



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Columnas y escaleras. La Arquitectura como espacio escénico

Autora

María Sánchez de Guillermo

Director/es

Iñaki Bergera Serrano
Lucía C. Pérez Moreno

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2018



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. María Sánchez de Guillermo,

con nº de DNI 73022983F en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)
Grado _____, (Título del Trabajo)
Columnas y Escaleras. La Arquitectura como espacio escénico

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 17 de Septiembre de 2018

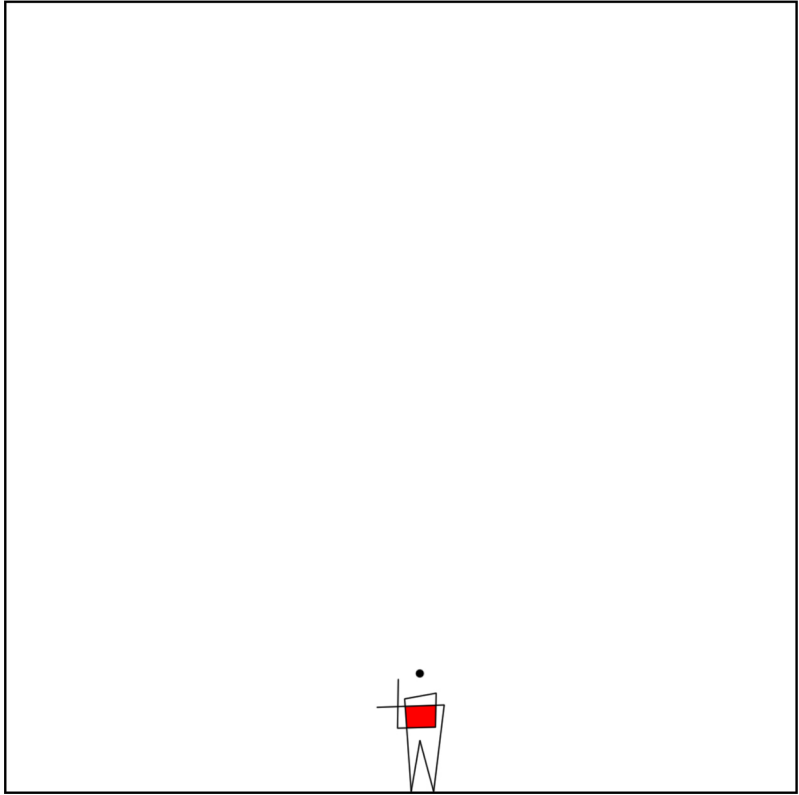
Fdo: 

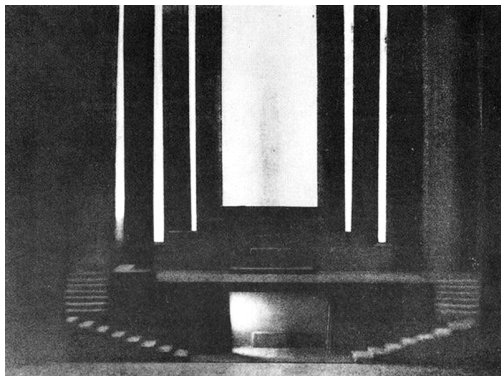
COLUMNAS

Y ESCALERAS

La Arquitectura como espacio escénico

María Sánchez de Guillermo
Director, Iñaki Bergera Serrano
Codirectora, Lucía Pérez Moreno
Septiembre 2018





Página anterior. LOGOPOLIS, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, Primavera 2018.

Propuesta de Appia para la ópera de Orfeo y Euridice de Richard Wagner en Hellerau, 1913.

¡He aquí una procesión de oficiantes que trepa por los pedregales de la Acrópolis; se acerca a las columnas... y el poeta; los pies desnudos se apropian de los escalones; los cuerpos que se adivinan en el pliegue de las túnicas, ¡se miden al contacto de los pliegues acanalados de las columnas!...¹

1. Adolphe Appia, *La Obra de Arte Viva*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 380.

*La Arquitectura es el arte de crear espacios determinados y circunscritos, destinados a la presencia y a las distintas evoluciones del cuerpo vivo.*²

Nos encontramos en un período de profunda transformación del contexto arquitectónico en el que es crucial anticipar las experiencias de las personas en relación con los espacios. Las experiencias pueden conducir a una arquitectura de la acción, construida por arquitectas que se reinventan para tomar un papel activo en la mejora de la sociedad y que propongan unas arquitecturas concebidas desde el ámbito multidisciplinar, que potencien las relaciones entre las personas y con su entorno.

El cuerpo ya no está solo en el espacio. De la misma manera que ocurre en un escenario, el actor se desliza por un sistema de coordenadas que acogen su movimiento. La luz, la implantación y el color le arropan y acompañan en su interpretación. Las tensiones entre mirada, cuerpo, sombra y espacio, mantienen la escena viva y la arquitectura activa. La experiencia teatral desvela una dimensión arquitectónica vibrante de sensaciones y relaciones para que el espectador *recuerde el alma dormida*³.

2. Adolphe Appia, *La Obra de Arte Viva*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 375.

3. Jorke Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, verso primero.

0.	PREÁMBULO	
I.	Motivación personal y objetivos	11
II.	Fuentes y metodología	13
III.	Marcos referenciales	14
IV.	Organización del trabajo	15
1.	ADOLPHE APPIA. PADRE DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO	
1.1.	Del concepto al orden. Los espacios rítmicos	19
1.2.	Del teatro al mundo. La catedral del porvenir	23
2.	PLANOS DE MOVILIDAD. LA SENSACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO	
2.1.	El plano vertical. La columna	30
2.2.	El plano horizontal. La escalera	39
3.	FILTROS DE COMPARACIÓN. LOS CUATRO ELEMENTOS DE LA PUESTA EN ESCENA	
3.1.	El cuerpo en el espacio. El actor	49
3.2.	Materialidad, movilidad y límite de la sala infinita. La implantación	60
4.3.	La herramienta de dibujo. La iluminación	74
4.4.	Luz en movimiento. La pintura	86
4.	CONCLUSIONES	
4.1.	Arquitectura de acción. Del proyecto estático a la experiencia	100
5.	ANEXOS	
5.1.	Siracusa. Koolhaas. Baeza	109
5.2.	Teatro Albéniz. El detonante	122

O. PREÁMBULO

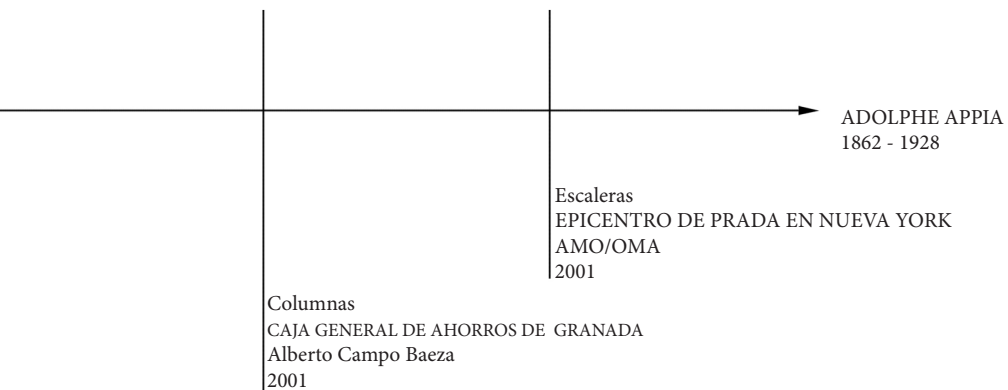
I. Motivación personal y objetivos

La obra de Adolphe Appia aterrizó por primera vez en mi mesa de trabajo en el último curso de proyectos que cursaba en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. El proyecto en sí consistía en la rehabilitación del Teatro Albéniz en la Calle de la Paz de Madrid, pero Appia me llevó mucho más lejos. Golpeada por una onda expansiva, su trabajo me acercó al Ballet Triádrico de Oskar Schlemmer, a las coreografías de Rudolf von Laban y Merce Cunningham, y a la maravillosa utopía del Fun Palace de Cedric Price⁴.

Una vez infectada por la concepción del espacio escénico infinito de Appia, quedó expuesta la capacidad y la voluntad del espacio arquitectónico de someterse a la acción escénica. ¿Qué es un edificio sino un escenario para la improvisación? La Arquitectura se proyecta con luz y queda sistemáticamente activada por la presencia de actores y espectadores.

Este trabajo busca observar el proyecto de arquitectura a través de los ojos de Adolphe Appia, desvelando las características que lo enlazan al espacio escénico. Un punto de vista que arroje luz sobre edificios contemporáneos e ilumine el camino hacia una discriminación menos violenta entre arquitectura y escenografía. La acción teatral es una experiencia tan hermosa y mágica que no puede ni debe confinarse a un único lugar estrictamente acotado.

4. María José Martínez Sánchez, "Cartografías Dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico", (Tesis Doctoral en Proyectos Arquitectónicos Avanzados, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2015).



II. Fuentes y metodología

Para evidenciar la trascendencia de la obra de Appia en la definición de la arquitectura moderna y postmoderna, y la posible concepción del espacio como lugar de acción escénica, se analizarán dos edificios contemporáneos y coetáneos reconocidos internacionalmente: la Caja General de Ahorros de Granada de Alberto Campo Baeza y el Epicentro de Prada en Nueva York de OMA. Ambas referencias actuales permitirán traer de vuelta un discurso demasiado avanzado en el momento de su concepción y someterlo a un juicio que desnude el valor escénico de la arquitectura contemporánea. El esfuerzo analítico consistirá en la comparación de estos dos edificios, conceptual, programática y morfológicamente muy distintos, a través de una misma herramienta para tratar de desvelar su respectivo carácter dramático, permitiendo a su vez, una reflexión original y personal de los mismos.

Las dos obras principales de Adoplhe Appia, *La música y la puesta en escena* de 1899 y *La obra de arte viva* de 1921, servirán como base teórica para abordar el estudio de los proyectos. Las puestas en escena del escenógrafo, principalmente sus espacios rítmicos por su mayor madurez y repercusión en el teatro contemporáneo, se compararán con los dos edificios elegidos de igual al igual. A partir de los dibujos y fotografías disponibles, se procederá a un estudio sensible y filosófico de los espacios, apoyado además por un análisis gráfico propio que ilustre conclusiones obtenidas. Las obras no se tratarán como volúmenes arquitectónicos si no como escenografías vivas que permiten la acción e interacción del cuerpo en su interior.



III. Marcos referenciales

La elección de los arquitectos cuyas obras se someterán a análisis, parte de la contraria dirección de sus trayectorias profesionales. Alberto Campo Baeza es arquitecto de la continuidad⁵, implicada en la evolución constreñida dentro del orden de la tradición del movimiento moderno y los maestros del siglo pasado. Rem Koolhaas, en cambio, por su constante teorización sobre el futuro de la arquitectura y su capacidad propositiva y revolucionaria, se ha desenvuelto en la postmodernidad arquitectónica y en el enfrentamiento a la crisis⁶ que esta sufre.

Esta oposición permitirá plantear el análisis escénico del proyecto arquitectónico, no solo en dos edificios distintos, sino dentro del panorama evolutivo de la arquitectura. El estudio de dos obras coetáneas pero pertenecientes a dos movimientos distintos, evidenciará el rumbo que puede tomar el acercamiento del espacio escénico a la arquitectura.

5. Ernesto Nathan Rogers, *Continuity or crisis?*, (The Royal Architectural Institute of Canada, 1958), 188-189.

6. Íbidem.

IV. Organización del trabajo

El trabajo partirá de los escritos de Appia y de la documentación gráfica existente de su trabajo para analizar los dos proyectos propuestos. Tras realizar una introducción al trabajo del escenógrafo, se estudiará la división en términos espaciales y de movilidad que establecía Appia entre los planos horizontal y vertical, introduciendo así el proyecto de Caja Granada y el del Epicentro de Prada en el contexto en el que se van a tratar. Posteriormente se aplicarán los 4 elementos que Appia consideraba como únicos componentes de la puesta en escena para analizar y comparar los edificios en el ámbito escénico: el actor, la implantación, la iluminación y la pintura.

Gráficamente el estudio se organiza de manera sencilla. Casi a modo de diario, se guía al lector a través de la obra del escenógrafo y de los dos arquitectos, estableciendo relaciones claras entre sus respectivos trabajos y los de producción propia. Por su mayor similitud en el dibujo y para establecer unas leyes comparativas claras, las ilustraciones referentes a Adolphe Appia y Gaja Granada se presentarán en blanco y negro, y las del Epicentro en color.

1. ADOLPHE APPIA. PADRE DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Adolphe Appia (1862-1928) fue ciertamente un visionario de su época y dotó con una fuerte base teórica las ideas que estaban flotando en el espíritu renovador del teatro de su tiempo. Todos aquellos directores y escenógrafos que han destrozado el espacio tradicional provocando su estallido, todos aquellos que suscitan el acercamiento físico y mental entre el actor y el espectador, todos ellos deben a Appia, a menudo sin saberlo, tanto como los pintores contemporáneos deben a Cézanne, a los cubistas y a los pintores que inventaron la abstracción.

El escenógrafo y teórico suizo, creó una serie de métodos para implementar la visión de Richard Wagner de *la obra de arte total* en el teatro. Después de un largo estudio de las óperas del compositor alemán, Appia concluyó que había desunión debido a ciertos elementos visuales discordantes. El actor en movimiento, la configuración pictórica perpendicular y el plano horizontal del suelo estaban en conflicto entre sí. Appia propuso desterrar los telones pintados y reemplazarlos por escenarios que enfatizaran la tridimensionalidad del espacio físico del escenario y la presencia del actor dentro de él. Abogó por la abolición del arco del proscenio y de todos los detalles naturalistas del entorno. Para él, el escenario era un espacio dramático y rítmico que debía organizarse artísticamente.

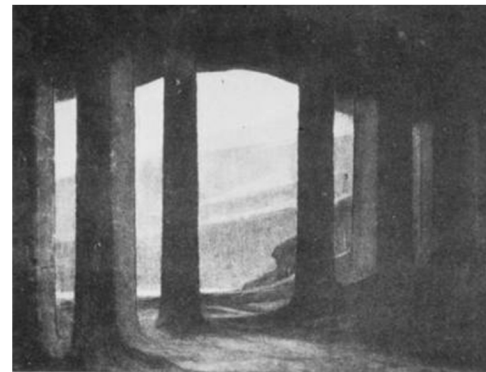
En lugar de la concepción clásica de una cuarta pared que se abre a una habitación, Appia visualizó el escenario como una vista hacia lo desconocido, hacia un espacio ilimitado. Como resultado, sus diseños de escena intentaron evocar una atmósfera en vez de representar un lugar concreto, de manera que la presencia humana y su belleza se acentuaran. Para Appia, el espacio era un área dinámica que atraía tanto al actor como al espectador y provocaba su interacción. A través de la iluminación, el movimiento calculado de los actores y la escenografía tridimensional, el escenógrafo buscaba la extensión de la cuarta pared bidimensional hasta crear el espacio libre, vasto, transformable y capaz de asumir cualquier manifestación artística; la *catedral del porvenir*⁷.



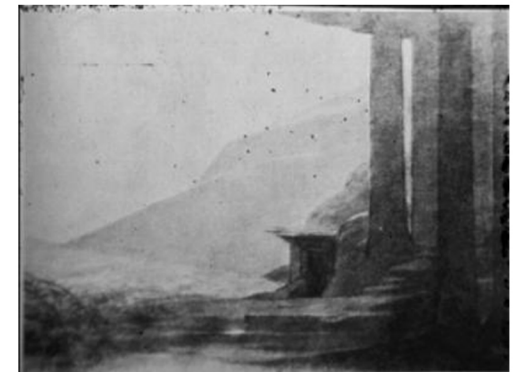
Escenografía de Josef Hoffmann para *Sigfrido* en el Festspielhaus de Bayreuth en su inauguración en la temporada de 1876.



Adolphe Appia en 1900 a los 38 años.



Propuesta escenográfica de Appia para el primer acto de la Ópera de *Parsifal*, 1896.



Propuesta escenográfica de Appia para el tercer acto de la Ópera de *Parsifal*, 1896.

7. Adolphe Appia, *La Obra de Arte Viva*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014).

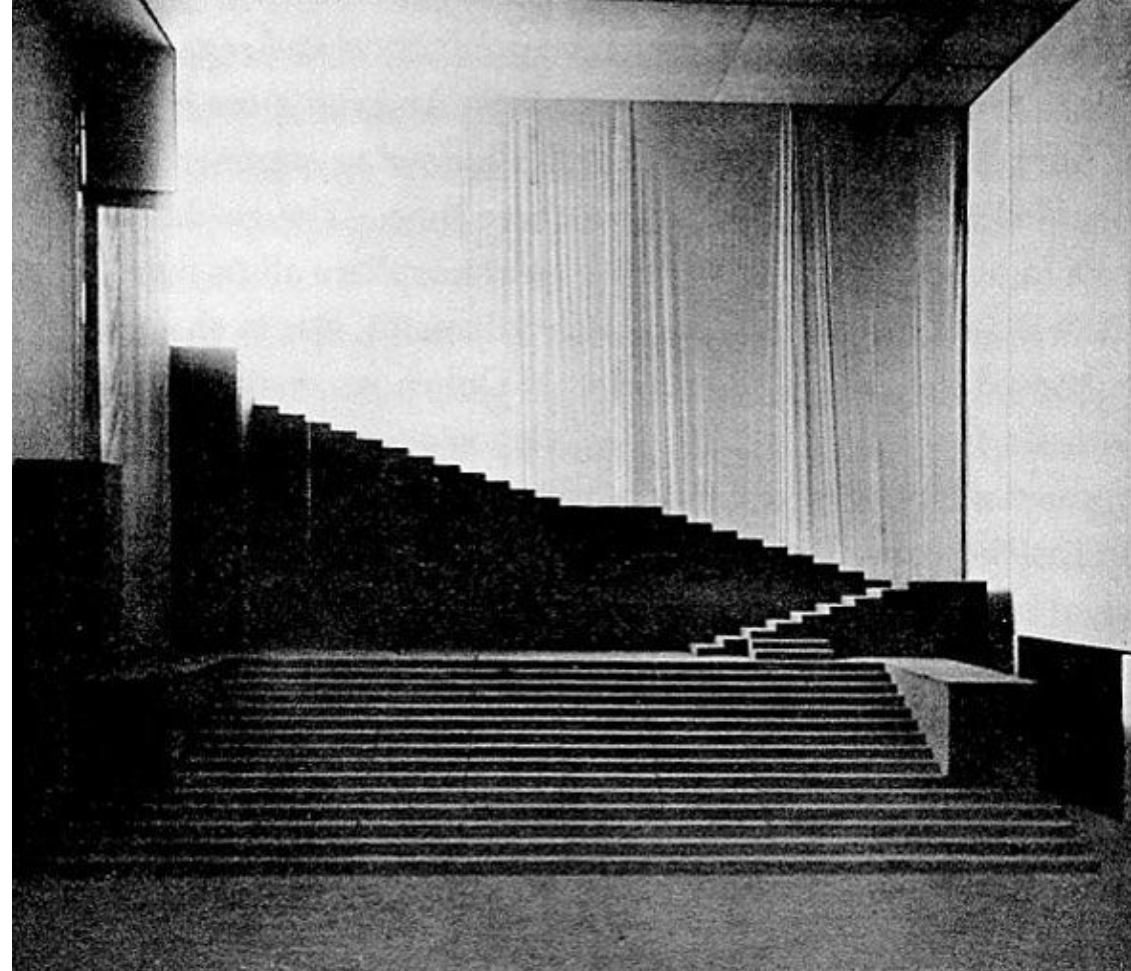
8. Wolf Dohrn, "La rítmica como entrenamiento del actor", *Edición digital a partir de Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud* número 24 (enero-marzo 1982), 26.

Los espacios rítmicos, dibujados entre los años 1909 y 1910 por Appia, nacieron cuando este asistió por primera vez a una demostración de ejercicios de *euritmia* ofrecida por los alumnos de Émile Jaques Dalcroze en 1906. Este había comenzado la docencia de la gimnasia rítmica como disciplina independiente en el conservatorio de Ginebra en 1902 con la ambición de *ritmificar* a la población completa, y su perspectiva encajó a la perfección con la concepción de Appia del espacio como fenómeno artístico.

Desde que Dalcroze se trasladara a la nueva ciudad jardín de Hellerau para la construcción de su Instituto por encargo de Wolf Dohrn, director del Werkbund alemán, se mantuvo en constante comunicación con Appia hasta que logró implicarle en el ambicioso proyecto. A partir de ese momento, Appia se zambulló en la etapa más prolífera de su trayectoria. Sus dibujos y toda su obra teórica se depuraron por medio de sus nuevos conocimientos rítmicos hasta transformarse en obras de arte vivas que revolucionaron el panorama escénico europeo.

Los dibujos de Appia se construyen a partir de los ejercicios que planteaba Dalcroze para sus estudiantes. Frente a sus propuestas previas, despojadas ya de la tradición pictórica de la época, los espacios rítmicos quedan sometidos ahora al *orden y a la simetría*⁹. Son topografías libres con un número normalmente muy restringido de obstáculos verticales, que responden a los principios constitutivos del cuerpo en el espacio: la gravedad horizontal y la rigidez vertical. Escenografía hecha arquitectura.

