Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

CIUDAD, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO

Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

CIUDAD, ARQUITECTURA Y PATRIMONIO
Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

EDITA: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

COLABORA: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

REVISIÓN DE TEXTOS Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla
DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva
IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid
ISBN: 978-84-617-5584-4
DEPÓSITO LEGAL: M-36811-2016
PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

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

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos* (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

ÍNDICE

Introducción
Miguel Ángel Chaves Martín 9

Musées et dynamique urbaine. Le debat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg autour de L'Exposition Universelle de 1900 a Paris
Julien Bastoen 13

Los Reales Sitios en España: de cazaderos reales a poblaciones consolidadas. Territorio, paisaje y ciudad
Pilar Chías Navarro 29

Le Tour du monde. Los recintos de las exposiciones universales de París (1855-1900)
Luis Sazatornil Ruiz 43

La Calzada Alameda y sus monumentos. Fundamentos históricos para su ordenamiento urbano. –Aguascalientes, México–
Alejandro Acosta Collazo 63

El patrimonio arquitectónico como bien de consumo turístico
Luisa Alarcón González, Francisco Montero-Fernandez 71

Museo de la Ciudad y el Mar. Castillo de Mata
Angeles Alemán Gómez 81

La evolución del núcleo originario de Gijón. Cimadevilla: presencia simbólica, realidad patrimonial y usos turísticos
Mª Soledad Álvarez Martínez 89

Transgresión y regresión en el diseño del espacio público: Temporalidades en conflicto en la Plaza Mayor de Burgos
Irma Arribas, Octavi Rofes 101

El movimiento moderno en la reconstrucción de Eibar:1940-1960
Ana Azpiri Albistegui 111

El Patrimonio Andalusí en la gestación de la ciudad liberal (Granada, 1835-1898)
Juan Manuel Barrios Rozúa 121

El concepto de monumentalidad: una significación renovada en arquitectura
Emilio Cachorro Fernández 133

De la plaza pública a la plaza de la Constitución de Málaga. Evolución, valor patrimonial y didáctica de un espacio urbano
Rosario Camacho Martínez, Belén Calderón Roca 143

La Acrópolis, de santuario a museo
Marta Carrasco Ferrer 157

Imagen y proyecto en la evolución de la forma urbana. La cornisa del río Manzanares
José de Coca Leicher 169

Las ruinas de la Jerusalén celeste. Las huellas divergentes del urbanismo episcopal en la Galicia del s. XIII
Natalia Conde Cid, Carlos J. Galbán Malagón 179

La arquitectura de un maestro de obras en la España del último cuarto del s. XIX: Santiago Rodríguez Herrero y su trabajo en Valladolid
Francisco Javier Domínguez Burrieza 189

Política, religión y arquitectura en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A propósito de José Doménech y Estapá
Sergio Fuentes Milà 199

La arquitectura de la burguesía en el ensanche cacereño
Macarena García Manso 209

Arquitectura y espacio urbano en Chiclana de la Frontera (Cádiz). Nuevas perspectivas sobre su patrimonio
María del Castillo García Romero 217

El barrio de El Puche en Almería: sistemas de agrupación, repetición y crecimiento
José Francisco García-Sánchez 229

Transformación de espacios públicos en el casco histórico de Sevilla (2000-2015): Avenida de la Constitución, Alameda de Hércules y Plaza-Mercado de la Encarnación
Pablo García Vahí, María Uriondo Lozano 243

Arquitectura, patrimonio y ciudad. Intervenciones en los museos
Luz María Gilabert González 253

El conjunto episcopal prerrománico en Terrassa durante el siglo XX
Ricardo Gómez Val 261

Manchester y Madrid a través de sus respectivos espacios escénicos: Peter Street-Oxford Street y la Gran Vía
Carlota González Míguez 269

Génova, la vivienda social en los años cincuenta: la ciudad concentrada en altura
María del Puig Guillem González-Blanch 279

Antonio Bonet y el Grupo Austral, el valor de un manifiesto
Ricardo Hernández Soriano 289

Barcelona: arquitecturas ocultas. El valor de una obra inédita
Alfons Hosta Mateu 297

Disrupción y simplicidad japonesa en el paisaje urbano de Madrid
Olga Kolotouchkina, Anna Guseva 305

Andalucía transversal. Fluidos de innovación ciudadana
Enrique Larive López 313

Las infraestructuras de ingeniería como génesis y expresión de la ciudad
María Paz Llorente Zurdo, Manuel de Miguel Sánchez 323

La Actividad Artesanal como Patrimonio Cultural en el Centro Histórico de la Ciudad de Sevilla
Nieves Martínez Roldán 331

Expresiones sociales y culturales en la fachada portuaria de Cartagena: un conjunto de identidades entre pescadores, marineros, militares y ciudadanos
Práxedes Muñoz Sánchez 343

Lo sublime político en la ciudad totalitaria
David Navarro Martínez 351

El caso de Edom, Centro Negra y el Distrito Artístico de Blanca
Enrique Nieto Fernández 357

el reuso del patrimonio arquitectónico como espacio operístico. Escenarios de los festivales europeos de ópera
Milagros Palma Crespo 367

