



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

UTILIZACIÓN DEL ESPACIO Y LA ESCENA EN EL CONCIERTO CLÁSICO: ESTUDIO COMPARADO EN RELACIÓN AL TEATRO, ANÁLISIS Y PROPUESTA PERFORMATIVA.

Alumno/a: **Jiménez Armenteros, José**

Tutor/a: Prof. Dña. Ana Tirado de la Chica.

Dpto: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal

OCTUBRE 2019

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Antecedentes y evolución de los espacios dedicados a la interpretación musical.....	4
2.1. Orígenes.....	4
2.2. El espacio escénico en la cultura clásica.....	5
2.3. Espacios de representación musical en la edad media y el renacimiento.....	6
2.4. El teatro a la italiana y las primeras salas de conciertos.....	8
2.5. Las salas de concierto modernas.....	12
3. Utilización del espacio en el contexto de otras artes: Teatro.....	14
3.1. El espacio escénico en la cultura clásica.....	15
3.2. Interacción entre el espacio escénico y la sala.....	17
3.3. El público y el espacio escénico.....	22
4. Propuesta de interpretación espacial en el concierto clásico.....	26
4.1. La obra.....	27
4.2. Código y música.....	28
4.3. El espacio de la representación.....	28
4.4. Elementos escénicos.....	30
4.5. El público.....	33
5. Conclusiones.....	35
6. Bibliografía.....	37
7. Anexos.....	40

1. Introducción.

Antes de comenzar a desarrollar el contenido académico de este trabajo, y con el objetivo de concretar lo más claramente posible la temática del mismo, plantearemos en esta introducción las líneas maestras de nuestra investigación, la finalidad de la misma y la metodología a seguir a lo largo de todo el proceso.

Para comenzar, me gustaría apuntar que esta investigación no se circunscribe al ámbito de la música, ni del teatro, ni de la arquitectura, ni de la sociología, ni a ninguna otra de las temáticas que se puedan abordar a lo largo del mismo. En realidad, el germen de este trabajo es la idea totalmente contraria, la mixtura y la experimentación entre todas ellas. La idea sobre la que girará nuestra investigación, nace precisamente de la convivencia a lo largo de estos estudios de posgrado con artistas de diversa índole, y del reconocimiento de cómo esta interacción puede enriquecer notablemente cualquier obra artística.

Como músico profesional, no resulta fácil admitir que nuestro campo es probablemente el más endogámico y arraigado a la tradición de todas las ramas artísticas. No significa que no haya habido experimentación e innovación en el ámbito de la música, nada más lejos de la realidad, pero quizás los propios músicos no hemos sabido abrazar estos cambios, como si ha ocurrido en otras artes como la pintura o el teatro. Igualmente, y como cualquier otro profesional altamente especializado, los músicos generalmente tendemos a centrarnos en profundizar en nuestro campo en busca de la excelencia, en detrimento del desarrollo de un conocimiento amplio e interdisciplinar. Si tenemos en cuenta ambos factores, entenderemos como muchas innovaciones más que asimiladas ya en otras artes, muestran un grado de penetración mucho menor en el ámbito musical.

Del reconocimiento de esta realidad nace este trabajo, cuyo objetivo no es el de profundizar más en ningún aspecto musical concreto, sino abrirnos al conocimiento proveniente de otras ramas del arte, saliendo así de nuestro espacio de estudio tradicional. En el caso concreto que nos ocupa, vamos a centrarnos en la cuestión del espacio escénico, pues aunque es un asunto profundamente estudiado en otros ámbitos artísticos, en el ámbito musical es una vertiente aún en ciernes, con mucho camino por recorrer y enormes posibilidades por explotar.

El objetivo de esta investigación no tendrá solo una vertiente teórica, sino también práctica, pues desembocará en la representación de un espectáculo donde todas las cuestiones analizadas en este estudio verán su aplicación efectiva, constituyéndose esta interpretación, además de un medio, como un fin en sí misma. Esta interpretación la llevaremos a cabo durante la exposición del trabajo, al formar esta parte integral del mismo.

En cuanto al trabajo teórico que se expone a continuación constará esencialmente de tres partes, con propósitos muy diferentes los cuales desarrollaremos seguidamente. La primera será un análisis de los espacios dedicados a la interpretación de música culta, comenzando desde sus orígenes hasta la actualidad, haciendo hincapié en su evolución y los cambios experimentados a lo largo de este proceso. En cierto sentido, podríamos considerar este apartado como nuestro análisis del estado de la cuestión sobre el que comenzaremos a investigar.

La segunda gran sección de nuestro trabajo la dedicaremos a investigar la cuestión escénica en el contexto de otras artes, en concreto del teatro, pues es una problemática extensamente tratada desde esta perspectiva. Si a su vez consideramos como en la actualidad existen multitud de espacios que albergan espectáculos de teatro o música indistintamente, veremos como el teatro es el género idóneo sobre el que centrar nuestro esfuerzo investigador, pues la gran mayoría de las cuestiones a las que haremos referencia podrán ser fácilmente extrapolables al ámbito musical. Este análisis del espacio escénico en el contexto del teatro lo llevaremos a cabo desde un punto de vista semiológico, es decir, atendiendo a la significación que se deriva de cada uno de los aspectos analizados, lo que nos permitirá reconocer el valor y la utilidad de los mismos para su posterior adecuación a un paradigma diferente como es el de la música culta.

La tercera y última parte del trabajo abordará la posible implementación de los recursos escénicos analizados en el apartado anterior, en el contexto de un concierto de música clásica, así como la elaboración de una propuesta performativa real, donde se reflejará la aplicación de los mismos. En esta sección analizaremos como la transmisión o modificación de la información, producida por estos recursos escénicos, podría utilizarse en el contexto de una representación musical, pudiendo complementar o incluso transformar drásticamente su significado final. Para ilustrar la utilidad de estos recursos, se elaborará una propuesta de espectáculo sobre una obra concreta, donde expondremos la función de cada uno de los mismos, explicando: cómo se han usado, cómo se han adecuado a un contexto musical, cómo generan significado, y cómo transforman la obra primigenia.

La acción performativa resultante de nuestra propuesta, que en un principio contemplamos como un medio para el análisis del potencial y la validez de nuestra investigación, fue adquiriendo gradualmente importancia por sí misma. Del mismo proceso de preparación del espectáculo, durante las horas de ensayo y discusión posteriores, fueron surgiendo muchas de las ideas que se desarrollan en nuestra propuesta. Este procedimiento de investigación, que podríamos definir como una metodología performativa, convive en nuestro trabajo con el más tradicional procedimiento académico-teórico, conformando una sola unidad de sentido de la cual surge nuestra investigación.

2. Antecedentes y evolución de los espacios dedicados a la interpretación musical.

2.1. Orígenes.

Como en cualquier tipo de investigación, si queremos comprender la problemática que nos atañe en toda su complejidad, resulta inevitable un estudio previo de la materia a investigar. Con este objetivo, a continuación se analizará brevemente la evolución histórica del espacio escénico, como condición fundamental para comprender el estado de la cuestión en la actualidad.

Como bien habrán notado, con anterioridad hemos hablado de evolución del espacio “escénico”, un término usualmente asociado al teatro (la escena). Esta referencia la hacemos con toda la intencionalidad pues desde la aparición de los primeros espacios dedicados a esta función, la música, la interpretación y la danza son conceptuadas como una unidad. Siendo así, los espacios destinados a la interpretación musical no solo son coincidentes con los de estas otras ramas del arte, sino que la representación de cualquiera de estas implicaba necesariamente a las demás. No sería hasta muchos siglos después cuando la interpretación musical se consideraría con la suficiente entidad para aparecer como la gran protagonista en estos escenarios, y prácticamente hasta la actualidad cuando se construirán espacios exprofeso para este propósito.

Comenzaremos este repaso con las primeras apariciones de manifestaciones performativas de las cuales tenemos constancia, relacionadas en su mayoría con contextos rituales o religiosos. En estos eventos se combinaban danzas y cánticos con la interpretación de instrumentos (los primeros instrumentos de viento datan del paleolítico, hace 43.000 años) y solían llevarse a cabo en enclaves al aire libre donde los asistentes se disponían en forma circular. La elección de estos enclaves solían ser lugares representativos para la tribu como a la orilla de un río o en la cima de una colina (Guardo Muñoz, 2013: 5).

Posteriormente esta actividad ritual se trasladó a las cuevas, aportando además un elemento acústico al espacio ritual, y con el paso de los siglos y el desarrollo de la arquitectura, cada cultura adaptó las características de estos espacios a la idiosincrasia de sus costumbres rituales (Guardo Muñoz, 2013: 6). Como ejemplos posteriores en algunas civilizaciones hegemónicas a lo largo de la historia podemos citar:

- **El Tíbet:** donde las celebraciones rituales budistas tenían lugar en escenarios cubiertos por un toldo y carentes de decoración, ya fuera al aire libre o en el interior del templo.
- **Egipto:** los egipcios realizaban ritos de todo tipo: en honor a los dioses, funerarios, mágicos (*Heka*) o de enamoramiento. Eran llevados a cabo tanto en el templo como al aire libre en mitad del desierto.

- **La India:** en la cultura Hindú, el teatro, la música y la danza gozan de gran reconocimiento social pues su origen es considerado divino como así se refleja en el *Natya-Shastra* (tratado inspirado en el *Natya-Veda*, de tradición oral y basado en la palabra de *Brahma*). El espacio designado para las representaciones era un teatro sin bastidores ni decorados, a excepción de un telón de fondo tras el cual los intérpretes producían música o ruidos y los actores se cambiaban de vestuario, que en contraposición a la escena era opulento y elaborado.

2.2. El espacio escénico en la cultura clásica.

La eclosión de la civilización Griega supuso un punto de inflexión en la historia de la humanidad. Matemáticas, arquitectura, teatro, música, artes plásticas, filosofía... alcanzaron cotas de esplendor hasta el momento nunca vistas, y las cuales no volvieron a repetirse hasta muchos siglos más tarde.

En el ámbito que nos ocupa, el interés por el teatro de una sociedad marcadamente humanista como la Griega, hizo necesaria la adecuación de espacios donde albergar a la gran cantidad de público interesada por esta actividad. A estos espacios se los llamó *Theatron*, y llegaron a albergar más de 15.000 espectadores. Esta proeza fue posible gracias al gran desarrollo científico y técnico al que ya hemos hecho referencia anteriormente, y que permitió a los griegos idear un espacio en el cual cada espectador disfrutaba de visibilidad y acústica excepcionales (Guardo Muñoz, 2013: 8-9).

El *Theatron* constaba de tres partes fundamentales: *koilon*, *orchestra* y *skené*.

• *Koilon*

Hace referencia al lugar que ocupaban los espectadores, primeramente en el suelo, posteriormente en bancos de madera y finalmente en gradas de piedra. El *koilon* se ubicaba generalmente en la ladera de una colina para aprovechar la inclinación natural del terreno, y tenía forma semicircular.

• *Orchestra*

Al pie de la colina donde se situaba el *koilon*, se encontraba la *orchestra*, de forma circular. Es la parte más antigua del teatro y albergaba en primera instancia tanto al coro y los músicos como a los propios actores. Con el tiempo los actores se reubicaron en un espacio propio llamado *skené*.

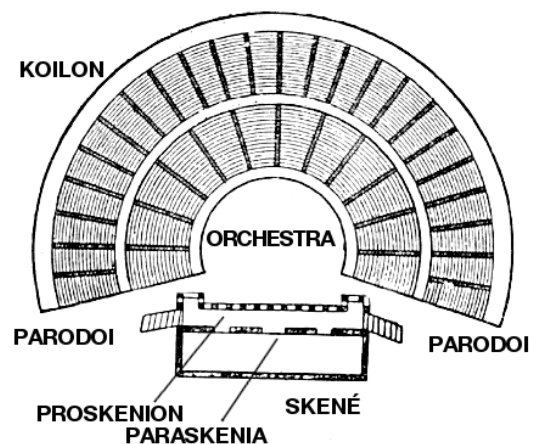


Imagen 1. Teatro griego. Fuente: www.guiadegrecia.com

- **Skené**

La *skené* era una plataforma alargada y estrecha que albergaba tanto la representación como el decorado y la tramolla. Se ubicaba junto a la *orchestra* y en dirección al *koilon*, y se elevaba unos tres metros sobre el nivel de la *orchestra*, garantizando una perfecta visión por parte del público. La parte delantera de la *skené* se llamaba *proskenion*, y en ella se desarrollaba la acción. Solía estar decorada con columnas, figuras y pinturas acordes a la obra que se representaba. El muro que servía de fondo al *proskenion* se llamaba *paraskenia* y separaba este de la parte trasera, donde los actores que no estaban en escena cambiaban su vestuario o esperaban su aparición. La *paraskenia* servía también como parte del decorado por lo que en la mayoría de las ocasiones se ambientaba con pinturas con motivos acordes a la obra.

