



# LA CULTURA Y LA CIUDAD

JUAN CALATRAVA  
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ  
DAVID ARREDONDO GARRIDO  
(eds.)

eug

JUAN CALATRAVA  
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ  
DAVID ARREDONDO  
(EDS.)

LA CULTURA  
Y  
LA CIUDAD

Granada, 2016

El presente libro se edita en el marco de la actividad del Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*, habiendo contado para su publicación con aportaciones económicas del mismo



© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja  
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada  
Telf.: 958 243930-246220  
Web: [editorial.ugr.es](http://editorial.ugr.es)

ISBN: 978-84-338-5939-6

Depósito legal: Gr./836-2016

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: David Arredondo Garrido

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

INTRODUCCIÓN. ....	XVII
JUAN CALATRAVA	

## LECCIÓN INAUGURAL

RITRATTI DI CITTÀ DAL RINASCIMENTO AL XVIII SECOLO . . . . .	I
CESARE DE SETA	

## SECCIÓN I

### LA IMAGEN CODIFICADA.

#### REPRESENTACIONES DE LO URBANO

EL MITO DEL LEJANO OESTE EN LAS CIUDADES DEL SUNBELT NORTEAMERICANO. ....	15
CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ	
LOGOTYPES AND CITIES REPRESENTATIONS. ....	23
JEAN-LUC ARNAUD	
RECONSTITUCIÓN URBANA: TRAZA, ESTRUCTURA Y MEMORIA . . . . .	33
JAVIER ORTEGA VIDAL	
NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS HERRAMIENTAS: UN CASO DE HGIS . . . . .	45
ANTONIO J. GÓMEZ-BLANCO PONTES	
EL PASEO DE LOS TRISTES DE GRANADA COMO REFERENTE DE UNA ESCENOGRAFÍA ORIENTAL A PROPÓSITO DE UN DIBUJO DE WILLIAM GELL . . . . .	55
MARÍA DEL MAR VILLAFRANCA JIMÉNEZ	
LA CIUDAD EN LA NOVELA GRÁFICA AMERICANA. VISIONES DE LA METRÓPOLIS CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE CINCO AUTORES JUDÍOS: WILL EISNER, HARVEY PEKAR, ART SPIEGELMAN, BEN KATCHOR Y PETER KUPER. ....	63
RICARDO ANGUIA CANTERO	
EL PARÍS <i>MODERNO</i> DE CHARLES BAUDELAIRE Y WALTER BENJAMIN. ....	73
ANTONIO PIZZA	
IMÁGENES FUGACES: REPRESENTACIONES LITERARIAS DEL SUBURBIO. ....	85
MARTA LLORENTE DÍAZ	

## La cultura y la ciudad

HABITANDO LA CASA DEL AZAR. LA CULTURA DE SORTEOS DE CASAS COMO UN SUBLIMADOR EN LAS REPRESENTACIONES DE UNA NUEVA TIPOLOGÍA DOMÉSTICA DE LA <i>CLASE MEDIA</i> DE MONTERREY. LA CASA DE ACERO (1960) ..... ALBERTO CANAVATI ESPINOSA	97
IMAGINARIO URBANO, ESPACIOS PÚBLICOS HISTÓRICOS. GLOBALIZACIÓN, NEOLIBERALISMO Y CONFLICTO SOCIAL. EJE ESTRUCTURADOR: PASEO DE LA REFORMA, AV. JUÁREZ, AV. MADERO Y ZÓCALO ..... RAÚL SALAS ESPÍNDOLA, GUILLERMINA ROSAS LÓPEZ, MARCOS RODOLFO BONILLA	105
REPRESENTACIONES DE LO URBANO EN EL SANTIAGO DE CHILE DE 1932. LA CIUDAD, EL URBANISTA, SU PLAN Y SU PLANO: CINCO MIRADAS POSIBLES DESDE EL OJO DEL URBANISTA KARL BRUNNER. .... PEDRO BANNEN LANATA, CARLOS SILVA PEDRAZA	111
REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS Y RESTITUCIÓN GRÁFICA DE LA CIUDAD HISTÓRICA DE LIMA. SXVI-XIX. .... MARITZA CORTÉS	119
CASABLANCA A TRAVÉS DE MICHEL ÉCOCHARD (1946-1953). CARTOGRAFÍA, FOTOGRAFÍA Y CULTURA. ... RICARD GRATACÒS-BATLLE	125
FAENZA E LE SUE RAPPRESENTAZIONI URBANE: DALLA CONTRORIFORMA AL PUNTO DI VISTA ROMANTICO DI ROMOLO LIVERANI ..... DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI	135
MONTERREY A TRAVÉS DE SUS MAPAS: EN BUSCA DE UN CENTRO HISTÓRICO MÁS ALLÁ DE «BARRIO ANTIGUO» ..... JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, CYNTHIA LUZ CISNEROS FRANCO	143
MEDIOS DE REPRESENTACIÓN URBANA Y ARQUITECTÓNICA EN EL MUNDO MESOAMERICANO. UN TALLER DE ARQUITECTOS MESOAMERICANOS EN PLAZUELAS, GTO. .... JOSÉ MIGUEL ROMÁN CÁRDENAS	151
EL PLANO OFICIAL DE URBANIZACIÓN DE SANTIAGO Y LA ORDENANZA LOCAL DE 1939: ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN EN LA MODERNIZACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO ..... JOSÉ ROSAS VERA, MAGDALENA VÍCUÑA DEL RÍO	161
CUANDO LA SOMBRA DE UN ARSENAL ES ALARGADA. PRIMEROS «RETRATOS» DE LA CIUDAD DEPARTAMENTAL DE FERROL EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX (1782-1850) ..... ALFREDO VIGO TRASANCOS	169
LAS LÍNEAS QUE DISEÑARON MANHATTAN DE LOS EXPLORADORES A LOS COMISIONADOS ..... ANA DEL CID MENDOZA	177
SATELLITE MONUMENTS AND PERIPATETIC TOPOGRAPHIES ..... FIRAT ERDIM	187
PLANO Y PLAN: LA TRAMA DE SANTIAGO COMO «CIUDAD MODERNA». EL PLANO OFICIAL DE LA URBANIZACIÓN DE LA COMUNA DE SANTIAGO, DE 1939, IDEADO POR KARL BRUNNER. .... GERMÁN HIDALGO, WREN STRABUCCHI	195
GRANADA: LECTURA DE LA CIUDAD MODERNA POR MEDIO DE SUS PANORÁMICAS Y VISTAS GENERALES ..... CARLOS JEREZ MIR	201