A recuperação do património e memória colectiva: O legado industrial de Madrid e os espaços para as artes
Júlia Cristina Pereira de Faria 377

Análisis sobre la evolución de la documentación gráfica de los proyectos de obra en la construcción de Benalúa de Alicante (1883-1956)
Raquel Pérez-delHoyo, María Elia Gutiérrez-Mozo, Irene Sentana-Gadea 387

Una nueva imagen contemporánea del Ayuntamiento de Sevilla para una nueva sociedad
Rocío Plaza Orellana 395

Zacatecas, México. El patrimonio en el espacio público
Rocío Ramírez Villalpando 407

Urbe elemental: valores del Pla Cerdà en la Barcelona actual. El caso de la Fábrica Lehmann
Júlia Ribera Marsal, Alba Torras Virgili 415

Antoni Gaudí y la geometría estética en la Casa Bellesguard
Carles Rius Santamaria 425

Plan museológico para el conjunto en ruinas arquitectónicas de "San Antonio de Mucuño de las Acequias", Estado Mérida, Venezuela
María Angélica Rivas C. 437

La polémica del Revoco de la Basílica del Buen Jesús en Goa Vieja (India) y su influencia en la imagen del monumento y de la ciudad
Joaquim Rodrigues dos Santos 449

"Ganará mucho en visualidad (…) desde puntos alejados". La importancia de las visuales de la ciudad en la restauración monumental durante el periodo franquista en Aragón
Irene Ruiz Bazán 461

El estilo inglés configurador de la imagen del barrio obrero en la arquitectura española. La herencia británica como patrimonio en Huelva y Vizcaya (1890-1936)
Ariadna Ruiz Gómez, Ana Julia Gómez Gómez, Francisco Javier Ruiz San Miguel 467

La ciudad como el territorio de la arquitectura y la revista como el espacio impreso para una nueva teoría urbana: Manuel de Solà-Morales y *Arquitecturas Bis* (1974-1985)
Alejandro Valdivieso 481

La Huella del Límite histórico en las ciudades medias españolas
Irene Zúñiga Sagredo 495

EL REUSO DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO COMO ESPACIO OPERÍSTICO. ESCENARIOS DE LOS FESTIVALES EUROPEOS DE ÓPERA*

Milagros Palma Crespo
Universidad de Granada

1. Desarrollo teórico

> Un teatro é un'architettura della memoria (...) i teatri sono dei posti dove il passato é presente, un dialogo diretto con la storia (Mattioli, 2012: 45).

El surgimiento de festivales de música clásica y ópera, en fechas cercanas a la Primera Guerra Mundial, "fue uno de los logros de la cultura centroeuropea del siglo XX" (Batta, 2000: 616), que unido al auge de los espectáculos para "masas"[1] marcan el principio de una nueva concepción en la representación operística, que se integra en ámbitos diversos, permitiendo el acceso al gran público, aunando los intereses sociales, culturales, y económicos del entorno en que tienen lugar. Su creación ha estado siempre ligada a ciudades o lugares con un importante patrimonio monumental, surgiendo, muchos de ellos, como reafirmación de la identidad nacional, caso del *Festival de Ópera de Savonlinna*[2], en 1912, o el *Festival de Ópera de la Arena*, en 1913, para ensalzar la unidad cultural y política italiana (Sforza, 1993)[3]; por lo que los

* El presente estudio se ha realizado en el contexto del Proyecto de Investigación HAR 2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*.

[1] La creación de los festivales irá unida al auge de la cultura de masas que "acabarán imponiendo sus leyes y estilos en la sociedad contemporánea", teniendo en las exposiciones universales "su gloria y consagración" (González Alcantud, 2009: 97).

[2] Ligado al nacimiento de la nacionalidad finlandesa y la independencia del país, la soprano finlandesa Aino Ackté, organizó, en 1912, el primero de cinco festivales, para la representación de obras de autores finlandeses, predecesor del actual *Festival de Ópera de Savonlinna*, que se reanuda en 1967, en el Castillo medieval de Olavilinna, que entonces se encontraba en ruinas.

[3] La Arena de Verona se inaugura como espacio operístico con *Aida* el 10 de agosto de 1913, para celebrar el centenario del nacimiento de Giuseppe Verdi, promovida por el tenor veronés Giovanni Zenatello, que antes hizo una prueba para probar su acústica. "Al di lá delle sue intenzioni, in questa idea si combinano due elementi del costume culturale fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: lo spettacolo per le 'masse' e la funzione culturalmente unificante, risorgimentale, attribuita alla dramaturgia verdiana" (Sforza, 1993).

lugares elegidos debían ser significativos, además de atractivos para el turismo, eligiéndose el Castillo de Olavilinna, símbolo de la defensa del país, en el primero, y la Arena de Verona, representante de la arquitectura clásica italiana, en el segundo. Otros festivales, surgirán unidos a referentes de la cultura patria, como Mozart en Salzburgo (1920), o por el interés operístico de personajes locales influyentes, como el de Macerata[4].