En cuanto a la cultura latina, Roma perdió interés en el drama en favor de espectáculos de otra índole, los llamados *ludi*. Los *ludi* se enfocaban principalmente al entretenimiento de masas: escenas de guerra, carreras de caballos, peleas con animales o luchas de gladiadores. Estos espectáculos se ubicaban en otro tipo de edificios de mayor capacidad como anfiteatros (El Coliseo) o circos.

Se siguieron construyendo teatros basados en el modelo griego para la representación dramática, aunque con pequeños cambios y menor profusión. En el teatro romano, en vez de usarse el desnivel del terreno este se lograba mediante la edificación, a través de arcos. La *orchestra* pasó a tener forma semicircular, y la *skené*, o *scaenae* en este caso usualmente tenía varios pisos de altura.

2.3. Espacios de representación musical en la edad media y el renacimiento.

El medievo supuso un extenso periodo de diez siglos durante el cual la cultura y las artes experimentaron un severo retroceso tanto cuantitativa como cualitativamente. Tanto el acceso al conocimiento, como cualquier manifestación artística, estaban supeditados a la religión, por lo cual los centros religiosos suponen el principal espacio de representación durante este periodo.

Aun no siendo las iglesias espacios cuyo fin último es la interpretación musical, si contemplan ampliamente la cuestión acústica, pues tanto el sermón del cura, como la mayoría de los rezos cantados, requerían de ser escuchados con claridad por todos los fieles.

En la edad media, especialmente en el Románico, las iglesias solían tener una cubierta de madera a dos aguas con un sistema adintelado. Estos techos de madera actuaban como difusores y absorbentes del sonido, creando una acústica muy apropiada para el sermón o la interpretación musical.



Imagen 2. Iglesia de San Andrés de Avila. 2017. Fuente: www.másquemurallas.com.

Con el paso del tiempo, y ya en el renacimiento, el modelo de construcción de los templos religiosos derivó hacia edificaciones de piedra con el techo abovedado, que si bien ganaron en resistencia y durabilidad, supusieron un retroceso en el apartado acústico, como bien refleja Alberti en su tratado *De Re Aedificatoria*.

« [...] en todos aquellos lugares en los cuales se ha de oír la voz de quien recita o de quien canta o de quien disputa, no es adecuado que estén abovedados, porque las voces retumban; en cambio resultan idóneos los entramados de madera, porque dan lugar a una voz más clara. » (Alberti, 1582: 195)

No sería hasta el siglo XVI cuando en el Concilio de Trento (1545-1563) se volvería a repensar la acústica de los templos como un aspecto significativo en su construcción. Para la *Contrareforma*, la inteligibilidad del texto en primer término, y de la música sacra interpretada durante los oficios en segundo lugar, se consideraron como aspectos fundamentales a tener en cuenta en la construcción de las iglesias. En palabras de Ackerman (1972: 19), se “estimulaba la búsqueda de un diseño acústico efectivo” el cual favorece que del Barroco en adelante las iglesias vuelvan a ser lugares apropiados para la interpretación musical.

En cuanto a la música profana y el teatro, en el medievo estaban representados principalmente por juglares y trovadores, que solían ejercer su labor en cualquier espacio del que disponían: calles, plazas, mercados... o como mucho en sus propios carromatos y escenarios ligeros que se montaban y desmontaban para la ocasión.

2.4. El teatro a la italiana y las primeras salas de conciertos.

Durante el Barroco, aunque los templos religiosos siguieron siendo importantes espacios para la interpretación musical sacra, nacieron dos nuevos modelos de teatro: El teatro *a la Española* o corral de comedias, y el teatro *a la Italiana*. Mientras el primero se relacionó más con la representación teatral, la función principal del teatro a la Italiana desde su nacimiento fue la representación de ópera.

El modelo de teatro a la Italiana se deriva directamente del planteado por Aleotti en el Teatro Farnese de Parma (1816), considerado el precursor del teatro moderno. Su estructura se divide dos partes principalmente: un escenario en caja, cerrado por sus laterales y el fondo, y del cual el público solo tiene una visión frontal, y una sala con forma de herradura y palcos a diferentes alturas en los laterales (Guardo Muñoz, 2013: 19).



Imagen 3. Teatro Farnese de Parma. 1990. Fuente: www.parmaccessibile.org.

Durante cuatro siglos, este modelo ha constituido el estándar en lo que a teatros de ópera se refiere, pudiendo nombrar ejemplos como La Scala en Milán, La Fenice en Venecia, La Opera Garnier en París o el MET en New York.

Durante el Barroco, a la par del nacimiento de la Opera, podemos destacar el auge de la música instrumental, que llegó a convertirse en un género independiente. La proliferación de conciertos de índole instrumental y el interés despertado por los mismos, desembocó en el nacimiento de salas específicamente destinadas para este cometido.

En el siglo XVIII Londres se convirtió en la capital musical del mundo, pues acudían a ella en busca de gloria los principales intérpretes y compositores del panorama internacional, y se celebraban conciertos cada día de la semana. Esta tendencia viene ya del siglo XVII cuando Londres comenzó a centralizar la mayor parte de la industria musical de Inglaterra como recoge Ernest Walker (1870 – 1949) en su libro *History Music in England*.

«El músico de mediados del siglo XVII, salvo si está ligado a una catedral de provincia, se encuentra imperativamente obligado a ser londinense». (Walker, 1952: 177)

Es esta la razón por la cual las primeras salas de conciertos surgen en Londres, siendo también donde estas se establecen con mayor rapidez y arraigo.

La aparición de las primeras salas de concierto no fue un acontecimiento parejo al auge a la música instrumental, puesto que en un primer momento la mayoría de los conciertos eran de índole privada o semiprivada, y solían llevarse a cabo en los salones de la nobleza. Con el tiempo aparecieron pequeñas salas abiertas al público ubicadas principalmente en tabernas como la famosa “Taberna de Mitra”, que serían el germen de las grandes salas de conciertos del siglo XVIII. En *The Old Concert Rooms of London* se recoge la siguiente descripción de esta taberna.

«Se nos había hablado de una famosa casa de Divertimento Mixto organizada a la vez como Taberna y como Casa de Música [...]. Se nos introdujo en un imponente apartamento, enteramente consagrado a los amores de la Música, de la Pintura y de la Danza [...]. La Sala, por su orden estricto y sus costosos ornamentos, estaba lejos de parecerse a lo que es actualmente: sus asientos eran más bien bancos que palcos; y el estrado, aislado por una barandilla, se parecía más a un coro que a un palco de música [...]» (Elkin, 1955: 15-16)

Debido al éxito de estos conciertos, con el tiempo se dispusieron salas independientes exclusivamente para la interpretación. Tanta era la expectación por los conciertos entre la sociedad Londinense que en la segunda mitad del siglo XVIII la ciudad contaba ya con numerosas salas funcionando simultáneamente y con una amplia programación. Entre las más destacadas podemos encontrar:

- **Pantheon:**

Diseñado por el arquitecto James Wyatt (Weeford, Inglaterra, 1746 – Marlborough, 1813) abre sus puertas en 1772 y rápidamente se convierte en el referente musical de la ciudad. El corazón del Panteón era su sala principal donde se celebraban los conciertos y bailes. La gran sala era de planta cuadrangular, y su techo una cúpula hemisférica de madera pintada. En su momento se consideró la sala más elegante y selecta de Londres, e incluso otro arquitecto como Horace Walpole (Londres, Inglaterra, 1717 – 1797) la describió como «*el edificio más bello de Inglaterra*». (LEWIS, W. S., GROVER, J. y BENNETT, C. H., 1955: 102)

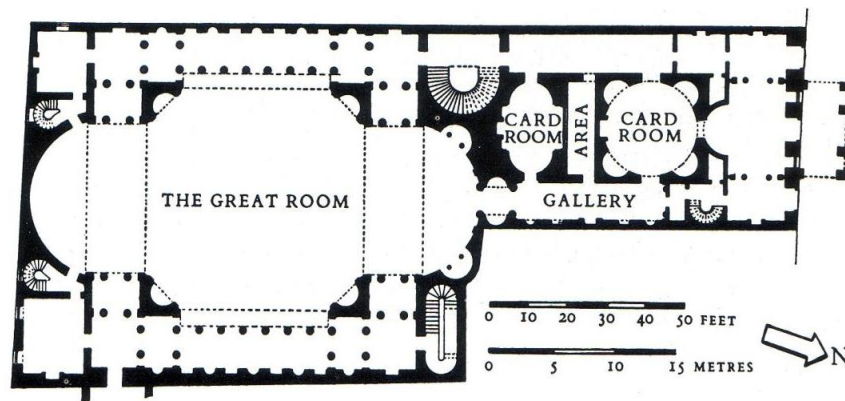


Imagen 4. Pantheon. Fuente: www.british-history.ac.uk

- **Hanover Square Rooms o Queen's Concert Rooms:**

Esta sala fue promovida por J. C. Bach y K. F. Abel en asociación con el empresario italiano Giovanni Andrea Battista Galliani abriendo sus puertas en 1774. Se trataba de una sala de 24,1 metros de largo por 9,7 metros de ancho (Cremer & Muller, 1978: 211). La altura del techo abovedado no se conoce con exactitud pero por los grabados de la época se estima entre 6,7 y 8,5 metros. El escenario está elevado como si de un anfiteatro se tratase, favoreciendo así tanto la acústica como la visibilidad. En los salones de Hanover Square se produjeron algunos de los más importantes acontecimientos musicales de la época, como los estrenos de las sinfonías de Haydn en su primera estancia en Londres.

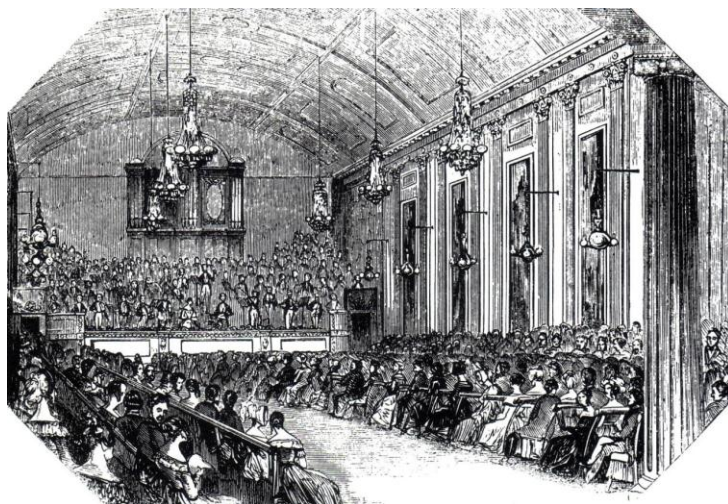


Imagen 5. Hanover Square Rooms. 1843 Fuente: www.british-history.ac.uk

- **El King's Concert Room:**

Esta sala que se encontraba dentro del King's Theatre, tenía una estructura muy similar a los Hanover Square Rooms, pero con unas dimensiones superiores de 29,6 metros de largo por 14,6 metros de ancho y 11,9 metros de alto. Salomon, el promotor de Haydn, cambió la ubicación de sus conciertos a estos salones para su segunda estancia en Londres, estrenando sus últimas tres sinfonías en este nuevo emplazamiento más amplio y con mayor capacidad.