## Índice

«TURKU ON FIRE». IL «GRID PLAN» ALLE RADICI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA. . . . .	209
ANNALISA DAMERI, ANNA PICHETTO FRATIN	
CARTOGRAFÍAS TOPOLÓGICAS DE LA DENSIDAD URBANA. UNA PROPUESTA PARA EL DESCUBRIMIENTO RELACIONAL. . . . .	217
FRANCISCO JAVIER ABARCA-ÁLVAREZ, FRANCISCO SERGIO CAMPOS-SÁNCHEZ	
DICOTOMÍA DE LA VISIÓN. INCIDENCIAS EN EL ARTE DE LA CARTOGRAFÍA. . . . .	225
BLANCA ESPIGARES ROONEY	
CARTOGRAFÍAS DEL PAISAJE METEOROLÓGICO: DIBUJANDO EL AIRE DE LA CIUDAD. . . . .	233
TOMÁS GARCÍA PÍRIZ	
INVESTIGACIÓN CARTOGRÁFICA Y CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO . . . . .	241
NANCY ROZO MONTAÑA	
LA REPRESENTACIÓN URBANA EN LA ERA DE LAS SMART CITIES . . . . .	247
PAOLO SUSTERSIC, MÓNICA FERRER	
MÁQUINAS PARA LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO. LOS DIAGRAMAS COMO HERRAMIENTAS DEL PLANEAMIENTO URBANO. . . . .	253
PABLO ARRÁEZ MONLLOR	
INVENTIT ¡HALLADO, ENCONTRADO! . . . . .	261
IOAR CABODEVILLA ANTOÑANA, UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL. LAS HERRAMIENTAS DIGITALES Y SU ACCIÓN EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI. A PROPÓSITO DEL URBANISMO «UNITARIO» . . . . .	267
SERGIO COLOMBO RUIZ	
LEARNING CITY. SOCIALIZACIÓN, APRENDIZAJE Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO . . . . .	275
UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
BARCELONA CINECITTÀ. THE CITY INVENTED THROUGH SCENOGRAPHY . . . . .	285
DICLE TASKIN	
LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES IDEALES ITALIANAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI . . . . .	293
DAVID HIDALGO GARCÍA, JULIÁN ARCO DÍAZ	
EL MAR DESDE LA CIUDAD. PARET, LEJOS DE LA CORTE, Y LA IMAGEN DE LAS VISTAS DEL CANTÁBRICO . .	301
MARÍA CASTILLA ALBISU	
DE LA VIDA ENTRE JARDINES A LOS SOLARES YERMOS. EN TORNO A UNA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE TOLEDO . . . . .	309
VICTORIA SOTO CABA, ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS	
CIUDADES IMAGINADAS / PAISAJES DE PAPEL. PROYECTO Y REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE LISBOA . . . . .	317
CARMEN MORENO ÁLVAREZ	
CITTÀ POSTUME. COSTRUZIONE RETORICA E STRATEGIA ANALITICA NELLE IMMAGINI URBANE DI GABRIELE BASILICO . . . . .	323
MARCO LECIS	

## La cultura y la ciudad

RACCONTARE LA CITTÀ TRA IMMAGINI E PAROLE. RITRATTI URBANI NEI LIBRI FOTOGRAFICI . . . . .	331
ANNARITA TEODOSIO	
FOTOGRAFÍA Y TURISMO. EL REGISTRO DE LO URBANO A TRAVÉS DE FOTÓGRAFOS DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL POR LAS ISLAS BALEARES . . . . .	339
MARÍA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ	
PARIS N'EXISTE PAS. . . . .	345
MARISA GARCÍA VERGARA	
VISIÓN PANORÁMICA Y VISIÓN PANÓPTICA: MODOS DE VER LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX . . . . .	353
BEGOÑA IBÁÑEZ MORENO	
LA MÍSTICA DEL MIRADOR: CIUDADES <i>A VISTA DE PÁJARO</i> . . . . .	361
CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET	
DEENCUENTROS. DOS DIBUJOS PARA UNA PLAZA, DE PUIG I CADAFALCH . . . . .	369
GUILLEM CARABÍ BESCÓS	
BARCELONA AND DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN TO THE EYES OF A BAUHAUSLER: URBAN LIFE IN THE PHOTO COLLAGES OF JOSEF ALBERS . . . . .	377
LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU	
I MEZZI DI TRASPORTO E LA CITTÀ, TRA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE . . . . .	385
SIMONA TALENTI	
VISIÓN DE LA CIUDAD DE VENECIA EN LOS ESTUDIOS DE EGLE RENATA TRINCANATO (1910-1998) . . . . .	393
ALESSANDRA VIGNOTTO	
VISIONES LITERARIAS Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO. EL RECONOCIMIENTO DE VALORES PATRIMONIALES EN LAS VIEJAS CIUDADES ESPAÑOLAS EN LOS AÑOS DEL CAMBIO DE SIGLO. . . . .	399
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA	
<i>PALINODIA</i> ÍNTIMA DE UNA CIUDAD <i>INDECIBLE</i> . . . . .	405
AARÓN J. CABALLERO QUIROZ	
CIUDADES VISIBLES . . . . .	411
IÑIGO DE VIAR	
ESPACIOS DE LA RESISTENCIA: PARÍS EN RAINER MARIA RILKE . . . . .	419
CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ	
CIUDAD DE LETRAS, EDIFICIOS DE PAPEL. UNA IMAGEN LITERARIA SOBRE LA CIUDAD DE ONTINYENT . . . . .	427
DANIEL IBÁÑEZ CAMPOS	
«FEBBRE MODERNA». STRATEGIE DI VISIONE DELLA CITTÀ IMPRESSIONISTA . . . . .	433
FRANCESCA CASTELLANI	
ROMA, RECONOCER LA PERIFERIA A TRAVÉS DEL CINE . . . . .	439
MONTSERRAT SOLANO ROJO	
EL PAISAJE EN LA CIUDAD. EL PARQUE DEL ILM EN WEIMAR VISTO POR GOETHE . . . . .	449
JUAN CALDUCH CERVERA, ALBERTO RUBIO GARRIDO	
LAS <i>CIUDADES INVISIBLES</i> COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS URBANO . . . . .	457
HELIA DE SAN NICOLÁS JUÁREZ	

## Índice

REPRESENTACIÓN HISTÓRICA, LITERARIA Y CARTOGRÁFICA EN EL PAISAJE URBANO DE TETUÁN ENTRE 1860 Y 1956 . . . . .	465
JAIME VERGARA-MUÑOZ, MIGUEL MARTÍNEZ-MONEDERO	
CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD INDUSTRIAL: IVREA Y TORVISCOSA (ITALIA) . . . . .	473
ÁNGELES LAYUNO ROSAS	
LA CONTRIBUCIÓN ESPAÑOLA AL URBANISMO DE LA CIUDAD DE MILÁN . . . . .	481
MARÍA TERESA GARCÍA GALLARDO	
CULTURAL LANDSCAPES AND URBAN PROJECT. ISTANBUL'S ANCIENT WALLS CASE . . . . .	489
PASQUALE MIANO	
RENOVATIO URBS STOCKHOLM. CONFERRING A PROPER CHARACTER ON A CITY ON THE ARCHIPELAGO . .	497
CHIARA MONTERUMISI	
<b>SECCIÓN II</b>	
<b>LA IMAGEN INTEGRADORA.</b>	
<b>PATRIMONIO Y PAISAJE CULTURAL URBANO</b>	
LOS REALES SITIOS: PATRIMONIO Y PAISAJE URBANO. . . . .	507
PILAR CHÍAS NAVARRO	
THE MAUROR LEDGE OF GRANADA. A VISUAL ANALYSIS. . . . .	519
JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ	
EL ORDEN RESTABLECIDO, LA DESCRIPCIÓN DE LOS PUEBLOS RECONSTRUIDOS TRAS EL TERREMOTO DE ANDALUCÍA DE 1884 . . . . .	523
ANTONIO BURGOS NÚÑEZ	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DEL PAISAJE. . . . .	531
BERNARDINO LÍNDEZ VÍLCHEZ	
ARQUITECTURA ETNOGRÁFICA EN EL ENTORNO DE RÍO BLANCO DE COGOLLOS VEGA, GRANADA . . .	539
SALVADOR UBAGO PALMA	
AGRICULTURA FRENTE A LA BANALIZACIÓN DEL PAISAJE HISTÓRICO URBANO. ESTUDIO DE CASOS EN MADRID, BARCELONA Y SEVILLA. . . . .	547
DAVID ARREDONDO GARRIDO	
LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA (Y DEL OLVIDO) EN LA CIUDAD Y SUS DISCURSOS NARRATIVOS: CREACIÓN, TRANSFORMACIÓN, REVITALIZACIÓN, TEMATIZACIÓN . . . . .	561
IGNACIO GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ	
APUNTES SOBRE CIUDADES POSTBURBUJA: LOS COMUNES URBANOS EN BARCELONA . . . . .	569
CARLOS CÁMARA MENOYO	
CIUDADES DE LA MEMORIA. CINCO DEPÓSITOS DE BARCELONA . . . . .	579
ANA ISABEL SANTOLARIA CASTELLANOS	
A TRAVÉS DEL CALEIDOSCOPIO. EL PAISAJE URBANO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA . . . . .	587
FRANCISCO FERNANDO BELTRÁN VALCÁRCEL	

