

# Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental

## *Function and Urban Meaning of the Spaces for Music in the Western City*

**Roberto GOYCOOLEA PRADO**

Universidad de Alcalá, Madrid  
roberto.goycoolea@uah.es

Recibido: 2.7.07  
Aceptado: 10.10.07

### **RESUMEN**

Conocer la localización urbana y las características de los espacios diseñados para una actividad social específica contribuye a comprender su papel en la ciudad y las relaciones establecidas con las demás actividades y estamentos sociales. Partiendo de esta idea, se analizan en el artículo los espacios para la “música culta”, entendidos como resultados de las interacciones entre la música y los estamentos del poder político y/o económico que los han promovido en la ciudad occidental moderna. No es objetivo del artículo realizar una historia de la aparición y significación urbana de los espacios para la música, sino estudiar los que han supuesto nuevas maneras de entender la relación arte-poder en el espacio público.

**PALABRAS CLAVES:** Arte y poder, Arquitectura, Música, Espacios para la música, Música y arquitectura, Música y urbanismo, Historia de la música, Historia de la arquitectura.

### **ABSTRACT**

To know the urban location and the characteristics the spaces designed for a specific social activity contributes to understand its function in the city and the relations established with the other activities and social estates. Starting off of this idea, the spaces for “classical music”, understood like results of the interactions between the music and the estates of the political and/or economic power that have promoted them in the modern western city, are analyzed in the article. It is not purpose of the article to make a history of the appearance and urban meaning of the spaces for music, if not to study those that are assumption new ways to understand the relation art-power in the public space.

**KEY WORDS:** Art and power. Architecture. Music. Spaces for music. Music and architecture. Music and urbanism. History of music. History of the architecture.

## SUMARIO

Apariencia y localización de los espacios para la música. Teatros cortesanos. Teatros públicos o “de taquilla”. Aulas de música. El teatro como monumento. El siglo XIX. Apoteosis monumental decimonónica. La forma sigue la función. El teatro como espectáculo. Situación actual de los espacios para la música. 1. Recuperación de Teatros históricos. 2. Espacios multifuncionales. 3. Los espacios para la música como elementos mediáticos de revalorización urbana. 4. La *desmaterialización* de los espacios para la música. A modo de conclusión. Bibliografía citada.

## APARIENCIA Y LOCALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PARA LA MÚSICA

Pocas manifestaciones de la cultura occidental exteriorizan más claramente las connotaciones sociales y simbólicas del arte entendido como expresión del poder que los espacios para la “música culta”. Ciertamente, todos los edificios que una sociedad construye para albergar sus instituciones y actividades revelan las prioridades, capacidades, aspiraciones y frustraciones de quienes detentan el poder de construirlos. Pero en los espacios para la música esta relación es más nítida porque al contrario que en otras expresiones artísticas la música requiere de espacios con condiciones técnicas y espaciales particulares para ejecutarse. Y porque desde que aparece en las cortes renacentistas un tipo de música que el siglo XIX terminaría por diferenciar entre *culta* y *popular* (Strong, 1998), la primera se incluyó entre los instrumentos de representación del poder político y económico, convirtiéndola en un ritual social que demandó espacios exclusivos para consumarse.

Resulta por tanto coherente que entre los abundantes estudios que indagan en la relación arte-poder destaquen los que desde distintas perspectivas analizan las connotaciones sociales del lugar dónde se ejecuta y escucha la *música culta*. Los músicos suelen examinar cómo las mejoras acústicas y espaciales de los teatros afectaron a la interpretación y la escucha, a los estilos y gustos musicales, etc. (Fubini, 1994) Entre los arquitectos abundan investigaciones sobre las particularidades del lugar de intérpretes y espectadores, sobre cómo los equipamientos técnicos y funcionales responden a los estilos, gustos y rituales musicales, etc. (Forsyth, 1985) Los estudios sociales indagan en cómo estos recintos materializan en su transformación histórica el modo en que el poder, en sentido amplio, entiende, utiliza y disfruta del arte, etc. (Elias, 1993; Strong, 1988).