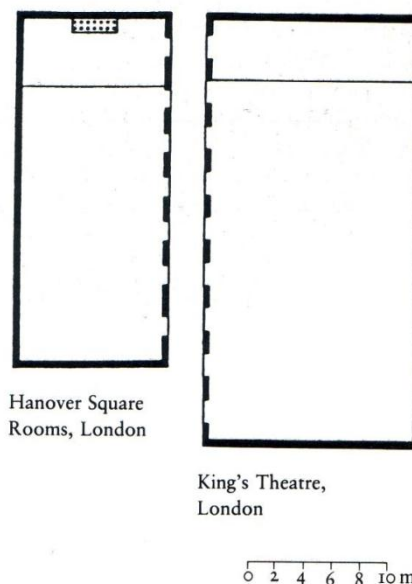


Imagen 6. Comparación entre el plano de Hanover Square Rooms y King's Theatre. 1843. Fuente: ZASLAW, N. (1990), *The Classical Era: Volume 5: From the 1740s to the end of the 18th Century*. New Jersey, Man&Music. P. 10.

Como hemos apuntado anteriormente Londres fue pionera en lo que a la música instrumental se refiere. Rápidamente las grandes ciudades del resto de Europa quisieron equipararse con la capital inglesa, y adoptaron el modelo anteriormente descrito para acometer la construcción de sus propias salas de conciertos. Como uno de los primeros ejemplos en el resto de Europa, podemos citar la *Altes Gewandhaus* de Leipzig (1781). Al estilo de los *Hanover Square Rooms* y del *Kings Concert Room*, era una sala rectangular con las esquinas redondeadas y medía 23 metros de largo, 11,5 metros de ancho y 7,4 metros de alto (Bagenal 1929: 756-763).



Imagen 7. Altes Gewandhaus. 1885. Fuente:
www.gewandhausorchester.de

Este esquema de salas rectangulares, con el escenario elevado y el público en posición opuesta a la orquesta, fue el canon para la construcción de salas de conciertos prácticamente hasta nuestros días, siendo durante más de dos siglos la fórmula espacial predominante en lo que a la música occidental se refiere. Hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la construcción del *Philharmonie* de Berlín derribó el estándar anterior, estableciendo un nuevo modelo para lo que serían las salas de concierto a partir de ese momento.

2.5. Las salas de concierto modernas.

Si hasta mediados del siglo XX se había perpetuado el esquema tradicional en cuanto a la construcción de auditorios de música (algunos de los cuales perviven hasta la actualidad como el *Carnegie Hall* o la *Konzerthaus* de Viena), la construcción del *Philharmonie* de Berlín supuso un cambio total de concepto, que marcaría la hoja de ruta para todas los nuevos auditorios por construir desde su inauguración.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de Berlín quedó gravemente afectada y muchos de sus más emblemáticos edificios fueron destruidos. La antigua sede de la Filarmónica de Berlín fue uno de estos edificios, por lo que después de la guerra, la orquesta se encontró sin un auditorio donde establecerse. El proyecto del nuevo *Philharmonie* fue encargado al arquitecto Hans Scharoun y el edificio se inauguró en 1963.

El diseño de Scharoun para la sala principal fue el de un pentágono, en el cual los músicos se sitúan en el centro del mismo rodeados completamente por el público, a diferencia de las salas anteriores donde se encontraban enfrentados al mismo. Los asientos se encuentran situados en terrazas que incrementan su altura irregularmente, propiciando una excelente visibilidad, y el techo, con forma de pirámide o tienda de campaña, a diferencia del clásico abovedado, proporciona una acústica excelente.



Imagen 8. Berliner Philharmonie. Fuente: www.berliner-philharmoniker.de/en/philharmonie/

La rompedora idea que el *Philharmonie* propone, no solo en lo referente a la sala sino en su moderno aspecto exterior, resultó muy controvertida en la época, cosechando tantos elogios como críticas por parte de los Berlineses. Hoy en día no solo es considerado un monumento de la ciudad, sino que este modelo ha sido adoptado por la gran mayoría de auditorios construidos desde entonces, situando al músico en el centro de la sala y acomodando a los espectadores en terrazas a su alrededor. Podemos reconocer este esquema en algunas de las salas más importantes del mundo como el *Philharmonie* de París, el *Walt Disney Concert Hall* de Los Angeles, el *Elbphilharmonie* de Hamburgo, o el *Gewandhaus* de Leipzig.

En definitiva, el concepto en el que se basan todas estas salas, no deja de ser el mismo con el que empezamos este apartado, el espectador rodeando en círculo al espectáculo. En este sentido, la última y más moderna gran sala de nuestro tiempo, es la que más se acerca a esta primigenia concepción ritual de la escena. Se trata de la *Pierre Boulez Saal* en Berlín, una sala de cámara con forma oval diseñada por Frank Gehry en colaboración con el músico Daniel Barenboim, y que abrió al público sus puertas en 2017.



Imagen 9. Pierre Boulez Saal. Fuente: www.berlinunwrapped.com

Para el diseño de esta sala, Barenboim y Gehry trabajaron sobre la idea de un espacio donde público e intérpretes fueran una sola comunidad, un espacio sin barreras entre ambos donde pudieran comunicarse. Sin embargo, y aunque es cierto que en esta sala el público se sitúa realmente cerca de los intérpretes, no deja de ser un uso tradicional del espacio sin ninguna novedad verdaderamente rompedora en el aspecto de la integración.

Como hemos visto a lo largo de este recorrido, no hay cambios sustanciales a lo largo de la historia que supongan una auténtica ruptura en lo que a la escénica del concierto se refiere, lo más trasgresor y actual en este sentido es una vuelta a la más primigenia estructura espacial. Siendo así, y reconociendo esta situación como punto de partida, aquí es donde realmente comienza nuestra investigación.

3. Utilización del espacio en el contexto de otras artes: El teatro.

«El lugar teatral (..) es quizá el (elemento) más importante si se tiene en cuenta las últimas aportaciones de los grupos experimentales que surgen del magisterio de Artaud.» (Salvat, 1983: 13)

Como hemos observado en el apartado anterior, la infraexplotación del espacio en el contexto de la música “culta” es una realidad que permanece prácticamente inalterada desde hace siglos. Esto no ocurre así en el marco de otras artes, que han evolucionado y experimentado a este respecto con una celeridad extraordinaria, especialmente desde principios del s. XX. Las artes escénicas han abrazado sin pudor las posibilidades que la transformación del espacio artístico les ofrece, experimentando sin cesar, y quebrando los límites de la relación entre la obra y el espectador. El reconocimiento de las posibilidades expresivas de estas transformaciones, nos servirá como referencia y punto de partida para elaborar nuestra propuesta, implementando en ella los recursos que consideremos extrapolables al ámbito de la música, o recogiendo la esencia de estas ideas para el desarrollo de nuevas propuestas propias de nuestro género.

Si dirigimos nuestra mirada hacia otras especialidades artísticas con el objetivo de realizar un estudio comparativo con la música culta, nuestra primera opción en cualquier caso sería siempre el teatro. Si además tenemos en cuenta que la problemática que nos ocupa es la utilización del espacio, no ha lugar otra comparación más apropiada, pues como ya hemos visto, ambas han compartido espacio desde hace siglos, y en muchos casos lo siguen haciendo en la actualidad. Si simplemente observamos las diferencias en la utilización de estos espacios comunes, podremos advertir claramente las diferentes aproximaciones que predominan en cada campo.

En el marco de un concierto clásico, la escena permanece inalterada independientemente de la obra que se represente. En cierto modo, la escena no se considera un elemento transformador de la obra. La misma pieza se podría representar igualmente en una sala de Berlín, o de Singapur, aunque estas fueran totalmente diferentes y sin ningún tipo de adecuación, pues su contenido artístico reside principalmente en el hecho musical.



Imagen 10. Teatro de la Scala, Milán. Fuente: www.unavocepocofa915.blogspot.com



Imagen 11 Teatro del Liceo, Barcelona. *La cabeza del bautista*, Valle-Inclán. 2009. www.el país.com

En el teatro, como se aprecia en la imagen, la utilización del espacio escénico es de una complejidad mucho mayor, y forma parte consustancial de la representación. Tanto es así que para Kowzan (1075: 170) escena, decorado e iluminación, constituyen una de las cinco categorías básicas de expresión en el teatro. Si tenemos en cuenta que la interpretación del espacio escénico es una temática con siglos de investigación y experimentación a sus espaldas, entenderemos como un estudio de la cuestión espacial en el teatro es una materia suficientemente extensa para abarcar varias tesis. Por este motivo, aquí haremos referencia exclusivamente a los puntos que consideramos de mayor interés en relación a nuestro objetivo, su traslación al ámbito de la música culta.

3.1. Semiótica del espacio escénico.

Si consideramos el hecho teatral como una realidad compleja cuya materialidad deriva de múltiples factores, (texto, espacio, actores, gestualidad, decorados, música, gestualidad...) entenderemos como un sistema de análisis y estudio es una herramienta fundamental, que nos permitirá desentrañar todo este conjunto de relaciones con la mayor claridad posible.

A partir de los años 60 autores como P. Davis, T. Kowzan o Y. Lotman proponen un acercamiento al estudio del teatro desde el punto de vista de la semiología. Desde esta aproximación, todo elemento implicado en el hecho teatral constituye un signo, ostenta algún significado, y por lo tanto es un transmisor de información. Lo mismo ocurre por supuesto con el espacio escénico como parte consustancial de la representación teatral,

aportando una porción importante del significado global que percibe el espectador. En otras palabras, todo lo que hay/ocurre en escena, cuenta.

Una vez revelada la importancia semiótica de la escenografía, para explotarla adecuadamente, habremos de entender cómo esta fuente inagotable de recursos dramáticos se traduce en información para el espectador. Al igual que entre público y actores, la transmisión de información entre público y escena es posible gracias al conocimiento de una serie de signos e información compartida, a la cual llamamos “código”. Una exitosa conexión entre ambos agentes, requerirá como condición el conocimiento de este código, pudiendo el mensaje verse afectado por el grado de comprensión y manejo del mismo.

«para poder ser transmitido y recibido el mensaje debe ser codificado y descodificado de forma adecuada. » (Lotman, 1980: 18)

Si como hemos expuesto anteriormente concebimos el espacio escénico desde un punto de vista semiológico, habremos de tener en cuenta los principios de codificación y descodificación, prestando especial atención a cuestiones como aspectos sociales, culturales o convenciones particulares del medio. Un ejemplo de estas últimas podría ser la misma apertura y caída del telón, como separación de las distintas fases de la representación.

«La codificación y descodificación del texto dramático depende de un número flexible de sistemas y un conjunto de códigos más o menos comunes a los actores y el público» (Elam, 1980: 49)

De igual manera, cada una de las diferentes corrientes estilísticas que se han sucedido a lo largo de la historia en el terreno dramático posee códigos propios, los cuales también han de tenerse también en cuenta y conocerse por parte del espectador. Por ejemplo, la escena en una representación de *Ubú Rey* de A. Jarry, nunca podría conceptuarse desde el realismo, pues no estaría en concordancia con la esencia de la obra. Así mismo, una comprensión completa de la misma, requeriría por parte del espectador un conocimiento previo del lenguaje del autor, para entender el porqué de esa escenografía vanguardista.

Para ejemplificar la cantidad y la complejidad de los códigos que operan en una representación teatral, así como las relaciones que se establecen entre ellos, incluiremos en los anexos una tabla-glosario elaborada a este respecto por K. Elam.

Como hemos visto, una aproximación semiológica a la escena constituye un recurso de gran poder comunicativo si se domina el medio y se usa adecuadamente. Si como hemos destacado anteriormente, la representación de obras de música culta se caracteriza por su infraexplotación de los recursos escénicos, entenderemos como no estaríamos poniendo en relevancia una parte importante del mensaje que se transmite en un concierto. Al no actuar sobre el espacio disponible en la representación, estaríamos no solo obviando las posibilidades de transmisión de información del medio escénico, sino quizás trufando además de un significado no deseado la interpretación musical, pues incluso la ausencia de contenido escénico, o la no actuación sobre él mismo también transmite información.

3.2. Interacción entre el espacio escénico y la sala.

Si asumimos que el espacio teatral está compuesto tradicionalmente por dos zonas: la escena y la sala, entenderemos como un estudio de la relación entre ambas es de especial interés a la hora de comprender las posibilidades de los diferentes espacios de representación.