## La cultura y la ciudad

LA CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD HISTÓRICA. EL ESTUDIO DEL COLOR EN LA CARRERA DEL DARRO . . . . .	595
CARMEN MARÍA ARMENTA GARCÍA	
PAISAJES VELADOS: EL DARRO BAJO LA GRANADA ACTUAL . . . . .	603
FRANCISCA ASENSIO TERUEL, FRANCISCO JOSÉ IBÁÑEZ MORENO, ANTONIO GARCÍA BUENO	
UNA IMAGEN ANÓNIMA, UNA ESCENA URBANA, UN TROZO DE HISTORIA. ESTRATEGIAS FLUVIALES EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA . . . . .	611
JOSEMARÍA MANZANO JURADO, SANTIAGO PORRAS ÁLVAREZ	
GRANADA: CIUDAD SIMBÓLICA ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XVIII . . . . .	619
NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ	
LA INFLUENCIA DE LA PIEDRA DE SIERRA ELVIRA EN LA CONFIGURACIÓN URBANA DEL CASCO HISTORICO DE GRANADA . . . . .	625
IGNACIO VALVERDE ESPINOSA, IGNACIO VALVERDE-PALACIOS, RAQUEL FUENTES GARCÍA	
EL SACROMONTE: PATRIMONIO E IMAGEN DE UNA CULTURA . . . . .	633
ANTONIO GARCÍA BUENO, KARINA MEDINA GRANADOS	
LA IMAGEN DE LA ALCAZABA DE LA ALHAMBRA. . . . .	641
ADELAIDA MARTÍN MARTÍN	
LA GRAN VÍA DE COLÓN DE GRANADA: UN PAISAJE DISTORSIONADO . . . . .	651
ROSER MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA	
EL CONFINAMIENTO DEL PAISAJE DE LA ALHAMBRA EN SU PERÍMETRO AMURALLADO. . . . .	659
ALEJANDRO MUÑOZ MIRANDA	
TRAS LA IMAGEN DEL CARMEN BLANCO . . . . .	667
ESTEBAN JOSÉ RIVAS LÓPEZ	
LA ALCAICERÍA DE GRANADA. REALIDAD Y FICCIÓN. . . . .	673
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ MUÑOZ	
LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: CULTURA, PATRIMONIO E IMAGEN DE CIUDAD. . . . .	681
MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA	
EL AGUA OCULTA. CORRIENTES SUBTERRÁNEAS Y SACRALIZACIÓN TERRITORIAL EN LA GRANADA DEL SIGLO XVII . . . . .	689
FRANCISCO ANTONIO GARCÍA PÉREZ	
INVENTARIO DE UNA CIUDAD IMAGINARIA . . . . .	701
JUAN DOMINGO SANTOS	
NUEVA YORK-REIKIAVIK. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE DOS MODELOS URBANOS . . . . .	709
JOSÉ MIGUEL GÓMEZ ACOSTA	
CONTRAPOSICIONES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE URBANO: EL VALOR ESTÉTICO FRENTE AL VALOR DOCUMENTO. . . . .	717
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ BENAVIDES	
JULIO CANO LASSO: LA CIUDAD HISTÓRICA COMO OBRA DE ARTE TOTAL . . . . .	723
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MIGUEL CENTELLAS SOLER	

## Índice

EL ESPACIO INTERMEDIO COMO CONSTRUCTOR DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD. . . . .	731
RAQUEL MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA ECHARTE RAMOS	
CITY OVERLAYS. ON THE <i>MERCAT DE SANTA CATERINA</i> BY EMBT . . . . .	739
SEBASTIAN HARRIS	
LA BARCELONA DEL GRUPO 2C. L'IMMAGINE DI UN LAVORO COLLETTIVO. . . . .	747
FABIO LICITRA	
LOS JARDINES DE J.C.N. FORESTIER EN BARCELONA: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA SOBRE EL IMPACTO DE SUS REALIZACIONES EN LA IMAGEN DE LA CIUDAD. . . . .	755
MONTSERRAT LLUPART BIOSCA	
BARRIO CHINO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LOS BAJOS FONDOS DE BARCELONA . . . . .	761
CELIA MARÍN VEGA	
NUEVA YORK 1960: EL PAISAJE SOCIAL. CHICAGO 1950: ARQUITECTURA MODERNA PARA UNA SOCIEDAD AVANZADA. . . . .	767
RAFAEL DE LACOUR	
PAISAJE URBANO Y CONFLICTO: ESTUDIOS DE IMPACTO VISUAL EN ÁREAS HISTÓRICAS PROTEGIDAS ALEMANAS (COLONIA, DRESDE) Y EUROPEAS (ESTAMBUL, VIENA) . . . . .	775
DANIEL DOMENECH MUÑOZ	
PAISAJE HISTÓRICO URBANO Y ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: EXPERIENCIAS EUROPEAS Y COMPARATISMO. . . . .	781
ADELE FIADINO	
CONTRIBUCIÓN DE LA VEGA COMO PAISAJE CULTURAL AL PATRIMONIO DE GRANADA LA PROBLEMÁTICA ACTUAL DE SUS RELACIONES . . . . .	787
EDUARDO ZURITA Povedano	
ANÁLISIS DE UNIDADES DE PAISAJE CULTURAL URBANO RESULTADO DE LA LEY DEL GRAN BERLÍN DE 1920 . . . . .	795
FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ TORRES, MARÍA LUISA MÁRQUEZ GARCÍA	
PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL LITORAL MARROQUÍ. DAR RIFFIEN . . . . .	805
ALBA GARCÍA CARRIÓN	
LAS HUELLAS Y PAVIMENTOS DE LA ACRÓPOLIS. . . . .	813
JOSÉ FRANCISCO GARCÍA-SÁNCHEZ	
PAESAGGI INUMANI: I SILOS GRANARI COME MONUMENTI. . . . .	821
ANTONIO ALBERTO CLEMENTE	
ESPACIOS DE REACCIÓN. LA RUINA INDUSTRIAL EN EL PAISAJE URBANO. . . . .	827
YESICA PINO ESPINOSA	
LANDSCAPE AND CULTURAL HERITAGE: TECHNIQUES AND STRATEGIES FOR THE AREA DEVELOPMENT. . .	835
MARIA ANTONIA GIANNINO, FERDINANDO ORABONA	
MANINI Y SINTRA: APORTACIONES AL ÁMBITO DEL PAISAJE . . . . .	841
IVÁN MOURE PAZOS	