El renacer artístico producido después de la Segunda Guerra Mundial, coincide con la revitalización del género lírico, creándose nuevos festivales de ópera, con el deseo de recuperar el prestigio cultural, poniendo en valor ciudades o zonas patrimoniales, caso del *Festival Internacional de Arte Lírico de Aix-en-Provence*, creado en 1948, o el *Festival Internacional de Edimburgo*, en 1946. En ambos casos, la elección de la sede fue posterior al deseo de celebración del evento[5]. El primer director del Festival de Edimburgo, Rudolf Bing,

> estaba convencido de que había que rechazar la idea de celebrar acontecimientos musicales y operísticos en centros que no reunieran las condiciones adecuadas (…). Por supuesto se requerían ciertas condiciones previas para la elección del lugar adecuado (…). Debería tener, como Salzburgo, un considerable atractivo estético, estando además situada en un marco paisajístico agradable (...). Y sobre todo habría de tratarse de una ciudad capaz de hacer del festival su mayor preocupación (Pérez Adrián, 1986: 65).

Al contrario, en otros casos, el ambiente del lugar propició la creación del festival, caso del *Festival de Ópera de Glyndebourne*, en el que su fundador, John Christie, "deseaba hacer representaciones de ópera en un ambiente idílico", en el valle de Sussex (Villalba, 1985: 57). En las últimas décadas del siglo XX, habrá otro gran auge, creándose entre otros el *Festival Internacional de Ópera Barroca de Beaune* (1982) y el *Festival della Valle d'Itria* (1975)[6], ambos con el objeto de recuperar repertorios olvidados.

Los lugares elegidos como sede operística, cobran nueva vida y significado, llegando a ser tan relevantes, que en la mayoría de los casos el festival toma su nombre de los mismos, atrayendo al espectador tanto por la calidad de los espectáculos que se ofrecen, como por su particularidad y singularidad espacial y arquitectónica.

En una época en la que arquitectos como Giovannoni en Italia y Torres Balbás en España, comienzan a plantear el uso adecuado de los monumentos para conseguir su conservación, el reuso tendente a conseguir la funcionalidad del edificio histórico como sede operística, surgió como la solución más apropiada para su salvaguarda. El uso teatral, en la mayor parte de los casos, compatible con el edificio elegido, ha permitido mantener los rasgos tipológicos, respetando el carácter histórico y artístico del monumento y, cumpliendo de este modo con el presupuesto indispensable del reuso, según Dezzi Bardeschi

---

[4] En Salzburgo, de la mano de Max Reinhardt, Richard Strauss y Hugo von Hoffmannsthal, entre otros, se comenzará en 1914, a pensar en crear un festival de verano, que recogiera la herencia del festival dedicado a Mozart entre 1877 y 1910. Fue pospuesto hasta la finalización de la guerra en 1920, haciéndose las primeras representaciones de ópera en 1922. En Macerata, el festival de ópera se crea por iniciativa del conde Pier Alberto Conti, representándose por primera vez una ópera, *Aida* de Verdi, en 1921.

[5] El Festival de Aix-en-Provence fue creado por Gabriel Dussurget, que con el deseo de crear un festival de música en la Provenza buscó por toda la región, hasta elegir el patio del Palacio del Arzobispo, que en ese momento describía como "(...) leprous walls, a fountain without any water of course and a tree that reached like a hand towards the sky" www.festival-aix.com/en/node/190.

[6] El *Festival della Valle d'Itria* se funda en 1975, por Paolo Grassi, que quería establecer un festival que recuperara obras del belcanto italiano del siglo XIX.

(1991: 375) "per poter ri-usare cioè bisogna conservare, anzi dimostrare di saper conservare".

Las tipologías arquitectónicas elegidas, de usos muy diversos, son generalmente espacios al aire libre, que cuentan con un tamaño suficiente para albergar un gran número de espectadores y un espacio escénico. Muchos de estos edificios, obsoletos en su función, se decidieron utilizar al carecer de una utilidad práctica, caso de patios de armas de castillos, que habían perdido su función defensiva, como el Castillo de Olavilinna; patios como el del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence, o el Palacio Ducal y claustro del Convento de San Domenico, ambos en Martina Franca; o bien antiguas escuelas militares como el Felsenreitschule de Salzburgo.

En otros casos se eligieron construcciones que se conservaban con un uso parecido, al haber sido diseñadas para albergar otro tipo de espectáculo, y que ahora se podían reutilizar para la representación operística, asegurando de este modo el respeto a su carácter histórico y artístico[7]. Caso de la Arena de Verona, anfiteatro romano, que ha conservado siempre su uso ligado "a la evolución social y cultural de los espectáculos públicos, función básica para la que había sido construida por los romanos" (González Alcantud, 2009: 95); o bien edificios concebidos para espectáculos deportivos, cuya actividad había decaído, como el Sferisterio de Macerata construido para el juego del "pallone col bracciale".