Como ya hemos visto en el apartado anterior, cada una de las variantes en la disposición de escena y sala, conllevará necesariamente un significado asociado a ella. Siendo así, hemos de ser especialmente cuidadosos en la elección de los espacios de representación, pues el contenido de nuestra obra podrá variar o verse modificado en relación a este aspecto. A lo largo del siguiente apartado desarrollaremos las principales fórmulas de interacción entre escena y sala, y las características y posibilidades de transformación que se derivan de cada una de ellas.

Según la clasificación más comúnmente aceptada llevada a cabo por Breyer (1968) cada disposición se simbolizaría mediante una letra, pudiéndose agrupar estas en dos grandes modalidades: Ámbitos de enfrentamiento, y ámbitos de envolvimiento.

Enfrentamiento: Se caracterizan por situar al espectador en una situación de oposición respecto a la escena, remarcando así la relación de tensión entre actor y público. Los ámbitos de enfrentamiento enfatizan una perspectiva bidimensional de la escena, que nos resulta cómoda y familiar al ser la misma de la televisión y el cine.

- **Ámbito en T:** Es el propio del teatro a la italiana, y aun hoy día sigue siendo el más común. En esta disposición el público se sitúa en perpendicular a la escena, y ofrece una visión frontal a todos los espectadores. Promueve una actitud pasiva por parte del público, y al mismo tiempo promueve la ilusión de realidad en la escena.

- **Ámbito en L:** Es el usado en el teatro Nō japonés. Los espectadores se sitúan en los laterales inferior e izquierdo de un escenario cuadrangular. Este está conectado a través de una pasarela la cual también forma parte del espacio escénico. En el teatro Nō es de especial importancia la simbología del espacio, pues el lugar que ocupa en el escenario viene determinado por el papel que interpreta.

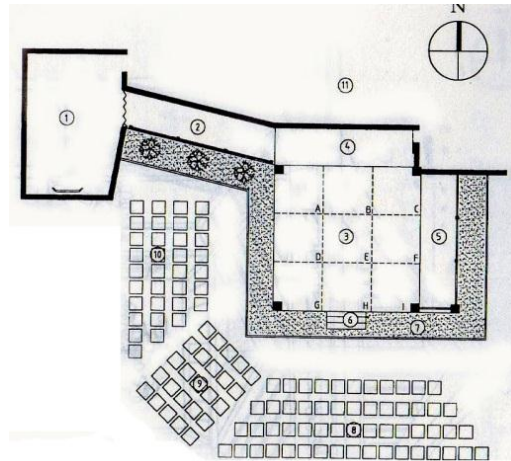


Imagen 12. Teatro Nō. Fuente: www.minitecta.wordpress.com

- **Ámbito en F:** es una evolución del diseño en L del Nō, y aparece con la introducción del *Hanamichi* o “paseo de las flores”, una pasarela adicional hasta el escenario que se adentra dentro del patio de butacas. El ámbito en F es el propio del Kabuki japonés y su diseño influyó a autores modernos como V. Meyerhold.

Envolvimiento: propician una mayor integración del público en el espectáculo, y refuerzan el carácter tridimensional de la acción. Los ámbitos de envolvimiento fomentan una aproximación a la obra activa por parte del espectador, así como hacer partícipe al mismo de la acción teatral.

- **Ámbito en O:** la disposición más antigua de la que tenemos constancia. De origen ritual, sitúa el escenario en el centro y los espectadores a su alrededor en forma de círculo. Al contrario que la disposición en T promueve la participación, y no la tensión entre la escena y el espectador. Este ámbito será considerado el más adecuado por autores como Artaud precisamente por fomentar la integración de público y representación.
- **Ámbito en U:** es una fórmula mixta entre el ámbito en T y en O. En esta disposición la sala se extiende también a los lados de la escena permitiendo así la visión completa del escenario y del fondo. Su objetivo es combinar la integración entre público y escena de la forma en O, con la tensión generada por la forma en T.
- **Ámbito en X:** constituye la forma de integración inversa al ámbito en O, pues ahora serán los espectadores los que se coloquen en el centro y la acción sucederá a su alrededor.

Si bien, mediante esta división en ámbitos de enfrentamiento y envolvimiento de Breyer podríamos enmarcar prácticamente la totalidad de las salas de teatro, hoy en día podemos encontrar algunas ideas escénicas fuera de esta clasificación. Un ejemplo sería teatros con escenarios móviles, que pueden cambiar su posición respecto a la sala en

mitad de la representación, o incluso multiescenarios, donde la acción puede darse simultáneamente en varios puntos.

Por último haremos referencia a una posible configuración espacial totalmente ajena a las anteriores, pues como hemos visto, todas las distintas posibilidades de ámbito se basan en la dicotomía entre la escena y la sala. Ahora bien ¿y si nuestra lógica de pensamiento no respondiera a esta premisa? Aquí surge la idea de un espacio integrado, donde espacio dramático y el público son uno solo, y la experiencia teatral alcanza sus más altas cotas de interactividad.

«En la historia de la arquitectura teatral, el espacio en donde se desarrollan los acontecimientos escénicos adopta tres formas fundamentales: la plaza redonda, el circo, en cuyo centro se desarrolla el acontecimiento escénico, en una plataforma libre que permite apreciarlo por todos los lados plásticamente, agrupándose los espectadores a su alrededor en filas concéntricas. El anfiteatro de los griegos y de los romanos; la plaza semicircular, con un escenario semicircular; el proskenion, sobre el cual se desarrolla la acción, que adquiere gran relieve al destacarse sobre un fondo fijo, pero que no está separada del espectador por cortina alguna. El escenario -de fondo o «escenario titirimundi», completamente separado por telón y foso de orquesta, como «mundo de ficción», del mundo real del espectador, y que hace aparecer el cuadro escénico como una proyección sin relieve sobre el espacio que ha abierto el telón. Hoy conocemos casi exclusivamente la última de estas formas, que tiene la gran desventaja de no introducir al espectador de manera activa en la escena separada de él. Evitando este inconveniente, se lograría un reforzamiento de la ilusión teatral, una renovación del teatro.» (Gropius en Piscator, 2001: 159)

La primera planificación de un espacio bajo esta premisa fue llevada a cabo por W. Gropius, a petición del dramaturgo E. Piscator. Tras dejar el *Volksbühne* Piscator intentó encontrar un espacio acorde a sus necesidades, y al no encontrarlo se dispuso a buscar financiación para crear un teatro a su imagen y semejanza. Piscator solicitó a Gropius un teatro capaz de albergar, tanto cualquiera de los ámbitos clásicos, como un espacio integrado donde el público se situase en el centro de la representación. La respuesta por parte de Gropius fue el llamado “Teatro Total”, que aunque nunca llegó a materializarse, satisfizo las necesidades de Piscator mediante una escena circular móvil, y un sistema de proyección total a lo largo de todas las paredes del teatro.

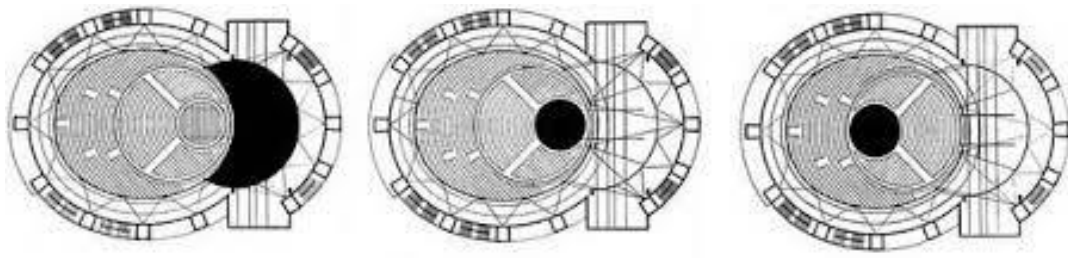


Imagen 13. Teatro Total. 2011. Fuente: [www. http://proyectos2uah1112.blogspot.com](http://proyectos2uah1112.blogspot.com)

« (Piscator) planteó, con el valor y la intransigencia que le son naturales, multitud de exigencias que parecían utópicas; todas apuntaban a la creación de un instrumento teatral de gran perfección técnica para dar satisfacción a las exigencias de los diversos directores de escena y debían permitir obtener el máximo de participación activa del espectador dando a la acción escénica la posibilidad de influir más fuertemente sobre él.» (Navarro de Zuvillaga 1927: 68)

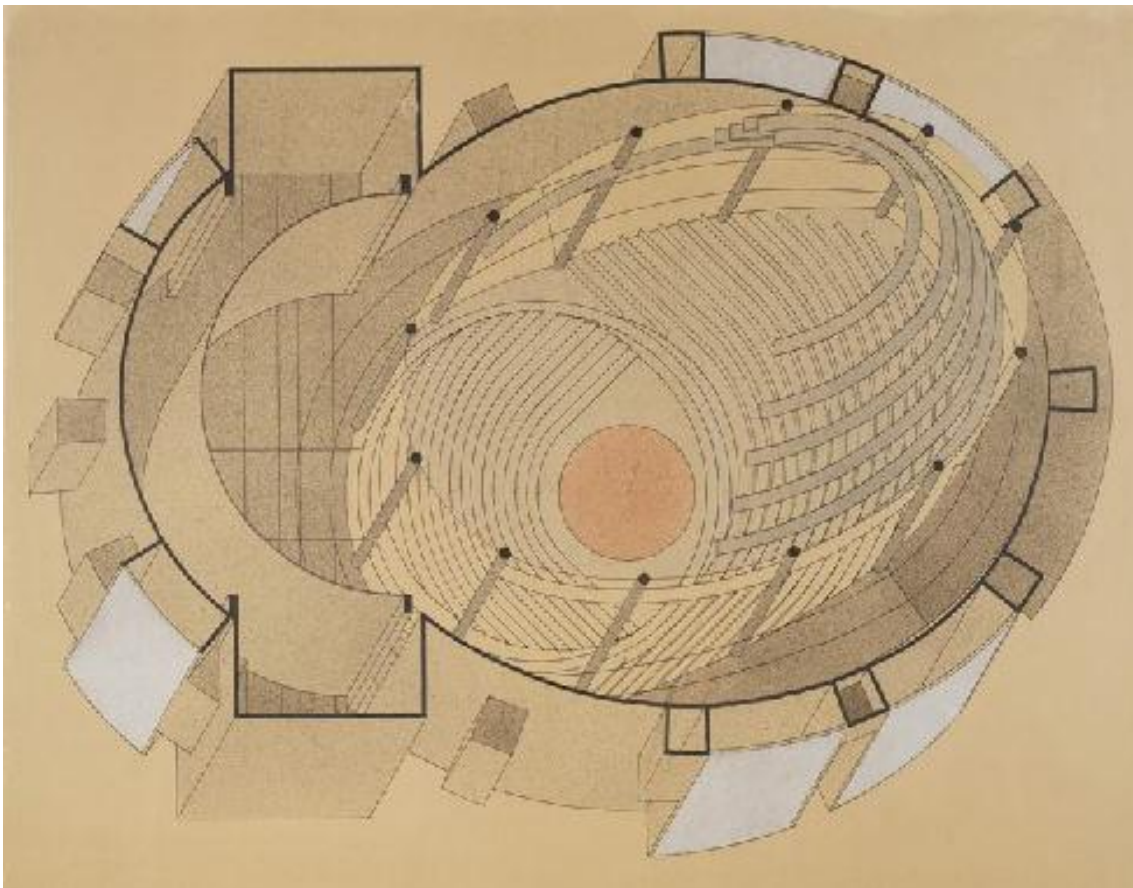


Imagen 14. Teatro Total. 2011. Fuente: [www. http://proyectos2uah1112.blogspot.com](http://proyectos2uah1112.blogspot.com)

Esta búsqueda de un espacio único de integración fue un largo proceso, que comenzó a principios del siglo XX con el teatro total de Gropius, y continuó con otros arquitectos como E. Aulenti, que también planificó multitud de espacios teatrales bajo premisa de la integración, de los cuales destacaremos el Théâtre de l'Espace (específico para la improvisación), y autores como T. Kantor, que desvinculó su obra de los teatros convencionales para trasladarla a galerías de arte, instalaciones deportivas, o simplemente al aire libre.