SECCIÓN III

LA CULTURA Y LA CIUDAD / LA CULTURA EN LA CIUDAD

CIUDAD HISTÓRICA Y EVENTOS CULTURALES EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN . . . . .	851
JUAN CALATRAVA	
CIUDAD Y TRIBU: ESPACIOS DIFERENCIADOS E INTEGRADOS DE LA CULTURA POLÍTICA. REFLEXIONES ANTROPO-URBANÍSTICAS SOBRE FONDO MAGREBÍ . . . . .	863
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD	
MUSEO E/O MUSEALIZZAZIONE DELLA CITTÀ . . . . .	875
DONATELLA CALABI	
VENEZIA E IL RAPPORTO CITTÀ-FESTIVAL . . . . .	881
GUIDO ZUCCONI	
EL OCASO DE LA PLAZA DE BIBARRAMBLA COMO TEATRO . . . . .	887
JUAN MANUEL BARRIOS ROZÚA	
ALGUNAS LECCIONES DE LUGARES CON ACONTECIMIENTOS ASOCIADOS. . . . .	897
JOAQUIN SABATÉ BEL	
LA RICONVERSIONE DELLE CASERME ABBANDONATE IN NUOVI SPAZI PER LA CITTÀ . . . . .	909
PAOLO MELLANO	
LA FACHADA MONUMENTAL, TELÓN DE FONDO Y OBJETO ESCENOGRÁFICO . . . . .	917
MILAGROS PALMA CRESPO	
AGUA Y ESCENOGRAFÍA URBANA. REALIDAD E ILUSIÓN EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES . . . . .	929
FRANCISCO DEL CORRAL DEL CAMPO, CARMEN BARRÓS VELÁZQUEZ	
EL ESPACIO PÚBLICO COMO CONTENEDOR DE EMOCIONES. . . . .	941
JUAN CARLOS REINA FERNÁNDEZ	
UNA INTERPRETACIÓN DE LA CIUDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA INMATERIAL DE LAS FIESTAS POPULARES . . . . .	949
LUIS IGNACIO FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ	
CULTURAL EVENTS, URBAN MODIFICATIONS. VENICE (ITALY) AND THE MODERNITY . . . . .	957
FABRIZIO PAONE	
LA CITTÀ DEL TEATRO DE GIORGIO STREHLER . . . . .	965
JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ, ANTONI RAMÓN GRAELLS	
INNOVANDO LA TRADICIÓN: LOS JARDINES Y TEATRO AL AIRE LIBRE DEL GENERALIFE. UN DISEÑO DE FRANCISCO PRIETO-MORENO PARA EL FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA. . . . .	973
AROA ROMERO GALLARDO	
UNA FIESTA MÓVIL. LA IMAGEN DE SEVILLA EN LA OBRA DE ALDO ROSSI . . . . .	981
VÍCTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ	
EL GRAN ACONTECIMIENTO CULTURAL DEL VACÍO Y LA MEMORIA EN EL ESPACIO COLECTIVO DE LA CIUDAD . . . . .	989
MARA SÁNCHEZ LLORENS, MIGUEL GUITART VÍLCHES	

## Índice

HACER CIUDAD. ALDO ROSSI Y SU PROPUESTA PARA EL TEATRO DEL MUNDO . . . . .	997
Laura Sordo Ibáñez	
SANTIAGO DE COMPOSTELA, HISTORIA Y PROGRESO. EL XACOBEO COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN URBANA . . . . .	1005
Ricardo Hernández Soriano	
<i>GIRONA TEMPS DE FLORS: CULTURA E TURISMO</i> . . . . .	1013
Nadia Fava	
ARQUITECTURA E IDENTIDAD CULTURAL. EXPERIMENTACIONES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GRAZ . . . . .	1021
Emilio Cachorro Fernández	
EXPERIENCIAS DE UNA CAPITALIDAD CULTURAL QUE NO FUE EL CASO MÁLAGA 2016. . . . .	1033
Ignacio Jáuregui Real – Daniel Rincón de la Vega	
ROMA, CA. 1650. EL CIRCO BARROCO DE LA PIAZZA NAVONA. . . . .	1039
Julio Garnica	
PATRIMONIO Y PAISAJE TEATRAL URBANO. LA PLAZA DE LAS PASIEGAS EN GRANADA . . . . .	1047
Carmen Barrós Velázquez. Francisco del Corral del Campo	
LA VILLE RADIEUSE: UNA CIUDAD, UN PROYECTO, UN LIBRO DE LE CORBUSIER. UN JUEGO. . . . .	1055
Jorge Torres Cueco, Clara E. Mejía Vallejo	
LA BERLINO DI OSWALD MATHIAS UNGERS . . . . .	1063
Annalisa Trentin	
PANORAMI DIFFERENTI PER LE CITTÀ MONDIALI . . . . .	1071
Ugo Rossi	
METODO PARA VISIBILIZAR LA CULTURA DE LA CIUDAD: MONUMENTALIZAR INFRAESTRUCTURAS . . . . .	1077
María Jesús Sacristán de Miguel	
ANTIGUOS ESPACIOS CONVENTUALES, NUEVOS ESCENARIOS CULTURALES. APROXIMACIÓN A SU RECUPERACIÓN PATRIMONIAL . . . . .	1085
Thaïs Rodés Sarrablo	
EFICIENCIA ENERGÉTICA Y CULTURA URBANA: LA CIUDAD COMO SISTEMA COMPLEJO . . . . .	1091
Rafael García Quesada	
STORIA DI UNA RIQUALIFICAZIONE URBANISTICA AD ALGHERO. LO QUARTER: DE PERIFERIA A CENTRO CULTURALE . . . . .	1097
Angela Simula	

## LA FACHADA MONUMENTAL, TELÓN DE FONDO Y OBJETO ESCENOGRÁFICO

MILAGROS PALMA CRESPO

Los años de la posguerra en Europa estuvieron marcados por un renacimiento de la creación artística, que tuvo una de sus máximas expresiones en la instauración, en ciudades históricas con un importante patrimonio arquitectónico y urbano, de festivales de música clásica, ópera o teatro. En estos lugares, atractivos por sí mismos para el turismo, se creó una oferta cultural de calidad, en la que se recuperaron y utilizaron escenarios inusuales para la representación, contribuyendo de este modo a su puesta en valor y apreciación.

De esta forma edificios emblemáticos, a veces en desuso, o bien áreas urbanas representativas, se convertían en espacios escénicos abiertos para acoger toda clase de veladas artísticas, posibilitando el acceso del gran público a lugares antes sólo accesibles a unas minorías, con la consiguiente popularización del evento. Espacios donde «el pasado y el presente se funden para el mejor contraste» de las obras representadas, y en los que «las piedras naturales (...), las luces, la paz misma del ambiente, preparan el espíritu para gustar el milagro de la música (...)»<sup>1</sup>.

Se recuperó así el ámbito urbano patrimonial para el espectáculo, recobrando las formas y lugares del teatro medieval y renacentista, que convierten la iglesia, la plaza pública o la calle en escenarios cuyo «espacio en el momento de la dramatización se aísla de la realidad que le rodea y se separa del espacio cotidiano, se convierte en el lugar de tránsito a lo extraordinario»<sup>2</sup>. A estos espacios públicos se añadieron recintos de castillos, palacios o claustros, cuya área acotada permite la ubicación del público y la colocación de un escenario, así como un control de accesos.

Lugares, como plazas, monumentos o fachadas, que siempre se habían intentado recrear en el teatro, mediante decorados a base de telones pintados y estructuras simuladas de cartón piedra, o modernas escenografías, ahora se presentaban de manera real envolviendo y condicionando el lugar de la representación. Frente a la neutralidad de la caja escénica de un teatro, en el espacio monumental, el escenógrafo parte de unas condiciones o premisas que tendrá que asumir y darles significado, adaptando la escenografía al marco que la aloja. El espacio teatral resultante, será el producto de una reflexión sobre la estructura espacial que lo alberga y la relación con los espectadores, estableciendo nuevos vínculos que influirán terminantemente en la concepción escenográfica.

1. Refiriéndose al patio del Palacio Arzobispal en el festival de Aix-en Provence. Antonio Fernández Cid, *Festivales de música en el mundo*, Madrid, Real Musical, 1977, pp. 102-103.

2. Felisa de Blas Gómez, *El teatro como espacio*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 47.

La edificación circundante, cuya función en un principio sólo era de contención del lugar y delimitación del área, se empezó con el tiempo a convertir en un elemento escénico más, donde patios y plazas muestran su arquitectura como componentes del espacio escénico, cuyo fondo se establece generalmente delante de la zona o edificio más emblemático o predominante.

La utilización de escenarios reales arquitectónicos con una gran fachada como fondo de escena recupera la configuración y tradición de los teatros romano y griego, o de algunos modelos posteriores como el Teatro Olímpico de Palladio, con un escenario de composición arquitectónica, en los que «la 'visión de la ciudad' fue el nudo generador de la escena y el edificio teatral»<sup>3</sup>. La *skene* griega, formada por un muro que progresivamente se fue adornando, o la construcción monumental del *frons scaenae* de los teatros romanos, decorada en varios niveles y con puertas, se sustituye en los nuevos espacios escénicos por una fachada monumental, que en algunos casos llega a ser un simple muro, que prestará apoyo y significado a la dramatización.