En algunas ocasiones, la ópera, no hace sino regresar a sus escenarios originarios en salas y teatros de palacios, que mantienen sus funciones, mas ahora abiertos al gran público, como la Rittersaal de la Residencia en Salzburgo, o el teatro del Palacio de Schwentzigen, donde tiene lugar el festival del mismo nombre. Igualmente sucede en los teatros clásicos, algunos en ruinas, que se verán recuperados en su misma función, así como en su simbolismo e historia, caso del Teatro Antiguo de Orange, Taormina, Siracusa o el de Aspendos[8].

Con la asignación del nuevo uso teatral a estas arquitecturas, cumplen una función útil a la sociedad y se favorece su conservación, función que "no puede ni debe alterar la disposición o el decoro de los edificios"[9]. Estos espacios tendrán "una importancia cada vez mayor en el mundo de la ópera. Es un signo de los tiempos. Enriquecedor, desde luego. Y también liberador de modos rutinarios de comportamiento" (Vela del Campo, 2008).

La reconversión del monumento como lugar de representación, ha implicado su acondicionamiento como espacio teatral, lo que ha obligado "a llevar a cabo una renovada reflexión en términos de restauración y conser-

---

[7] La Carta de Atenas (1931) en su artículo II recomienda "mantener cuando sea posible, la ocupación de los monumentos que les aseguren la continuidad vital, siempre y cuando el destino moderno sea tal que se respete el carácter histórico y artístico".

[8] Algunos autores sitúan "los antecedentes de la ópera como género teatral lírico en las fórmulas desarrolladas en la Grecia clásica, ya que entonces el teatro iba siempre acompañado de música". El origen de la ópera se sitúa, durante el Renacimiento, en la experiencia del grupo Camerata Fiorentina en *Dafne* de Jacopo Peri, "obra dramático-musical de características parecidas a lo que creían que fue el teatro clásico". En las cortes italianas, la ópera se representaba en las fiestas celebradas en palacios, hasta finales del siglo XVIII en el que se comienzan a construir, de manera generalizada, los grandes teatros de ópera (Sans Riviere, 2001: 33).

[9] La Carta de Venecia (1964), en su artículo 5, habla sobre la conservación de los monumentos que "se ve siempre favorecida por su utilización en funciones útiles a la sociedad: tal finalidad es deseable, pero no puede ni debe alterar la distribución y el aspecto de los edificios. Las adaptaciones realizadas en función de la evolución de los usos y costumbres deben, pues, contenerse dentro de estos límites".

vación, para intentar compatibilizar el uso moderno con las necesidades patrimoniales" (González Alcantud, 2009: 103). Se instauraran, con ello, "nuevas configuraciones entre actor y espectador", jugando con las características del lugar, muy diferentes de un teatro convencional, para crear un espacio teatral (Mortier, 2010: 21).

En el caso de estructuras creadas para la contemplación de espectáculos, las obras realizadas han sido, generalmente, de conservación, manteniendo la lectura del edificio antiguo, siendo su adaptación a espacio operístico poco traumática, por tener una compatibilidad de uso casi total, como muestra el Sferisterio de Macerata[10]. En él, a excepción de la construcción de un escenario, se conserva totalmente la exedra con gradas para el público, rodeada de una columnata neoclásica en la que se distribuyen los palcos, y el alto muro rectilíneo para el juego de pelota, que ahora forma el fondo del escenario, en el que se abren tres arcos para permitir la salida al mismo. El viejo anfiteatro, con gran visibilidad y una perfecta acústica, se convierte en un espacio teatral extraordinario, como comenta el escenógrafo Josef Svoboda[11].

En la Arena de Verona, edificio que ha llegado prácticamente íntegro hasta nuestros días[12], parte del graderío y la arena, se utilizan como escenario, que se integra en la escena, sirviendo los vomitorios para salida de cantantes y figurantes. Aprovecha de esta forma todas las posibilidades que ofrece el anfiteatro, coincidiendo "la colosalidad de la 'Arena' y el teatro representado en ella" (González Alcantud, 2009: 96).

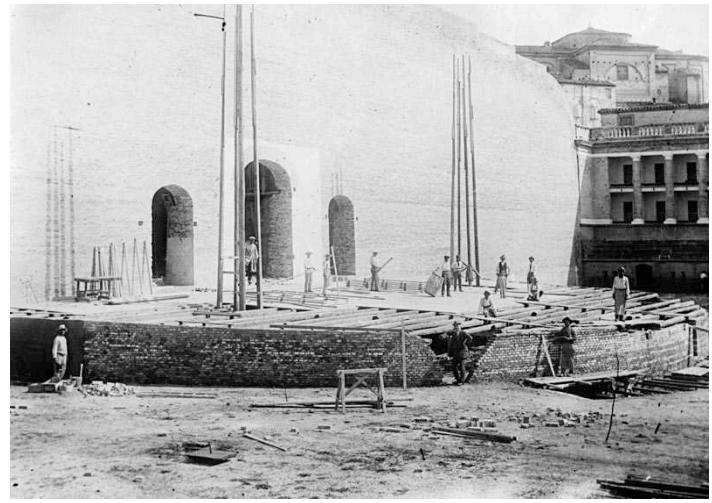

Fig. 1 – Sferisterio de Macerata. Construcción del escenario para la representación de *Aida* (1921). Fuente: http://www.centrostudibaleli.it/cronache-maceratesi-50-stagione-lirica-sferisterio/