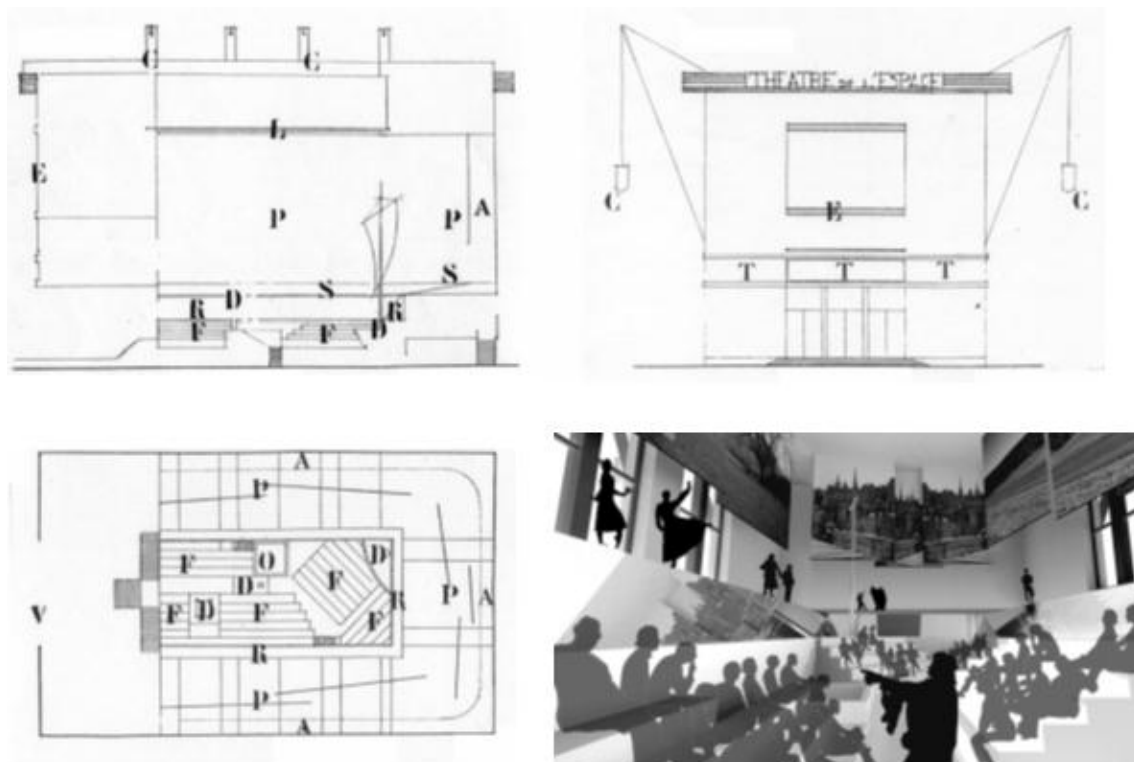


Imagen 15. Théâtre de l'espace. Fuente: www.hosting.iar.unicamp.br

Estas innovaciones han hecho posible el paradigma actual en el cual cualquier lugar puede reinventarse en un espacio teatral, como ocurre en el “Happening”, o en los espectáculos de “La Fura dels Baus”, que pueden localizarse desde en un teatro, a un muelle de carga, o incluso en plena calle. Esta liberación del espacio, constituiría el último estadio de esta evolución, en el cual la única frontera es la imaginación del autor.

Como hemos visto, la morfología de la escena es una cuestión altamente estudiada en el ámbito del teatro, no así en el terreno musical, donde la mayoría de las salas responden al mismo patrón. Esto se debe fundamentalmente a que la proyección de una sala de conciertos gira básicamente en torno a dos ejes: acústica y visibilidad, pues consideramos como punto fundamental de la obra artística únicamente la música, obviando la mayor parte de los factores a los que hemos hecho referencia anteriormente.

3.3. El público y el espacio escénico.

«es con el espectador con lo que la obra teatral comienza y termina» (Elam 1980: 97)

Una vez hemos examinado las distintas fórmulas de conjugar el espacio escénico y la sala, la cuestión principal será como estas distintas aproximaciones interactúan con el público. Hemos explorado muchos ámbitos diferentes, cada uno con sus diferentes peculiaridades, pero si tuviéramos que dividirlos en dos grandes grupos en función de su relación respecto al público podríamos destacar: los que proponen una dualidad de espacios (emisor y receptor), y los que tienden a un espacio integrado.

Dentro de este primer bloque, que podíamos llamar “tradicional”, se enmarcarían la mayoría de las variantes expuestas anteriormente, tanto los ámbitos de enfrentamiento como los de envolvimiento, pues ambos parten de la premisa de la separación de espacios y funciones entre escena y sala. Esta dualidad provoca un fenómeno que Lotman (1980) define como la oposición existencia/inexistencia, el cual provoca que en el momento de la representación el lugar que ocupa el espectador deje de existir, siendo ahora real únicamente aquello que ocurre sobre el escenario. Si atendemos a esta premisa, observaremos como en el enfoque tradicional favorece una actitud contemplativa por parte del público, en detrimento de la interactividad.

Si dividimos las funciones del espectador según la clasificación de A. Tordera (1979) en: receptor, intérprete e interlocutor, veríamos cómo en este modelo la primera prevalece sobre las demás. Aun siendo así, todas ellas han de combinarse a lo largo del proceso comunicativo para poder considerar al mismo como satisfactorio. En su función de interprete el espectador deberá decodificar el mensaje proveniente de la escena para lo cual, como hemos expuesto anteriormente, el conocimiento del “código” es condición sine qua non. Esta función es especialmente relevante no solo por el hecho de posibilitar la comprensión del mensaje, sino que la labor de interpretación del mensaje modifica a su vez la obra, haciendo esta única no solo para cada individuo, sino en cada interpretación.

La última función del espectador será como interlocutor, relacionándose con la escena de manera bilateral y modificando en tiempo real la representación. Si por algo se define este modelo tradicional, es la falta de interactividad entre el público y la escena. Aunque en muchos de los ámbitos de envolvimiento, la finalidad es hacer sentir al público lo más integrado posible en la acción, la división en dos espacios bien diferenciados entre sí hace imposible situarlos en una posición de igualdad que propicie la interactividad. A pesar de esto, existen fórmulas mediante las cuales público y escena están en contacto, aun situándose en planos diferentes y usando distintos códigos. Existen diversas convenciones sociales a través de las cuales el público puede

comunicarse con la escena (aplausos, silbidos. Etc), modificando la representación en tiempo real. A su vez desde el escenario también puede apelarse directamente al público, a lo cual se le llama romper la cuarta pared, esperando o no una respuesta explícita del mismo.

Como acabamos de ver, cualquiera de los ámbitos espaciales, incluso los más tradicionales posibilitan la interacción con el público en mayor o menor medida, e incluso permiten disipar momentáneamente esa cuarta pared que separa escena y sala. Sin embargo la mayor transformación a este respecto se materializará con la desaparición completa de esta, unificando escena y sala en un mismo espacio, y posibilitando un contacto total de público y acción al verse este directamente inmerso en la misma. Este cambio de paradigma hacia la interactividad total, no se produjo de forma abrupta, sino a través de la experimentación de autores como Reinhardt (teatro del futuro), Autant y Meyerhold.

«Por primera vez en los teatros imperiales quedaba suprimida la separación entre escena y sala. Además, Golovin (pintor importante y autor de los decorados) había elegido para sus decorados salones que se adaptaban y armonizaban con los de la sala misma haciendo que el escenario fuera una continuación de aquellos. Suprimidas las candilejas, convertido el sitio de la orquesta en prolongación del proscenio, el actor se reunió con el espectador actuando entre el público y el teatro... El Don Juan que Meyerhold llevó a escena formaba contraste extremo con las reglas del teatro clásico. » (Tolmacheva, 1946: 254)

A través de este ejemplo podemos ver como progresivamente se experimenta con la unificación del espacio, homogeneizando las diferencias entre escena y sala y difuminando así la frontera entre ambas. Así mismo, como también se recalca en el texto, este modelo escenográfico propiciaba la reunión de actores y público, potenciando la interactividad.

Este proceso hacia la prominencia del público como elemento trascendental de la acción dramática, se precipitará a lo largo de todo el siglo XX hasta acabar rompiendo con cualquier molde o canon preestablecido hasta el momento. Hoy en día podemos encontrar múltiples ejemplos de teatro donde el público juega un papel capital en la representación. El teatro participativo/colaborativo (*Teatro de los Sentidos*), el teatro interactivo (*Live in Theater*), el teatro relacional (*Rimini Protokoll*, *Colectivo Kronket*), o el *Happening* (Allan Kaprow) son solo algunos ejemplos de fórmulas basadas en esta idea.

Si analizamos todas estas propuestas desde el punto de vista del espectador, veríamos como sus funciones distan de corresponderse con las expuestas anteriormente, o por lo menos no en igual grado. Si en un enfoque tradicional, la función principal atribuida al espectador sería la de receptor y decodificador del mensaje, en una obra de este estilo el público sería principalmente el constructor del mensaje, en función a su relación con los demás agentes (actores, escena, posible guión, otro público asistente...). Para ejemplificar esta idea usaremos una obra de *Rimini Protokoll* de 2005: *Call Cutta*.

La experiencia comienza cuando al público, a su llegada al teatro *Hebbel am ufer* (HAU) se le entrega un teléfono móvil. Con él, se pondrá en contacto con un tele-operador en Calcuta, que lo guiará por una ruta a través de Berlín. El tele-operador, que no conoce la ciudad, deberá guiarlo con la ayuda del mapa y su interlocutor, estableciendo una relación entre ambos para conseguir avanzar en el trayecto. Al mismo tiempo, la conversación entre ambos durante la ruta girará en torno a dos temas: La precariedad de los tele-operadores en la India, y sobre Subhash Chandra Bose (1897-1945), político nacionalista Indio relacionado con Hitler y las Potencias del Eje, y a favor de la lucha armada por la independencia, al contrario que Gandhi.

A lo largo de los 60 minutos que dura la ruta se entremezclarán: la discusión de estos asuntos, con la conversación privada entre ambos interlocutores, y una nueva visión de la ciudad a través de un recorrido salpicado de documentos, fotos y anécdotas, conformando una experiencia profundamente personal y de gran originalidad.



Imagen 16. Imágenes de *Call Cutta*. 2005. Fuente: www.rimini-protokoll.de

Como explicó Heiner Goebbels en su conferencia en el Goethe-Institut de Barcelona, el 24 de abril del 2008, *Call Cutta*, es:

« Una fuerte experiencia artística, política, social, íntima, como quizá no podría tenerse en una gran sala. Aunque todos los textos que oye o produce uno mismo no sean pulidos y literarios, ni todos los sonidos o canciones que le entran por el oído estén perfectamente entonados, ¿qué hace tan fuerte esta experiencia? Nosotros estamos aquí como espectadores, u oyentes, y digo “nosotros” porque cada día de junio de 2005 pudieron vivir esta experiencia un cupo de hasta veinte personas, como sujetos de la percepción. Hasta cierto punto, es lo mismo que en una pieza convencional, pero la sorpresa es que aquí estamos en el centro, aunque molestos e intranquilos, y experimentamos esta “pieza” en nuestro propio cuerpo. Afrontar la complejidad del tema, o mejor dicho, los temas, depende de nuestra capacidad, de nuestra rapidez de experimentación, de nuestro estado de ánimo, ya que se desarrolla con nosotros (...) La experiencia pasa por tu cuerpo que oye, ve, habla y quizá canta, pero que por lo demás no se siente seguro, porque se mueve en un terreno incierto, con temores y curiosidad, con ganas e interés. Esta experiencia es más fuerte que la recepción de otra pieza donde el discurso político, en lo que también se basa Call Cutta, sea repartido, ilustrado y representado como tema para diálogos psicologizantes. Porque hay temas que por sus dimensiones son supraindividuales y tienen demasiada relevancia política como para poder ser tratados en un conflicto de relaciones en un escenario. No son representables, tienen que experimentarse.»

Como vemos en este ejemplo, la función del público que se expone a este tipo de acciones no solo es interactiva, sino que además marca de manera drástica los resultados de la obra, que cambian radicalmente para cada individuo. Este es un auténtico ejemplo de fórmula donde la participación y la influencia del espectador son decisivas en la obra.