La utilización estética de la fachada como una gran escultura de cierre y telón de fondo del espacio escénico, va a ser la forma más empleada en la mayor parte de eventos celebrados en el espacio público, en los que la belleza o singularidad del lugar se utilizará como reclamo para atraer al público; caso del festival *Veranos de la Villa*, ubicado en los Jardines de Sabatini con el Palacio Real de Madrid al fondo, donde su fachada sencillamente iluminada aporta su belleza y composición al espectáculo; o de los conciertos de música, tanto clásica como contemporánea, celebrados en espacios tan singulares como la Königsplatz de Munich o la Plaza de San Marcos de Venecia. Sin embargo a pesar de la belleza del lugar y de su arquitectura, en algunos casos la fachada se utiliza solamente como fondo del escenario, permaneciendo la dramatización ajena a ella, o siendo incluso tapada y devaluada por la colocación de torres de luces, decorados y creación de cajas escénicas tradicionales con cierres laterales.

No obstante, generalmente el planteamiento de una representación en un espacio emblemático, va a estar condicionada por la concepción espacial del lugar y su arquitectura, siendo fuente de inspiración para la creación escenográfica, que asumirá sus ataduras funcionales, transformándolas en algunos casos. Un determinado espacio urbano o edificio puede contribuir y aportar comprensión a la dramatización, no siendo, en ocasiones, casual la relación entre la obra a escenificar y el lugar elegido. La fachada, que siempre ha tenido algo de escénico, deja entonces de ser un objeto decorativo plano que cierra el marco de la acción, para convertirse en la propia realidad que configura el espacio escénico, mostrando su historia, luces, sombras, proporción, texturas y simbolismo, por lo que se establecerán relaciones entre ésta y la obra a representar, constituyendo en muchos casos, al igual que en los teatros clásicos, la única escenografía, mezclando las dos formas de arte: teatro y arquitectura.

La fachada, inanimada, comienza a cobrar significado interviniendo en la acción a la que presta sus elementos a modo de objetos decorativos, tal como ocurre en la representación de *Papperlapapp*<sup>4</sup>, obra que relata la historia del papado de Aviñón y de *La cour d'honneur*

3. Ibid., p. 59.

4. *Papperlapapp* de Christoph Marthaler; dirección, Christoph Marthaler; escenografía, Anna Viebrock; vestuario, Sarah Schittek; iluminación, Phoenix; Festival de Aviñón, 2010.

del Palacio Papal, sede principal del festival de artes escénicas. La escenografía muestra la curiosidad por la arquitectura y pasado del edificio, enseñando lo que esconde su fachada a través de los diversos elementos que la componen, como ventanas, puertas, aberturas del sótano o vidrieras, que a veces se iluminan y enmarcan constituyendo el centro alrededor del cual transcurre una determinada escena. El texto cobra un total significado por el lugar en el que se personifica, el mismo en el que transcurre la acción, buscando una simbiosis entre espacio escénico y obra.

Asociación que se busca en muchas representaciones, utilizando históricamente el espacio o la fachada monumental, donde el lugar elegido, aunque no sea exactamente el mismo en el que se ambienta la acción, es de la misma época, contexto o estilo artístico. Ejemplos conocidos son la representación de la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi, situada en el antiguo Egipto, en Gizeh bajo la mirada de la esfinge y las pirámides, utilizada también como reclamo turístico para dar a conocer el patrimonio egipcio; o la referencia más cercana de *El rapto en el serrallo* de Mozart escenificado en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra durante el festival de 1962.

Sin embargo la vinculación de la obra con el lugar elegido a veces no es tan directa y real, buscando de manera alegórica la relación con el fondo monumental. El simbolismo del lugar ha sido un recurso muy utilizado en todas las épocas, condicionando la elección del espacio para la representación. Así catedrales e iglesias acogen obras de temática religiosa o espiritual, estableciéndose una síntesis entre el continente y la temática de la obra. La fachada presta de este modo su significado, consiguiendo durante la representación la elevación del espíritu, al igual que las torres de una catedral, cuya línea vertical obliga a la mirada a seguirla elevando los ojos al cielo, siendo «el símbolo del infinito, del éxtasis de la emoción»<sup>5</sup>.

No es casual, por tanto, que se eligiera la Plaza de la Catedral de Salzburgo para la representación de *Jedermann*, especie de auto sacramental de Hugo von Hofmannsthal, que inaugura cada año el festival, sirviendo su fachada de «base de apoyo (...) en un deseo que toda la ciudad tenga presencia y participación»<sup>6</sup>. El dramaturgo concibió su «escena teatral sobre la muerte del hombre rico»<sup>7</sup> exactamente para el lugar donde se escenifica, viéndose su temática arropada por la simbología del espacio, que le presta su significado. En 1920, año de la inauguración del festival, Max Reinhardt situó la gran mesa de celebración, que representa la cena celebrada por el protagonista, centrada con las puertas de la Catedral, que permanecen parcialmente abiertas, con unas contraportas de madera, dejando ver parte del interior (Imag. 1).

A pesar de que siempre se ha respetado y mantenido a lo largo de los años el concepto original de Reinhardt, las últimas puestas en escena han introducido algunas modificaciones. La escenografía realizada por Marlene Poley<sup>8</sup>, que recuerda los trabajos de Appia, inserta unas escaleras que dividen los arcos laterales de acceso a la galería de entrada a la catedral,

5. Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura* (3.ª ed.), Barcelona, Poseidón, 1979, p. 127.

6. Antonio Fernández Cid, op. cit., p. 62.

7. José Luis Pérez de Arteaga, «'Jedermann', la leyenda medieval de Hugo von Hofmannsthal», *El País*, 5/9/1983, [http://elpais.com/diario/1983/09/05/cultura/431560804\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/09/05/cultura/431560804_850215.html)

8. *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal; dirección, Christian Stückl; escenografía y vestuario, Marlene Poley; Festival de Salzburgo, 2012.

modificando con ello la proporción de la fachada y convirtiéndola en el salón de un palacio. La escalera establece una relación interior-exterior, volcando la dimensión sobrenatural del edificio sagrado sobre la dimensión humana de la escena, donde transcurre la última noche de Jedermann, creando una mirada sobre la vida mundana a la vez que un nexo de unión entre lo humano y lo divino. La iluminación interior de la arcada de acceso al edificio, junto al volumen de las escaleras, produce la volumetrización de la fachada, creando espacios ocultos imaginados. Otras escenografías recientes dejan la arcada totalmente abierta e iluminada, destacándola sobre una fachada oscura, en la que solamente se alumbran desde el interior los huecos superiores en algunas escenas, como una sombra que remarca la galería y se cierne sobre la acción, que tiene por único mobiliario unos postes y tableros de madera, donde predomina la componente vertical, al igual que el fondo sobre el que se proyectan<sup>9</sup>.

Al igual que en Salzburgo, el festival de Granada ha utilizado la fachada de la catedral, como fondo del escenario montado en la Plaza de las Pasiegas, para escenificar en 1992 la ópera *Orfeo*<sup>10</sup>, que al contrario de la anterior, establece una antinomia forma-contenido al entrar en conflicto con el espacio circundante. «Digamos que más que un diálogo entre escenario y representación, Renacimiento y Barroco, más que un entendimiento entre paganismo y cristianismo en las Pasiegas ha habido una yuxtaposición»<sup>11</sup>. A pesar de esto, se empleó de manera brillante el espacio, dejando ver el espectacular fondo del retablo renacentista del altar mayor al abrirse la puerta de la Catedral para dar paso a la aparición de Apolo, creando un punto focal. Con la apertura de la fachada e iluminación, el espacio interior se incorporó de forma total a la escena, a modo de teatro palladiano (Imag. 2).