[10] El Sferisterio, es un anfiteatro neoclásico construido entre 1820 y 1829, gracias a la iniciativa de los ciudadanos de Macerata, con diseño de Ireneo Aleandri. Se restaura en 1920 tras los destrozos sufridos en la Primera Guerra Mundial, adaptándolo a la representación lírica. Después de la interrupción de la Segunda Guerra Mundial, se reanuda la estación lírica en 1967, construyéndose un nuevo escenario y nuevas instalaciones. En 2006 se "repristina" el escenario parabólico original.

[11] "A Macerata ho incontrato uno spazio teatrale davvero straordinario, penso che esistano pochi posti al mondo capaci, come succede allo Sferisterio di Macerata, di ispirare a prima vista uno scenografo" (Josef Svoboda, 2002). También el tenor Luciano Pavarotti comenta: "Lo Sferisterio è il piu affascinante teatro all'aperto che abbia mai visto" (Luciano Pavarotti, 1971–1975).

[12] La Arena se empieza a conservar ya en el Renacimiento. En el siglo XVI se nombraron conservadores, adoptando el Consejo Municipal acuerdos "respecto a la conservación interior como la no introducción de materiales extraños en él (...)". En 1820 se desalojan buena parte de los negocios que ocupaban los arcos del monumento, realizando en 1921 el arquitecto Giuseppe Barbieri un proyecto para "quitarle a la 'Arena' los edificios que la asfixiaban". Después de un incendio acaecido en 1962, hay una "gran intervención restauradora en el podio y graderíos afectados", aprovechando para adecuar los servicios públicos, y camerinos, teniendo en consideración "factores agresivos al monumento" como las torres de iluminación (González Alcantud, 2009: 93-97 y 103).

Sin embargo algunos edificios, a pesar de haber sido concebidos para contemplar un espectáculo y ser su uso compatible, sufrirán una mayor transformación, convirtiéndose en lo que Gerard Mortier (2010: 22) llama "arquitecturas adaptadas". En algunos habrá un problema de pérdida de significado arquitectónico y de memoria histórica ligada al lugar, por la introducción de elementos, destinados a acoger al público o la escena, que alteran excesivamente el equilibrio tipológico-estructural del edificio, dificultando la lectura y comprensión de las antiguas estructuras.

En Salzburgo se utilizaron los edificios del complejo de las caballerizas de los Príncipes Arzobispos, para construir el conjunto de teatros, sede del festival. Entre ellos, el Felsenreitschule, escuela de equitación de verano[13], que fue adaptada, en 1924, a teatro al aire libre, por sugerencia de Max Reinhardt, inaugurándose como escenario de ópera en 1948. Desde la primera representación en 1926, para la que se colocó una pequeña plataforma elevada y bancos de madera para la audiencia, hasta la remodelación que llevó a cabo Clemens Holzmeister en 1970, construyendo un escenario abierto y una tribuna para los espectadores, se invirtió el sentido del espectáculo, convirtiéndose las arcadas, excavadas en roca, que alojaban los espectadores rodeando el patio central que hoy acoge la tribuna, en el fondo que enmarcaba la acción y que ahora sirve como escenario natural. En el teatro resultante,

> (...) es cierto que la acústica no resulta perfecta, que no todos los lugares ofrecen idéntica visibilidad, pero el efecto de algunas versiones, tal como la que un día conmemoró el bicentenario del nacimiento de Beethoven, con un "Fidelio" escénicamente impresionante, (por purísimo, desprovisto de gangas espectaculares y armatostes en la decoración, basado en el plano y la luz), resulta insuperable (…). La plataforma, que no cerrado escenario, de gran extensión por lo que se refiere a su anchura, de corta profundidad, se ofrecía como desnuda, limpia de cualquier decorado, con sólo unas gradas de distinto tamaño y situación no armónica. Frente a los tres bloques de entradas, tras lo que había de ser el fondo para la representación, los arcos de los viejos claustros, en tres filas, se ocupaban, asimismo, por asistentes que veían de espaldas a los intérpretes. (…). Un medido, perfecto, prodigioso juego de luces bastaba para alcanzar más clima que los más ambiciosos decorados corpóreos. (…) la sensación y el clima deseables se alcanzaron en todo momento (Fernández-Cid, 1977: 65).