9. "El ritmo, expresión del orden y de la simetría, penetra hasta el alma a través del cuerpo, anima al hombre en su totalidad revelándole la armonía de toda su personalidad", Platón, citado en Wolf Dohrn, "La rítmica como entrenamiento del actor", *Edición digital a partir de Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud número 24* (enero-marzo 1982), 26. https://www.google.es/search?q=Wolf+Dohrn%2C+%E2%80%99CLa+r%C3%ADtmica+como+entrenamiento+del+actor&rlz=1C1GCEA_enES786ES786&oq=Wolf+Dohrn%2C+%E2%80%99CLa+r%C3%ADtmica+como+entrenamiento+del+actor&aqs=chrome..69i57j69i64.193j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8



Puesta en escena de Appia en el Instituto Hellerau para el segundo acto de la *Orfeo y Eurídice*, 1912. Descenso a los infiernos



2.1. Del teatro al mundo. La catedral del porvenir

Tarde o temprano llegaremos a lo que se llamaba “la sala”, catedral del porvenir que, en un espacio libre, amplio, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida, social y artística, y será el lugar por excelencia en donde el arte dramático florecerá, con o sin espectadores.¹⁰

En el contexto arquitectónico, la repercusión de los escritos teóricos de Appia y sus puestas en escena puede apreciarse en la obra de grandes arquitectos modernos y postmodernos. El tratamiento de la luz, la utilización de rotundos elementos arquitectónicos al servicio de la música y su concepción de espacio y gravedad, han supuesto una influencia significativa en la concepción de la arquitectura como espacio de acción escénica.

En la fotografía de la izquierda aparece Mies Van der Rohe al final de su vida sentado en las gradas del teatro de Epidauro. Además de la moraleja poética que sugiere contemplar a uno de los padres de la Arquitectura moderna en uno de los edificios más emblemáticos de la historia, cuna del teatro como lugar y como arte, la imagen resulta crucial para comprender la trascendencia de este trabajo.

Durante las representaciones del Instituto Hellerau en las que Adolphe Appia y Émile Jaques-Dalcroze comenzaban a dar vida a sus primeras escenografías, Adele Auguste Bruhn, más conocida como Ada Bruhn, participaba como estudiante en el instituto. Dado que la bailarina estaba casada con Mies, el arquitecto acudió a varias de las representaciones, por lo que se entiende que era conocedor del trabajo de Appia. Es innegable la influencia que las arquitecturas despojadas de vestiduras y decorados de Appia tuvieron en el arquitecto racionalista por excelencia y, como heredero de su sobriedad, en la arquitectura esencial de Alberto Campo Baeza.

Izquierda. Mies van der Rohe en el teatro griego de Epidauro, 1959.

10. Adolphe Appia, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, (Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1970), 207.

Si observamos de nuevo la fotografía, no resulta complicado reconocer en ese fragmento del teatro Griego una catedral del porvenir. Un espacio continuo, sin principio ni fin como lo es también el Epicentro de Prada en Nueva York. Adolphe, Mies, Alberto y Rem en una imagen; en un segundo. El espacio escénico clásico original y la escena contemporánea se encuentran para descubrir un nuevo ángulo para apreciar la arquitectura como espacio escénico, donde la rigidez del teatro se diluye en espacios cotidianos. Obras de una sencillez abrumadora y una firmeza indestructible que permitirán infinitos bailes sobre sus escenarios. El cuerpo se convierte en actor y espectador de un espacio sensible a su movimiento. El interior se desnuda de adornos y decorados que entorpezcan la claridad de la atmósfera escénica, abstracta y mística. La luz esculpe volúmenes y siluetas. El color se destapa tímido para pintar el aire.

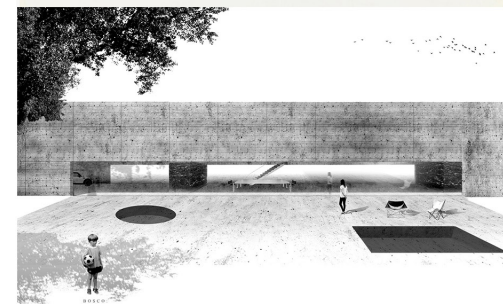
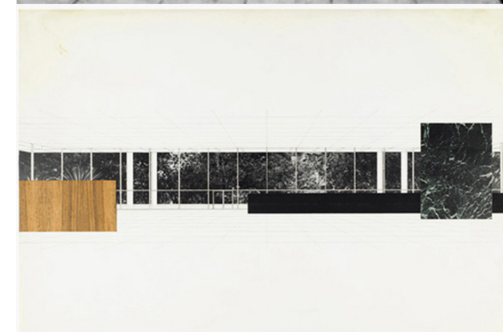
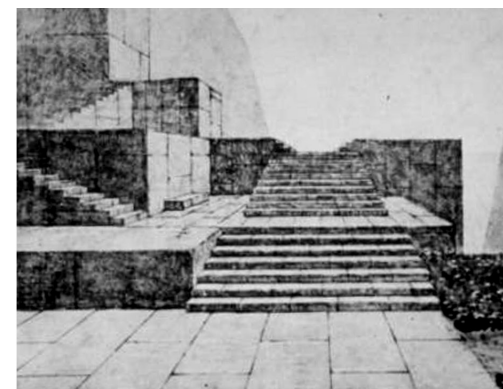
No descubrimos nada nuevo, el mundo sigue girando. El Panteón siempre tuvo un óculo que dibujaba con su luz a aquellos valientes dispuestos a presentarse a él para mirar al cielo. La Casa Malaparte siempre fue un escenario para perderse en el amanecer. Caja Granada siempre fue una caja mágica. Prada siempre fue una ola que mecía el cuerpo mar adentro. Solo podemos ahora abrir los ojos para mirar de nuevo por primera vez la Arquitectura.

Espacio rítmico, Adolphe Appia, Instituto de Hellerau, 1913.

Collage para el edificio de oficinas Bacardi, Ludwig Mies van der Rohe, Santiago de Cuba. Versión preliminar: perspectiva interior, 1957.

Collage para la Casa Bosco, Alberto Campo Baeza, Buenos Aires. Perspectiva exterior, 2015.

Maqueta del Epicentro de Prada, Rem Koolhaas (OMA), Nueva York, 2011.

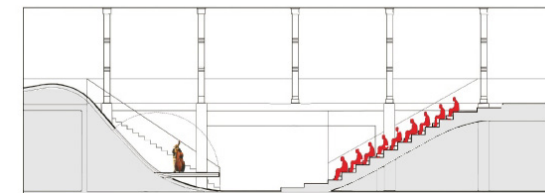
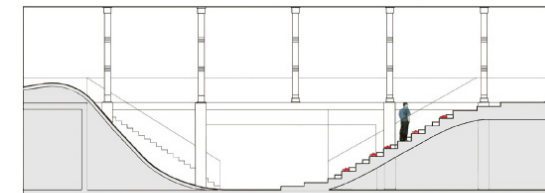
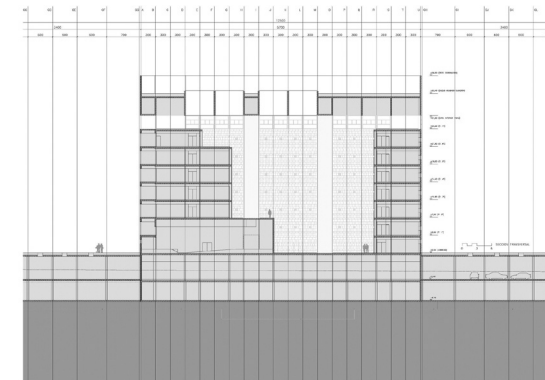


2. PLANOS DE MOBILIDAD. LA SENSACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

La agrupación de elementos arquitectónicos en las escenografías de Appia se debe a los requerimientos de la música y no a leyes constructivas ni a la composición estética. No obstante, en su obra se distinguen dos planos de movimiento: el horizontal ligado a elementos como el suelo o las escaleras, y el vertical ligado a columnas y pilares. Así, el plano horizontal se relaciona con el desplazamiento y con la gravedad y el plano vertical con el antropomorfismo y la rigidez. Mientras que el plano horizontal ofrece cierto rozamiento, es el vertical el que pone el movimiento del cuerpo en relieve al luchar este contra la resistencia de la materia arquitectónica, dotando al espacio de vida.

El eje vertical de un edificio constituye el vacío que puede ocupar el cuerpo y queda definido desde el exterior como volumen. La verticalidad se aprecia desde la lejanía, antes de que la proximidad curve sus líneas. Mientras, los ejes horizontales del movimiento y la mirada, se definen desde el interior. Cualquier organismo espacial es pues una combinación de tres direcciones, una vertical y dos horizontales, siendo el sentido de la profundidad siempre cinético.

Para estudiar la dominancia del plano vertical, el edificio elegido es Caja Granada del arquitecto español Alberto Campo Baeza. La monumentalidad de su patio central, el carácter de las cuatro columnas que lo habitan y la atención a la luz cenital que lo atraviesa, recuerdan sin duda al carácter de las escenografías de Appia. En cuanto al plano horizontal y la escalera, el proyecto elegido es el Epicentro de Prada en Nueva York del arquitecto holandés Rem Koolhaas. Definido por el propio estudio como “una boutique exclusiva, un espacio público, una galería, un espacio de actuación, un laboratorio”¹¹, la sala continua responde al concepto de catedral del porvenir acuñado por Appia.



11. “An exclusive boutique, a public space, a gallery, a performance space, a laboratory...”, OMA Office Work Search, Prada Epicenter New York.
<http://oma.eu/projects/prada-epicenter-new-york>

Sección de la Caja de Ahorros de Granada, 2001.

Secciones del Epicentro de Prada en Nueva York, 2001.

2.1. El plano vertical. La columna

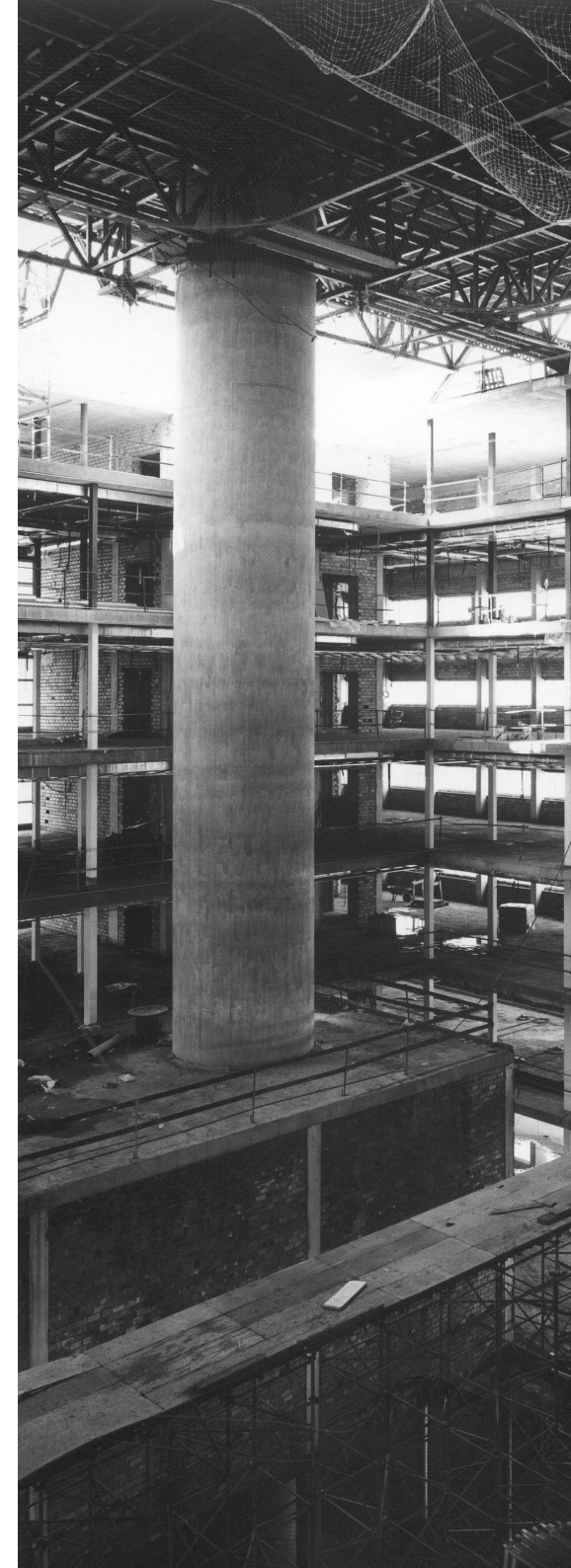
*La Arquitectura es el arte de agrupar masas en el sentido de su gravedad; la gravedad es su principio estético; expresar la gravedad mediante una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente, y destinada a la movilidad de ese cuerpo: éste es el objeto supremo de la arquitectura.*¹²

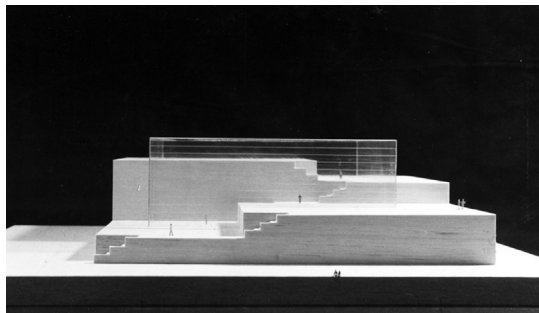
El eje vertical es un eco del eje que recorre el cuerpo de la cabeza a los pies, para conformar el edificio como un cuerpo sólido “que permanece, por el momento, como una configuración tectónica de la masa”¹³. A pesar de la rotundidad de los elementos verticales y su relevancia en cualquier escenario arquitectónico, estos son, en realidad, una encarnación de la lucha por su independización de las propias leyes estructurales.

La columna supone la materialización de la sensibilidad del espacio a su usurpación, pues además de actuar el eje vertical como armonizador de un espacio, sirve también como testigo de su fusión con el cuerpo al pasar de ser contemplada a utilizada, rodeada y envuelta en ejes antropomorfos de menor tamaño; los espectadores. No obstante, debido a la escala de las columnas del edificio granadino, la verticalidad de Caja Granada implica el distanciamiento entre cuerpo y espacio, como se demostrará más adelante. De la misma manera que la Columna de Trajano conmemora la victoria del mismo emperador frente a los Dacios, en el patio del edificio del arquitecto español, las columnas cobran una misión conmemorativa del triunfo de la verticalidad y la luz sobre el espacio vacío.

12. Adolphe Appia, *La Obra de Arte Viva*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 374.

13. August Schmarsow, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics*, 1873-1893, (trad. Harry F. Mallgrave, The Getty Center, Los Ángeles, 1994), 287.





Página anterior. Caja Granada en Construcción.

Propuesta para la Filarmónica de Copenhague de Alberto Campo Baeza, 1993.

La arquitectura de Campo Baeza y las escenografías de Appia tienen una fuerte conexión conceptual y compositiva. Tanto es así, que al presentar este primero su propuesta para el concurso de la Filarmónica de Copenhague en 1993, el arquitecto Rik Nys acusó al proyecto de ser “puro Appia”¹⁴. Ambos han tratado la gravedad como tema crucial en su arquitectura y de una manera además muy similar. Si, como Appia, entendemos que *una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente* es un espacio arquitectónico, vemos que lo que proponía el escenógrafo era que “la gravedad construye el espacio”¹⁵, como muy posteriormente sugeriría el arquitecto pucelano. Esto se refleja muy claramente en su arquitectura. Su concepción de los planos tectónico y estereotómico, son en realidad elementos cuya lucha contra la gravedad o su sumisión a ella, generan una equilibrio geométrico puro, que transforma en sublime lo obvio.

La arquitectura estereotómica¹⁶ transmite de forma continua la gravedad, hundiéndose en la tierra como si de ella naciera y unificando la construcción en un único sistema continuo. Por el contrario, la arquitectura tectónica transmite la gravedad de manera discontinua a través de una estructura que se enlaza por medio de articulaciones. El proyecto de la Caja General de Granada es un gran cajón estereotómico culminado por un plano horizontal adintelado que queda perforado por el sol. La propia verticalidad de la luz parece tener función estructural. Los rayos que penetran desde el impluvium alivian la carga de las tremendas columnas y en el cruce de las coordenadas verticales y horizontales y los ejes del cuerpo se produce la deseada confluencia de la medida y la métrica.

14. Alberto Campo Baeza, “La luz que construye el espacio y el tiempo. Sobre la arquitectura de Adolf Appia”, en *Adolphe Appia. Escenografías*, (Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S de Arquitectura de Madrid, 2004), sin paginar.

15. Óscar Linares de la Torre, *La luz es el tema*, (Diagonal.23, 2010), sin paginar.

16. Alberto Campo Baeza, “Cajas, cajitas, cajones. Sobre lo estereotómico y lo tectónico.”, en *La idea Construida*, (Madrid, 1996), 2-3.

Alberto Campo Baeza es creador de *altares*¹⁷. De espacios silenciosos y solemnes donde se regala al espectador un rayo de luz divina. De planos infinitos donde tienen lugar acciones ceremoniosas. De basamentos rotundos que ofrecen imágenes celestiales. De escenarios, al fin y al cabo. La Casa del Infinito o Entre Catedrales, son plataformas para observar la mar en calma. La Casa Moliner es un podio oculto para la lectura y la escritura de poesía. La biblioteca de Alicante es una terraza para captar la luz del norte. Y Caja Granada es un marco cuadrangular que permite en su interior la vida de aquellos afortunados que trabajan en ella, a través de una serie de secuencias cotidianas que comienzan y terminan con la luz del día. Si se ha elegido este proyecto ha sido por la rotundidad de su morfología y sus dimensiones que bien podrían permitir que se considerara un espacio urbano, donde la acción escénica es más rica y vibrante. Sin embargo, casi cualquier edificio del arquitecto habría servido para demostrar las hipótesis que Appia dejó planteadas.



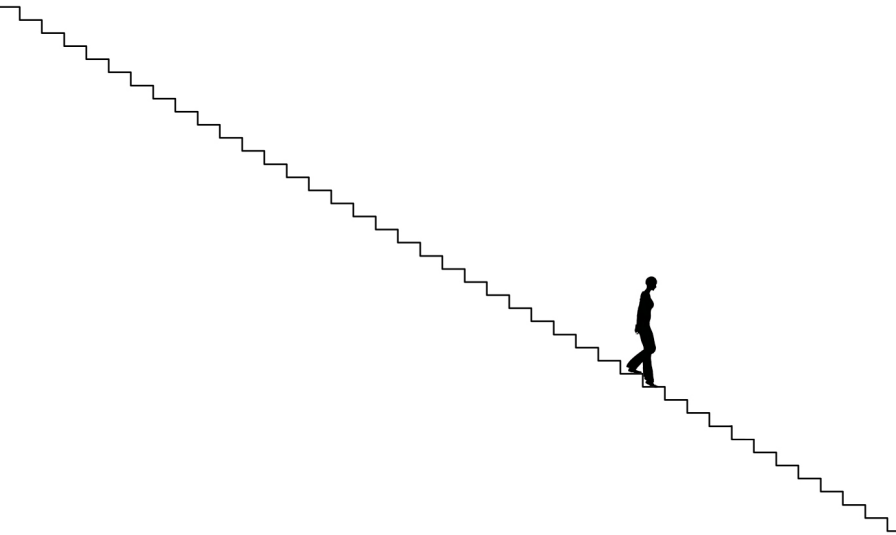
Podio interior de Caja Granada.

Entre Catedrales, Alberto Campo Baeza, Cádiz, 2009.

Casa del Infinito, Alberto Campo Baeza, Cádiz, 2014.

17. Del latín *altar*, *altaris*, que significa “plataforma elevada”. Real Academia Española (2001), Diccionario de la lengua española, (Actualización 2017), consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.





2.2. El plano horizontal. La escalera

Penetremos más allá de ese marco. No distinguimos nada que pueda detener la mirada. Es un espacio vacío, indeterminado, a la espera de la creación del poeta-músico.¹⁸

Además del eje vertical, se distinguen otros dos ejes que contribuyen a la orientación espacial y, por lo tanto, a la conformación de la arquitectura como arte del espacio. Uno es la dirección del movimiento libre, hacia delante, que define la dimensión de profundidad, y el otro es la dirección de la mirada, guiada en general también hacia delante, que define la dimensión de anchura junto con la acción táctil de los brazos y las manos.

Si el plano horizontal, limpio, abstracto y puro, es ya una gran aportación de la creatividad humana a la arquitectura, su sucesión a escala humana y a distintos niveles para el desplazamiento tridimensional, es un hito arquitectónico en toda regla; la escalera¹⁹. Semejante elemento compositivo del espacio cobra en las escenografías de Appia una gran labor. Las escaleras abandonan su condición servil en el escenario tradicional para convertirse en el núcleo de la acción escénica. La combinación sucesiva de planos permite la dinamización del movimiento y el aporte de profundidad al espacio. Cada escalón, cada paso, se convierte en un escenario distinto sin perder la unidad del plano. La escalera recupera su esencia clásica y se reinterpreta ante una nueva misión que ensalza su carácter activo. Un lugar en el que se cuentan y se escuchan historias, se tropieza, se corre y se reposa.

18. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2010), 137.

19. Óscar Tusquets Blanca, "Responso por la escalera", en *Todo es comparable*, (Anagrama, Barcelona, 1998), 86. Reflexión del autor en relación a una clase impartida por Josep María Sostres cuando era alumno en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.



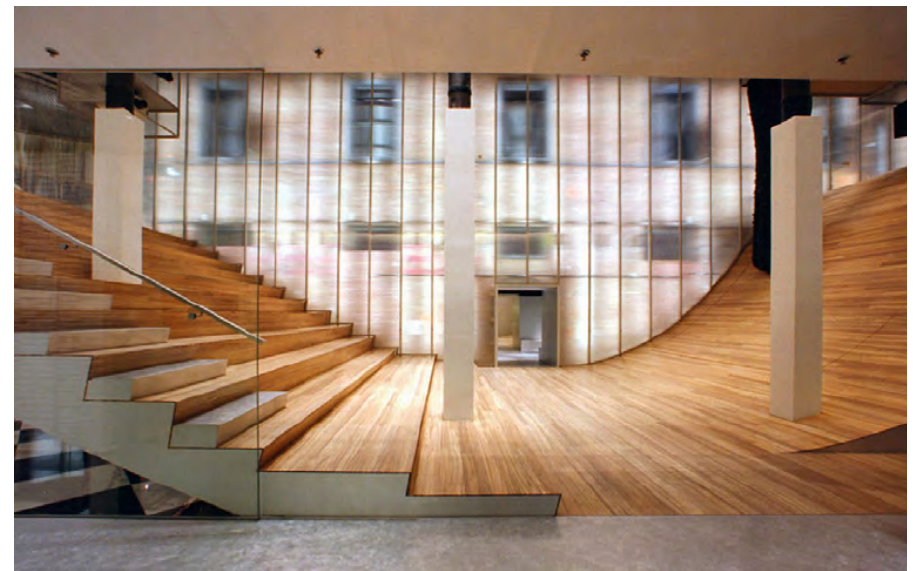
Desnudo bajando una escalera, Marcel Duchamp, 1912.