Años más tarde, la representación de *Atlántida*<sup>12</sup> en el mismo espacio, recuperó el significado sacro del lugar, siendo «el anhelo de Manuel de Falla, convertir la Atlántida en una representación de carácter entre popular y religioso, al estilo de los Autos Sacramentales»<sup>13</sup>. Para representar la cantata escénica, La Fura dels Baus y Jaume Plensa propusieron «una escenografía generativa sin cambios de escenarios. Cuadros plásticos combinados con efectos audiovisuales, que a modo de gran retablo se van transformando lentamente». Se utilizan para ello dos elementos escenográficos: «una gran pantalla de proyección sobre un andamio y otra gran pantalla móvil y volumétrica compuesta de seis módulos tridimensionales ligeros que actúan a modo de escultura transformable»<sup>14</sup>. La estructura, «Torre de Babel metálica gigante»<sup>15</sup>, se centra en la fachada, enmarcando el acceso a la nave principal, que permanece oculta hasta el momento final, en que se deja caer el gran telón y se abren las dos hojas del

9. *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal; dirección, Julian Crouch y Brian Mertes; escenografía, Julian Crouch; iluminación, Dan Scully; Festival de Salzburgo, 2013.

10. *Orfeo* de Claudio Monteverdi; Dirección escénica, José Carlos Plaza; escenografía y figurines, Pedro Moreno; iluminación, José Luis Rodríguez; Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1992.

11. Inmaculada Vilardebó, «Aceptable versión de 'Orfeo' en el Festival de Granada», *ABC*, 5/7/1992, p. 108.

12. *Atlántida* de Manuel de Falla; versión escénica, La fura dels Baus y Jaume Plensa; dirección, Alex Ollé y Carlos Padrissa; escenografía, Jaume Plensa y Carlos Padrissa; iluminación, Quico Gutierrez; Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1996.

13. Cristina García Martínez, «La ciudad y sus músicas», en *Memoria Festival Internacional de Música y Danza de Granada 1996*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 1996, pp. 7-24.

14. Felisa de Blas Gómez, op. cit., p. 223.

15. Cristina García Martínez, op. cit., p. 17.

pórtico para que los interpretes desaparezcan «tras una cascada de niebla blanca»<sup>16</sup>. En este instante se ilumina frontalmente el cuerpo bajo de la Catedral, así como los vitrales desde el interior, explotando su policromía a través de la luz filtrada, que contrasta con la luz blanca de la fachada que aparece bajo un entramado de andamios, conectando el monumento y su espacio interior con las «grandes gestas de las tierras ibéricas y las de sus moradores (...), marcados por el diseño divino»<sup>17</sup>, narradas en la obra.

Utilizando el simbolismo del lugar, de igual modo, se han representado espectáculos de distinto carácter, por ejemplo militar, en patios de armas y recintos de fortalezas, como el *Military Tattoo*, durante el festival de Edimburgo, en el que parte de la explanada del Castillo se ocupa con los graderíos dejando como fondo la inmensa mole del edificio, que resalta con grandeza. La luminotecnia se convierte en uno de los principales protagonistas, cambiando de color la arquitectura del recinto, y resaltándola mediante juegos de luces y sombras, que en ocasiones se combinan con proyecciones sobre la fachada dramatizando y situando la acción.

A pesar de la búsqueda intencionada de relaciones entre el ámbito y la obra a representar, en la mayoría de los casos los lugares elegidos para la escenificación, o las fachadas de fondo que los cierran, permanecen ajenos a la temática del texto. Generalmente los espacios se eligen por ser ámbitos emblemáticos, patrimoniales, de interés turístico y lo más importante que cuentan con un área suficiente para acoger gran número de espectadores, como sucede en los patios del Palacio Arzobispal de Aix-en Provence, el Palacio Ducal de Martina Franca o el Palacio de Carlos V de Granada. En estos nuevos espacios de representación se buscarán entonces nuevos simbolismos, empleando, para ambientar o dar significado a una obra, todos los recursos de la escenografía y la arquitectura que son «dos formas simbólicas con técnicas y estéticas paralelas, y al mismo tiempo, divergentes y hasta contradictorias»<sup>18</sup>. Frente a la realidad, estabilidad, durabilidad y solidez del objeto arquitectónico, la escenografía se presenta como un hecho temporal, «un objeto en metamorfosis»<sup>19</sup> cuya evanescencia, irrealidad y temporalidad se mezcla con la permanencia de la arquitectura. La percepción que tenemos de la arquitectura, y el placer que extraemos de su contemplación, va a ser alterada mediante la escenografía que cambiará, realzará u ocultará determinados aspectos que interesen para dramatizar la acción. «En la representación, el interés está precisamente —así lo considera el teatro contemporáneo— en la posibilidad de privilegiar un sistema de signos, de jugar con las redes de significados y de crear un nuevo guión de los sentidos»<sup>20</sup>.

La escenografía dispone de multitud de medios, para poner de manifiesto una edificación y transformarla, como: sonido, luz, color, agua, textura, sombras, proyecciones, fuego...; elementos que dotan a los edificios de vida propia, mostrándolos como contenedores de historias y dejando ver que no son piedras inertes.

16. Ibid., p. 18.

17. José Vallejo Prieto, «Prólogo. Hymnus Hispanicus», en Archivo Manuel de Falla (ed.), *Atlántida. Sonidos y materia*, Granada, Bodonia, S.L., 2008, p. 39.

18. Gastón Breyer, *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*, Buenos Aires, Infinito, 2008, p. 393.

19. Ibid., p. 393.

20. Felisa de Blas Gómez, op. cit., p. 30.

Entre ellos «la luz es quizás el elemento que más incide en nuestra percepción de la arquitectura»<sup>21</sup> por lo que será el recurso más utilizado por la escenografía para modificar la fachada y con ella la información que recibimos. El alzado, en principio inmóvil, adquiere flexibilidad gracias a la luz que contribuye a expresar el contraste entre líneas, vacíos y llenos, haciendo vibrar la geometría de sus volúmenes, dándole color o formas, creando tensiones, centros de interés y líneas de atracción que obligan a volver la vista en cierta dirección o fijar la atención en un determinado punto, así como expresar fuerza, influencia o sugestión.

En la puesta en escena de *La Clemenza di Tito*<sup>22</sup> la fachada, que forma el fondo de la caja escénica creada en el patio del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence, está en constante mutación por medio de la iluminación, llegando a constituir ésta el elemento escénico más importante. Poco a poco los focos resaltan unas zonas u otras creando distintas atmósferas con luz directa sobre un espacio o elemento concreto de la arquitectura, que cede sus macizos, huecos y vacíos a la dramaturgia, dejando ver a través de ellos la perspectiva del espacio interior, encendido, que se incorpora a la escena. «La luz otorga la tensión dramática y evoca el ambiente necesario mediante sus evoluciones sobre el espacio ‘fossilizado’»<sup>23</sup>, al que sólo se añaden algunos muebles y elementos móviles, montados sobre raíles o suspendidos, siempre simbólicos.

Además del espacio, la luz junto al color define el tiempo de la obra. La escenografía aloja un hecho temporal que tiene que representar o dar significado a un texto, donde «los colores pueden ser el fondo estático o dinámico de una escena y, por lo tanto, pueden contribuir al orden temporal (...) que se establezca»<sup>24</sup>. En pocos minutos y solamente con cambios de luces, la fachada prestada a la representación de una ópera u obra teatral puede pasar de la noche al día, cambiar la estación del año, o la ambientación de las distintas escenas, así como provocar en el espectador un cambio de percepción apelando a sus sentidos.

El color que acompaña a la iluminación es «un potente evocador de respuestas anímicas y fisiológicas»<sup>25</sup>, «capaz de recoger una fuerte carga metafórica y de crear mundos misteriosos, de penumbra (...)»<sup>26</sup>, tanto que en muchos casos es casi el único elemento empleado para dramatizar una acción, necesitando sólo una sencilla fachada, o incluso un muro desnudo de elementos, para materializarse. Es el caso del castillo medieval de Olaf en Savonlinna o el Sferisterio de Macerata, donde el espacio escénico se cierra con un muro de piedra neutro, que identifica el ámbito teatral, acogiendo espectáculos de distinta temática que se integran perfectamente mediante la inclusión de escaso mobiliario u objetos escenográficos de manera simbólica o representativa. El muro presta su calidad y cualidad matérica a la escenografía, convirtiéndose su superficie en el elemento principal, que cambia y pone de relieve su textura, según la cualidad lumínica que incide sobre él, imprimiéndola de significado.