Si comparamos este tipo de iniciativas con una representación de música culta, donde el público es un mero receptor pasivo, y su único poder de transformación de la obra es en la decodificación del mensaje, veremos como el camino por recorrer es aún muy extenso, como también son las posibilidades de evolución. En el siguiente apartado, analizaremos como todas estas innovaciones derivadas del teatro se pueden implementar o adaptar al contexto de la música culta, y elaboraremos una propuesta basada en las mismas.

4. Propuesta de interpretación espacial en el concierto clásico.

Tras el previo análisis tanto de los antecedentes en la cuestión escénica musical, como de las áreas de convergencia y divergencia con la escena dramática, intentaremos elaborar una propuesta capaz de aunar la esencia del concierto clásico con aquellos recursos o innovaciones provenientes del teatro que consideremos que pueden aportar significado específico a la representación.

Para elaborar esta propuesta, habremos de tener en cuenta las peculiaridades de la música clásica y su historia, para entender como ciertos convencionalismos operan como condicionantes en una representación en vivo de música culta. La música posee unas características muy concretas que la diferencian de todas las demás artes, en cierto sentido es la más intangible de todas ellas. Si bien podemos observar claramente la materialidad de una pintura, los actores en un escenario, o las letras en un libro, escuchar música es un acto de la imaginación, casi metafísico como lo definiría Schopenhauer. La música, a diferencia de las demás artes, no existe en el espacio, sino en el tiempo, y por supuesto en el interior de quien la escucha.

Si tenemos esta idea en cuenta, observaremos como cuando asistimos a una representación musical, la mayoría de cuestiones adheridas a la misma, son en su mayor parte artificios que responden a causas ajenas a la propia música. Cuestiones como por ejemplo la vestimenta, el protocolo de actuación, o la misma escenografía, responden más a razones históricas o sociales relacionadas con la tradición que a la propia obra musical.

Si analizamos desde un punto de vista semiótico la cuestión del concierto clásico en función a lo anteriormente expuesto, entenderemos como las convenciones asociadas a la representación de la música culta, no solo no aportan significado alguno a la música, sino que además salpican la representación de información totalmente ajena al hecho artístico e irrelevante para el mismo. Por supuesto una idea de representación sería optar por desvincular el hecho musical de todas estas cuestiones e intentar acometerlo en su esencia más pura, desnudándolo de cualquier cuestión ajena a la propia música, pero también podemos optar por usar todo ese espacio semiótico latente en nuestro beneficio, dotarlo de un significado consciente e intentar conjugar lo físico y metafísico.

La idea de una obra aunando varias, o todas las facetas artísticas, no es para nada novedosa. Wagner y su Gesamtkunstwerk es solo un ejemplo de esta simbiosis tan tradicional en la ópera elevada a su máximo exponente. Lo que desarrollaremos a continuación no es en cierto sentido más que la actualización de ese concepto. Como hemos visto en el apartado anterior, la evolución del espacio escenográfico y del paradigma de representación teatral, han abierto nuevas vías de expresión y comunicación con el espectador. A lo largo de esta propuesta intentaremos implementar aquellas de estas ideas novedosas que consideremos puedan ser de interés en la representación de una pieza musical.

Esta propuesta interpretativa no se ciñe exclusivamente al plano teórico, puesto que vamos a llevarla a cabo en el marco de una obra concreta, cuya representación constituirá en si misma uno de los principales propósitos de nuestra investigación. La elección de la obra a interpretar no es ni mucho menos arbitraria, pues está pensada para poder expresar al máximo todas las propuestas que se exponen a continuación. Siendo así, y con el objetivo de comprender mejor el desarrollo de cada una de estas propuestas, comenzaremos con un breve epígrafe sobre la obra.

4.1. La obra.

La elección correcta de la obra a interpretar es de una importancia vital para nuestra propuesta, pues en ella se ha de plasmar todo el resultado de nuestra investigación. Se ha buscado una obra llena de contrastes, de gran contenido simbólico, y con una estructura concreta, donde poder conjugar todas las ideas que se irán desarrollando a lo largo de los siguientes apartados.

La pieza sobre la que vamos a trabajar es el cuarto movimiento del Cuarteto de cuerda en Fa Mayor nº 12 Op. 96 “Americano” de Antonín Dvořák (1841-1904). Dvořák es un compositor de origen Checo cuyo estilo conjuga el tardoromanticismo Brahmsiano con un incipiente estilo nacionalista, que irá desarrollándose a la par que su obra. En el caso de este cuarteto, fue compuesto durante su estancia en América (1892-1895), durante un verano en la rural Spillville (Iowa). Este hecho será vital importancia, pues la influencia de esta estancia se advierte claramente en el carácter pastoril y jovial que desprende la obra. En ella se entremezclan su ya consolidado nacionalismo Esloveno con las características propias del folklore Americano, de ahí el sobrenombre de la pieza.

Para continuar con un análisis más profundo, a partir de ahora nos referiremos concretamente al cuarto movimiento “Finale. Vivace ma non troppo” en el cual se centra nuestra propuesta. Este movimiento se estructura con la típica forma de un último movimiento de cuarteto, A-B-A-C-A-B-A, también llamada Rondó-Sonata. Esta forma palindrómica, alterna un tema A de carácter jovial con sucesivos temas B y C de carácter más lírico, donde Dvořák da rienda suelta a todo su romanticismo. El tema A se caracteriza por el movimiento perpetuo del acompañamiento a cargo de violín II y viola sobre el cual el violín I interpreta una alegre melodía. Este acompañamiento en *ostinato* se caracteriza por los puntillos y las sincopas con una articulación muy corta que fomentan la sensación de movimiento. Los temas B y C a diferencia del primero tienen una estructura más cercana a la homofonía, donde los instrumentos dialogan entre sí como si de un coral de órgano se tratase (Dvořák era un consumado organista). Por último el movimiento termina con una exultante coda final de ritmo frenético, donde los 4 instrumentos trabajan al unísono en progresión, hasta llegar al *fortísimo* final que cierra la obra.

4.2. Código y música.

Una vez conocemos la obra que vamos a representar, y antes de desglosar las propuestas que vamos a llevar a cabo, hemos de reflexionar brevemente sobre la importancia de la codificación tanto en la música como en el teatro, y como esto afecta a nuestra investigación.

Como hemos visto anteriormente en el apartado dedicado a la semiótica del espacio escénico, en el teatro operan multitud de símbolos diferentes con una relación compleja entre sí. Sin embargo, muchos de ellos son de fácil entendimiento para el público en general, pues conocen el código para descifrarlos. Esto mismo no ocurre en el ámbito de la música clásica, donde uno de los principales hándicaps para la transmisión de la información es el desconocimiento del código musical, altamente específico. Si bien muchas obras serán perfectamente disfrutables para cualquier espectador aun desconociendo este código musical, la cantidad de información que este descifrará de las mismas será mucho menor que en el caso de una persona que si lo domine, pudiendo llegar incluso a no recibir el mensaje en el caso de obras muy complejas o densas.

Este factor es comúnmente aceptado como una de las principales causas del bajo nivel de penetración social de la música culta, pues el porcentaje de la población que conoce este código es ciertamente minoritario. Ahora bien, ¿y si pudiéramos suplir esta problemática complementando nuestra representación musical con una simbología cuyo código fuera de conocimiento común? Podríamos transmitir parte de la información a través de un canal diferente para que cualquiera pudiera recibirla. Así mismo, mediante este canal suplementario podríamos complementar la información de la obra musical dando lugar a una nueva obra artística más compleja. Esta premisa, será uno de los fundamentos sobre los que llevaremos a cabo la propuesta que se expone a continuación.

4.3. El espacio de la representación.

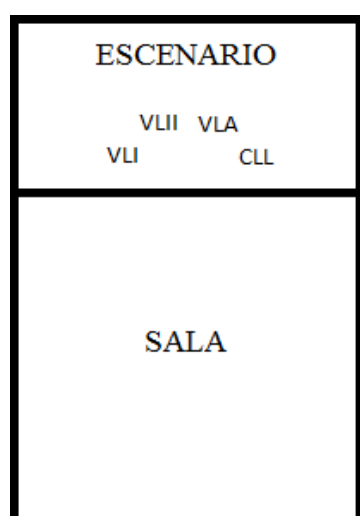
El primer aspecto a tener en cuenta a la hora de elaborar nuestra propuesta, será la organización del espacio en el que llevaremos a cabo nuestra representación. Nuestra propuesta a este respecto tendrá como objetivos fomentar la interactividad y la participación del público en la representación, haciéndolo no solo participe de la acción, sino también un elemento activo y transformador de la obra. Como hemos visto extensamente a lo largo de este trabajo, los espacios donde se interpretan conciertos de música culta, siguen el mismo patrón desde hace cientos de años. Aunque con encomiables avances, la estructura básica sigue basándose en la división del espacio en dos zonas fundamentales: la que ocupa el espacio y la que ocupa el público. Esta división no solo separa a ambos en el espacio, sino también en los roles que se atribuyen a cada uno en la representación.

La ruptura de esta línea (imaginaria o no) que separa a ambas partes, será la primera y más radical medida que tomaremos, en lo que a la distribución del espacio se refiere. Esta idea de integración en un solo espacio, y de dotar de carácter creativo al público

está basada en propuestas del género dramático, como el teatro participativo o el *Happening*. Considerando esto, hemos valorado como la opción más adecuada la de una sala de planta cuadrada, de unos 20 x 20 metros, diáfana, y sin butacas, sillas o bancos de ningún tipo donde acomodar al público.

Una vez determinado este espacio, habrá que pensar en una distribución de los músicos y el público acorde a esta sala y este nuevo concepto de representación. Si tenemos en cuenta, que la tradicional forma en semicírculo obedece a razones acústicas y de visibilidad, derivas directamente de la organización clásica de escena y sala (ámbito en T), veremos cómo tras el cambio del paradigma espacial, esta propuesta deja de ser la más apropiada para nuestros objetivos. La forma más lógica si prescindimos de los antecedentes marcados por la tradición, sería la de los músicos mirándose entre sí en forma de círculo. En cuanto a la posición de los mismos en la sala, si eliminamos la oposición de dos espacios enfrentados, donde los músicos se sitúan a un lado, lo más natural sería ubicarlos justo en mitad de la sala, situando la gravedad de la acción en el centro, y creando así un esquema centrípeto de representación.

DISPOSICIÓN TRADICIONAL



PROPUESTA DE DISPOSICIÓN

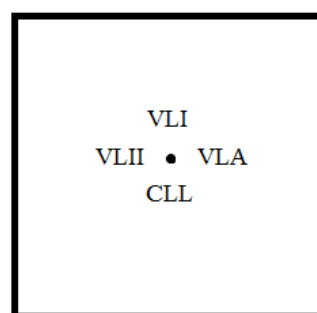


Imagen 17. Ejemplos de disposición. 2019. Fuente: creación propia.

Al igual que en el teatro, muchas otras propuestas de organización espacial son posibles e igualmente válidas. Por ejemplo, una disposición diferente de los instrumentos, con estos más alejados entre sí, o con un instrumento *in lontano*, desconectado de los demás serían propuestas muy interesantes desde el punto de vista de la acústica y la relación con el espectador. La elección de cada disposición puede

transformar el significado de la obra drásticamente, por lo cual hemos de ser especialmente cautelosos a este respecto, y llevarla a cabo siempre en función de los resultados que queremos conseguir.

4.4. Elementos escénicos.

Una vez hemos establecido el espacio de la representación, nos ocuparemos de todo aquello que se encuentra adscrito a este lugar. Como hemos visto anteriormente, la escenografía es una cuestión ampliamente tratada en el teatro, no así en los conciertos de música clásica. Si bien en cualquier tipo de representación teatral siempre se tiene en cuenta la escena, en función de la obra a representar y de la intencionalidad del artista, esto no ocurre de igual manera en la música culta.

Por lo general, el uso del espacio escénico en los conciertos de música clásica se limita a cubrir las necesidades técnicas de la representación, y no cambia sustancialmente en función de la obra a representar, o de las aspiraciones del artista. Lo que pretendemos con esta propuesta es hacer uso del valor semiótico del mismo con el objetivo de enriquecer nuestra representación. Mediante la escenografía podremos no solo potenciar o complementar nuestro mensaje, sino también cambiar su significado, o su estructura. A continuación desarrollaremos nuestra propuesta escenográfica individualizada para la pieza que hemos elegido, abordando los dos principales elementos que la componen: Decorado e iluminación.