En 2011 se inaugura la última reforma, llevada a cabo por los arquitectos Gerhard Sailer y Heinz Lang, que construyeron una nueva tribuna para espectadores, mejorando la visión y acústica, así como una nueva cobertura móvil, traslucida en el escenario, con estructura de

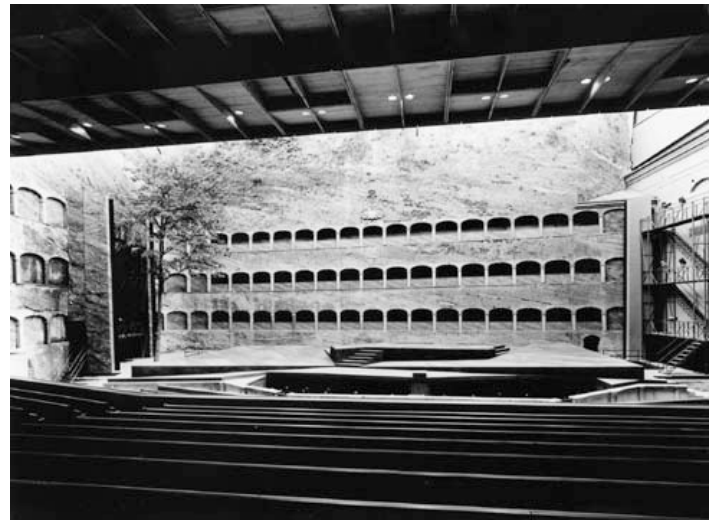

Fig. 2 – El "Felsenreitschule", remodelado por Clemens Holzmeister para el 50 aniversario del Festival (1970). Fuente: http://www.salzburgerfestspiele.at

[13] La Felsenreitschule fue construida en 1693, sobre un diseño de Fischer von Erlach, en el lugar de la cantera de la que se extrajo piedra para la construcción de la Catedral.

aluminio y equipada por un mecanismo hidráulico que permite su extensión y retracción en pocos minutos.

En los edificios cuyo uso era diferente al del espectáculo, como patios de palacios y castillos, la construcción de graderíos y escenarios, implicará la ocultación de las estructuras del espacio, obviando la realidad del lugar, que pasa a ser un simple contenedor, como sucede en el patio del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence, sede del Festival, en el que al construirse un teatro convencional, se ocultan parte de sus fábricas. Georges Wakhévitch, escenógrafo del *Cosí fan tutte* que inaugura el festival en 1948, diseñó un pequeño y rudimentario escenario con una cubierta, que se situó en una esquina. Para los espectadores se dispusieron bancos en el patio y algunas gradas apenas elevadas. Para dar al escenario un fondo, Wakhévitch pinto él mismo las paredes[14]. Al año siguiente, se diseña un pequeño teatro permanente.

> Perfección, sí, por el marco mismo, el patio del Palacio arzobispal, en que se instala un teatro tan completo como cualquiera cerrado y en el que las piedras naturales, los complementos –boca, laterales de la escena–, las luces, la paz misma del ambiente, preparan al espíritu para gustar el milagro de la música (...) (Fernández-Cid, 1977: 103).

En 1985 se inaugura un nuevo teatro al aire libre con una capacidad superior, mediante la construcción de una platea elevada, una escena más profunda, que se adapta a los estándares de los teatros tradicionales, y un equipamiento modernizado, diseñado por el arquitecto Bernard Guillamot, que utiliza los recursos y elementos de la arquitectura actual. El escenario se construye con la fachada principal al fondo del mismo, lo que permite que se deje vista, integrándose en la escenografía. El teatro aumentó su tamaño perdiendo la intimidad de antaño, "(…) ha sido esa preocupación por la taquilla la que ha destruido el placer incomparable del patio del palacio arzobispal de Aix-en-Provence a través de las diferentes reconstrucciones, más conseguidas hoy que antes, pero cuyo resultado sigue siendo decepcionante"(Mortier: 2010: 21). Como comenta Antoni González, citando a Martorell, "en muchos casos hay que compaginar la conservación con el uso, aunque ello suponga alterar por añadidura (...)", ya que "los monumentos además de documentos históricos son arquitectura viva al servicio de la gente" (González Moreno-Navarro, 1993: 403).

Sin embargo en muchos otros espacios, habrá un respeto a la lectura del edificio, buscando el equilibrio entre uso y valor histórico-artístico, recurriendo para ello a estructuras desmontables, tanto para el escenario como para albergar los espectadores, que no afectan al edificio originario y permiten que la acción sea reversible, evitando transformaciones innecesarias en la construcción, como recomienda la Carta de Venecia, y permitiendo la visita turística en otras épocas del año. Son casos como el patio del Palacio Ducal o el claustro del Convento de San Domenico, en Martina Franca, en los que se celebra el *Festival della Valle d'Itria*, o el patio central del Hôtel-Dieu de Beaune, donde se celebra el *Festival Internacional de Ópera Barroca y Romántica*, creado en 1982, permitiendo una espectacular vista de los tejados.