21. Leland M. Roth, *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 77.

22. *La Clemenza di Tito* de Wolfgang A. Mozart; dirección y escenografía, David McVicar; iluminación, Jennifer Tipton; Festival de ópera de Aix-en-Provence, 2011.

23. Felisa de Blas Gómez, op. cit., p. 108.

24. Ibid., p. 237.

25. Leland M. Roth, op. cit., p. 79.

26. Felisa de Blas Gómez, op. cit., p. 107.

La representación de *Fausto*<sup>27</sup> en el festival de ópera de Savonlinna, incide en la textura del muro desnudo, que se matiza y enfatiza gracias a la iluminación y el color, que va cambiando según la escena (Imag. 3). En este caso la luz tiene un «preciso efecto psicológico»<sup>28</sup>, apelando el color a los sentimientos que surgen del libreto, como la excitación, alegría, o dolor.

Escenario similar, con un alto muro rectilíneo de fondo, es el que se dispone en el Sferisterio de Macerata, edificio concebido para el juego de pelota, y utilizado en la actualidad para albergar diversos tipos de espectáculos, entre ellos el festival de ópera. En él se puso en escena, en 1992, la celebre *Traviata* del maestro Josef Svoboda, llamada de «los espejos», donde en la última escena, mediante un conjunto de lunas colgadas del muro se refleja la fachada columnada del recinto, que aparece alterada y modificada en su realidad, acompañando de este modo la transformación y final de su protagonista. En puestas en escena más recientes, el muro pétreo, que antes servía de apoyo y cierre, se ha incorporado a la dramaturgia, como muestra la producción de la ópera *Il Trovatore*<sup>29</sup> en cuya escenografía es el elemento principal, cambiando su color de acuerdo a la intensidad de la escena, que se completa con una torre negra y una pasarela con borde luminoso que hace las veces de apoyo a distintos niveles o mobiliario.

El recurso a objetos escenográficos sirve para respaldar el desarrollo de la trama y consigue ambientar la escena en espacios neutros, situándola en un determinado lugar o época. El citado elemento a veces representa una determinada cultura como una ligera construcción japonesa o unas máscaras teatrales para la ópera *Madama Butterfly*, unos mástiles y velas para *El holandés errante*, o bien una gran corona como simbolismo de la corte o palacio de un rey.

Distintos materiales colocados sobre la fachada o colgados de ella crean también efectos que inciden en la percepción de la misma, o la transforman creando superposiciones y estratos que añaden un distinto significado. Como si de un encalado o lechada sutil se tratara, telas transparentes pintadas crean veladuras en los arcos del claustro de San Doménico de Martina Franca, recién restaurado, simulando el río presente en la representación de *La lotta d'Ercole con Acheloo*<sup>30</sup>, y transmitiendo profundidad.

En este mismo espacio precisamente para evitar la cavidad que deja ver la galería y el espesor del muro, se taponan los arcos con paneles a veces en color, de espejo, con puertas, o texturas pintadas (Imag. 4), para hacer creíbles las vicisitudes de los protagonistas y permitirles entrar en escena, como sucede en la representación de *L'ambizione delusa*<sup>31</sup>.

En ocasiones, estos elementos usados para la dramatización sirven como conexión de una escena que nada tiene en común con el elemento arquitectónico de soporte, materializándose a modo de escaleras, lonas, cuerdas o puentes. La escenografía creada para *Forêts* de Wadji

27. *Fausto* de Charles Gounod; dirección, Vilpuu Kiljunen; escenografía y vestuario, Kimmo Visakari; iluminación, Ilkka Paloniemi; Festival de ópera de Savonlinna, 1999.

28. Leland M. Roth, op. cit., p. 78.

29. *Il trovatore* de Giuseppe Verdi; dirección, Francisco Negrín; escenografía y vestuario, Louis Desiré; iluminación, Bruno Poet; Festival de ópera de Macerata, 2013.

30. *La lotta d'Ercole con Acheloo* de Agostino Steffani; dirección, Benedetto Sica; escenografía, Maria Paola di Francesco; iluminación, Giuseppe Calabró; Festival del Valle de Itria, 2014.

31. *L'ambizione delusa* de Leonardo Leo; dirección, Caterina Panti Liberovici; escenografía, Sergio Mariotti; iluminación, Giuseppe Calabró; Festival del Valle de Itria 2013.

Mouawad en el festival de Aviñón de 2009, planteaba un entramado de cuerdas que colgando de la fachada de la *Cour d'honneur* la unían con el escenario; en el Sferisterio lonas suspendidas centran la escena en el inmenso muro que cierra el espacio.

Puentes que se crean asimismo para unir las fachadas de ruinas clásicas con la obra representada. Muchos de estos espacios han sido reutilizados para festivales, como las termas de Caracalla, a veces recuperando su función primitiva como el teatro romano antiguo de Orange que acoge el festival de ópera *Chorégies d'Orange*, el teatro romano de Mérida con el festival de teatro clásico, o el teatro antiguo de Aspendos en Turquía con el festival internacional de ópera y ballet. En éstos se utiliza toda la sugestión de su arruinado *frons scaenae* como inspiradora imagen que se funde con la escenografía; en ocasiones añadiendo una capa más, a modo de estratigrafía muraria, que deja ver la ruina inferior, como sucede en el montaje de *Aida*<sup>32</sup>, que cuenta «por toda decoración» con «la desnudez imponente de un muro engrandecido por la iluminación sofisticada»<sup>33</sup>, al que solamente se añaden unas columnas egipcias, también arruinadas.

En el teatro de Mérida, las escenografías se limitan a colocar objetos que facilitan la acción frente a la rotundidad del espacio frontal, conservado casi en su totalidad. El escenógrafo y arquitecto José Manuel Castanheira utiliza elementos de unión para conectar el grandioso frontal con el escenario, como un puente en *Elektra*, o rampas que surgen de los laterales y centran la escena en *Viriato Rey*<sup>34</sup>. En ésta Castanheira «se apoya en la simplicidad gestual y la poética de lo primitivo, lo tribal y lo profano para resaltar el esplendor de las ruinas del Teatro Romano»<sup>35</sup>, quitando incluso algunas de las esculturas que lo decoran habitualmente para imprimir un aspecto ruinoso, en clara alusión a la ruina representada por la decadencia y la destrucción que deja cada batalla tras de sí. En *Elektra*<sup>36</sup> quiere aprovechar la expresividad del monumento, mostrando la grandiosa fachada, por lo que coloca un suelo de espejo que duplica la monumental arquitectura creando un espacio mágico, que para él «(...) es un espacio de culto (...), un sueño y un gran desafío tratar de conseguir que la propia aportación tenga alguna fuerza y presencia»<sup>37</sup>. «La escenografía, al igual que el espejo, trastoca-transfigura-la realidad, alterando, no sólo la apariencia, sino sobre todo su ser»<sup>38</sup>.

La fachada de este modo puede ser espectáculo en sí misma, ofreciendo una visión transformada e irreal mediante su duplicidad, o bien por medio de video proyecciones sobre ella que cambien su percepción. La incorporación de medios audiovisuales y el video

32. *Aida* de Giuseppe Verdi; escenografía, Charles Roubaud; Festival Chorégies d'Orange, 1995.