La diversidad de enfoque de estos estudios lleva a que presenten diferencias conceptuales y metodológicas importantes, pero tienen en común centrarse en aspectos internos de los espacios para la música. Lo exterior parece no existir o es un dato circunstancial. Probablemente el desinterés por lo externo surja de aceptar que los edificios tienen ‘doble vida’: una interior, protegida e íntima, condicionada por las demandas técnicas y sociales de la acción acogida; otra exterior, sometida a condiciones funciona-

les y simbólicas ajenas a las de la actividad acogida, como las transformaciones urbanas o la inevitable acción de los elementos. La historia de los espacios para la música parece avalar esta distinción. Por más de dos siglos los teatros de ópera mantuvieron con pocas variaciones una única configuración interna, la disposición *a la italiana*. En cambio su presencia y significación urbana experimentó variaciones relevantes; pasaron de ser meros apéndices palaciegos a incluirse entre los edificios más representativos y monumentales de las ciudades occidentales.

Aunque desde una perspectiva analítica y en algunos casos en la práctica resulte conveniente distinguir entre interior y exterior de un edificio, no significa que sean entidades autónomas. Esta independencia nunca puede ser total porque, además de las peculiaridades geográficas y climáticas, el entorno impone siempre tres condiciones a los edificios: una es de carácter práctico y tiene que ver con su equipamiento: accesibilidad, presencia, usos del suelo, servicios; otra concierne a las características y valorización de la zona donde el inmueble se localiza; la última atañe a la valoración estética y social del edificio. En consecuencia, la apariencia y localización de los espacios para la música influye en aspectos tan disímiles como el tipo de público que asiste debido a que en la ciudad hay zonas más accesibles que otras; la programación, según el nivel cultural del barrio; las actividades complementarias, según el equipamiento del lugar; etc. Pero sobre todo influye en la comprensión y valoración social de los recintos y actividades que acogen.

Estudiar estas condiciones “externas” en los espacios para la música en la ciudad occidental moderna es el objetivo de este artículo. Análisis que parte de la convicción de que “a través de la modulación del espacio urbano la ciudad va expresando —en forma material y simbólica— la desigualdad social, la diversidad de los grupos sociales que la habitan [y cómo lo habitan] y las diferencias y conflictividad que los envuelven [...] en la ciudad se pueden reconocer las tendencias sociales dominantes en cada momento histórico [y] de los procesos sociales que han incidido en su gestación” (Margulis, 2002).

## TEATROS CORTESANOS

En la Edad Media las actuaciones escénicas se realizaban en lugares comunes. Músicos, come-

diantes y saltimbanquis, según se los permitían, actuaban en espacios civiles (plazas, calles, mercados), religiosos (iglesias, pórticos y atrios conventuales) o estancias ‘privadas’ (cofradías, salas o patios palaciegos). Pequeños tablados y rudimentarios atrezos convertían lo cotidiano en espacio escénico. (Cruciani, 1994:135) Todo era público. Incluso en las representaciones más “cultas”, las religiosas, ejecutar y escuchar eran actos comunitarios<sup>1</sup> (Fubini, 1994:132) En el último medioevo el panorama comenzaría a modificarse con la aparición de diversos lugares destinados a acoger espectáculos escénicos. Lugares que en muchos sentidos pueden considerarse “teatros” pero que no constituyen aún una tipología arquitectónica propia, como los “teatros” ubicados o basados en las tabernas (*inn*) inglesas, las *estancias de artistas* en las posadas italianas y las *corralas* castellanas en edificios habitacionales (Oliva y Torres, 2000:110-11).

La ausencia medieval de un espacio escénico específico desapareció a finales del siglo XV con el advenimiento de una nueva y pujante clase social, la de los artesanos y mercaderes, que terminaría por desplazar en importancia económica a una nobleza debilitada por el fin de la estructura feudal (Le Goff, 2004). Nuevo estamento social que encontró en las artes escénicas una forma laica de reencontrar en la cultura una forma de expresión a la vez que un símbolo de prestigio social, como en los “clásicos” que intentaban emular. Con ello la música adquirió una dimensión original tanto en su concepción e interpretación como en el espacio que la acogía. El cambio fue tan notable que autores como Oliva y Torres (2000:120) consideran que de no haberse producido “la escena hubiera quedado relegada a la simple diversión popular que fue en el Medioevo”. En términos espaciales esto se concretó en un traslado deliberado de las actividades culturales de las plazas a los palacios. Desplazamiento del arte del ámbito público al privado que supuso una merma importante en la significación y uso del espacio urbano. “Lo cual refleja la evolución del acceso de estos entretenimientos como índice del status social, un movimiento promovido activamente por las nuevas dinastías de Italia” (Strong, 1998:56).