Fotografía, Gjon Mil, 1950.

Fotografía, Eliot Elisofon, 1952.



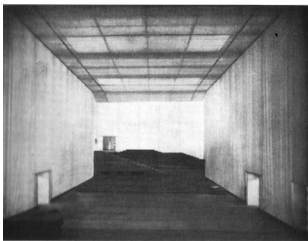
Fotografía desde el público durante una representación en un espacio rítmico en el Instituto Hellerau.



Valle de la ola del Epicentro de Prada en Nueva York.

También por sus escaleras, es innegable la relación en sección que se puede establecer entre el instituto Dalcroze en Hellaerau y el Epicentro de Prada en Nueva York. El instituto del arquitecto Heinrich Tessenow contaba con una caja principal vacía de grandes dimensiones, 50 metros de largo por 16 de ancho y 12 metros de alto. En su interior se ocultaba un foso de orquesta que podría cubrirse hasta crear un plano horizontal continuo. Mientras, el espacio horizontal de la ola del Epicentro de Nueva York, cuenta con una hendidura producida por sus características escaleras y un plano curvo del que se puede desplegar u ocultar un escenario.

El vínculo que ha desarrollado Koolhaas con el movimiento en el plano horizontal es especialmente llamativo en sus escenografías y espacios efímeros de moda, herederos del primer Epicentro en Nueva York. Para el desfile de primavera-verano de Prada en 2016, por ejemplo, la propuesta cubría todos los elementos que ocupaban el espacio con una maya metálica que provocaba su fusión y su eclipse tras una configuración abstracta. Los modelos, desfilando a distancia controlada de los espectadores, levitaban virtualmente sobre el espacio mientras ascendían por una rampa elevada hasta desaparecer en el punto de fuga de su mirada. Appia estaría orgulloso.



En *Content*²⁰, Rem Koolhaas declara la muerte del rascacielos, plano vertical en su máxima expresión, en el despertar de la arquitectura moderna. La contienda por alcanzar la máxima altura, como ocurrió en Nueva York con la construcción de los edificios Empire State y Chrysler, ha perdido interés para el arquitecto. La carrera ha terminado. En consecuencia, edificios como De Rotterdam de OMA, no tratan ya de altura, sino de establecer un territorio urbano. Un espacio para la acción urbana.

En el mismo núcleo de crisis y mutaciones, las nuevas tiendas, parques temáticos del consumo, asumen el lugar que años atrás tenían los museos como sello identificatorio de las ciudades y como lugares de espectáculo. El Epicentro de Prada es el primero de su especie. Un espacio comercial que sigue una nueva tipología de altísima calidad arquitectónica que, de alguna manera, nos hace sentir traicionados. Koolhaas aplica el máximo de su potencial a un edificio que nos atrapa y conduce a la barriga del capitalismo y el consumo a través de unas escaleras que nos hacen desaparecer. La arquitectura, el arte, el color, la luz y el buen hacer en general, nos embaucan en una catedral del porvenir. El plano horizontal nos conduce al interior de la ciudad vertical por excelencia.



La Sala del Instituto Hellaerau.

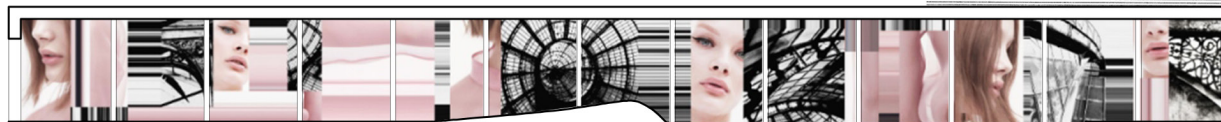
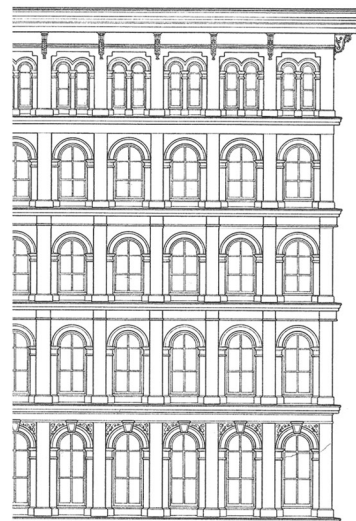
Desfile para la colección de hombre y mujer Primavera Verano de Prada, 2016.

Sección de De Rotterdam de OMA, 1998.

Fachada principal del Epicentro de Nueva York.

20. Rem Koolhaas, *Content*, (Taschen, 2004).

En una calle del Soho neoyorkino donde la mayoría de tiendas tienen guardias de seguridad en la entrada, el trabajo de OMA se deshace de toda protección, eliminando el marco entre el exterior y el interior²¹. La fachada pierde relevancia en el proyecto, fomentándose la condición híbrida entre el espacio público y comercial. El prosenio desaparece, desplegando la inmensidad del plano horizontal ininterrumpido. Los espectadores acceden, casi sin darse cuenta, al corazón del espacio escénico para convertirse en actores de la obra.



Collage de elaboración propia. Relación del espacio interior del Epicentro con su contexto urbano exterior.

21. En el proyecto de Rem Koolhaas, los sensores de seguridad se esconden en el suelo en el plano de entrada, fomentando la sensación de continuidad.

3.FILTROS DE COMPARACIÓN. LOS CUATRO ELEMENTOS DE LA PUESTA EN ESCENA

Adolphe Appia reduce a 4 los elementos jerárquicamente ordenados que componen la puesta en escena: al actor, la implantación, la iluminación y la pintura, es decir, el cuerpo, el escenario, la luz y el color. De ellos, categoriza el primero como animado y los tres siguientes como inanimados, y es en su relación e interacción en el escenario donde se encuentra la clave del logro de la Obra de Arte Viva.

3.1. El cuerpo en el espacio. EL ACTOR

*El hombre es la medida de todas las cosas.*²²

La catedral del porvenir que Appia propone es un espacio sin límites que queda acotado por el cuerpo en movimiento. Vacío material y funcionalmente, sus posibilidades de acción escénica quedan determinadas por la voluntad del actor, como ocurre en los espacios rítmicos del escenógrafo. El movimiento de los actores llena el espacio de vida y transmite al espectador diluido en la sala, el conflicto del diálogo con el entorno inanimado.

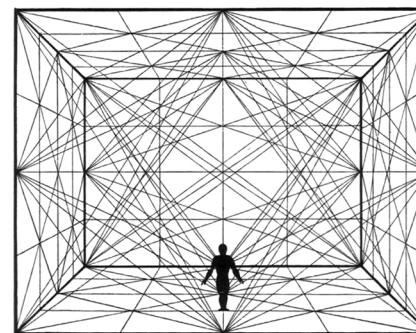
22. “El hombre es la medida de todas las cosas”, Protágoras. Este axioma del sofista griego es una fórmula muy querida por Appia, que reaparece con frecuencia en sus escritos y encabeza el prefacio de *La Obra de Arte Viva*. (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2014), 361.

El escenógrafo hace también referencia a la cita en un ensayo posterior que comienza de la siguiente manera: “Este título es el motor de mi última obra: La Obra de Arte Viva. Expresa todo mi pensamiento y condensa, bajo una forma lapidaria, los principios que han dirigido mi trabajo”.

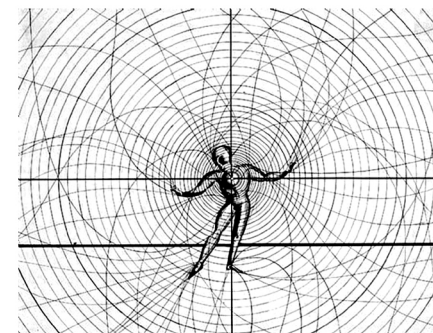
Las catedrales del porvenir que planteaba Appia llevan al límite la proposición de una escena universal en la que se eliminan los espectadores. El espacio arquitectónico se convierte en un vacío construido a partir de reducidos elementos de carácter rotundo, que permiten la expansión del cuerpo hacia la totalidad. No obstante, el cuerpo no debe ser origen de la forma, sino un manera de materializarla y hacerla visible. Mientras está el espacio deshabitado y la forma vacía, aunque esté dotada de escala humana, no es un espacio escénico. El actor y el espectador dotan de vida la sala al entrar y, al salir, se la llevan con ellos.

Surge entonces una dualidad entre la monumentalidad del espacio continuo y el detalle etéreo, entre la gravedad vertical y el *dibujo coreográfico de la acción*²³, entre escena y cuerpo. La distinta relación de estos dos elementos en los edificios que se van a tratar se puede apreciar en los dibujos *Delineación espacial y figura* y *Delineación espacial egocéntrica* de Oskar Schlemmer²⁴.

En el primer dibujo se ve un cuerpo diminuto y acotado, en un contorno definido y dimensionado. Consta de 6 caras, una de ellas abierta, no visible, no dibujada, desde la que parece observar el espectador fijo en el espacio. Cada una de ellas está dividida en 16 módulos que transforman los planos en superficies vibrantes y emanentes. Schlemmer continúa dibujando líneas de manera que las diagonales entre superficies pasan a invadir la tercera dimensión. Las 6 caras del cubo quedan activadas en la dimensión de profundidad, gracias al hecho de tender líneas de conexión entre los puntos medios y vértices. La aparición del cuerpo se convierte en un acontecimiento fundamental en la trama tridimensional. El cuerpo se aprecia como una criatura hechizada por el espacio abstracto generado desde las líneas, cuyo origen es absolutamente ajeno al cuerpo diminuto, como ocurre en el edificio de Alberto Campo.



Delineación espacial y figura, dibujo de Oskar Schlemmer, 1924.



Delineación espacial egocéntrica, dibujo de Oskar Schlemmer, 1924.

El segundo dibujo revela un espacio no acotado y sin límites precisos. Aunque, como el anterior, el conjunto está inscrito en un rectángulo, el marco no limita el dibujo y este continúa en el espacio. Es un rectángulo, pero podría ser también un marco circular, poligonal, o podría no existir si las líneas se fueran desdibujando progresivamente a medida que nos alejamos de su centro hacia el infinito. Se trata de una confluencia de líneas que emanan de un cuerpo situado en el centro como gran protagonista. El dibujo nace de la figura y vive de ella. Además, las líneas surgen desde el centro y la raíz del cuerpo, el corazón. En este punto se cruzan las líneas de pulsión, circulares y concéntricas, las espirales y las curvas abiertas, con los ejes horizontales y verticales, que son, de algún modo, restos del dibujo anterior y de la necesidad de otorgar al cuerpo un punto de apoyo. Aquí no existe métrica, medida o modulación. No es posible subdividir el espacio de la figura en altura y anchura. Tampoco podemos distinguir claramente cuál es su profundidad, como ocurre en el edificio de Koolhaas.

23. Véase: Felisa de Blas Gómez, *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*, (Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid), 6.

24. Véase: Fernando Quesada, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, (Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 17.

A través de estos dibujos es posible visualizar la esencia escénica de cada uno de los proyectos. Caja Granada, preciso, monumental y cuidadoso con un cuerpo que parece flotar en un interior de proporciones divinas e inalcanzables. Y el Epicentro, ilimitado, vibrante y mágico, donde el paso y la voluntad del cuerpo parecen dibujar cada centímetro.

El espacio escénico de Appia buscaba despertar al espectador a la conciencia de su propio cuerpo al identificarlo con aquel de los actores en movimiento. Al contemplar el movimiento del cuerpo en sus escenografías, el espectador debía conmoverse al reconocer su alma en un espacio proyectado para la transgresión de la realidad. Alberto Campo Baeza menciona en varias ocasiones la profunda emoción que se siente la primera vez que se visita uno de los grandes edificios de la historia, como puedan ser el Panteón o la Galería Nacional de Mies²⁵. Puede ser porque estos espacios resulten un acceso a la verdad desnuda a escalas diferentes. Lo mismo ocurre con los casos de estudio que nos ocupan. En el caso de Appia, una escala observada desde cierta distancia que permite una reflexión más retrospectiva y, en el caso de Caja Granada, una escala abrumadora que enfrenta directamente al espectador con su cuerpo.

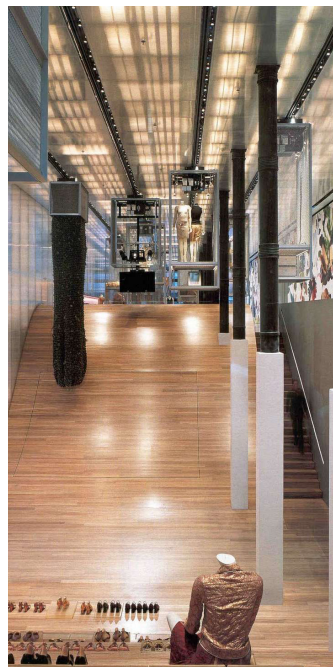
La intensidad del edificio granadino corta el aliento. Se produce un juego de escalas múltiple intencionado al contraponerse estas constantemente para controlar y producir un espacio donde la “imaginación y los sueños sean protagonistas”²⁶. Así, el ingenio participa en el contraste entre lo que se espera y lo que aparece, lo que se intuye y lo que se encuentra. Como en los instantes antes de que comience una obra, los espectadores se sitúan frente al escenario, pudiendo sólo imaginar lo que ocurrirá en él al iniciarse la representación. Desde el exterior, construido con huecos de 2,70 x 2,70m, nada nos da una indicación del gran espacio que esconde. Como si de un sueño se tratara, este espacio es a la vez grande y pequeño. Pertenece a la ciudad y también al cuerpo.

Fotografía del interior de Caja Granada.

25. Bernardo Díaz, *Alberto Campo Baeza: “En el Panteón de Roma se debe llorar”*, El Mundo, 11 de abril de 2018.

26. Alberto Morell Sixto, *Caja General de Ahorros de Granada*, (Iberica Estar Books S.L., 2003), 7.





Fotografías del interior del Epicentro de Prada en Nueva York. El cuerpo inerte y el cuerpo vivo se mimetizan en el antropomorfismo.

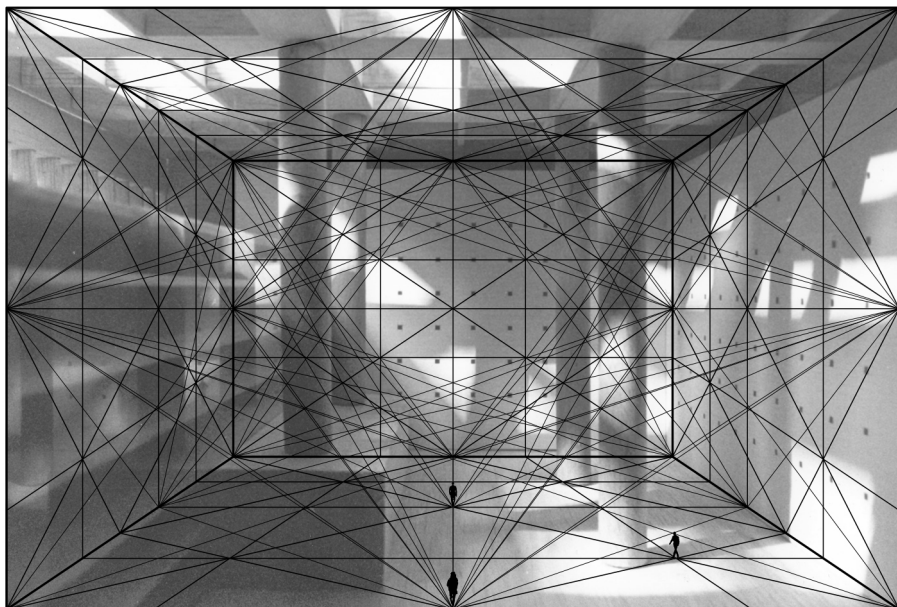


La dualidad entre escalas se pone de nuevo en manifiesto en el espacio interior. Las columnas de gran tamaño sugieren una escala enorme y, sin embargo, permiten compartimentar el espacio en escalas menores donde el cuerpo se reconoce y se siente más acogido sin llegar a suponer una interrupción del espacio continuo. La piel que envuelve el gran espacio interior recuerda, por un lado, las dimensiones del lugar al apreciarse la apilación de forjados y, por otro, la unidad absoluta en su piel continua de alabastro. Así, la escala del actor se contrapone a una escala superior que invita a la vez al recogimiento y a la dispersión, a la concentración y a la expansión. Uno se enfrenta a una realidad que le trasciende en un espacio donde las posibilidades escénicas parecen infinitas.

La infinitud, sin embargo, de la tienda Prada del SoHo, tiene un significado diferente. En su interior se configura un ambiente versátil en el que un nuevo concepto que vincula consumo, moda, arte contemporáneo y entretenimiento, emerge en la arquitectura al mismo tiempo que evoluciona la cultura consumista. El proyecto busca llevar el programa al límite, transgrediendo el espacio comercial tradicional y proponiendo una nueva experiencia para el espectador.

Su función principal, la moda, es un arte al servicio del cuerpo. No obstante, el carácter comercial de la iniciativa implica un cierto embaucamiento del actor. La tienda combina arquitectura y programa a través de una ola que traslada en sus brazos al espectador hacia el interior. A lo largo del recorrido el cuerpo se encuentra con espacios de exposición, piezas de moda o imágenes antropomórficas, como anuncios o maniqués, en plena interacción. La disposición de estos elementos, a distintas escalas y en diferentes ambientes, incrementa el carácter abstracto del espacio pero identifica también al espectador con él hasta que pasa a sentirse un elemento más de la abstracción. Como un sueño surrealista, el cuerpo se convierte en un objeto más del repertorio expositivo que le envuelve.

Mientras Caja Granada pertenece a un secreto aislado de la realidad granadina donde el cuerpo se encuentra consigo mismo, el Epicentro potencia en su interior el reflejo de la cultura del intercambio social que impregna cualquier punto de La Gran Manzana.



Dibujos de elaboración propia. Superposición de fotografías de Caja Granada y el Epicentro de Nueva York con variaciones de los dibujos de Oskar Schlemmer *Delineación espacial y figura* y *Delineación espacial egocéntrica* respectivamente.

Página siguiente. SLEEPING GIANT, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, Primavera 2013.





3.2. Materialidad, movilidad y límite de la sala infinita. LA IMPLANTACIÓN

Los límites del decorado, al no estar ya sometidos a las exigencias de la ilusión, pueden acatar ahora los preceptos superiores del texto poético-musical y proporcionar, en caso necesario, una movilidad material equivalente a la de la partitura.²⁷

El trabajo de Adolphe Appia tuvo como conclusión el fin del espectáculo. Frente a los montajes engraidos basados en los fondos pictóricos y dominados por la actuación vacía de los actores en el horizonte, las escenografías de Appia plantean una atmósfera más abstracta y sugestiva que se relaciona con el intérprete y el espectador. A través de una serie de elementos reducidos a la mínima expresión, se genera un espacio que no requiere adiciones materiales para transmitir sensaciones y ambientes. El decorado pasa a formar parte de la escenografía, de la implantación, y serán los elementos móviles como el cuerpo y la luz los que aporten vida a la representación. El espectáculo da paso a la experiencia.

En los dos edificios que nos ocupan se desvelan implantaciones que responden a los sueños de Appia. Caja Granada es el reflejo del texto poético-musical dibujado a través de la proporción y abandonado a la imaginación del espectador, que se genera a partir de una reiteración de procesos de llenado y de vaciado. Primero, el volumen exterior se presenta como una geometría maciza en la atmósfera de la ciudad vacía. Luego se excava un espacio principal que se supone el corazón del edificio. Finalmente cuatro columnas monumentales de 3,30 metros de diámetro y 0,33 metros de espesor, habitan ese espacio. La potencia de los elementos es mucho mayor que en el edificio de OMA. El *Impluvium de luz* goza de un carácter escenográfico completo que no requiere adiciones o complementos. El cuerpo y la luz son las únicas sustancias móviles en el espacio. Mientras, Prada, desnudo también por naturaleza, queda adornado por la movilidad material que se funde con la movilidad vital del cuerpo.

27. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 165.



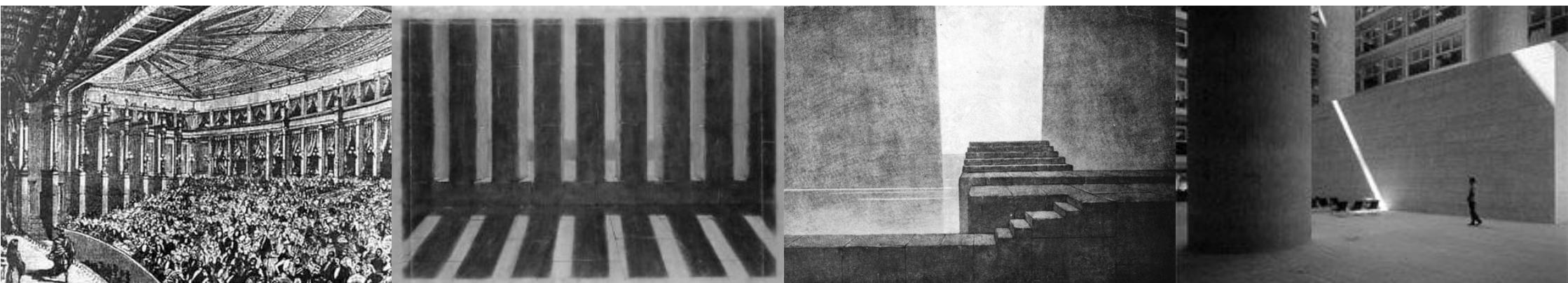
Ola del Epicentro de Nueva York en relación con las figuras de exposición.