33. Erikson Franck, «Orange aux pieds d'Aida, Aix dans la fosse», *L'Express*, 27/7/1995, [http://www.lexpress.fr/informations/orange-aux-pieds-d-aida-aix-dans-la-fosse\\_608974.html](http://www.lexpress.fr/informations/orange-aux-pieds-d-aida-aix-dans-la-fosse_608974.html)

34. *Viriato Rey* de João Osorio de Castro; dirección João Mota; escenografía, José Manuel Castanheira; iluminación, Juanjo Llorens; Festival de teatro clásico de Mérida, 2006.

35. Belén Gil Orantos, «El espíritu de diálogo y paz de 'Viriato rey' pervive en el Teatro Romano de Mérida», *El Mundo*, 14/08/2006, <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/08/11/cultura/1155296320.html>

36. *Electra* de Jean Giradoux; dirección, Eugenio Amaya; escenografía, José Manuel Castanheira; Festival de teatro clásico de Mérida, 1997.

37. Rosana Torres, «Castanheira crea una de sus 'microgeografías' para el montaje de la 'Electra' de Giradoux», *El País*, 11/7/1997, [http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1997/07/11/cultura/868572010_850215.html)

38. Pedro Azara, «Luces y sombras» en Pedro Azara y Carles Guri (ed.) *Arquitectos a escena: escenografías y montajes de exposición en los 90*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp. 6-29.

digital ha permitido, además de utilizarlas como pantalla sobre la que se representan distintas imágenes que ayudan a la escenificación, realizar proyecciones o mapeos transformando la misma fachada en el espectáculo y no en fondo de uno.

Mediante un revestimiento virtual se pueden crear nuevos estratos imaginarios, como si de una restauración se tratara, añadiendo una capa más a la vieja arquitectura. Es el caso del «videomapping» realizado en la Catedral de Reims para celebrar sus 800 años de historia, donde se recobran las principales líneas que definen la fachada (Imag. 5), y los colores que una vez tuvo, creando los relieves y regenerando mediante la luz los personajes en ella representados. Según sus creadores se produce una puesta en escena del patrimonio donde «el monumento es el sujeto de su dramaturgia»<sup>39</sup>. La fachada se convierte de este modo en un verdadero escenario de tres dimensiones, a las que se añade una cuarta, la temporal, que permite su transformación con el transcurso de la acción, siendo el mismo monumento el que relata su historia. El edificio cobra nueva vida prestando su materia y significado, adquiriendo una nueva dimensión y un relieve capaz de contar cosas, que quizás, con la simple contemplación del monumento, un profano no sea capaz de discernir.

El patrimonio se presenta pues como un valor más a añadir a la obra musical, teatral o cualquier otra forma artística alrededor de la cual giran los festivales en ciudades históricas. Al igual que la escenografía creada para una representación escénica o musical modifica la percepción de la fachada monumental, el ámbito patrimonial en el que se desarrolla el espectáculo y, consecuentemente el fondo escénico elegido, crea una relación entre la acción dramática y el espectador, que cambiará según el lugar, influyendo en una distinta apreciación del espectáculo.

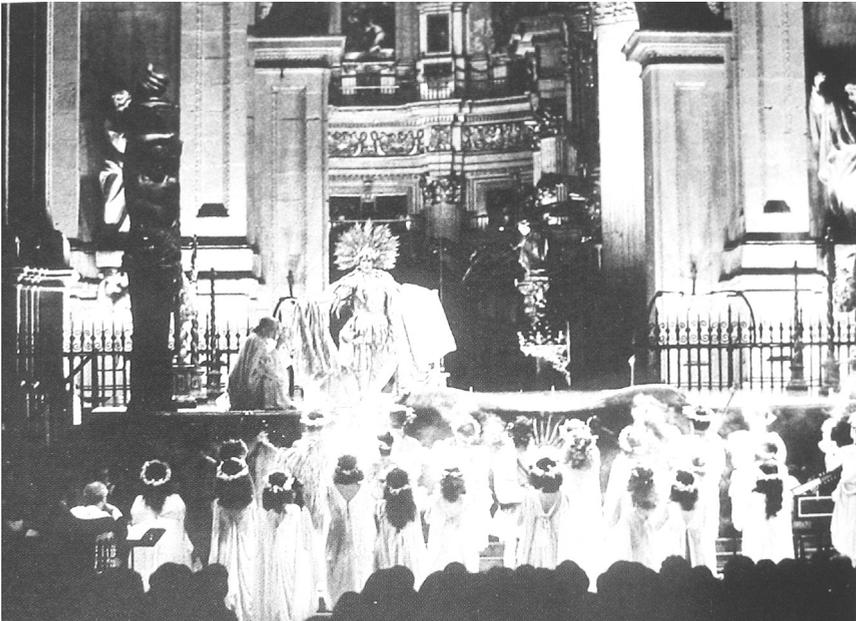
De ser un simple marco para el desarrollo de un espectáculo, la fachada monumental se ha ido incorporando paulatinamente al espacio escénico, pasando de ser un fondo decorativo al objeto escenográfico fundamental, prestando su significado al argumento al que incorpora sus huecos, niveles, proporción y cualidad matérica, hasta llegar a ser el espectáculo en sí misma, volviendo al tiempo en que, como decía Gordon Craig, «la escenografía fue arquitectura»<sup>40</sup>.

39. Sophie Humann, «Cathédrales de lumière», *Le Figaro Magazine*, 09/05/2011, <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2011/05/06/01006-20110506ARTFIG00730-cathedrales-de-lumiere.php>

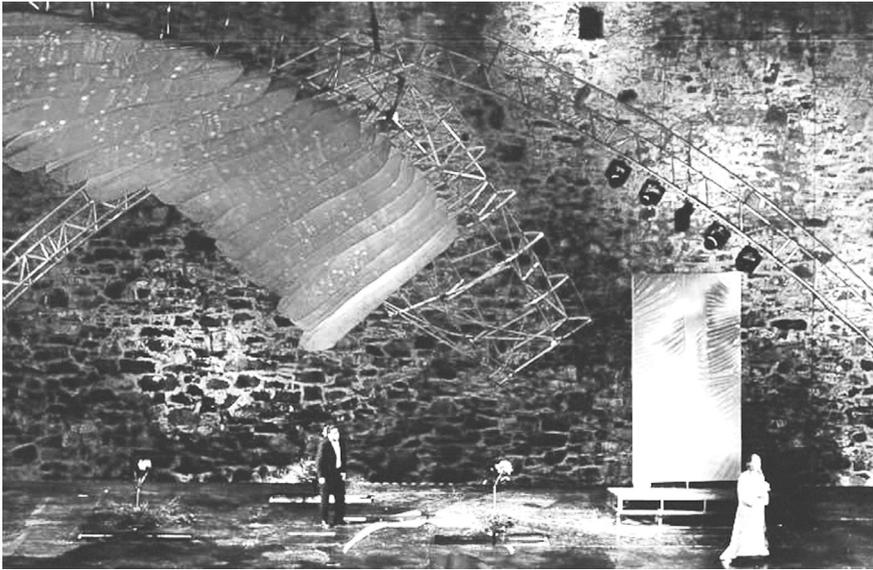
40. Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, p. 296, citado en Felisa de Blas Gómez, op. cit., p. 39.



*Representación de Jedermann delante de la Catedral de Salzburgo, 1920*  
(Fuente: <http://www.salzburgerfestspiele.at>)



*Representación de Orfeo delante de la Catedral de Granada, 1992*  
(Fuente: Archivo Festival Internacional de Música y Danza de Granada)



*Escena de Fausto, tercer acto, Castillo de Olaf, Festival de ópera de Savonnlina, 1999*  
(Fuente: <http://www.vilppukiljunen.fi/works.php>)



*Representación de L'ambizione delusa, Claustro de San Domenico, Festival della Valle d'Itria, 2013*  
(Fuente: <http://www.der-neue-merker.eu/martina-francafestival-della-valle-d-itra-chiostro-di-s-domenico-l-ambizione-delusa-leonardo-leo>)



*"Videomapping" en la fachada de la Catedral de Reims, 2011*  
(Fuente: <http://www.skertzo.fr/portfolio/reims/>)