4.4.1. Decorado.

Si como hemos visto anteriormente con el ejemplo de *Ubú Rey*, la escenografía debe girar en torno a la obra a representar, nuestra propuesta de decorado también habrá de adecuarse a la pieza que vamos a interpretar, e igualmente, a la organización espacial en la cual se enmarca, y a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior. Atendiendo al planteamiento espacial de una habitación diáfana en la que conviven intérpretes y público, hemos considerado como lo más apropiado el soporte audiovisual, a fin de interponer el mínimo de obstáculos posibles en el espacio escénico. Asimismo, un decorado audiovisual que puede cambiar en tiempo real, es perfecto para una representación artística como la música, que se caracteriza por estar en constante movimiento. Idealmente, la propuesta contempla la proyección audiovisual en todas las paredes de la sala, al estilo del *Teatro Total* de Gropius. Mediante esta técnica situaríamos al público dentro de la representación, potenciando así la integración entre público y escena a la que se dirige nuestra planificación espacial. En el caso de la representación que se llevará a cabo durante la exposición de este trabajo, solo se contará con medios para la proyección en uno de los laterales.

En cuanto al contenido audiovisual, está íntimamente relacionado con el contenido de la pieza. En este se observará un tren atravesando los parajes norteamericanos a velocidad constante, simbolizando el movimiento perpetuo del acompañamiento. Por otra parte, en los interludios melódicos del movimiento podremos ver los campos de

Iowa, lugar donde Dvořák pasó el verano durante el cual compuso esta obra, reflejándose este bucólico paisaje en el carácter de la pieza.

Como vemos, mediante el uso del decorado, podemos transmitir gran cantidad de información, en este caso sobre la obra en cuestión a la cual hemos hecho referencia anteriormente. En vez de exponerse esta información mediante un programa de mano como es habitual, haciéndolo a través del decorado añadimos también un valor estético a la misma, complementando así el significado musical de la pieza.

4.4.2. Iluminación.

En cuanto a la iluminación, su función principal en el concierto clásico se relaciona con la visibilidad de los intérpretes, sin más valor en la mayoría de los casos que establecer el foco de la representación sobre los músicos en escena. A continuación elaboraremos una propuesta que pretenderá un uso de la iluminación como elemento trasformador de la obra, y como fuente de información adicional o complementaria a la ejecución musical.

Nuestra propuesta de iluminación, como ya hemos destacado en el caso del decorado, también estará en concordancia con la planificación espacial de la sala expuesta anteriormente. Así, para respetar el espacio de representación, los puntos de luz se situarán en cada una de las esquinas de la sala en vez de sobre los intérpretes, no creando diferentes áreas separadas según su iluminación.

Al igual que en el caso del decorado, usaremos la iluminación con valor semiótico y relacionado con la obra. En este caso, se reflejará la estructura de la pieza mediante el uso de colores. Asignaremos a cada uno de los temas A, B y C un color distinto, y la iluminación irá cambiando a lo largo de interpretación, reflejando así la estructura de la pieza. Teniendo en cuenta la forma de la pieza ABACABA, en la cual A va apareciendo de manera recurrente a modo de *ritornello*, identificar a este con un color en contraposición a los demás temas refleja muy claramente la idea de alternancia propia de esta forma.

A continuación se muestra la estructura esquemáticamente con el color asignado a cada tema.

A	B	A	C	A	B	A

Imagen 18. Esquema de iluminación. 2019. Fuente: creación propia.

La elección de colores de cada uno de los temas responde a un acuerdo entre todos los artistas implicados. Esta se ha llevado a cabo exclusivamente en función a la relación sinestésica personal que cada uno hemos advertido en la pieza, sin responder a ningún tipo de razonamiento lógico o teórico.

Cuestiones como la forma musical son de índole altamente específica, y su conocimiento requiere de un alto grado de especialización en el campo, o en otras palabras, conocer el código. Sin embargo, mediante el recurso de la iluminación hemos logrado exponer sencillamente la forma de la pieza a través de un recurso escenográfico, superando la barrera del conocimiento teórico del código musical.

Para terminar y como recapitulación de todos los elementos escénicos, expondremos esquemáticamente nuestra propuesta escenográfica incluyendo todas las cuestiones desarrolladas a lo largo de este apartado.



Imagen 19. Esquema de iluminación. 2019. Fuente: creación propia.

Como vemos nuestra idea de escenografía va mucho más allá de la de un concierto convencional de música culta. Mediante todas estas propuestas pretendemos poner en valor el contenido semiótico de la escena, como un recurso que hemos de controlar y saber utilizar. Aunque el mensaje principal siempre siga girando en torno a la música, mediante escenografía podemos complementarlo, potenciarlo, e incluso transformarlo, dando lugar a una obra nueva con un significado artístico totalmente distinto.

4.5. El público.

El último punto de nuestra propuesta hace referencia al papel del público en la representación. Como hemos visto, la propuesta de concierto que hemos desarrollado a lo largo de esta investigación diverge profundamente del modelo habitual al que estamos acostumbrados. Lo mismo ocurre con el papel del público, el cual se aleja de su función clásica de receptor y decodificador de información, tornándose en un ente activo de la representación.

Antes de comenzar a exponer las ideas que se extraen de nuestra propuesta escénica en lo referente al público, y dadas las especiales características de la representación que vamos a acometer, hemos de entender como algunas indicaciones a los asistentes son necesarias para el desarrollo la misma.

Antes del comienzo de la representación, se les hace saber a los espectadores que en la sala no se les ha asignado ningún espacio en concreto. Al comienzo de la representación pueden situarse donde y de la manera que consideren conveniente, pudiendo moverse asimismo como consideren oportuno durante la representación. A los espectadores se les permite igualmente traer consigo cualquier objeto que deseen, tanto para estar más cómodos durante el desarrollo de la representación (cojines, mantas, etc), como para cualquier actividad que consideren realizadora (pintar, escribir, etc). Los espectadores también podrán acercarse a los intérpretes a su discreción, siempre que no importunen el desarrollo de la interpretación. Asimismo el espectador es libre de actuar libremente durante la representación, siendo la única restricción afectar al lógico disfrute de los demás espectadores.

Con la única limitación de estas sencillas premisas, veremos como las posibilidades de interacción por parte del público constituyen ahora una parte esencial de la experiencia. Aunque las posibilidades son tantas como abarque la imaginación, a continuación desarrollaremos teóricamente los principales puntos que la propuesta aborda.

El primero y probablemente el cambio más significativo respecto al modelo tradicional se deriva de la coexistencia del artista y el público en un mismo ámbito, sin barreras algunas que coarten la comunicación. El contacto directo entre ambos en tiempo real, recibiendo ambos al instante las reacciones del otro, produce una sinergia entre intérprete y público imposible de conseguir en un concierto estándar de música clásica.

El segundo aspecto a considerar es la libertad de movimiento. Respecto a un concierto estándar, donde estamos acostumbrados a percibir la interpretación siempre desde un mismo punto, nuestra propuesta nos permite situarnos donde consideremos oportuno, así como variar nuestra posición durante la representación. Poder cambiar el

punto de referencia desde el cual asistimos a la representación influye decisivamente desde el punto de vista de la acústica (potenciando graves/agudos, sonido directo/indirecto, etc), pudiendo incluso experimentar con diferentes variantes en el trascurso de la representación.

Asimismo, esta libertad de movimiento permite no solo experimentar con la acústica, sino también con diferentes roles o actitudes hacia la música. Al no existir la barrera del escenario, podríamos colocarnos incluso detrás de cada uno de los músicos. De esta forma podríamos percibir la pieza por ejemplo como si fuéramos el viola del grupo, no solo escuchando todo desde su perspectiva, sino incluso observando que hay escrito en su partitura, y experimentando su interacción con los otros músicos. También podríamos optar por desligarnos completamente de la acción, en un punto alejado de la representación y mirando dirección opuesta, o por cerrar los ojos y tumbarnos en el suelo aislados del componente visual disfrutando simplemente de la música.

El último punto al que haremos referencia se deriva en cierta medida de los dos expuestos anteriormente. Si aunamos el contacto directo con los intérpretes, con la libertad de movimientos nace la posibilidad de la creación conjunta, surgida de la interacción entre todos los elementos en escena. Como ejemplo podríamos citar la danza, o la pintura, pues como hemos mencionado anteriormente los asistentes pueden traer consigo prácticamente cualquier objeto del que quieran disponer durante la representación.

Como hemos visto a lo largo de este apartado, el papel o las funciones del público difieren profundamente de las asociadas tradicionalmente al concierto clásico. Nuestra propuesta se basa en hacer del público un elemento creativo, y con poder de transformación sobre la obra, haciendo de cada representación una experiencia única para todos los involucrados.

5. Conclusiones.

Si bien la finalidad principal de este estudio es la de adentrarnos en la cuestión escénica en el ámbito de la música clásica, no podemos extraer una única conclusión general a este respecto, puesto que cada una de las partes que componen este trabajo derivan a su vez conclusiones muy diferentes.

Respecto a la primera parte, centrada en el análisis y evolución de los espacios que albergan representaciones musicales desde sus orígenes hasta la actualidad, la conclusión más evidente es que la evolución a lo largo de los siglos es verdaderamente escasa. Entre un teatro griego y un auditorio moderno como el Philharmonie de Munich (1985) las diferencias son mínimas, ejemplificando el hecho de que en esencia, el paradigma espacial ha permanecido prácticamente inalterado desde hace siglos. Esta comparación en el ámbito de la escena ilustra a la perfección un problema de fondo en el ámbito de la música clásica, y es que esta tendencia conservadora no se refleja exclusivamente en el aspecto escénico, sino que podríamos considerarla endémica dentro del género.

Mientras el conjunto de las demás artes se caracterizan por su entusiasmo experimental e impulso renovador, la “música culta” sigue abogando mayoritariamente por el respaldo a los valores de la tradición, como podemos apreciar por ejemplo en las numerosas y obsoletas convenciones asociadas al concierto clásico. Este reconocimiento de los valores del pasado no es por supuesto algo negativo, pero tampoco puede convertirse en un freno para la innovación y el progreso inherentes al paso del tiempo. Los músicos como colectivo hemos de encontrar un balance que nos permita conjugar tradición y modernidad equitativamente, concediendo a cada uno su espacio e importancia.

El segundo gran apartado de este trabajo corresponde al estudio de la cuestión escénica en el ámbito teatral. La conclusión más evidente tras este punto, sería la gran cantidad de información sobre escenografía que el mundo del teatro nos ofrece, y cuán desarrollado está este elemento en función a la música. Sin embargo, la cuestión más relevante no radica en este punto, sino en porqué estando toda esta información y recursos disponibles no estamos haciendo uso de los mismos. Los músicos, como artistas, hemos de ser conscientes del trabajo realizado y que se está realizando en las demás ramas del arte, entendiendo la interacción con ellas como fundamental en nuestro proceso de creación y búsqueda de conocimiento. En resumen la conclusión fundamental de este apartado sería que una formación integral es tan necesaria como el conocimiento exhaustivo de nuestra especialidad, en el cual frecuentemente centramos la mayoría de nuestros esfuerzos.

La tercera y última parte del trabajo es aquella que refleja la implementación de estos recursos escénicos propios del teatro en el contexto de un concierto clásico, y los plasma en una propuesta concreta. En este apartado veremos como estos recursos no

solo enriquecen el mensaje como ya mencionamos anteriormente, sino que también pueden usarse como una herramienta para acercar, o contribuir, a la comprensión y disfrute del mismo. En el caso de un público no especializado, que a veces puede mostrarse reticente a un espectáculo de esta índole, el uso de medios omnipresentes en la sociedad actual como el audiovisual puede no solo enriquecer la experiencia, sino también suponer un cambio en la mentalidad con la que afrontará una representación de estas características en el futuro.

En relación a esta idea me gustaría terminar este apartado de conclusiones con una cita de A. Artaud en *El teatro y su doble*:

«Si el vulgo no acude a las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, fijas, y fijadas a formas que ya no responden a las necesidades de los tiempos.