Impluvium bañado por la luz.

Interior del Bayreuth Festpielhaus, postal de 1876.

Espacios Rítmicos de Adolphe Appia, 1906-1928.

Basamento de Caja Granada, 2001.

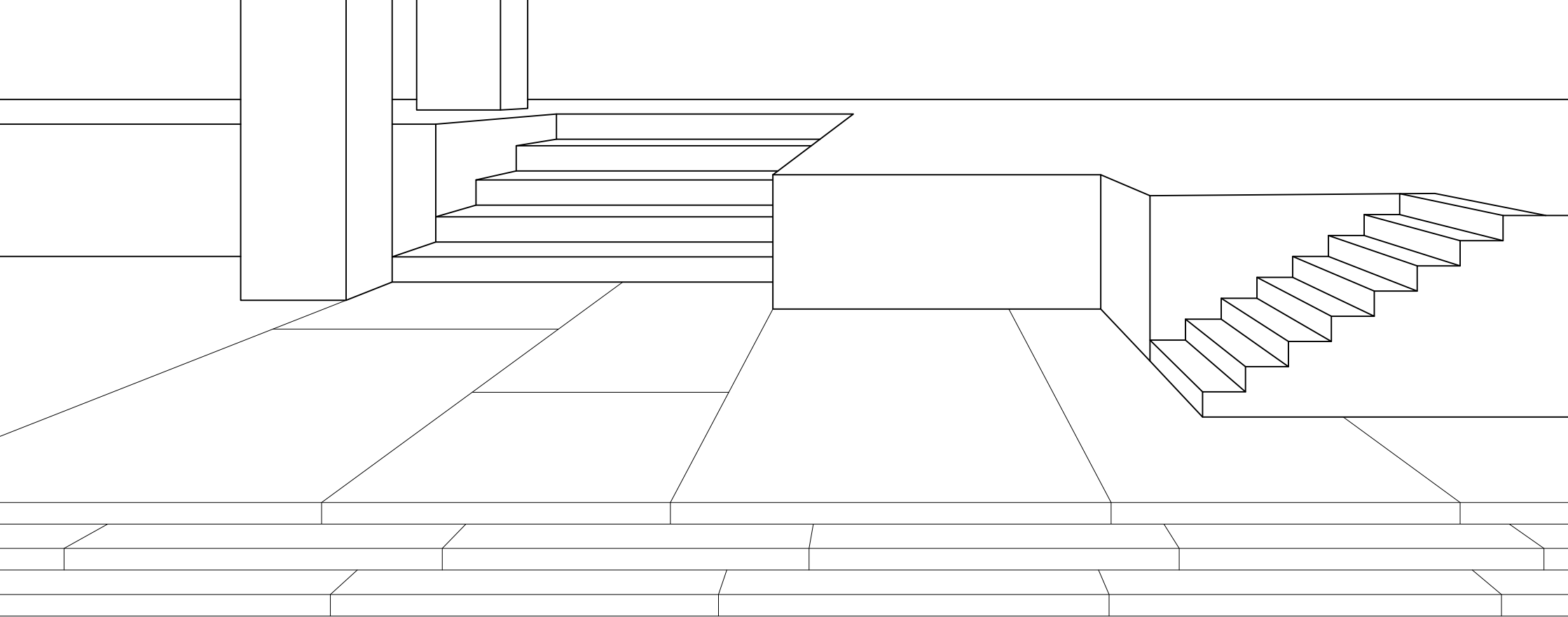


La radicalidad de las escenografías de Appia comienza con la definición de sus elementos. Gottfried Semper²⁸ fue el arquitecto encargado de construir el teatro en Bayreuth para Richard Wagner donde Appia se conmovió por primera vez al ver la ópera del Parsifal del mismo compositor. Es a partir de aquí cuando Appia comienza sus propuestas escénicas para las óperas wagnerianas que desencadenarán toda su obra teórica. Como propone Alberto Campo Baeza²⁹, es muy posible que el escenógrafo se familiarizara, por tanto, con la obra de Semper y con su concepción de basamento como elemento que construye la parte estereotómica de la Arquitectura, pasando este a ser uno de los únicos elementos dignos de ocupar su sala.

Para el escenógrafo la base del espacio escénico es la parte más conflictiva de la implantación ya que, a pesar de su denominación, no está concebida para apoyarse en cualquier cosa y de cualquier manera. Appia critica en varias ocasiones la timidez de muchos arquitectos y escenógrafos para resolver lo que él denomina *base del cuadro* y propone el uso de un basamento que, lejos de rozar el suelo con ligereza, se hunda en la tierra con potencia para resaltar la tensión entre ambos elementos. En la arquitectura de Campo Baeza puede apreciarse también esa tensión, y en su proyecto de Caja Granada es especialmente reconocible. El basamento que domina horizontalmente el interior del *Impluvium*, se origina en un principio para recoger la pendiente del terreno, y se resuelven con él también aparcamientos, archivos y Centro de Proceso de Datos.

28. Gottfried Semper, *Los cuatro elementos de la arquitectura*, 1851.

29. Alberto Campo Baeza, *Adolphe Appia. Escenografías*, (Círculo de Bellas Artes, 2004), 10-11.



En cuanto al decorado del espacio, Appia insiste en su reducción al mínimo por su facilidad para destruir la atmósfera onírica de la escena. El sacrificio, principio más esencial de la obra de arte para el escenógrafo, es en este aspecto, ignorado generalmente en arquitectura. En un intento por tenerlo todo, se tiende a caer, desde el punto de vista rigurosamente estético, en la nada. La batalla contra el *horror vacui* y la necesidad de una solución final y completa del espacio, conllevan su perdición y dificultan la interpretación de la acción escénica.



Interior de Caja Granada con su pared de alabastro de fondo.

Jaulas expositivas móviles en el interior del Epicentro.

Escenario desplegado con pantalla de proyección.



El arquitecto español, cumpliendo con la naturaleza esencial que caracteriza su arquitectura, cuenta apenas con unas sillas homogéneas y en perfecta ordenación como única adición al espacio. En cambio, en el Epicentro de Prada, la expresividad de la arquitectura se complementa con elementos que contribuyen a la caracterización del entorno.

Para dotar al material decorativo de la flexibilidad deseada, es necesario que la construcción del escenario permita a cada uno de los factores el desarrollo que le conviene. Appia consideraba esencial la proyección de un vacío que permitiera albergar todas las posibilidades escénicas según la voluntad del dramaturgo. Ya no se trata de que el espectáculo plasme exactamente la realidad fija de un lugar tal y como lo verían aquellos que hasta él fuesen conducidos, de la misma manera que no se trata en Prada de exponer el mayor número de elementos a la venta posibles en un espacio concreto. Si la acción comporta una intervención sobrenatural, el decorado cambiará, se transformará, total o parcialmente.

Para la solución del límite de la catedral del porvenir, Adopthe Appia considera el teatro griego como un edificio mucho más cercano a sus propuestas escénicas que los teatros de su época. “El Griego identificaba el espectáculo y su límite; menos agraciados, nosotros hemos situado el espectáculo más allá del límite porque, al no ser artistas, nos distinguimos de la obra de arte”³⁰.

Al ser el teatro un espacio cubierto y estar las representaciones alejadas de su sentido ceremonial original, la obra de arte ya no nos resulta necesaria, está fuera del ser. Por eso mismo, el espacio teatral ha creado una separación ente el espectáculo y el espectador. La abertura del escenario, es decir, el marco que delimita la porción del escenario destinado a ser visto por el público, constituye el único punto de contacto material entre ambos mundos. Esta separación moral se concreta en el arco del proscenio, que queda condenado por Appia a partir de ese momento en favor de la continuidad.

30. “Ya no somos artistas como lo eran los Griegos”, expresión que la pluma de Wagner retoma con frecuencia y que Appia también adopta.

El trabajo de Rem Koolhaas se ha introducido en ocasiones tangencialmente a los conceptos filosóficos de Giorgio Agamben³¹. Así, se compara al arquitecto holandés con “un terrorista que ha aceptado la misión de llevar su posición como arquitecto al límite, reduciendo implacablemente a contenido la arquitectura.”³²

En el Epicentro de Prada, la esencia del proyecto se encuentra fundamentalmente en el vacío, en la falta de contenido y en su versatilidad para ser llenado y vaciado de nuevo. Tanto el proyecto de Caja Granada como el del Epicentro carecen de una división de su espacio vacío. En ambos proyectos se han eliminado los marcos que interrumpen la continuidad y los límites se estiran hasta el extremo de sus posibilidades. Sin embargo, en cada uno de los edificios se utiliza una estrategia distinta dada la trayectoria de sus respectivos arquitectos y sus programas.

Si, como advierte Fernando Quesada³³, “la música no se transporta sobre nada y se convierte en espacio”, entonces los tabiques en el espacio escénico dejan de existir. Si la mirada no debe detenerse ante nada, la sala ha de ser infinita. Sin embargo, como ya se analizó en el punto anterior en relación a los dibujos de Schlemmer, sí debe establecerse una relación entre el cuerpo y los tres elementos inanimados (decorado, luz y color), siendo necesario el reconocimiento de un punto de apoyo a la vista que permita su estabilidad. Appia utiliza telones de fondo en sus escenografías no para delimitar un espacio, si no para ocultar que este tiene fin.

Lo mismo ocurre con la piel de alabastro de 2 centímetros de grosor que separa las oficinas del gran patio central en el proyecto de Campo. En vez de aislarse el magnífico espacio principal, despertando al espectador de su sueño escénico, la materialidad translúcida permite intuir la vida al otro lado a modo de sombras, como las que proyectaba Platón en su caverna. El espacio se disuelve tras muros de seda fría, desapareciendo el límite entre el espectador y el deseo.

31. Camilo Boano, *The Ethics of a Potential Urbanisms. Critical encounters between Giorgio Agamben and Architecture*, (Routledge, 2016), 125.

32. “A terrorist who has made it his mission to take his position to its limit, relentlessly reducing architecture to content” en Giorgio Agamben, *The man without content*, (trad. Giorgia Albert, Stanford University Press, 1999), 10.

33. Fernando Quesada, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, (Fundación Caja de Arquitectos, 2005), 149.



Visión a través de la separación de alabastro en Caja Granada.

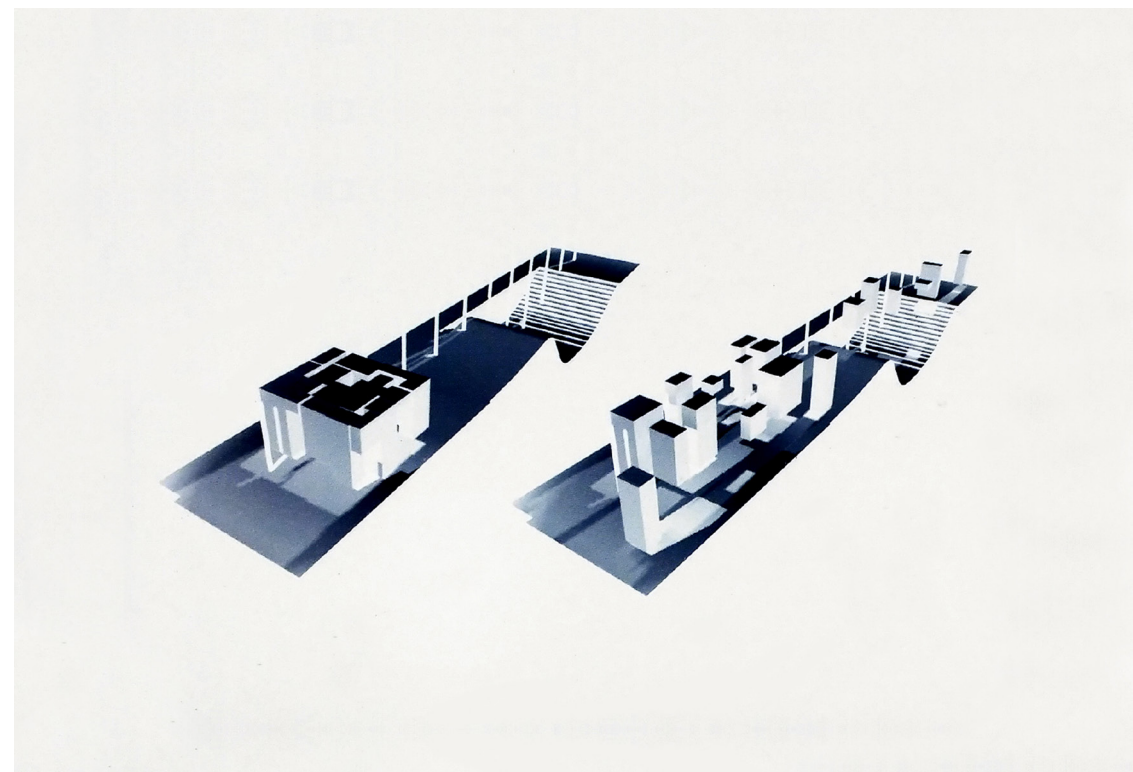
Ilustración del mito de la caverna de Platón.



El vacío del foso, el único que podría tener aquí algún significado, está destinado a hacer aparecer y desaparecer algunas porciones del decorado en la dirección opuesta a la del cuadro, es decir, por abajo.³⁴

Esto se aplica literalmente en el Epicentro de Koolhaas incrementando la sensación de lejanía ligada a la infinitud. El valle de la ola de madera de cebrano pulida, donde se esconden la escalera y el espacio escénico principal con el escenario oculto en su pared opuesta, queda invisible a la vista del espectador a lo largo del recorrido. Durante el día, los escalones se usan para mostrar productos como carteras y zapatos. Por la noche, se convierten en asientos para eventos de arte. Mientras, una hilera de columnas de hierro fundido, revestidas de blanco en sus bases, actúan como apoyo vertical del edificio.

Además, de la misma manera que en el Instituto Hellaer de Appia el foso podía cubrirse para permitir el paso de elementos sobre él, en el proyecto de OMA aparecen unas jaulas de metal de distintos tamaños suspendidas mediante un sistema de railes, que permiten su desplazamiento a lo largo del plano horizontal. Una inversión surrealista define el horizonte de una ciudad que se ha introducido en el espacio comercial y ha girado la cabeza. Dependido del carácter de los elementos expuestos o del uso que se dé al espacio, los expositores móviles pueden concentrarse en la parte posterior del recorrido o repartirse a lo largo de este, fomentando a su vez la tridimensionalidad del espacio y permitiendo la variación de la densidad del paisaje urbano. Rodeadas en parte por pantallas metálicas, las cajas pueden usarse como vitrinas para ropa o como jaulas para las acrobacias de intrépidos bailarines.



Adaptación de maqueta original de OMA. Perspectiva del movimiento y agrupación de las jaulas en el espacio interior.

Página siguiente. Escenario del Epicentro desplegado.

34. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 150.

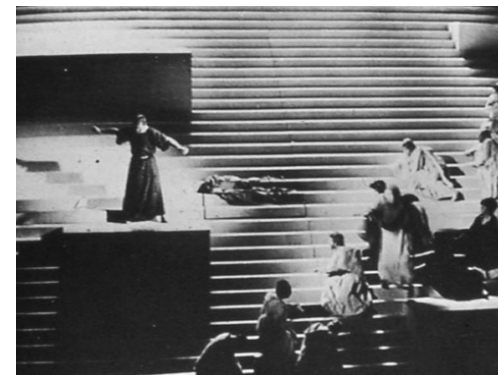


4.3. La herramienta de dibujo. LA ILUMINACIÓN

*El realismo de la iluminación no es, por tanto, de la misma naturaleza que el realismo material de la implantación; éste último consiste en la imitación de un fenómeno, mientras que el primero se sustenta en la existencia de una idea.*³⁵

La concepción excepcional que tenía Appia de la iluminación explica por qué la acción de este factor no puede ser estudiada en sí misma, sino solamente sus aplicaciones a los motivos accidentales que le proporcionan los otros factores. Jerárquicamente Appia sitúa la iluminación tras la implantación y la pintura en último lugar porque considera que es la luz al proyectarse sobre la implantación la que generará el ambiente, mientras el color será un atributo de la iluminación.

El encargado de idear la iluminación del instituto Hellerau fue el pintor ruso Alexander von Salzmann. Appia se aseguró así de relacionar finalmente la pintura y la iluminación como ya había postulado, consiguiendo, a través de las aptitudes del artista, dibujar con luz sobre la arquitectura para generar un sistema de sombras a través de la maquinaria eléctrica. Frente a la incongruencia de las representaciones de la época en las que la luz dibujada en los decorados pictóricos y la luz artificial eran como agua y aceite, Appia propone una nueva jerarquización de la iluminación.



Representación en el Instituto Hellerau con un marcado juego de luces y sombras.

35. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 172.

Es posible establecer una división fundamental a partir de las relaciones existentes entre la luz del día y la luz producida artificialmente. La luz del día penetra la atmósfera por todas partes sin debilitar por ello el trazo firme de su dirección. Ahora bien, solamente percibimos la dirección de la luz por sus propias sombras. La calidad de las sombras es la que expresa la calidad de la luz. Así pues, la luz que penetra la atmósfera genera una claridad homogénea y una luz violenta que, al chocar con la implantación, tiende sombras sobre ella. Esta omnipotencia no puede obtenerse artificialmente de manera idéntica. La claridad de cualquier foco luminoso en el espacio oscuro nunca difundirá la luz suficiente como para crear lo que desde Caravaggio se denomina *claroscuro*, es decir, la sombra proyectada (con mayor o menor nitidez) en un espacio ya penetrado por la luz. Por lo tanto, es preciso dividir la tarea y disponer, por un lado, de los aparatos encargados de difundir la luz, y por otro, de los que por la dirección precisa de sus rayos provoquen las sombras que deben asegurar la calidad de la iluminación. A los primeros Appia los denomina *luz difusa* y a los segundos *luz activa*.



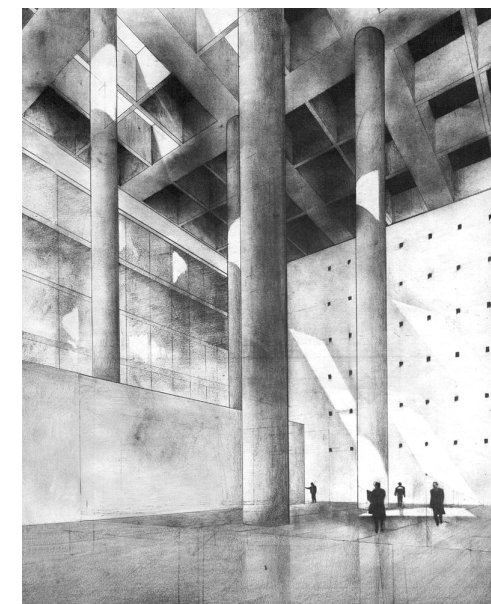
La vocación de San Mateo, Caravaggio, 1599-1600.

Espacio Rítmico de Adolphe Appia, 1906-1928.

Dibujo del Impluvium de luz, Alberto Campo Baeza, 2001.

La luz difusa y la luz activa tan sólo existen simultáneamente por su diferente grado de intensidad y por la expresividad que su interacción proporciona al espacio. La luz difusa a solas es simplemente la claridad. La luz activa a solas, es la noche, luna o antorcha, o lo sobrenatural. Para evitar sombras que alteren la potencia de la luz activa, la luz difusa deberá iluminar por todas partes el material decorativo, incluyendo al actor. Y para hacer presente la luz, para hacerla sólida, es necesaria la sombra. La adecuada combinación de luz y sombra será la que despierte finalmente en el escenario la capacidad de conmover al espectador en lo más profundo, arrancando lágrimas y convocando al silencio y a la belleza.

*Con su mera presencia, la luz expresa ante nuestros ojos la esencia íntima de toda visión, puesto que consume de antemano la idea que nos hacemos de ella.*³⁶



36. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 172.

En su introducción para el libro *Adolphe Appia. Escenografías*³⁷, Alberto Campo Baeza establece una relación entre la definición de Le Corbusier de Arquitectura según la cual esta es “el juego magnífico de los volúmenes bajo la luz”, y la obra de Adolphe Appia. Como puede apreciarse en sus dibujos, el escenógrafo dibuja en su obra la capacidad de la luz de animar sus espacios esenciales, dotándolos de cualidad escénica. Al mismo tiempo, Appia en sus escritos asociaba la música al tiempo y la luz al espacio mientras Campo añade la posibilidad de dar vida a la luz para convertirla en un elemento móvil más de la representación: Luz en movimiento es igual a tiempo. Esto es precisamente lo que ocurre en Caja Granada. La luz cenital se mueve por el patio interior con el paso de las horas, dibujando el tiempo en el interior del edificio.

En esta obra, llenos, vacíos, escala, estructura y material, se disponen en torno al ángulo y rotación de la luz. No es que el espacio sea distinto y la luz lo atravesase en diagonal. Si no que el espacio se hace diagonal para recibir la luz. Podría decirse que el propio “espacio se hace luz”³⁸. Así, aunque se parte de un espacio cúbico central, ese espacio se orienta en su diagonal. La planta se configura con dos ejes de distinto espesor, una de 3 módulos y la otra de 6. La primera es norte, la segunda sur. Es cetro y es diagonal, es estático y es dinámico. Desde el espacio central un forjado sale y el otro se retranquea siguiendo la inclinación mientras la otra fachada se mantiene tensa y translúcida.

