo que el teatro avanzará, pero el teatro esencial no va a desaparecer. A día de hoy sigue siendo, en su base, muy similar a lo que era hace dos mil años. No creo que llegue un momento en el que sea obligatorio usar dispositivos tecnológicos para asistir a una función, entre otras cosas porque no habrá recursos para ello.

El teatro no es un bien productivo en términos capitalistas, y precisamente ahí reside parte de su valor: en una esencia que resiste, que se adapta lentamente y que sigue poniendo en el centro el encuentro, el rito y la experiencia compartida.

Ana

Para finalizar, quería proponerte un pequeño juego. Hay un libro que me gustaría mostrarte para cerrar la entrevista. Se llama Verbolario, de Rodrigo Cortés, y me encanta porque funciona como un pequeño diccionario que redefine las palabras más allá de lo que dice la RAE. He seleccionado tres definiciones: “escenario, diván de gran tamaño”; “bailar, llamar la atención de forma coordinada”; e “hipócrita, quien ejerce el trabajo del actor sin pacto previo con el público”. A partir de estos ejemplos, quería preguntarte, volviendo a la primera pregunta que te hice: ¿Qué es ser escenógrafo? Si tuvieras que definirlo ahora desde este juego ¿Qué dirías que es?

Pablo

Para mí es como lo que hacía mi madre, que decoraba las casas de las señoras del barrio de los Remedios. Pintaba las sillas: las raspaba, las lijaba, las pintaba de otro color, y quedaban muy bien. Supongo que ser escenógrafo es, en el fondo, hacer lo mismo que hacía ella con esas sillas, ese mimo. Decorar las casas… aunque la palabra "decorar" no guste mucho. Pero como mi madre era decoradora, a mí ese término me trae buenos recuerdos. Creo que tiene que ver con aportar felicidad a través del espacio.

Ana

Ser escenógrafo, tal vez, aunando todo lo que has dicho, sea decorar el imaginario de otra persona.

Pablo

Se van a meter conmigo todos los de la AAPEE[12] si utilizo el término "decorar".

Ana

(Risas) Ha quedado precioso. Es bonito pensarlo así. Al fin y al cabo, el imaginario de cada uno es también su casa, ¿no? Eso me parece muy bello. Que sea como lo que hacía tu madre… Para ti, ser escenógrafo es, en el fondo, el cuidado que tenía ella. Me parece una apropiad descripción.

Muchísimas gracias, Pablo, por tu tiempo.

A ti Ana, por contar conmigo.

[12] Asociación de Artistas plásticos Escénicos y Audiovisuales de España.

6. Conclusiones

El ser humano ha sentido históricamente la necesidad de representar y hacer visible su visión del mundo. Esa pulsión expresiva implica no solo la acción teatral, sino también la creación de un entorno, una ambientación que permita situar el relato y dotarlo de sentido. Sin embargo, a lo largo de la historia, las condiciones de precariedad económica y los contextos políticos inestables han limitado con frecuencia el desarrollo material de la escena. En esos periodos, la dramaturgia asumió la función de suplir la escenografía: la palabra describía el espacio, lo evocaba y lo construía en la imaginación del espectador.

La escenografía, no obstante, nunca desaparece del todo. Reaparece cíclicamente en los teatros cuando las condiciones lo permiten y, cuando no, se transforma. La precariedad —constante histórica del hecho teatral — ha impulsado siempre la búsqueda de alternativas espaciales, como la reutilización de edificios existentes o la adaptación de infraestructuras con otros usos previos. En las primeras décadas del siglo XXI, y de manera especialmente significativa tras la crisis sanitaria de la COVID-19, esta tendencia se intensifica: el teatro sale del edificio tradicional y explora espacios no convencionales y al aire libre. Este desplazamiento inaugura una nueva etapa de reutilización del espacio, que responde tanto a criterios económicos como ecológicos. La ocupación de antiguos mercados, fábricas, conventos, naves industriales o espacios urbanos infrautilizados favorece una práctica escénica más sostenible y, al mismo tiempo, preserva el sustrato cultural y simbólico de infraestructuras que en su origen respondieron a otras funciones. El espacio deja de ser un contenedor neutro y se convierte en un elemento activo del discurso escénico. En este contexto, el teatro se adapta y con él se redefine el papel del escenógrafo. Su labor ya no es la misma dentro del teatro que fuera de él. En el espacio teatral convencional, el escenógrafo construye un mundo desde cero; en los espacios no convencionales, en cambio, parte de un lugar que ya “habla por sí mismo”. Su tarea consiste entonces en dialogar con ese entorno, intervenirlo con precisión mediante la luz, la utilería, los materiales y los detalles visuales, de modo que el conjunto —espacio preexistente e intervención artística— constituya la verdadera escenografía.