En zonas donde la climatología no es muy propicia, se plantea además la construcción de una cobertura desmontable, que generalmente se diferencia del construido original, como recogen todas las legislaciones internacio-

[14] Gabriel Dussurget evoca sus modestos comienzos: "Georges Wakhévitch (...) agreed to design a canopy and some feathers (…) all in a small set, so that we could mount the show. We put some benches in the courtyard and some barely elevated tiers, and the set was positioned in a corner of the old warehouse that served as wings (...). To give the stage a backdrop, Wakhévitch himself painted the walls". http://www.festival-aix.com.

nales[15]. En el caso del Castillo de Olavilinna[16], en el año 2000, se convocó un concurso de arquitectura para construir la nueva cubrición, que sustituiría a la levantada en 1970, y un auditorium más confortable, mejorando la visibilidad y adaptado a normativas de accesibilidad y evacuación. La solución de la cubierta se basa en una membrana textil tensada, de color gris claro, que mezcla su color con los toscos muros de piedra, dialogando de este modo con la vieja arquitectura, y se extiende desde un marco de cables y varillas de acero, sostenido por cuatro mástiles. El conjunto se apoya en la estructura de hormigón que sostienen las pasarelas de madera, construidas en los años 1940 y 1970, no tocando en ningún punto las estructuras históricas del castillo, condición establecida por la Junta Nacional de Antigüedades. Las nuevas instalaciones, cubierta, escenario y graderío para el público, se erigen cada primavera en el patio principal de la fortaleza, y se desmontan pasado el festival.

En el caso del *Festival de Glyndebourne*, se construye un teatro de nueva factura, que sustituye al primitivo, adyacente a la casa de campo de estilo eduardiano, propiedad del fundador del festival. Según describen sus arquitectos, la nueva instalación, que se inaugura en 1994, es un edificio moderno que se integra con sensibilidad con las edificaciones históricas, ocupando el mismo lugar que el antiguo, pero girado 180º para permitir las vistas sobre los jardines. Esta reorientación disfraza la mayor parte del edificio, que se oculta en la ladera excavada. El auditorio en forma de herradura y la torre del escenario, de mayor altura, se colocan en el centro, dejando el foyer, estudios, oficinas y camerinos alrededor, en tres niveles, dando proporción a la fachada. El edificio establece un diálogo con la antigua arquitectura a través de los materiales, combinando los tradicionales muros de carga de ladrillo, igual que la casa adyacente, con un acabado de paneles prefabricados de hormigón y paneles de plomo en cubiertas.

Por otro lado, los antiguos teatros clásicos han sido recuperados para la función que fueron concebidos, generalmente con actuaciones de conservación que no modifican su imagen de ruina y muestran una continuidad, "tratando de evitar que se produzca una fractura entre un ciclo de utilización y otro" (Rivera Blanco, 1997: 270). El festival de ópera *Les Chorégies d'Orange*[17], se celebra en el Teatro Antiguo, edificación que ha conservado el muro

Fig. 3 – Cubrición del patio del Castillo de Savonlinna. Fuente: http://www.e-architect.co.uk

[15] La Carta de Cracovia (2000), en el apartado 4, recomienda que si se necesita, para el adecuado uso del edificio, la incorporación de partes espaciales y funcionales más extensas, debe reflejarse en ellas el lenguaje de la arquitectura actual.

[16] El castillo es un conjunto de fortificaciones de distintas épocas, la primera de ellas de 1475. Se acometió una restauración "estilística" entre los años 1961 y 1975 para llevarlo a su aspecto original, después de la devastación sufrida por dos incendios a finales del siglo XIX.

[17] La primera representación de una ópera en el Teatro Antiguo de Orange, *José* de Mehul, tuvo lugar en 1869, estableciéndose el festival a partir de 1971.

de escena, el graderío y la cávea. En época romana contaba con una cubierta de madera sobre la escena, de la que todavía es posible percibir la traza en algunos muros. Para proteger la antigua fachada de las agresiones climáticas, el arquitecto jefe de los Monumentos Históricos, Didier Repellin, "repristinó" la cubierta, mas con materiales contemporáneos, vidrio y acero, integrando en ella la maquinaria necesaria para espectáculos. Para preservar el monumento, no se apoya en las antiguas fábricas, sino en una viga transversal de gran longitud. En el caso de arquitecturas muertas o ruinas, el respeto al valor histórico no ha permitido, a veces, ningún tipo de actuación, permaneciendo algunas construcciones, de manera simbólica, como telón de fondo, caso de las Termas de Caracalla, en las que se celebra ópera desde 1937.

Las escenografías producidas para los "nuevos" teatros supusieron el comienzo de un cambio, por las sugerencias que éstos aportaron y la integración del espacio circundante en la escena, produciéndose una fuerte "interferencia entre la arquitectura y la estética de los espectáculos" (Mortier, 2010: 19). El estreno de la ópera *Aida*[18] en la Arena de Verona en 1913 "segnò la nascita di un nuovo stile scenografico" (Morini, s.f.), ya que se integraron los graderíos en escena, y se adoptaron por vez primera los elementos tridimensionales, valorando los planos volumétricos y, abandonando las escenas pintadas típicas de los teatros tradicionales.