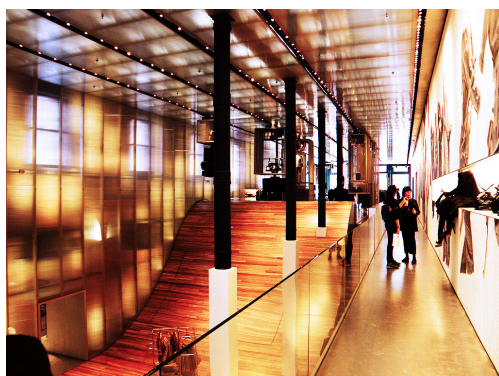
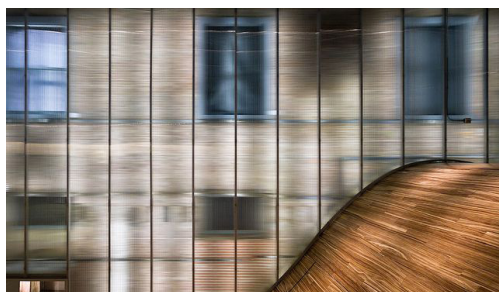
Las columnas que estaban centradas en el volumen principal quedan desplazadas en el espacio hacia la crujía de mayor espesor. Es como si avanzara para anticiparse a recoger la luz, en vez de esperar impasibles. Y los lucernarios, a su vez, se sitúan también desplazados del espacio central para conseguir el máximo recorrido de la luz posible. Y el giro de la luz en el espacio se realiza en dirección inversa al giro que realiza el espectador al acceder al mismo. Se produce, de esta manera, un encuentro enfrentando en el espacio entre el sol y el cuerpo, lo de allí y lo de aquí, donde se puede sentir que el mundo, nuestro mundo, es el que se mueve, como en un amanecer.

Dibujo conceptual de Caja Granada, Alberto Campo Baeza, 2001.

37. Alberto Campo Baeza, *Adolphe Appia. Escenografías*, (Círculo de Bellas Artes, 2004), 10-11.

38. Alberto Morell Sixto, *Caja General de Ahorros de Granada*, (Iberica Estar Books S.L., 2003), 9.





Los aparatos que compongan la materialidad móvil de la implantación serán, según Appia, aquellos que producirán la luz activa, prestándose especial atención al perfeccionamiento de su mecanismo. Para atenuar el efecto demasiado pronunciado de su claridad sobre los objetos de su entorno inmediato y sobre los actores que se acerquen a él, las instalaciones contarán con elementos para tamizar la luz de manera variable.

A pesar de la aplicación directa de las indicaciones de Appia en el Epicentro de Prada, la iluminación en la ola de OMA tiene un carácter mucho menos escénico y personal que en Caja Granada. Se trata de un espacio que, según el concepto de luz como reloj de Campo Baeza, es impasible al paso del tiempo. El transcurso de las horas no resbala por sus paredes como lo hacen en el edificio español. Una lámina de policarbonato traslúcido cubre el muro pre-existente de ladrillo con una íntima luz blanca que se asegura de iluminar todo el espacio principal. La continuidad del material en el plano superior enfatiza la homogeneidad del espacio y acaba con las sombras que su compañero vertical pudiera producir. El carácter comercial del edificio fuerza la necesidad de visualizar todo el decorado, todos los objetos a la venta. Para ello se instala luz activa en cada uno de los mecanismos de exposición, desde las jaulas que penden del techo a los expositores que acompañan al telón opuesto al de la luz pasiva. La iluminación nocturna es algo más cálida pero sigue careciendo de sombras que otorguen expresividad escénica al espacio.

La ausencia de sombras en el edificio permite la despersonificación del espectador. El cuerpo sin sombra se funde en el espacio, y aunque continua en movimiento, pierde su dominancia sobre él. La condición escénica en el interior de la tienda se ve definida por la interacción entre el cuerpo vivo, la implantación y el decorado a través de una iluminación que los trata como a iguales y permite eliminar las barreras entre ellos.

Fotografías del interior del Epicentro de Prada en Nueva York. De arriba abajo, la iluminación difusa a través del policarbonato, la iluminación directa de los expositores, la iluminación nocturna.



Opuestamente a lo que defiende Appia, en el edificio de Koolhaas la luz difusa tiene mayor predominancia que la luz activa. Es un espacio que se caracteriza principalmente por la claridad total del ambiente, sobre el que se resalta, a través de una mayor intensidad, aquello que debe atraer la mirada del espectador. Tanto la iluminación diurna como nocturna del edificio parecen evocar el paisaje urbano neoyorkino. La luz natural baña las fachadas de los edificios y la electricidad lucha por hacerse ver en el alboroto de la Ciudad que nunca duerme.

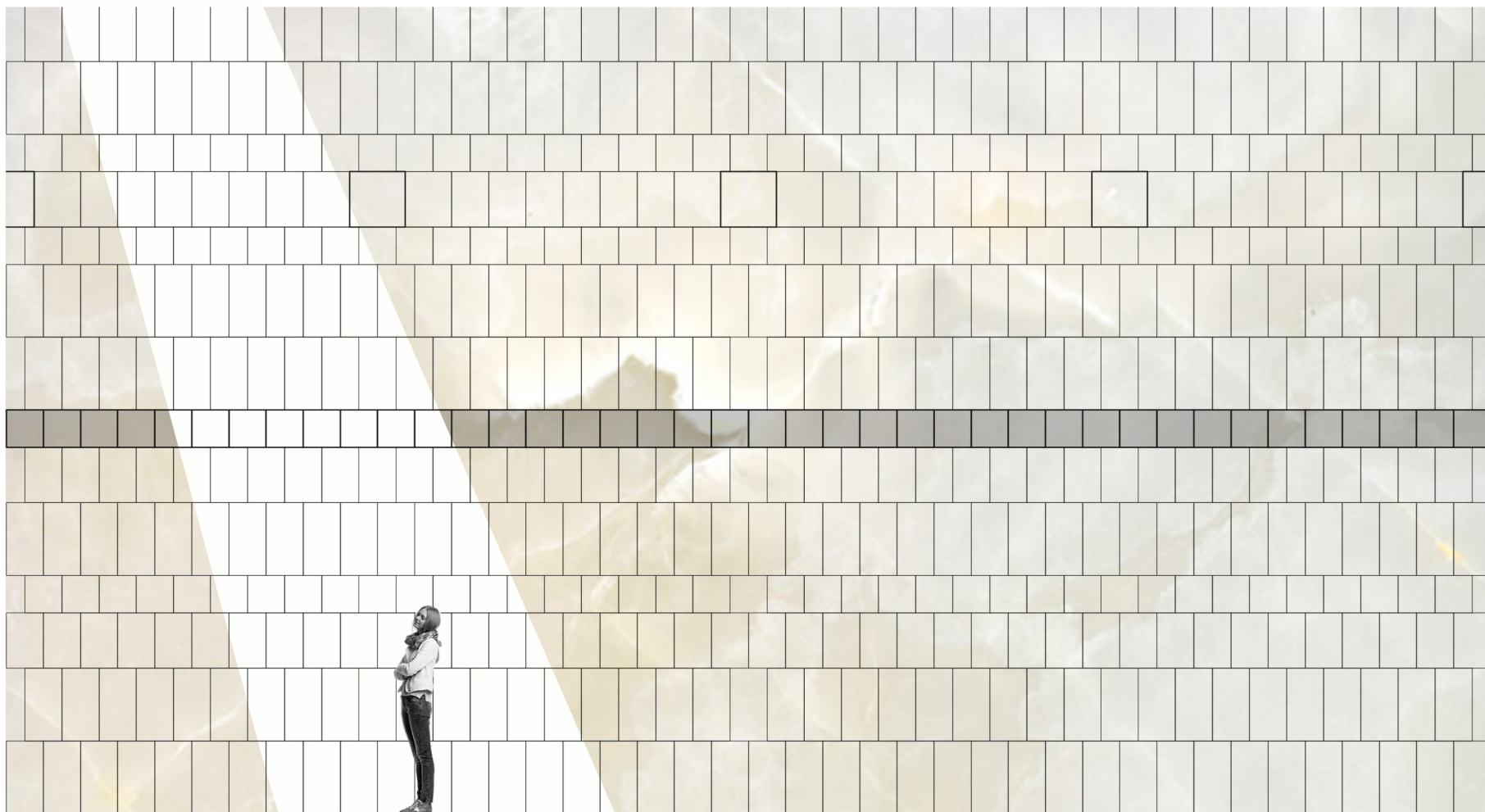
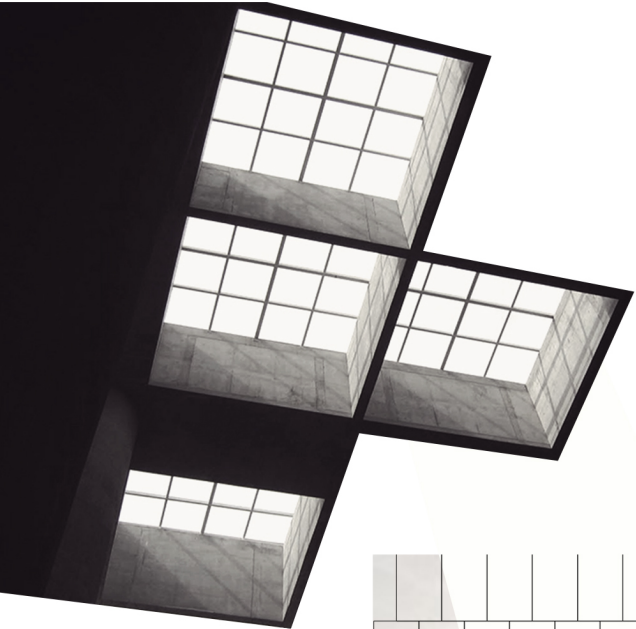
El resultado es una iluminación impersonal que en este caso, cumple una misión puramente programática. Mientras el espectador se relaciona de una manera más próxima con la atmósfera y el espacio del Epicentro, la aproximación de la iluminación es mucho más íntima en el proyecto granadino, donde el arquitecto trata la luz como un elemento de carácter vital más de la arquitectura que plantea. Sus calidades y movimientos aportan al espacio cantidad de matices que permiten al espectador perderse en una atmósfera cambiante.

Luz en movimiento en el *Implivium* de Caja Granada.

El espacio sin sombras del Epicentro.

Página siguiente. Collage de elaboración propia. La luz en Caja Granada.





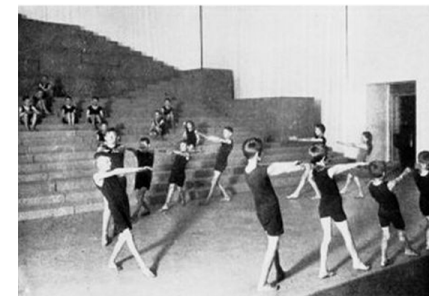


4.4. Luz en movimiento. LA PINTURA

El poeta-músico ejecuta el cuadro mediante la luz; ya no son los colores inmóviles los que figuran la luz, sino la luz la que adquiere todo lo que, en el color, se opone a su movilidad.³⁹

Appia establece la necesidad de estudiar más detalladamente el juego luminotécnico desde el punto de vista del color para saber si la pintura, en el sentido corriente del término, conserva su mismo papel en la nueva puesta en escena.

Los detalles cromáticos en las escenografías de Appia se centraban principalmente en la vestimenta de los estudiantes del instituto Hellerau que, como metáfora de la evolución teórica del escenógrafo, se fue simplificando con los años siguiendo un proceso que Appia describió como de *desnudamiento*. Las vestimentas se van adecuando poco a poco a las calidades de las escenografías. Son negros para los ejercicios diarios y grises claro para los ejercicios con iluminación y para demostraciones con público. Un tercer vestido, una túnica blanca o gris, debía proporcionar a los estudiantes el entendimiento y el estudio del pliegue.



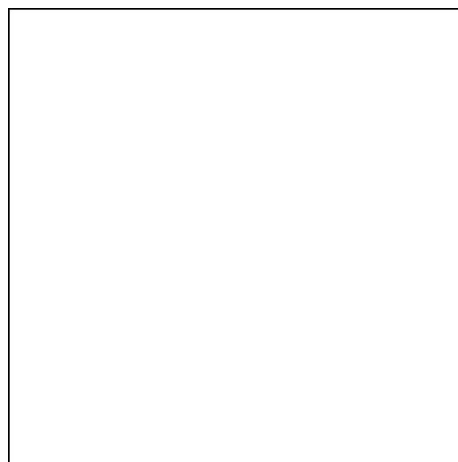
NEW MASTERS, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2009.

Estudiantes practicando en el Insituto Hellerau, 1913.

39. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 175.

Alberto Campo Baeza va un paso más allá en la abstracción cromática de Appia, tomando el color blanco como el principal en su paleta. El color blanco en arquitectura es, de forma más clara aún que en pintura, el culmen de la abstracción. Es una base firme y segura, para resolver problemas de luz: para atraparla, reflejarla, hacerla incidir y hacerla resbalar. Y dominada la luz e iluminados los planos claros que la construyen, el espacio queda controlado. El blanco es el color por excelencia. Como bien indica el arquitecto español⁴⁰, blanco es el Bernini de Sant' Andrea, y el luminoso Wright del Guggenheim, y la última expresión del racionalismo de Mies en la Casa Farnsworth. "El color blanco es símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo. Y el tiempo siempre acaba volviendo blancos los cabellos, y la Arquitectura."⁴¹

Caja Granada no es blanca. Pero tampoco lo necesita. De la misma manera que es blanca la luz que entra en el Panteón de Roma, blanca es la luz que atraviesa los lucernarios del proyecto granadino y los destellos que dibuja en su interior. El color suave a la vista del alabastro y el gris del hormigón, se funden en un tono homogéneo que desaparece en la claridad del espacio. La misma tonalidad que define los detalles en yeso de la Alhambra de Granada.

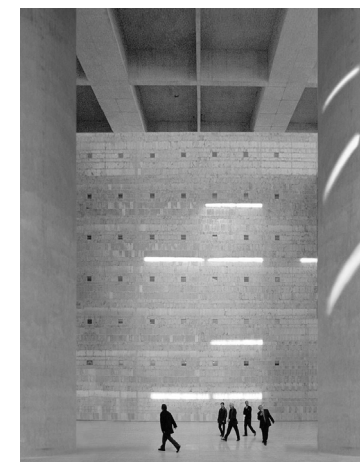


40. Véase: Alberto Campo Baeza, "Sobre el color blanco", en *La idea construida*, (Madrid, 1996).

41. Alberto Campo Baeza, "Sobre el color blanco", en *La idea construida*, (Madrid, 1996), 48.

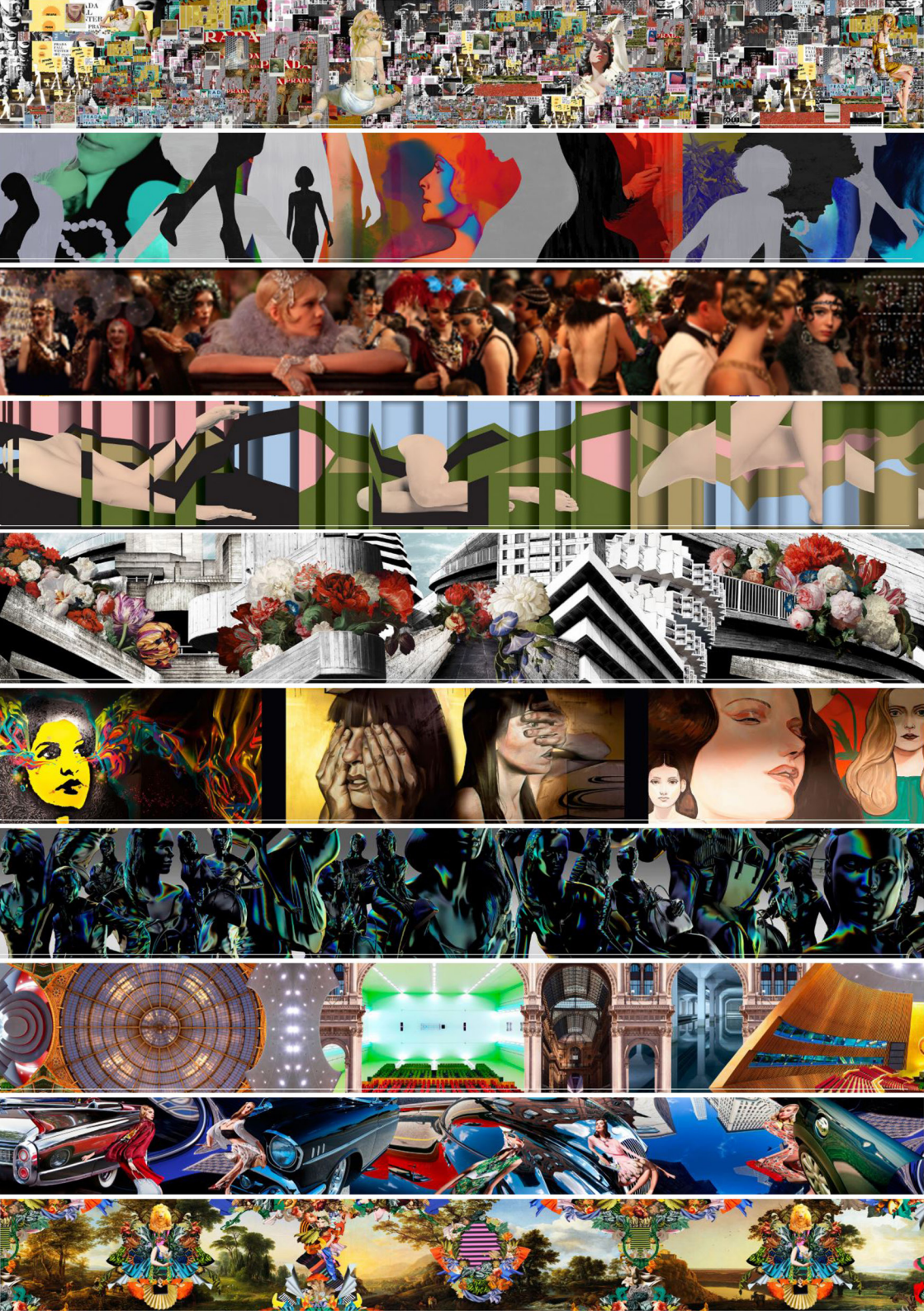
Será la invasión de los actores trajeados y de los espectadores la que pinte diminutos detalles en el monumental edificio. No obstante, se trata de un espacio que no requiere color adicional. Puede vivir sin él mientras el sol siga saliendo por el este y atravesando su cubierta. La arquitectura habla por sí misma sin necesidad de cualquier otra adición. La escenografía de Caja Granada se presenta serena y eterna ante la ciudad andaluza.

La conjugación de los colores y las formas que expresan los decorados tradicionales en el escenario y en la arquitectura, por su variedad y sus degradaciones, pierden a través de su representación meramente bidimensional, no sólo su expresión en presencia de los medios vivos, sino también su propia significación. Para recuperarla en la arquitectura escénica, hay que someterla a un nuevo principio y, dado que la iluminación les ha arrebatado su chispa de vida, probablemente será ella quien se la pueda devolver.



Cuadrado blanco.

Impluvium de luz de Caja Granada.



En el siglo XIX el empleo del color en la arquitectura aparecía y volvía a escabullirse según variaba el estilo arquitectónico del momento. El abuso del color y la pintura en el comienzo del siglo, fomentó la condenación de los tonos vivos con la llegada de la modernidad. Posteriormente, en los ochenta y los noventa, el movimiento post-moderno decidió dignificar el mundo a través de materiales reales como granito, travertino o mármol, en colores claros que permitían mantener la elegancia.

Para Rem Koolhaas existen dos tipos de colores⁴². Aquellos que están integrados en un material o una sustancia que no puede cambiar y los que son artificiales, que se pueden aplicar y que transforman la apariencia de las cosas. Esta diferencia, es precisamente lo que distingue el color de la pintura. En la actualidad, el uso de la pintura es considerado como un gesto casi brutal en un edificio, ya que existe la posibilidad de utilizar vidrio, plásticos, luces artificiales, translúcidas o transparentes, que proporcionan un universo de color silencioso que parece tener la capacidad de desaparecer.

Koolhaas defiende la posibilidad de traer el color de vuelta, no con la exuberancia de los sesenta y los setenta, sino a través del impacto de las nuevas tecnologías y los nuevos efectos que proporcionan los materiales. Un color que “no supusiera ya una fina capa de cambio, si no un factor que alterara genuinamente la percepción.”⁴³

La iluminación artificial y a primera vista estática del Epicentro es, en realidad, móvil de antemano por el hecho de que los actores, al participar en la representación viva de su interior, la guían con sus desplazamientos. Estas combinaciones de colores, de formas y movimientos, al combinarse nuevamente entre ellas, y después con el resto de la escena, constituyen la paleta cromática del espacio escénico neoyorkino. Aunque necesiten reflejarse en objetos para manifestarse, las luces activas y difusas no alteran la naturaleza de esos elementos sino que únicamente vuelven su presencia más o menos sensible, es decir, más o menos expresiva. Además, el proyecto cuenta con una pared mural cuyo tema y colores cambian dependiendo de la estación, por lo que transforma el espacio periódicamente y le añade un elemento de temporalidad.

42. Rem Koolhaas, *OMA 30: 30 Colours*, (V+K Publishing, 1999), 9.

43. “No longer just a thin layer of change, but something that genuinely alters perception” en Rem Koolhaas, *OMA 30: 30 Colours*, (V+K Publishing, 1999), 12.

Página anterior, FRAGMENTARIANISM, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2017.

MUTE, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2017.

GATSBY PARTY, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2013.

RIPPLE EFFECT, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2016.

BRUTALISTA BLOOMING, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2014.

IN THE HEART OF THE MULTITUDE, mural de OMA para el Epicentro de Prada de NY, 2014.

IRIDESCENCE, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2013.

POWERHOUSES, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2012.

CHROMO, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2012.

CARYATIDE, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2011.

Despliegue de la capacidad cromática del Epicentro y la consecuencia fusión del espacio y los elementos expositores y expuestos, 2018.