Acorde al nuevo papel del palacio renacentista en la estructura y promoción del poder, fue ahí donde surgieron los primeros espacios para la música propiamente modernos. Al principio las actuaciones se realizaban en los salones más amplios, principalmente los de baile, acondicionados con una tarima móvil y una decoración también mínima y efímera. Por la creciente afición de los cortesanos a las artes escénicas y a las posibilidades que daban para difundir sus ideales estéticos y ostentar su capacidad de mecenazgo, a mediados del siglo XVI los salones comenzaron a reformarse como pequeños “teatros”, con escenas fijas, mayor iluminación e incluso gradas; como la conversión que G. Vasari hace en 1541 del *Salón de los quinientos* del Palacio de la Señoría, Florencia en **Aula regia de representación**.

La consolidación de una clase dominante política, económica y culturalmente hegemónica, apoyada en las demandas de la recuperación de los ideales clásicos surgidas de esas fascinantes ‘asociaciones’ socio-intelectuales que fueron las Academias humanistas, los **teatros de salón** pasaron a considerarse artística y socialmente insuficientes. Surgió así la aspiración de construir nuevos espacios para las artes, desde las exigencias de la propia representación y del ritual cortesano asociado a ella. Precisamente fue una de estas academias, la **Olímpica de Vicenza**, la que encargó a uno de sus miembros, A. Palladio, diseñar un teatro que encarnase los ideales humanistas que reivindicaban y sirviese para exaltarlos como promotores de la cultura clásica<sup>2</sup>. El teatro se construyó en el patio del Palacio de Carraresi “dentro de unos muros edificados con ladrillo revocado sin pretensión ninguna [...] Consistía propiamente en una decoración interior: madera, estuco y pintura.” Palladio murió recién iniciados los trabajos (1580), que concluyó V. Scamozzi en 1585. Y fue él quien diseñó en 1584 “las perspectivas forzadas, tan atractivas, de la escena, que Palladio no había previsto”. (Lorda, 2006) [Fig. 1].

Aunque el **Teatro Olímpico** dejó de usarse una generación después por un cambio en los gustos teatrales que demandaba escenografías móviles y más espectaculares, “su famoso esce-

<sup>1</sup> “Los destinatarios no eran otros que los miembros de la comunidad que la ejecutaban, vocal e instrumentalmente, como medio de identificación religiosa” (Fubini, 1994:132).

<sup>2</sup> Las estatuas que coronan el famoso graderío de madera del teatro representan a los miembros de la Academia Olímpica con vestidos grecorromanos (Lorda, 2006).



Fig. 1. Acceso al Teatro Olímpico, Palacio de Carraresi, Vicenza. Fotografía de Silvia Bossio.

nario y su amplio anfiteatro semicircular con catorce escalones lo convertirían en la expresión más representativa y magnífica de los teatros cortesanos” (Lorda, 2006). Su influencia fue enorme tanto a nivel arquitectónico como social, pues su éxito incitó a los nobles a incorporar en sus palacios teatros de mayor o menor dimensión y riqueza en los que pivotaba el entretenimiento y desenvolvimiento artístico de la época<sup>3</sup>.

Sin desconocer la magnificencia y proyección cultural de los teatros de cortes, a los que la historia de la música occidental tanto debe<sup>4</sup>, su presencia urbana no estaba a la altura. En la práctica no eran edificios autónomos sino “apéndices” de un palacio determinado, con lo que esto supone para su orientación artística y significación social. Al igual que el artista esta-

ba supeditado al príncipe, la expresión pública del poder correspondía al palacio, que contenía como parte constituyente, pero subsidiaria, los espacios para las artes. El ciudadano común sabía que estos teatros existían pero sólo la corte podía verlos y disfrutarlos. El arte no tenía espacios propios. Teatros donde la expresión pública de las aspiraciones políticas y culturales del mecenas era más significativa que cualquier consideración artística.