El espacio juega "como elemento escenográfico e impulsor de atmósferas" (Vela del Campo, 2008), aprovechando las escenografías las peculiaridades y características del lugar. En 1933, el arquitecto Clemens Holzmeister construyó, en la Felsenreitschule, la "ciudad de Fausto" para la

Fig. 4 – Arena de Verona. Representación de *Aida* de G. Verdi (1913). Fuente: "L'Arena e Verona - 140 anni di storia". https://it.wikipedia.org/wiki/File:Arena1913.jpg

legendaria producción de Reinhardt de *Fausto* de Goethe, considerada todavía como una de las transformaciones más importantes de este lugar, por la total integración de las arcadas en la escena. De este modo los distintos elementos que componen el espacio se hacen presentes, integrándose en la escena, por ejemplo, a través de las texturas de las superficies murarias, como sucede en el Castillo de Savonlinna y el Sferisterio de Macerata; o los huecos que las horadan, en el Felsenreitschule de Salzburgo, o el patio del Palacio Arzobispal de Aix-en-Provence. Se ponen en valor, de este modo, los materiales y formas del espacio, permitiendo su apreciación y disfrute.

Se crean, así, representaciones y puestas en escena excepcionales que absorben las singularidades del espacio, su forma, disposición, acústica, luz, temperatura y atmósfe-

[18] Se eligió *Aida* por ser una ópera "perfettamente in sintonia con la colossale architettura dell'Arena (...) lo spettacolo doveva dare l'idea del grandioso, del mai visto prima, del colossale". La escenografía fue realizada por un joven arquitecto italiano, Ettore Fagiuoli. Los periódicos comentaron la espectacularidad de la puesta en escena: "francamente siamo convinti che mai si sia raggiunta, in nessun teatro al mondo, la meravigliosa potenza d'effeti che ottene iersera nella nostra Arena" (Morini, s.f.).

ra, estableciéndose, de este modo, un maridaje entre las distintas artes que influyen en la percepción del espectador, creando una sensación única e irrepetible.

Bibliografía

Batta, András (2000). *Ópera: compositores, obras, intérpretes*. Colonia: Könemann.

Dezzi Bardeschi, Marco (1991). *Restauro: Punto e da capo*. Milano: Franco Angeli.

Fernández-Cid, Antonio (1977). *Festivales de música en el mundo*. Madrid: Real Musical.

González Alcantud, José Antonio (2009). "Colosidad, ópera y espíritu del lugar: una impresión antropológica de la arena de Verona" en *Música oral del Sur: revista internacional*. Nº 8, 2009, pp. 85-109.

González Moreno-Navarro, Antoni (1993). *Los clarines del miedo (cada monumento tiene su lidia)*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

Kaisa Litti (2000). "Savonlinna opera-goers can stretch out" en *Helsingin sanomat*, *international edition*, 4 julio 2000. Disponible en http://www2.hs.fi/english//archive/news.asp?id=20000704xx6 (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Mattioli, Alberto (2012). *Anche stasera. Come l'opera ti cambia la vita*. Milano: Mondadori.

Morini, Micaela (s.f.). *10 agosto 1913: storia di un sucesso*. Disponible en http://www.linkiesta.it/it/blogpost/2013/05/03/10-agosto-1913-storia-di-un-successo/16257/ (última consulta: 21 de octubre de 2015).

Mortier, Gerard (2010). *Dramaturgia de una pasión*. Madrid: Akal.

Página oficial del Festival de Salzburgo. Disponible en http://www.salzburgerfestspiele.at (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Macerata. Disponible en http://www.sferisterio.it (última consulta: 3 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Glyndebourne. Disponible en http://www.glyndebourne.com (última consulta: 13 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Les Choregies d'Orange. Disponible en http://www.choregies.fr/theatre-antique-national.html (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de Savonlinna. Disponible en http://www.operafestival.fi (última consulta: 25 de octubre de 2015).

Página oficial del Festival de Ópera de la Arena. Disponible en http://www.arena.it (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Página oficial del Festival de Aix-en-Provence. Disponible en http://www.festival-aix.com (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Pérez Adrián, Enrique (1986). "Edimburgo" en *Scherzo*. Nº 5, 1986, pp. 65-67.

Rivera Blanco, Javier (1997). "El debate sobre la pertenencia de los nuevos usos en la reciente historia de la restauración" en *Actas de los VII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, Santander: Universidad de Cantabria, pp. 270-276.

Sans Riviere, Fernando (2001). "400 años de ópera en el mundo" en *Ópera Actual*. Nº 43, 2001, pp. 33-35.

Sforza, Francesco (1993). "Il pubblico e il suo doppio" en *Grandi teatri italiani*. Roma: Editalia. Disponible en http:/web.mclink.it/MC9628/GTI/GTI Verona.htlm (última consulta 2 de noviembre de 2015).

Vela del Campo, Juan Ángel (2008). "Ópera de siempre, ópera de hoy" en *El País*. 5 agosto 2008. Disponible en http://elpais.com/diario/2008/08/25/opinion/1219615213_850215.html (última consulta 3 de noviembre de 2015).

Villalba, F. J. (1986). "Glyndebourne" en *Scherzo.* Nº 5, 1986, pp. 65-67.