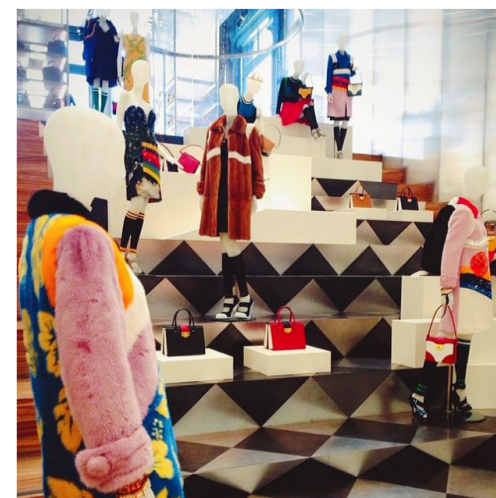




El color, obligado a renunciar a una vida que la iluminación activa del escenario ya no le permite, pierde todo el beneficio de la inmovilidad.⁴⁴

Este enunciado de Appia es perfectamente aplicable a los dos casos de estudio y, sin embargo, tiene un significado distinto para cada uno de ellos. En Caja Granada, la luz activa elimina la necesidad de color. La expresividad de la luz natural y los reflejos blancos y brillantes que derrama sobre sus columnas y paredes son color suficiente para el espacio que se plantea. Por contraste, en Prada, es de nuevo la iluminación la que arrebató al color el *beneficio de la inmovilidad* para concederle, en este caso, el *beneficio de la movilidad*. La variedad cromática que la iluminación no proporcione estará por tanto vinculada a los objetos (animados o inanimados) y constituye el papel de la pintura en la puesta en escena del Epicentro. Dicho esto, y dado que el color está ahora libre de ataduras planimétricas, volvemos a la implantación, que nos remite, a su vez, al actor. El color en el interior de la ola queda en manos del cuerpo vivo y su relación con un entorno de tonalidades en las que se pierde. El espacio queda impregnado de un color que se mueve al ritmo del espectador, incitado a su vez por la vitalidad cromática de los elementos estáticos que le rodean.

44. Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, (trad. Nathalie Cañizares Bundorf, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2014), 175.

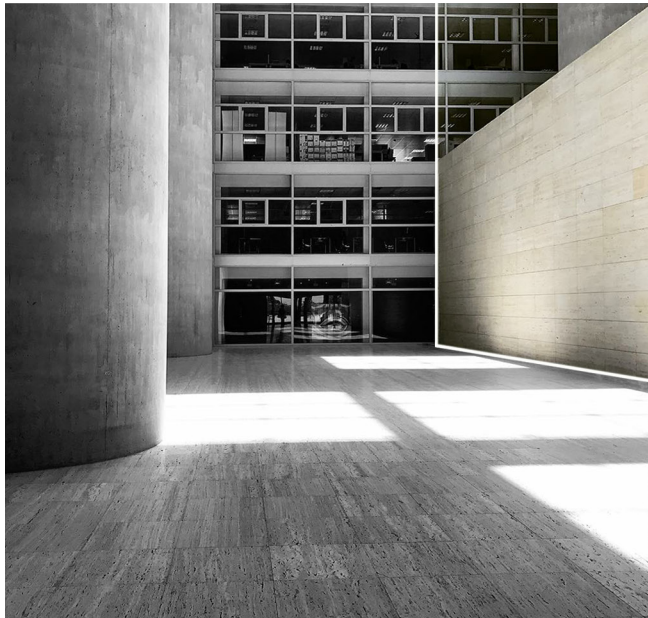


Parte superior del Impluvium de Caja Granada.

Interior del Epicentro de Prada en Nueva York.

Página siguiente. Cromatismo en Caja Granada y Prada.

Quizá, al final es el color, último componente de la puesta en escena de la jerarquía de Appia, el que nos concede la respuesta final. En Caja Granada, el color se ve totalmente sometido a la voluntad de la luz. El blanco, color de todos los colores, domina el espacio al impactar el sol contra las paredes del edificio. El hormigón y el alabastro contribuyen con sus tonos neutros a la serenidad de un espacio concebido para el silencio. En Prada, por el contrario, la luz se pone al servicio del color. La homogeneidad de la iluminación clara permite el brillo de mil tonalidades que llenan el espacio de vida. Se pone de nuevo en evidencia los distintos caracteres de los proyectos. El primero escenográfico y misterioso, inalcanzable para el espectador que queda absorbido por un espacio sometido a la divinidad, la pureza absoluta de una escenografía de Adolphe Appia. El segundo, más amplio y bullicioso, acoge a actores y espectadores sin hacer distinción, fundiendo al cuerpo en movimiento y a los elementos estáticos en un mismo ambiente a través del color que ambos brindan. La catedral del porvenir de la Gran Manzana.



4. CONCLUSIONES

A través del estudio de la obra de Appia y del carácter escénico de los edificios propuestos, el trabajo realizado busca demostrar el carácter innecesario de la brecha que parece separar escenografía de arquitectura. Como ya hemos visto, la puesta en escena es un conjunto de elementos que, en su justa proporción y armonía, crean la atmósfera que el espectador necesita para soñar, como también lo es la arquitectura. El espacio, la luz y el color son herramientas al servicio del cuerpo que le permiten dar vida a la representación.

Dejando atrás las formas limpias y puras de las puestas en escena de Adolphe Appia como única moraleja, la trascendencia de su obra va mucho más allá. La voluntad del escenógrafo era terminar con la concepción estática del espacio teatral; con la condición agarrotada y pictórica de un espacio tridimensional que acababa relegado a unos asientos y unas figuras moviéndose frente a ellos sobre un fondo que, a pesar de sus inmensos esfuerzos por representar la realidad, permanecía inanimado y muerto. El nuevo teatro no es algo que deba verse desde la distancia con monóculos como tampoco lo es la arquitectura. La arquitectura debe experimentarse, sentirse, recorrerse, iluminarse. El estatismo no funciona. Los edificios necesitan la vida que el movimiento les brinda.

4.1. Arquitectura de acción. Del proyecto estático a la experiencia

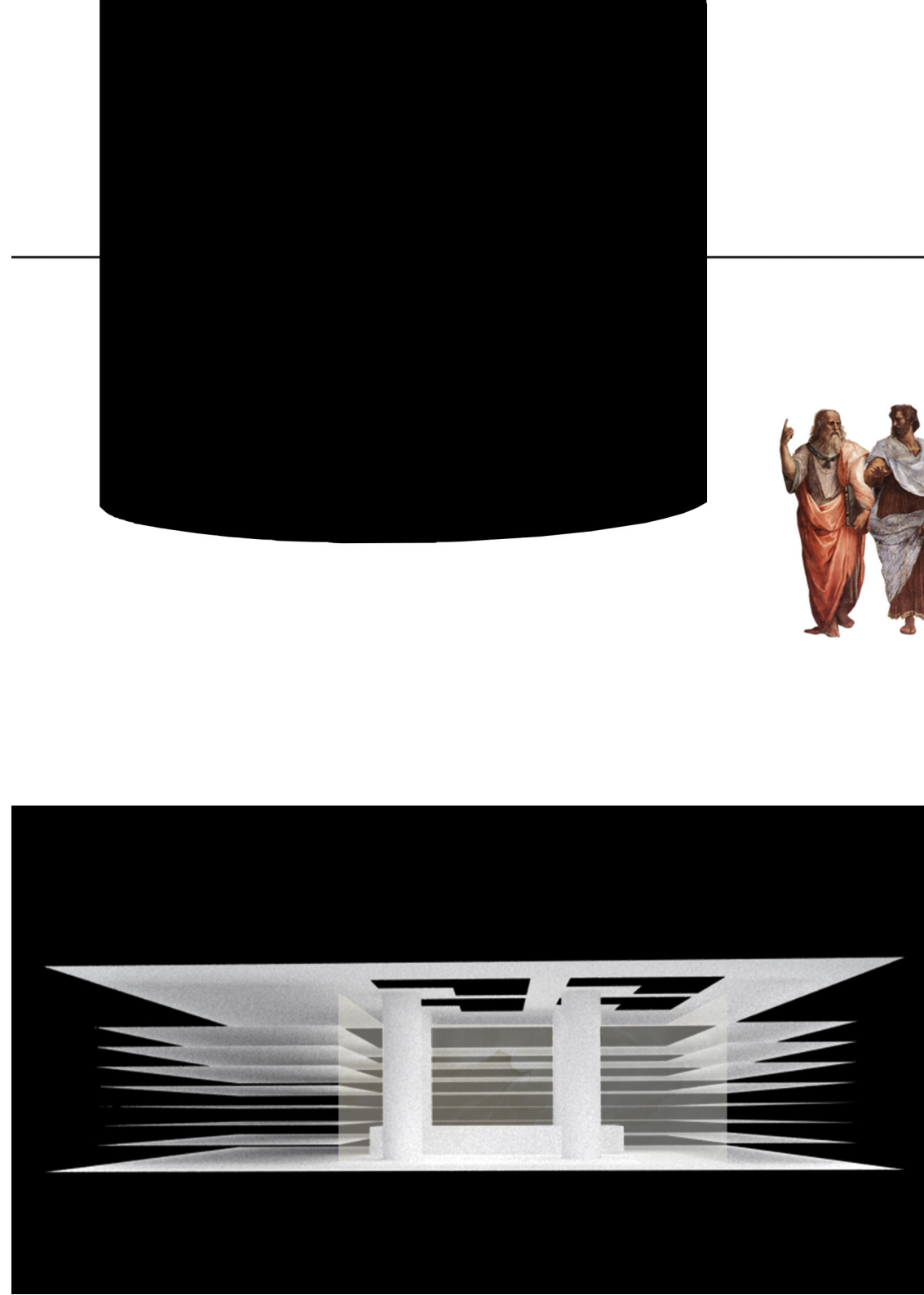
Un estudiante viene al Instituto Hellerau no para estudiar la vida estética del cuerpo, sino para despertar esta misma vida en su propio cuerpo.⁴⁵

Si al proyectar pensáramos en escenografía, en dónde va a ocurrir qué, cómo se iluminará el rostro al entrar y en el tipo de luz; en la sensación del cuerpo sometido a la escala grande o pequeña del espacio, el movimiento y cómo lo percibirán aquellos que lo observan; en los reflejos cromáticos de la luz sobre la ropa. Si pensáramos en espacios de acción escénica, la arquitectura creada recordaría al actor-espectador la belleza natural de moverse por un espacio que se dibuja con cada paso que da. La repetición de la cotidianidad y la rutina no acaban con la arquitectura escénica, de la misma manera que una buena compañía de teatro no pierde la frescura tras representar cien veces la misma obra.

Un edificio de oficinas en una ciudad del sur de España se convierte en escenario día tras día. A pesar de su sencillez, oculta en su interior una infinidad de matices que se revelan con el paso de las horas. Su temporalidad, concedida por la luz y no por el cuerpo, se esboza sobre columnas de hormigón y cada día sus actores sienten el vértigo de su ser en un espacio que parece ilusorio. El misterio de lo inesperado impregna los ojos del espectador que se pierde en el interior de un proscenio infinito. Cada momento desvela una nueva trama observada a través de las sombras que dejan pasar sus fronteras etéreas de alabastro. Los actores-espectadores se desplazan por el *Impluvium* trazando nuevas coreografías. No obstante, el clasicismo que define el edificio y a su arquitecto, relega la acción a un segundo plano. Limitada por la lejanía y por el aislamiento del cuerpo, la distancia emocional entre el edificio y el espectador impiden la transgresión hacia una dimensión viva. El espacio queda adornado por el cuerpo, pero no habitado por él.

Fotomontaje y render de elaboración propia. Caja Granada como espacio escénico.

45. Adolphe Appia, À propos du costumes pour l'eurythmie, en *Ouvres Complètes*, (ed. M.L.Bablet-Hahn, Lausana, 1912), vol. 3, 154.



Mientras, una tienda oculta en Nueva York se encuentra un paso más cerca de la acción. Su interior es un escenario continuo que se mueve para adaptarse a las puestas en escena de cada función. El actor-espectador se ve representado en el espacio, en la escala y en los decorados antropomorfos que abstraen el cuerpo de la realidad. Como en un laberinto de espejos, el reflejo engaña a la figura y dirige su movimiento por el espacio. El espectáculo se convierte en una acción escénica colectiva donde la luz y el color difuminan la distinción entre materia viva e inerte. El volumen comercial pierde su condición de lugar para el consumo y se transforma en una nueva modalidad de experiencia artística y performativa. La catedral del porvenir.

Fotomontaje de elaboración propia del espacio escénico del Epicentro de Nueva York.

Página siguiente. Espacio Rítmico de Adolphe Appia, 1906-1928.

Página siguiente. GRANULARITY, mural de OMA para el Epicentro de Prada de Nueva York, 2016.

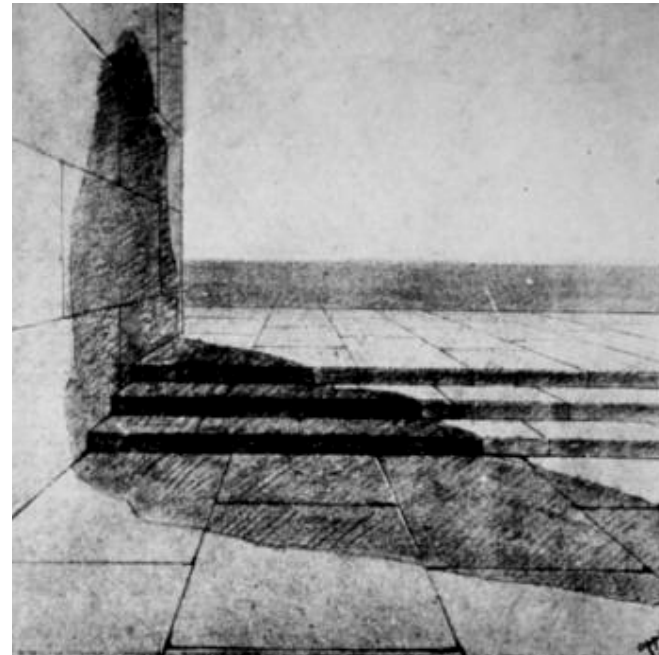
De la misma manera que Appia llevó la colectividad al teatro, fomentando la unidad física y conceptual de la sala, la arquitectura va, poco a poco, moviéndose en la misma dirección. Los dos casos de estudio, a pesar de sus radicales diferencias, son espacios activos y cambiantes capaces de albergar una continua acción palpitante. El primero todavía no se acerca a la inmersión total propuesta por Appia, pero responde con rigor a la configuración física de una de sus escenografías. El neoyorkino, de carácter más humano, avanza en la dirección infinita propuesta por el escenógrafo.

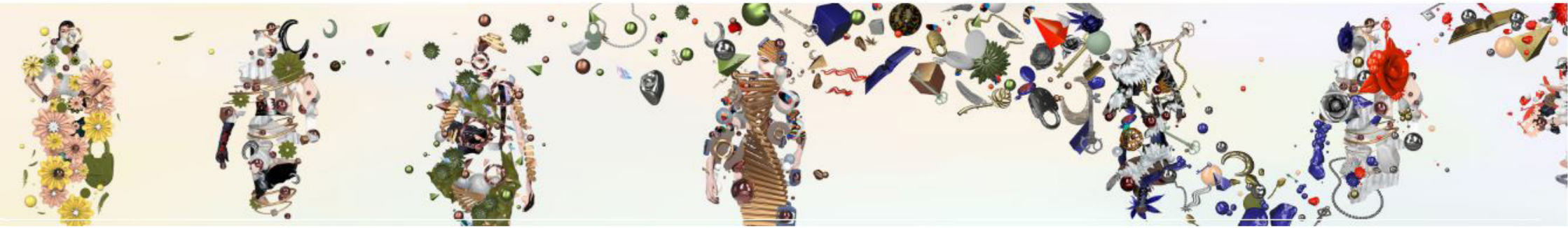
De la misma manera que se ha llevado a cabo este análisis y a partir de los parámetros establecidos por Appia y aplicados ahora a la arquitectura, resulta sencillo repetir el mismo proceso de estudio para cualquier otro proyecto futuro. Un espacio escénico se proyecta desde las sensaciones y experiencias. No basta con construir una sala vacía y esperar que se llene por sí sola, la arquitectura se anticipa a la acción. Un proyecto pensado desde la acción escénica, es aquel pensado para la vida, para el uso y el recorrido, para la luz y, sobre todo, para el cuerpo y el alma sensible que lo habitan.



En conclusión, entendemos que la sencilla desnudez de dos elementos arquitectónicos clásicos como son la columna y la escalera, sometidos a un riguroso análisis físico, proyectual y sensorial, permite la creación de un nuevo lenguaje alejado de la concepción tradicional constructiva. El estudio del proyecto de arquitectura a través del telón dramático funciona. La proyección de espacios estáticos se transforma en la configuración de experiencias vivas. La concepción del cuerpo como protagonista de la representación, convierte los volúmenes vacíos en grandes escenarios, catedrales del porvenir, donde la acción atrapa y envuelve al espectador. La magia y la poética del teatro invaden la belleza racional de la Arquitectura.

La obra da comienzo.





5. ANEXOS

5.1. Siracusa. Koolhaas. Baeza

El teatro griego de Siracusa se encuentra en la ladera sur de la colina de las Teme-nitas en el sureste de Sicilia. Fue construido originalmente en el siglo V a.C., recons-truido en el siglo III a.C. y renovado nuevamente en la época romana. Hoy en día es Patrimonio de la Humanidad de la Unesco y alberga cada año desde 1914 entre los meses de mayo y junio, el Festival de Teatro Griego de Siracusa. La representación teatral es organizada por el INDA, el *Instituto Nacional Italiano de Teatro Clásico*. Cada año miles de espectadores acuden a Siracusa para asistir a las obras clásicas en el teatro griego. Es una experiencia única contemplar a los actores interpretar las antiguas tragedias de Esquilo, Sófocles o Eurípides en el mismo lugar donde se repre-sentaron hace más de 2000 años.

Además de un acontecimiento cultural y dramático de tremenda importancia, el fes-tival se convierte en un evento destacable en el panorama arquitectónico, pues cada año se encarga a un arquitecto, arquitecta o despacho de renombre la creación de una escenografía efímera. Tanto Rem Koolhaas a través de AMO en 2012 como Alberto Campo Baeza en 2015, aunque la de éste último no se llegara a construir, han par-ticipado en esta propuesta con dos proyectos que merece la pena comentar por las diferentes soluciones aportadas al mismo espacio escénico.

La escenografía de AMO presenta tres dispositivos arquitectónicos efímeros que reinterpretan los espacios del teatro griego de Syracuse. Las intervenciones son dramáticamente depuradas hasta convertirse en rotundos elementos adaptables a cada una de las tres obras interpretadas durante el festival.

La primera intervención, *el Anillo*, es una pasarela suspendida que completa el semicírculo del anfiteatro, abarcando el escenario y el espacio oculto de bastidores, y brindando a los actores una forma alternativa de ingresar a la escena.

La Máquina es un telón de fondo totalmente adaptable para cada una de las obras, una plataforma circular inclinada de siete metros de altura, que refleja el anfiteatro. El fondo puede rotar, simbolizando el paso de 13 siglos durante la tortura de Prometeo, o abrirse por su eje central, permitiendo la entrada de los actores y simbolizando eventos dramáticos como Prometeo siendo tragado por las entrañas de la tierra.

La balsa, un escenario circular para los actores y bailarines, reinterpreta el espacio de la orquesta como un *thymele* contemporáneo, altar que en la antigüedad estaba dedicado a los ritos dionisiacos.

El conjunto es sorprendentemente similar al Instituto Hellerau y al Epicentro de Prada en Nueva York. Como dibujado por un compás, la ola se pincha en su eje vertical y se extruye con el radio del teatro hasta crear un embudo de escaleras que relacionan la escena y el graderío. El espectador queda así inmerso en una escenografía desnuda que cambia acompañando el movimiento de los actores.

PROPUESTA DE AMO PARA EL TEATRO GREIGO DE SIRACUSA EN 2012 A LA IZQUIERDA.

Alberto Campo Baeza proyecta un espacio “con la sobriedad de Grecia y con la hermosura de Roma.”⁴⁶

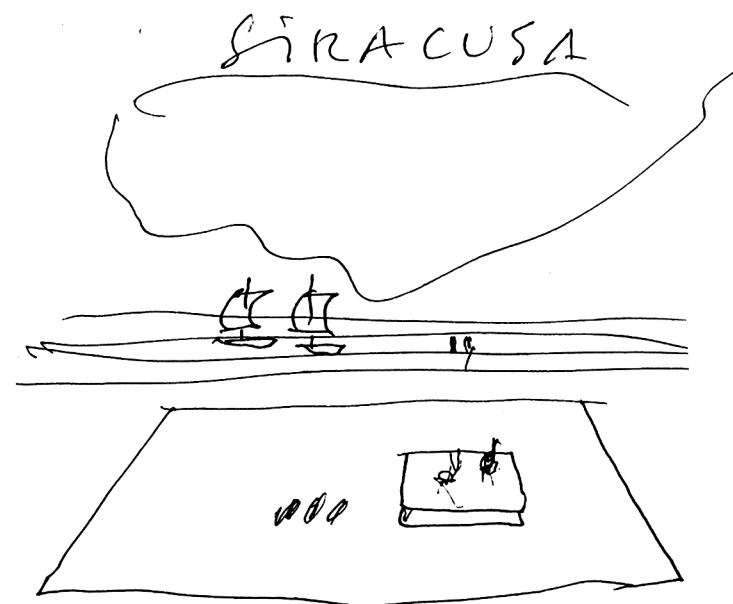
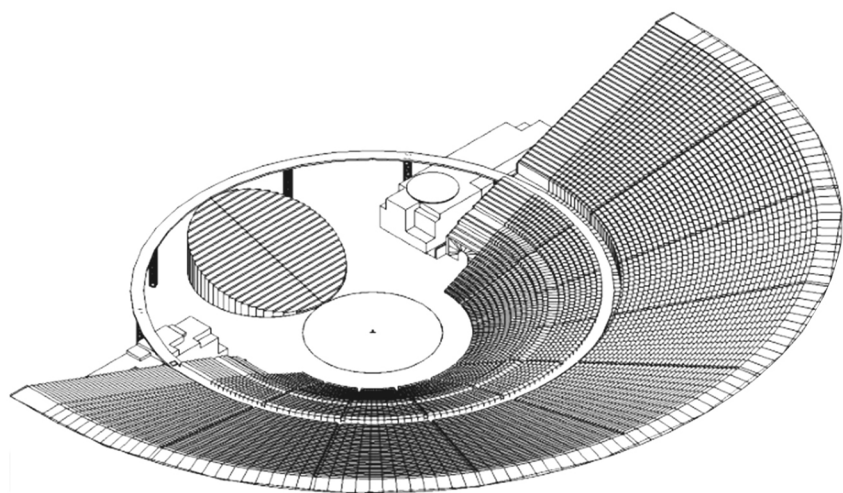
En su línea esencial, la escenografía cuenta también con tres elementos que, al contrario de la propuesta de Koolhaas, responden a un escenario clásico alejado de los espectadores. El primero es una plataforma horizontal ligera con perforaciones y trampillas por los que puedan entrar y salir los actores, muy en relación con los basamentos que definen los proyectos del arquitecto. Sobre esta plataforma y a modo de nube, flota una superficie arrugada que tensa el espacio intermedio y podrá adaptarse a formas diversas según lo requiera la obra. En el horizonte del escenario aparece por último un plano plegado que cambia de color entre azules y verdes, evocando el mar.