Ante este panorama surgen preguntas inevitables: ¿cuál es el futuro de los escenógrafos que desean trabajar en el ámbito teatral?, ¿cómo afecta esta transformación a la precariedad del sector? Lejos de suponer la desaparición de la escenografía, estos cambios parecen señalar una ampliación del campo profesional, que exige nuevas competencias, mayor capacidad de adaptación y una comprensión del espacio como elemento dramatúrgico.

No obstante, la persistencia de dicha austeridad económica continúa siendo un reto estructural que condiciona la estabilidad laboral y obliga a repensar los modelos de producción y apoyo institucional al teatro contemporáneo.

En este escenario de transformación, la incorporación de tecnologías inmersivas plantea interrogantes que desdibujan las fronteras tradicionales de las artes escénicas. Cabe preguntarse, por ejemplo, si la introducción de dispositivos como la realidad virtual o las gafas 3D en un espacio teatral alteraría la naturaleza misma del acontecimiento escénico: ¿seguiríamos asistiendo a una representación teatral o nos situaríamos en un territorio híbrido entre el teatro y el cine? ¿Se trataría de una ampliación del lenguaje escénico o de una redefinición de sus límites?

Estas cuestiones no apuntan necesariamente a una sustitución del teatro por la tecnología, sino a una expansión de sus posibilidades perceptivas. La experiencia teatral continúa siendo compartida, irrepetible y situada en un tiempo y un espacio concretos; sin embargo, la mediación tecnológica introduce nuevas capas de realidad que transforman la relación entre cuerpo, mirada y espacio. En este sentido, la escenografía se sitúa en un territorio liminal entre lo físico y lo virtual, obligando a replantear no solo los límites disciplinarios, sino también el papel del espectador y del escenógrafo en la creación de la experiencia escénica contemporánea. La pregunta ya no es si la tecnología puede sustituir a la escenografía, sino cómo ambas pueden coexistir y redefinirse mutuamente. Y si no existen medios económicos que sean estables, el teatro se adaptará pues es una necesidad humana imparable. En este contexto, la escenografía contemporánea se define por la capacidad de activar el espacio como experiencia, situando al escenógrafo en el centro de los debates estéticos, sociales y políticos del teatro del siglo XXI.

Recibido 17/12/2025
Aceptado 13/01/2026

7. Referencias Bibliográficas.

Academy of Fine Arts Warsaw. (s.f.). *Faculty of stage design*. https://en.asp.waw.pl/stronaglowna/faculties/faculty-of-stage-design/

Aristóteles. (1995). *Poetics* (S. Halliwell, Trans.). Harvard University Press. (Obra original s. IV a. C.)

Asociación de Autores de Teatro (AAT). (s.f.). *El teatro español en el siglo XXI*. https://aat.es/laspuertas-del-drama/el-teatro-espanol-en-el-siglo-xxi/

Carlson, M. (1989). *Places of performance: The semiotics of theatre architecture*. Cornell University Press.

Centro Dramático Nacional (CDN). (2018–2024). Memorias, catálogos y documentación institucional. https://cdn.inaem.gob.es

Centro Dramático Nacional. (2021). *Entrevista a Pablo Chaves* [Vídeo]. YouTube. https://youtu.be/chsEyXqK0F0

Culture Action Europe. (s.f.). *The situation of theatres in the EU Member States*. https://share.google/JuLCzx5N3lAJobIes

European Audiovisual Observatory. (1994–1996). Statistical yearbook. Council of Europe.