Lejos de acusar al vulgo y al público, debemos acusar a la valla formal que interponemos entre nosotros y el vulgo, y a esa nueva forma de idolatría de las obras maestras estáticas que es uno de los aspectos del conformismo burgués. » (Artaud, 1938: 11)

En este fragmento Artaud señala lo que en mi opinión es el punto clave de la innovación artística, y que también da sentido a nuestra propuesta. Debemos de estar en constante proceso de renovación, modernizándonos y en contacto con nuestro tiempo. Reconocer los valores del pasado es por supuesto necesario, pero si el público no acude a las salas de conciertos no podemos atribuirle la culpa y excusarnos en cuestiones ajenas a nuestra propia obra, situemos la responsabilidad donde procede, que es en nosotros mismos como creadores, y renunciemos a la comodidad de lo conocido para explorar las posibilidades de nuestro tiempo.

6. Bibliografía.

- A.A.V.V. (1971). *Arquitectura como semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- A.A.V.V. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros.
- ACKERMAN, J.S. (1972). *The Gesù in the Light of Contemporary Church Desing*. Nueva York: Fordham University Press.
- ADRADOS, F. (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- ALBERTI, L.B. (1582). *De re aedificator*. Madrid: Alfonso Gomez (Ed).
- ARTAUD, A. (1938). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976.
- BAGENAL, H. (1929). The Leipzig Tradition in Concert Hall Design. *Revista del Royal Institute Of British Architecture*, nº 19.
- BETTETINI, G. (1975). *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- BOBES NAVES, M.C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOBES NAVES, M.C. (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid/Madrid: Aceña-La Avispa.
- BOBES NAVES, M.C. (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.
- BREYER, G.A. (1968). *El ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BURNEY, C. (1785). *An account of Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon*. Londres: T. Payne and Son.
- CARLES, J.L. y CALMESE, C. (2005). Música y Arquitectura, *Revista Scherzo*, nº 193 pp. 113-132.
- CARRIÓN ISBERT, A. (1998). *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Ediciones UPC.
- CARTER, H. (1914). *The Theatre of Max Reinhardt*. London: Frank & Cecil Palmer.
- CASTRI, M. (1978). *Por un teatro político. Piscator. Brecht. Artaud*. Madrid: Akal.
- CORVIN, M. (1976). “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”. en A.A.V.V., 1997, pp. 201-228.
- CREMER, L., MÜLLER, H.A.(1982). *Principles and applications of rooms acoustics*. Nueva York: Applied Science Publishers.
- DIEZ BORQUE y GARCIA LORENZO (eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta.
- ECO, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ELAM, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres/Nueva York: Methuen.
- ELKIN, R. (1955). *The Old Concert Rooms of London*. Londres: Edward Arnold.
- GEIRINGER, K. (1932). *Joseph Haydn*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- GUARDADO MUÑOZ, G. (2013). *El espacio escénico; desde las primeras civilizaciones hasta el siglo XVII*. AIU- Atlantic International University.

- GÓMEZ DE LA BANDERA, M.C. 2002. *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*. Madrid: Universidad Complutense.
- HARLEY, J. (1981). *Music in Purcell's London*. Londres: Dennis Dobson.
- HELBO, A. (ed.) (1975). *Semiología de la representación. Teatro, televisión y cómic*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- PISCATOR, E. (2001) Piscator, Erwin (2001) *El teatro político*. Hondarribia, Guipuzcúa: Hiru.
- KOWZAN, T. (1968). "El signo en el teatro". en A.A.V.V., 1997, pp.121-154.
- KOWZAN, T. (1975). *Literature et spectacle*. Warsovia, Polonia: Editions Scientifiques de Pologne, (Traducción española: Literatura y espectáculo, Madrid, Taurus, 1992).
- LANDON, H. C. R. (1995). *Haydn in England*. London: Thames & Hudson.
- LEWIS, W. S., GROVER, J. y BENNETT, C. H. (1955). *Horace Walpole's Correspondence*. Londres: Oxford University Press.
- LOTMAN, Y. (1980). "SEMIÓTICA della scena", *Strumenti Critici*, 44, febrero, 1981, pp.1-29.
- LOTMAN, Y. (2001). *La semiosfera III: Semiótica de las artes y la cultura*. Valencia: Cátedra.
- MEYER, J. (1978). *Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydns*. Madrid: Acústica 41.
- MEYER, J. (2009). *Acoustical properties of Old and New Performance Spaces*. Nueva York: Springer science.
- MEYERHOLD, V. E. (1972). *Textos teóricos*. Madrid: Alberto Corazón (2 vols.).
- MOUNIN, G. (1969). *Introducción a la semiología*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- MORENO SORIANO, S. (2008). *Arquitectura y Música en el siglo XX*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos.
- MURRAY, P. (1972). *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Editorial Aguilar.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2004). *Walter Gropius. Teatro Total*. Madrid: Rueda.
- PALLADIO, A. (1570). *Los cuatros libros de arquitectura*. Libro IV.
- PAVIS, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona/Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990.
- RAUCHAUPT, U. (1973). *The Symphony*. Londres: Thames & Hudson.
- SALVAT, R. (1983). *El teatro como texto como espectáculo*. Barcelona: Montesinos.
- SENDRA SALAS, J.J. (1997). *La evolución de las condiciones acústicas en las iglesias: del Paleocristianismo al Tardobarroco*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción.
- TOLMACHEVA, G. (1946). *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Centurión.
- TORDERA, A. (1978). "Elementos para una semiótica del texto (poesía, narrativa, teatro y cine)", *Teoría y técnicas del lenguaje teatral*. Madrid: Cátedra, pp.155-159.
- TORDERA, A. (1979). "Actor, espacio, espectador, el teatro". *Cuadernos de Filología*.1, pp.143-156.
- TRAPERO, P. (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- TUFTS, C.J. (1982). *A Semiotic Study of the "New" Theatre in France from Alfred Jarry to Antonin Artaud (1896-1938)*. Chapel Hill: University of North Caroline.

- WALKER, E. (1952). *History of Music in England*. Oxford: Oxford University Press Revisado por Westrup, J.A.
- WITTKOWER, R. (1995). *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismok*. Madrid: Editorial Alianza.
- XENAKIS, Iannis. (2009). *Música de la arquitectura / Iannis Xenakis; textos, obras y proyectos arquitectónicos escogidos, presentados y comentados por Sharon Kanach*. Madrid: Akal.
- ZASLAW, N. (1990). *The Classical Era: Volume 5: From the 1740s to the end of the 18th Century*. New Jersey: Man&Music.

7. Anexos.

Tablas de codificación de K. Elam (GÓMEZ DE LA BANDERA: 2002, 55-55)

SISTEMÁTICA	Subcódigos teatrales	Códigos culturales	Subcódigos dramáticos
	Convenciones que gobiernan el gesto, el movimiento, y la expresión.	Códigos Kinésicos generales.	Reglas para la interpretación del movimiento según el personaje, etc.
	Convenciones espaciales (observaciones sobre el espacio, elementos en juego, configuraciones corporales, etc.)	Códigos proxémicos.	Necesidades acerca de la disposición del espacio según las relaciones interpersonales, el espacio dramático, etc.
	Reglas para la indumentaria teatral y sus connotaciones.	Códigos de vestuario.	Reglas para interpretar el vestuario según el estatus, personaje, etc.
	Convenciones del maquillaje.	Códigos cosméticos.	Convenciones según los distintos tipos dramáticos.
	Subcódigos escénicos.	Códigos pictóricos	Necesidades según la construcción de la escena dramática.
	Restricciones en el acompañamiento musical, intermedios, etc.	Códigos musicales.	Normas que regulan e intervienen en la información dramática del significante, música, etc.
	Normas del teatro y el escenario.	Códigos arquitectónicos.	Escenario y teatro como recursos de información dramática, etc.

	Subcódigos teatrales	Códigos culturales	Subcódigos dramáticos
LINGÜÍSTICA	Descodificación de la representación sobre las bases de las normas que lo constituyen.	Normas de constitución: sintácticas, semánticas y fonológicas.	Interpretación del drama sobre las bases de las normas que lo constituyen.
	Convenciones que gobiernan las formas de emisión del actor en el contexto teatral.	Normas pragmáticas (reglas conversacionales y contextuales).	Convenciones en relación con la comunicación interpersonal en el contexto dramático.
	Reglas de la pronunciación.	Retórica.	Convenciones dramáticas estilísticas y retóricas (decoro, formas figurativas, etc.)
LINGÜÍSTICA GENÉRICA INTERTEXTUAL	Sobrecodificación de la voz proyección, articulación, entonación, etc.	Paralingüística.	Necesidades paralingüísticas para la interpretación del personaje.
	Influencia de factores locales o regionales de la representación.	Dialectología.	Necesidades geográficas y de clase en la caracterización.
	Imposición de los actores de rasgos personales en la emisión.	Idiolectología.	Idiosincrasia sintáctica, retórica y personal de los personajes.
	Expectaciones que derivan del conocimiento de otras representaciones.	Influencia de la experiencia estética de otros textos.	Expectaciones que derivan de la experiencia de otros textos dramáticos.
ESTRUCTURA TEXTUAL	Tipos convencionales de representación ("Farsa", "Expresionismo", etc.)	Tipologías culturales.	Normas de género dramático convencionales.
	Normas textuales que gobiernan la integración semántica de distintos mensajes, y el orden sintáctico global de la representación.	Competencia textual general: reconocimiento de los textos como estructuras semánticas y sintácticas coherentes.	Normas textuales que regulan la coherencia referencial del texto dramático y su estructura semántica, y retórica general.

	Subcódigos teatrales	Códigos culturales	Subcódigos dramáticos
PRESENTACIÓN FORMAL	Principios miméticos de "ilusión" que autentifican la representación.	Tópicos del realismo, verosimilitud, concepción de lo real.	Convenciones de "autenticidad" necesaria para plasmar la acción dramática como real.
	Convenciones de alusiones directas, referencias metateatrales y ruptura de la ilusión mimética.	Normas de los "incisos": habilidad para aceptar los artificios en las formas estéticas.	Convenciones "retóricas" para la representación, formas de drama: prólogos, epílogos apartes y otras formas "artificiales".
EPISTEMOLOGÍA	Marco teatral (definición del marco teatral como tal).	Epistemología (organización conceptual del mundo).	Marco dramático (construcción del "mundo posible que el drama connota).
	Definición de los elementos de la representación como tales.	Enciclopedia (conjunto de puntos de referencia, hechos de conocimiento).	Construcción del "universo dramático" del discurso (conjunto de referentes).
ESTÉTICA	Preferencias y convenciones en la recepción de la información signíca.	Principios.	Expectaciones sobre la clase y el orden de la información dramática.
	Preferencias en la recepción de la estructura de la representación, actuación, modos, etc.	Estéticos.	Preferencias en la recepción de la estructura dramática, exigencias de los mundos dramáticos.
LÓGICA	Necesidades con respecto a la lógica de la representación, orden temporal de la misma.	Principios generales de la causa y efecto, obligación y posibilidad, etc.	Convenciones en la observación de la causalidad, estructura, exigencias, etc. en el universo dramático.

	Subcódigos teatrales	Códigos culturales	Subcódigos dramáticos
ÉTICA DEL COMPORTAMIENTO	Normas éticas en las relaciones actor - espectador sobre lo "permisible", etc.	Principios éticos generales.	Imposiciones éticas sobre el juicio del personaje, expectativas observaciones del "héroe" y el "villano", etc., y sobre la lectura del punto de partida de la obra.
	Supercodificación histórica (modos característicos de comportamiento teatral).	Códigos de comportamiento.	Estereotipos "cómicos" y "trágicos". Normas de comportamiento.
IDEOLOGÍA	Influencias sociales y económicas sobre la transacción teatral (precios, condición y localización del teatro, prestigio de los actores y la compañía, etc.	Principios políticos.	Imposiciones sobre la interpretación de las relaciones de poder, sobre todo la descodificación de los significados textuales.
	Preferencias ideológicas de ciertas clases de teatro o representación, etc.	Principios políticos.	Imposiciones sobre la interpretación de las relaciones de poder, sobre todo la descodificación de los significados textuales.
PSICOLOGÍA	Atribuciones de las motivaciones psicológicas del director, los actores, etc.	Principios de descodificación psicológicos y psicoanalíticos.	Hermenéutica sobre la psicología del personaje dramático (y el autor).