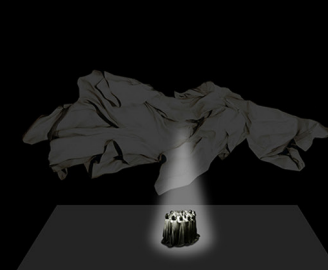
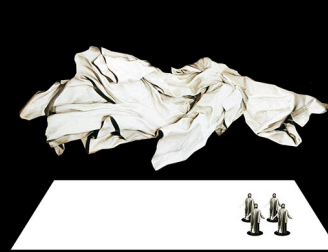
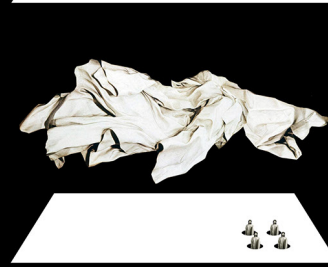
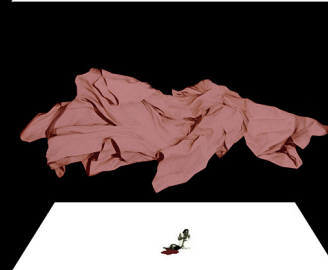
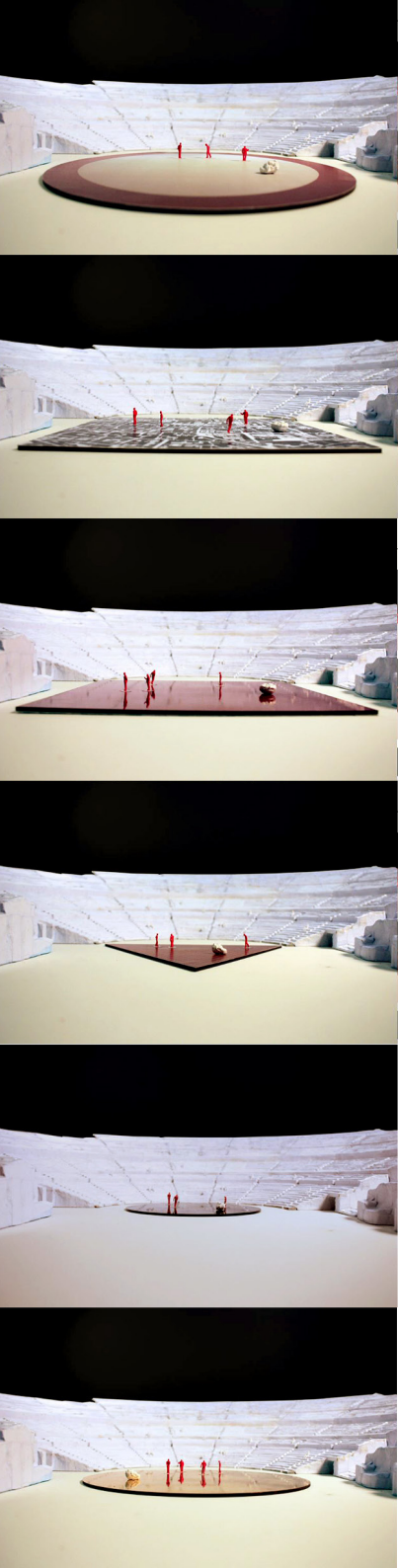
El arquitecto proyecta también los vestidos para los personajes de *Las Nubes* de Aristófanes. Un vestido dorado plegado como origami, uno plateado como tejido con grandes escamas marinas y un tercero de suavidad traslúcida.

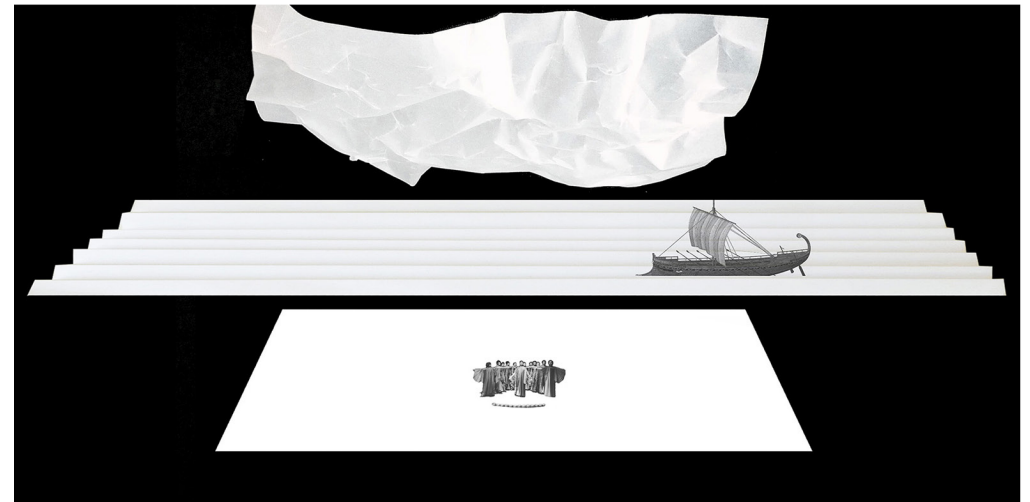
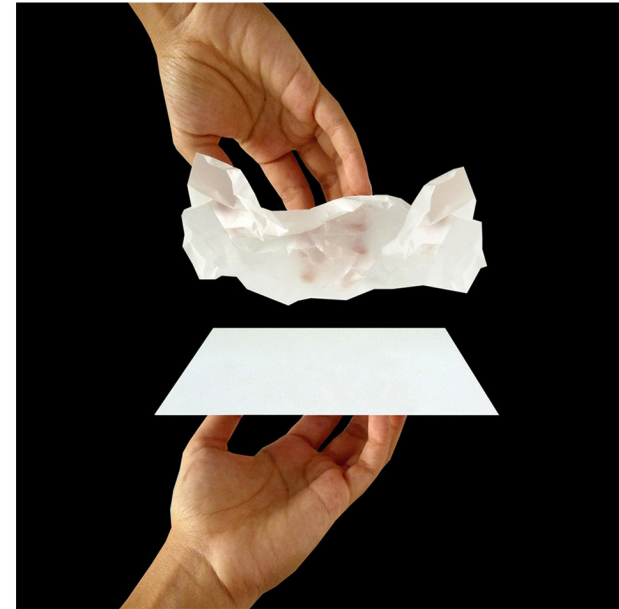
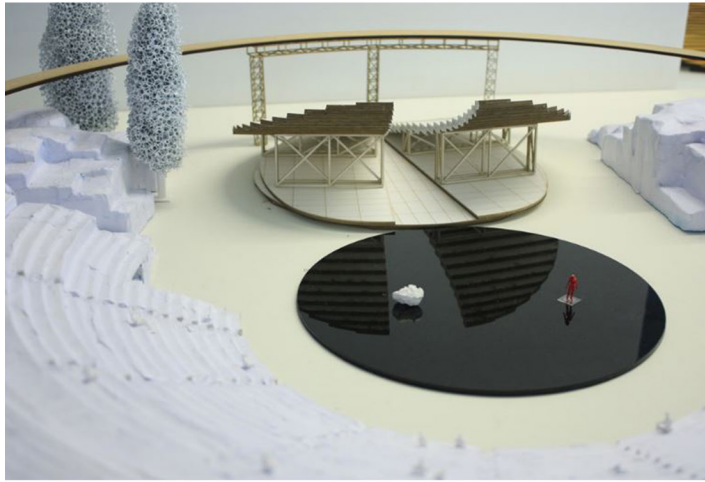
De nuevo la escenografía del Campo Baeza tiene mucho en común con el proyecto que se ha analizado. El carácter y la disposición de los elementos, e incluso el modo de representación, responden a un mismo estilo puro y concluyente. Frente a la propuesta del arquitecto holandés, el trabajo de Campo se centra más en la belleza elemental de la representación que en la presencia del espectador. La puesta en escena es maravillosa y su destreza indiscutible, pero queda atrapada en una escenografía en vez de avanzar hacia la catedral del porvenir.

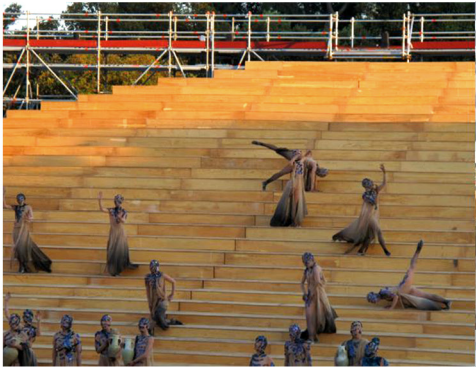
PROPUESTA DE ALBERTO CAMPO BAEZA PARA EL TEATRO GREIGO DE SIRACUSA EN 2015 A LA DERECHA.

46. Alberto Campo Baeza, 2015 Syracuse, <http://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>









· CREONTE ·



· JASÓN ·



· MEDEA ·



5.2. Teatro Albéniz. El detonante

Durante el semestre de primavera de 2018 y como parte de mi participación en el Programa Séneca, cursé la asignatura de Proyectos 8 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en la Cátedra Lapuerta con los profesores Álvaro Martín Fidalgo, Nieves Mestre y Fernando Casqueiro. El enunciado de la asignatura proponía la elección de un edificio perteneciente a la modernidad madrileña para su reconversión en un espacio actual. Dado mi interés por el espacio escénico, decidí trabajar con el Teatro Albéniz de Madrid, situado en el número 11 de la calle de la Paz. Inaugurado en 1945, el teatro contaba en su fachada con 11 autómatas realizados por el aclamado escultor Ángel Ferrant que en la actualidad se conservan en su interior. Tras su conversión en Cinerama en 1958 y su alquiler en 1986 por la Comunidad de Madrid, el teatro finalmente cerró sus puertas en 2008 al inaugurarse los Teatros del Canal. Una de las obligaciones fundamentales del proyecto era la rehabilitación del edificio, que se encuentra deteriorado tras un largo periodo sin uso.

Fachada originalmente proyectada para el teatro con los 11 Autómatas. Estos quedaban iluminados por luz artificial colocada en sus respectivos nichos y se movían al ritmo de la música.



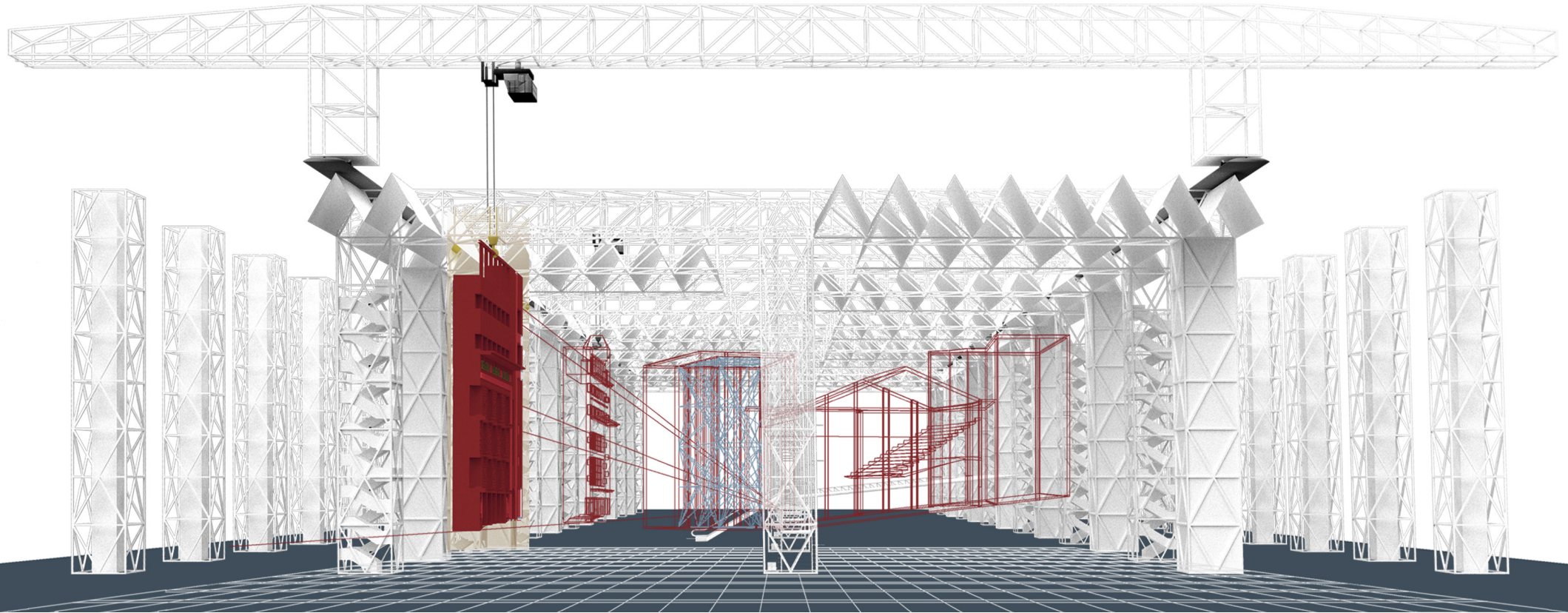
La actual invisibilidad del teatro Albéniz en la ciudad a pesar de su emplazamiento a escasos dos minutos de uno de los espacios urbanos más concurridos y turísticos de Madrid como es la Puerta del Sol, supone una lacra para la rentabilidad del edificio y para la exhibición del arte dramático representado en él. Esto hizo indispensable la gestión de un proyecto cuya propuesta naciera de una vocación innovadora que lo situara como nuevo centro de atención cultural y turística.

A través de cuatro entregas de carácter no lineal a lo largo del curso, se llevaron a cabo una serie de investigaciones dentro del ámbito escénico y teatral que concluyen con la proposición de un espacio escénico en el que la arquitectura abandone el reposo y cobre vida para formar parte del elenco. Un foro donde pueda explorarse y presentarse una nueva corriente artística y teatral, que permita divulgar la imagen de una cultura vibrante, innovadora y de talento, como intentara hacer el Teatro Albéniz en su momento.

Partiendo de la rehabilitación de algunos elementos clave del teatro, se proyecta un espacio diáfano con mecanismos cuya movilidad permitirá su adaptación no solo a las distintas obras teatrales, sino a las infinitas situaciones escénicas requeridas por cada una de ellas. El Albéniz debe así convertirse en una coreografía de movimientos en tres dimensiones donde la brecha entre escena y graderío, actores y público, se desdibuje.

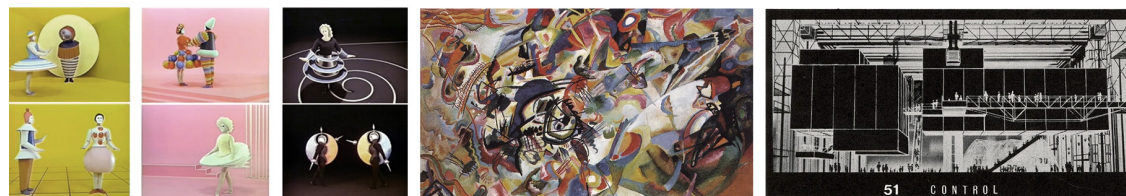
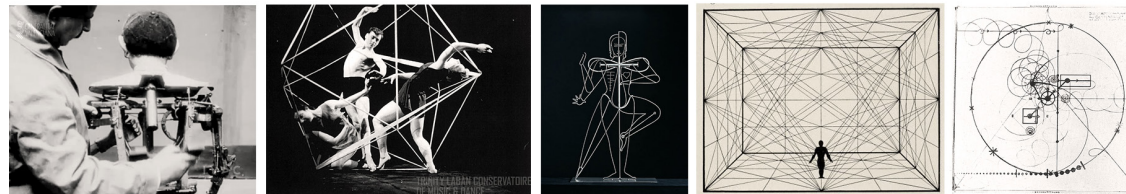
El conjunto dramático sustituirá la cuarta pared por la cuarta dimensión al transformarse en una escenografía total que servirá como laboratorio de experimentación para el futuro de las artes escénica.

Render conceptual en el que se representa el Fun Palace de Cedric Price transportando con sus grúas móviles las fachadas original y la finalmente construida del Teatro Albéniz.

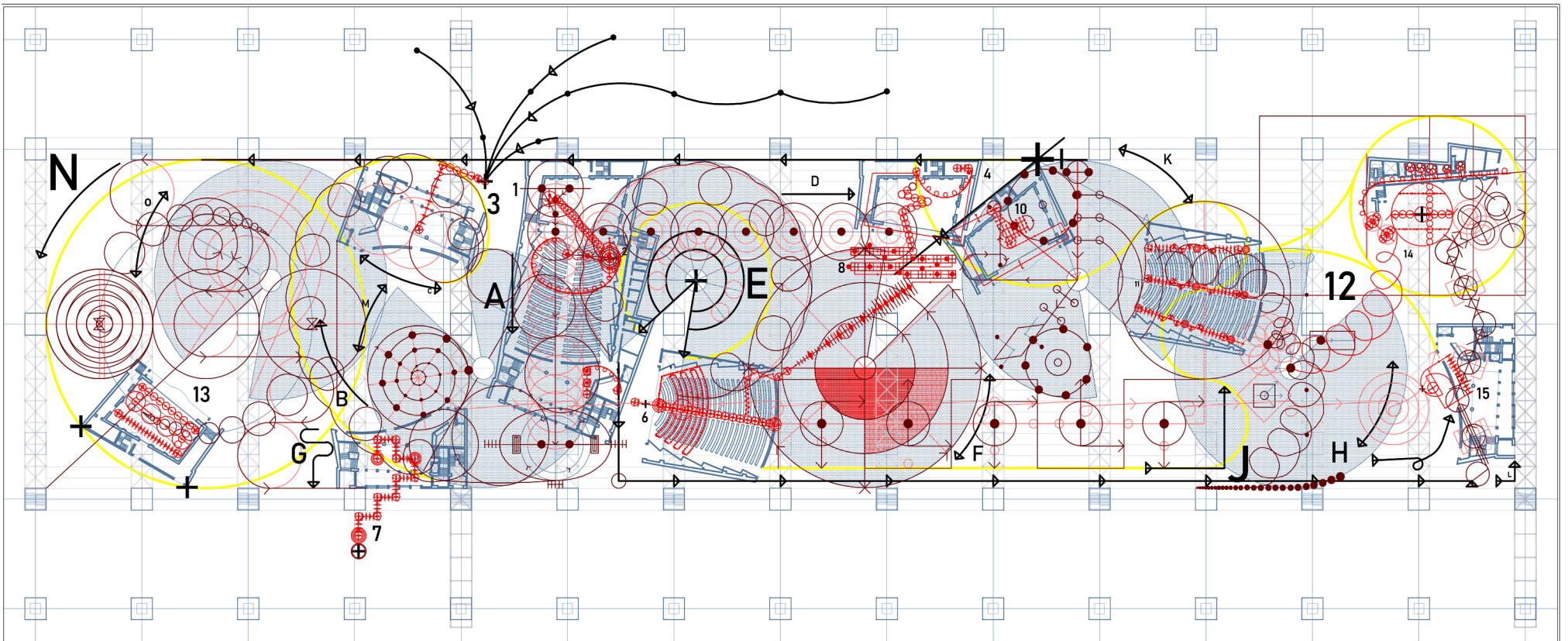


La investigación fue una parte crucial durante la gestación del proyecto, momento en el que descubrí el trabajo de Adolphe Appia. Además de la concepción limpia e infinita del escenógrafo sobre la puesta en escena, tuvieron también una tremenda influencia en el proyecto el funcionamiento de los autómatas a lo largo de la historia, las propuestas de Oskar Schlemmer en la Bauhaus y los dibujos y escenografías del constructivismo ruso.