European Theatre Convention (ETC). (s.f.). *Reports and research papers on European theatre structures*. https://www.europeantheatre.eu

European Theatre Convention (ETC). (s.f.). *Sustainability programmes*. https://www.europeantheatre.eu

Euskadi – Gobierno Vasco. (s.f.). *Planes de sostenibilidad cultural.* http://www.eustat.eus/elementos/ele0013200/tbl0013201_c.html

Hannah, D., & Taxidou, O. (Eds.). (2010). *Performance architecture and the spatial turn*. Palgrave Macmillan.

IFACCA. (2013, January 16). *El presupuesto para cultura en España se ha reducido*. https://ifacca.org/news/2013/01/16/el-presupuesto-para-cultura-en-espana-se-ha-reduci/

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Routledge. (Original work published 1999)

López de la Osa, J. (s.f.). *La escena y lo real* [E-book]. Digitalia. https://www-digitaliapublishingcom.bucm.idm.oclc.org/viewepub/?id=170430

McAuley, G. (2000). *Space in performance: Making meaning in the theatre*. University of Michigan Press.

McKinney, J., & Butterworth, P. (2009). *The Cambridge introduction to scenography.* Cambridge University Press.

Mesón Martín, A. (2024). *Trabajo de fin de grado* [TFG, Universidad de Alcalá]. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/61397/TFG_Meson_Mart%C3%ADn_2024.pdf

Ministerio de Cultura y Deporte. (2024). *Anuario de estadísticas culturales* 2024: Nota resumen. https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:8a94d915-5df4-4190-9c87-1b2bbd81c680/nota-resumen-anuariode-estadisicas-culturales-2024.pdf

Ministerio de Cultura y Deporte. (s.f.). *Programa Cultura 2007–2013* – Europa Creativa. https://www.cultura.gob.es/oficina-europa-creativa/programa-cultura/2007-2013.html

Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. (s.f.). *Guías MITECO para cultura sostenible*.

Chaves, P. (s.f.). Pablo Chaves — escenografía y proyectos. https://www.pablochaves.com/

Revista Godot. (s.f.). *Microteatro: 15 años de teatro urgente y cercano.* https://revistagodot.com/microteatro-15-anos-de-teatro-urgente-y-cercano/

RTVE – La Sala. (2021, octubre 12). *La muerte del decorado. Marta Pazos y Pablo Chaves* [Audio]. RTVE Play. https://www.rtve.es/play/audios/la-sala-rne/sala-muerte-del-decorado-marta-pazos-pablo-chavesmaza-12-10-21/6134686/

Sanchis Sinisterra, J. (s.f.). *La práctica de lo real en la escena contemporánea* [E-book]. Digitalia. https://www-digitaliapublishing-com.bucm.idm.oclc.org/viewepub/?id=24163

Santa Mònica. (2023). *Rompimiento de embocadura* [Ficha de obra]. https://www.santamonica.cat/es/exposicions-i-activitats/exposicions/2023/lleno-deagujeros/obres/rompimiento-embocadura

Señor Serrano, Agrupación. (2016). *Birdie [Proyecto escénico].* https://www.srserrano.com/es/birdie/ Suárez, J. I. (2010). *Escenografía aumentada: Teatro y realidad virtual*. Fundamentos.

Technical University of Berlin. (s.f.). M.A. *stage design and scenography.* https://www.tu.berlin/en/studying/study-programs/all-programs-offered/study-course/stage-designand-scenography-m-a

Teatre Lliure. (s.f.). *Historia, memorias y notas de prensa*. https://www.teatrelliure.com

Theatre Green Book. (s.f.). *Producciones sostenibles*. https://theatregreenbook.com/other-languagesespanol/

Theaterakademie August Everding. (s.f.). Bachelor Bühnenbild & Kostüm. https://theaterakademie.de/en/studium/studiengaenge/buehnenbild-und-kostuem/studium

Universidad de Sevilla. (s.f.). *Lorca y Dalí*. https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/19156/16733

Vitruvio. (1999). *De Architectura* (R. F. Townsend, Trans.). Penguin Classics. (Original work published siglo I a. C.)

Viebrock, A. (s.f.). *Perfil artístico*. Operabase.https://www.op*erabase.com/anna-viebrock-a1382/es*

Quesne, P. (s.f.). Une utopie en construction. Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/en/pompidou-plus/magazine/article/philippe-quesne-une-utopie-enconstruction