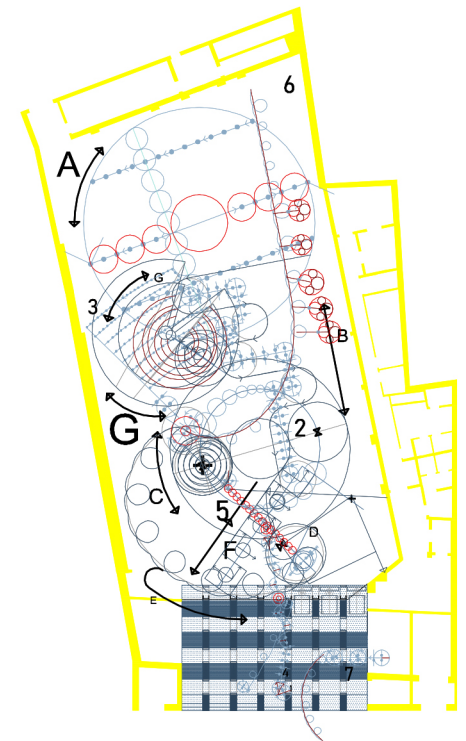
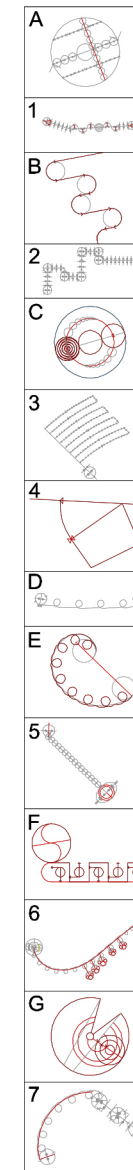
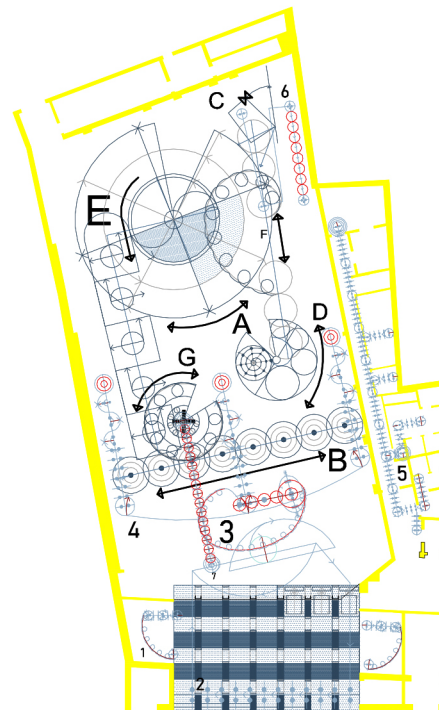
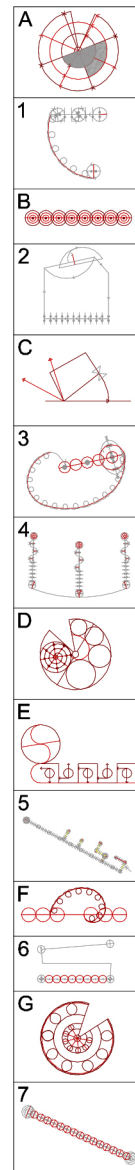
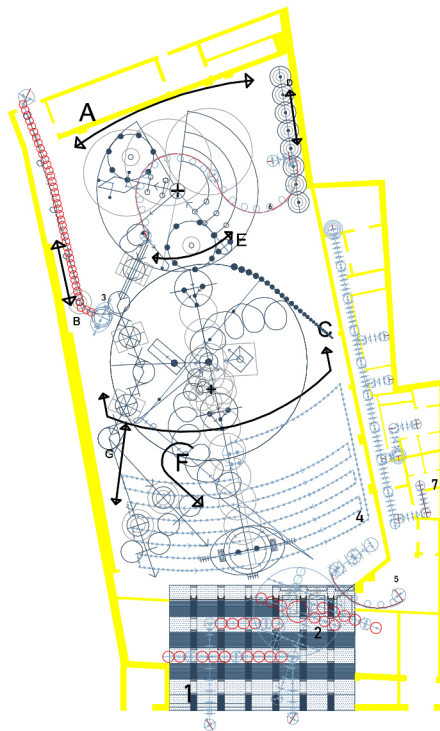
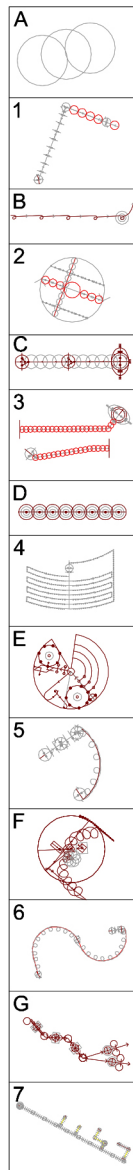
Recopilación de imágenes que fueron cruciales para la concepción del proyecto.



La inmersión del proyecto en la utopía escénica comienza con un baile. El baile simultáneo de los componentes morfológicos desarmados del Teatro Albéniz dentro del Fun Palace y de los bailarines que actuaban en su interior, ambos representando la coreografía del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer. Los valores de movimiento y escala, adquiridos a partir del trabajo de Appia se hacen con el escenario. La interacción de los gigantes se funde con los actores y espectadores de escala humana y el teatro entero cobre vida.

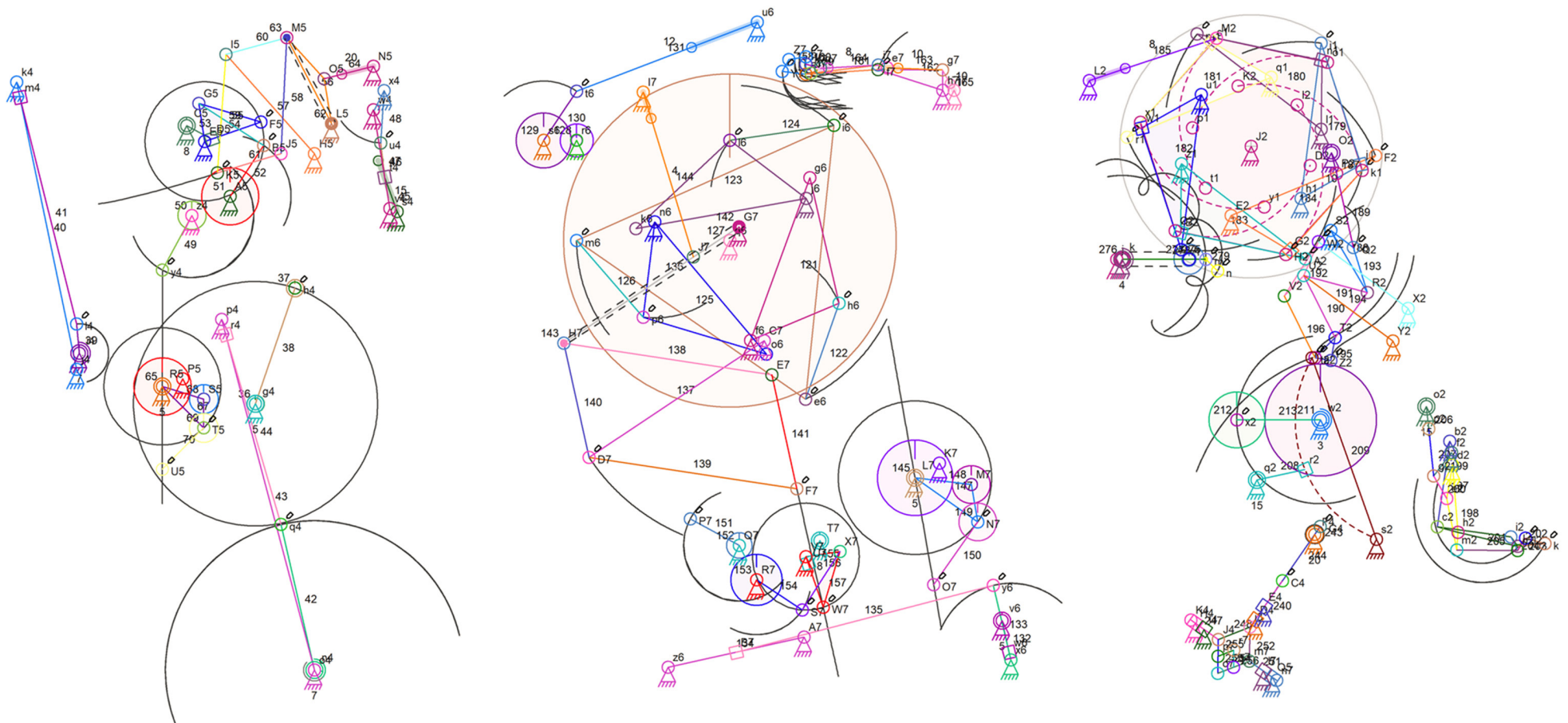


El experimento evoluciona y el mismo principio se aplica directamente al Teatro Al-béniz. A partir de la disección del *Ballet Triádico* en movimientos determinados, se plantean tres escenografías y coreografías posibles. El movimiento sigue siendo el protagonista absoluto de la implantación. Los mecanismos encargados del dinamismo del espacio, interactúan y se relacionan ahora con los actores y espectadores que se desplazan en el interior del teatro.



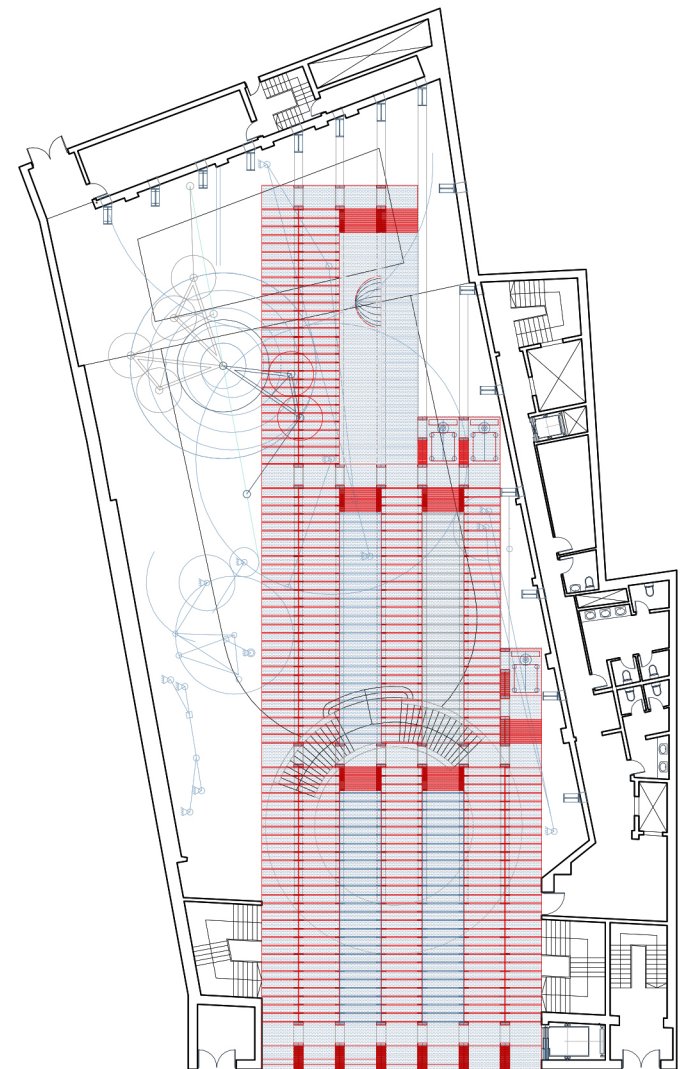
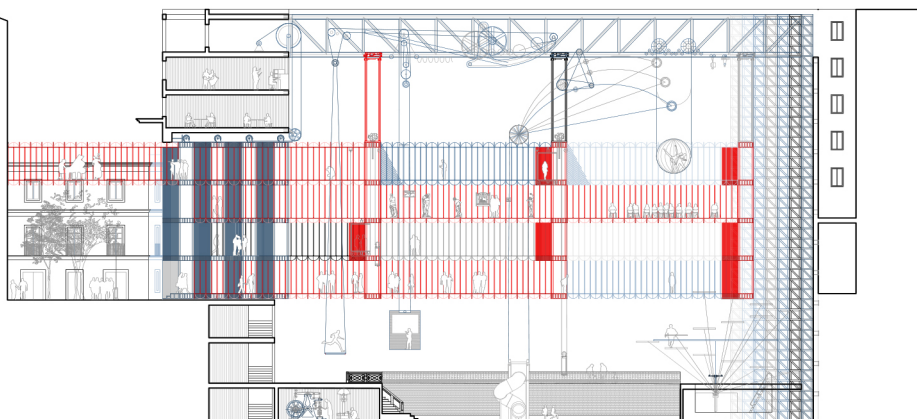
Para poder trabajar con los movimientos mecánicos del espacio escénico, se empleó un software de simulación llamado Linkage, utilizado comúnmente en ingeniería. La sencillez del programa y la utilidad de los diagramas que genera, permite visualizar el recorrido y la trayectoria de los mecanismos escenográficos que transforman un teatro clásico en infinitas posibilidades de puesta en escena.

Simulación de los mecanismos de las tres posibilidades escenográficas planteadas anteriormente.

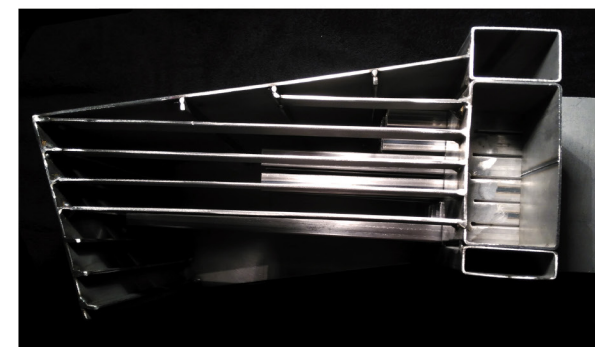
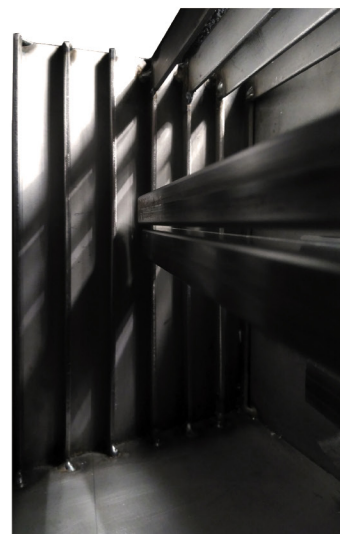
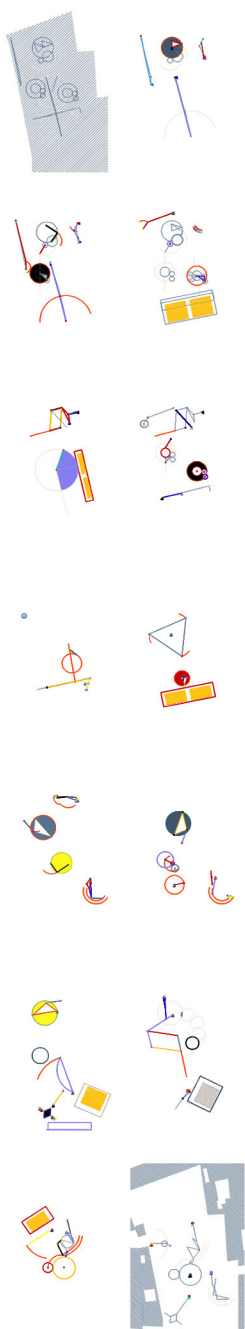


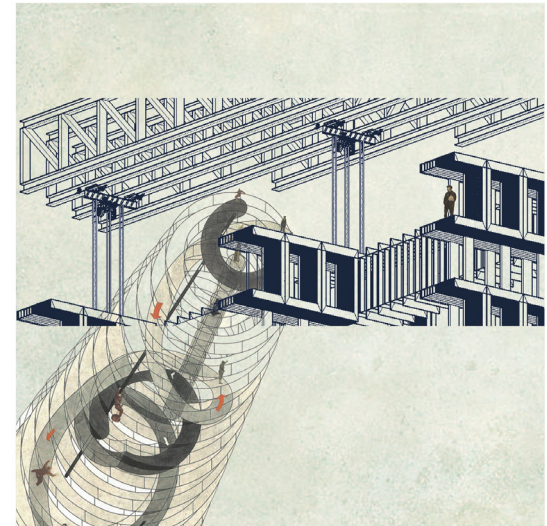
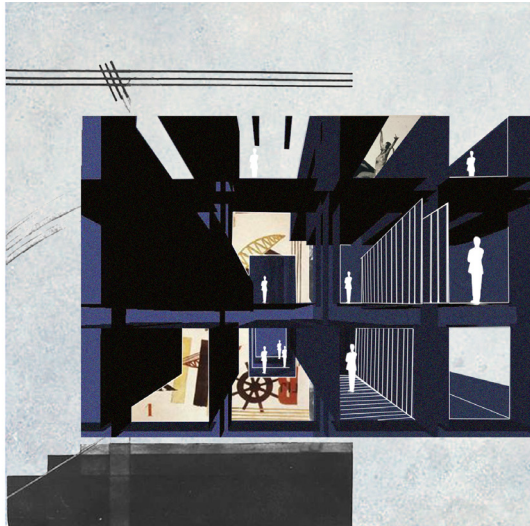
Para permitir el funcionamiento de los mecanismos en el interior del teatro, la fachada se transforma en un elemento retráctil que puede mantenerse plegado en el volumen exterior de la sección para liberar todo el espacio escénico, o expandirse hasta conquistar toda la profundidad del teatro. En cualquier caso, el proyecto ofrece a la nueva constelación de directoras, actrices, escenógrafas, cineastas y artistas una renovada serie de parámetros que agitan lo cotidiano. Un espacio para redescubrir la acción dramática. La escena abandona la esteticidad y cobra movimiento, envolviendo a actores y espectadores y fundiéndose en un espacio arquitectónico activo y continuo. La catedral del porvenir del nuevo milenio.

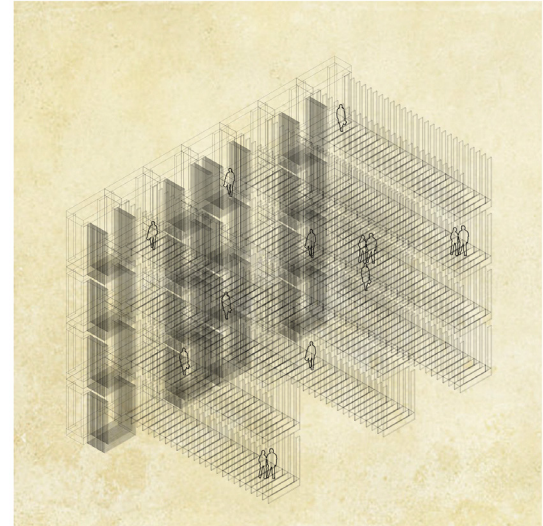
Sección a escala 1:600 y planta a escala 1:400.



Maqueta conceptual y estructural del proyecto.







BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio Agamben. 1999. *The man without content*. Estados Unidos: Stanford University Press.

Alberto Campo Baeza. 2015 Siracusa. <http://www.campobaeza.com/es/scenography-greek-theatre-syracuse/>

Appia, Adolphe. 2014. *La música y la puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Appia, Adolphe. 2014. *La obra de arte viva*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Appia, Adolphe. 1970. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid: Editorial Alberto Corazón.

Appia, Adolphe. 1912. À propos du costumes pour l'eurythmie. En *Ouvres Completes*. Lausana: M.L.Bablet-Hahn.

Boano, Camilo. 2016. *The Ethics of a Potential Urbanisms. Critical encounters between Giorgio Agamben and Architecture*. Londres: Routledge.

Campo Baeza, Alberto. 2017. *Madrid, New York*. Madrid: Arcadia Mediática.

Campo Baeza, Alberto. 2016. *Learning from Greece*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Campo Baeza, Alberto. 1996. Sobre el color blanco. En *La idea construida*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Campo Baeza, Alberto. 1996. Cajas, cajitas, cajones. Sobre lo estereotómico y lo tectónico. En *La idea Construida*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Campo Baeza, Alberto. 2004. La luz que construye el espacio y el tiempo. Sobre la arquitectura de Adolf Appia. En *Adolphe Appia. Escenografías*. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S de Arquitectura de Madrid.

Colomes Montanes, Enrique. 2014. Material, espacio y color en Mies van der Rohe. Café Samt & Seide: Hacia una propuesta estructural. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

De Blas Gómez, Felisa. 2010. *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Díaz, Bernardo. 2018. Alberto Campo Baeza: En el Panteón de Roma se debe llorar. *El Mundo*, 11 de abril, publicación online.

Dohrn, Wolf. 2012. *La rítmica como entretenimiento del actor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Galofaro, Luca. 2009. *Sami Rintala*. Melfi, Italia: Antonio Carbone.

Giedion, Sigfried. 1968. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Científico-Médica.

Jameson, Fredric. 2012. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.

Koolhaas, Rem. 2014, *Delirio en Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili.

Koolhaas, Rem. 2014. *Elements of architecture*. Colonia: Taschen.

Koolhaas, Rem. 2004, *Content*. Colonia: Taschen.

Koolhaas, Rem. 2001. *OMA 30: 30 Colours*. Basilea: Birkhäuser.

Koolhaas, Rem. 1995. *S,M,L,XL*. Nueva York: The Monacelli Press.

Jencks, Charles y Koolhaas, Rem. 2009. *Radical post-modernism and content*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons.

Linares de la Torre, Óscar. 2010. La luz es el tema. Revista Diagonal.23, publicación online. <http://www.revistadiagonal.com/entrevistes/la-luz-es-el-tema/campo-baeza/>

Martínez Sánchez, María José. 2015. *Cartografías Dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico*. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Montaner, Josep María. 2014. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili.

Morell Sixto, Alberto. 2003. *Caja General de Ahorros de Granada*. Madrid: Ibérica Estar Books S.L.

Nathan Rogers, Ernesto. 1958. *Continuity or crisis?*. Canadá: The Royal Architectural Institute of Canada.

OMA Office Work Search. Prada Epicenter New York. <http://oma.eu/projects/prada-epicenter-new-york>.

Quesada Fernando. 2005. *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.

“Ruins of Modernity: The Failure of Revolutionary Architecture in the Twentieth Century”, vídeo, 2:33:15, discusión sobre postmodernidad y arquitectura el 7 de febrero, 2013, publicado por “Platypus Affiliated Society de la Universidad de Nueva York”, 29 de Junio de 2018, <https://platypus1917.org/2013/02/07/ruins-of-modernity-the-failure-of-revolutionary-architecture-in-the-twentieth-century/>

Schmarsow, August. 1994. *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Los Ángeles: The Getty Center.

Semper, Gottfried. 1989. *The four elements of architecture*. Cambridge (England); New York : Cambridge University Press.

Tusquets Blanca, Óscar. 1998. Responso por la escalera. En *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama.

Wiens, Birgit. 2010. Modular settings and “Creative Light”: The legacy of Adolphe Appia in the digital age. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* Volume 6 Number 1 (mayo).