R. Strong (1988:47) recalca la ironía que supone el hecho que la recuperación renacentista de los ideales clásicos que animó el surgimiento del arte y los teatros cortesanos, “expresión pura de los valores cívicos humanistas”, terminase “en una fórmula cultural divisoria en la cual, una zona cercada de un palacio se transformaba en un auditorio en el que unos cuantos elegidos

<sup>3</sup> Inspirado en el *Teatro Olímpico*, Giovanni Battista diseñó (1618-28) el Teatro Farnese de Parma; conocido como *Teatro orbis miraculum*. Casi dos siglos después, Giacomo Quarenghi (1744-1817), estudioso de Palladio, se inspiró en la idea y proporciones del Olímpico para construirle a Catalina la Grande esa verdadera joya neoclásica que es el Teatro del Hermitage.

<sup>4</sup> En uno de estos teatros de corte –el del Palacio Ducal de Mantua– se celebró el 24 de febrero de 1607 el feliz acontecimiento del que este año se celebra su cuarto centenario: el estreno ante la Academia degli Invaghiti de *L’Orfeo, favola in musica*. Aunque restringida a los círculos cortesanos, con esta primera ópera reconocible en sentido moderno, Claudio Monteverdi inició un género musical que, a tenor de las celebraciones habidas mantiene una sorprendente vitalidad. (F. FRAGAS y B. MATAMOROS, Notas a *La traviata* de G. Verdi, El País, Madrid, 2007).

contemplaban visiones neoplatónicas que reafirmaban su derecho a gobernar”.

## TEATROS PÚBLICOS O “DE TAQUILLA”

Independiente de lo sofisticado que fuesen y de la calidad de sus espectáculos, los **teatros de corte** excluían a un número creciente de ciudadanos que sin ser cortesanos aspiraban a disfrutar de unas artes escénicas que podían costear. Los primeros intentos por atender a esta incipiente demanda surgieron en Venecia, la más emprendedora y cosmopolita de las ciudades italianas del momento. Así, medio siglo después de la inauguración del **Teatro Olímpico**, F. Manelli, un compositor, cantante y empresario de cantantes, adquirió y probablemente remodeló un teatrillo o ‘estancia para actores’ adosado a la mansión de la acaudalada familia Tron. Lo llamó **Teatro di San Cassiano**, por ubicarse en la parroquia homónima, y aceptó la asistencia de público civil a sus funciones mediante el pago de entradas. (Alier, 2002:35) De este modo sencillo se produjo en 1637 un hito fundamental para la cultura occidental. Este fue el primero de una larga tradición de “**teatros públicos**” pensados y gestionados para presentar ‘fábulas con música’ a quien pudiera pagar la entrada correspondiente. No en vano su inauguración se considera el acta de nacimiento del “teatro de ópera” propiamente dicho (Landon y Norwich, 1992).

La época que establece **San Cassiano** trae innovaciones notables. Al abrir la ópera “a una audiencia social más amplia” se inició un nuevo tipo de relación entre la obra musical y el público. Un teatro que no depende de un mecenas sino de sus propios ingresos, además de introducir “la lógica empresarial respecto a la colocación y número de espectadores” estableció una nueva “relación entre edificios, escenas, espectáculos”. El desafío para compositores e intérpretes fue enorme (Cruciani, 1994:41). Sus obras pasaron de estar condicionadas por los caprichos del mecenas a estarlo de las preferencias de un público que el empresario tenía, por la cuenta que le traía, a satisfacer. En muchos sentidos esta situación marca el “nacimiento del público” como actor del hacer artístico. Desde entonces “la música se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien, en realidad, será también, al mismo tiempo, el que la

acometa como algo propio; la exigencia de una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible en todas sus partes, coincide con la exigencia de satisfacer, del modo más conveniente, a los *oyentes*” (Fubini, 1994:132).

El interior de **San Cassiano** manifestaba ya la nueva orientación del quehacer musical. No era un salón con gradas sino una asamblea en forma de cávea con galerías sobrealzadas y por primera vez con la orquesta frente al escenario. (Cruciani, 1994:41) La evolución de esta disposición culminaría en una tipología conocida como “*a la italiana*”, con su característica disposición de la sala cual plazuela rodeada de palcos, “heredera de las antiguas plazas públicas, con sus balcones en derredor” (Alier, 2002:37). Tipología que supone “un dualismo, una verdadera fisura, entre quien ejecuta la música y en el mejor de los casos, la compone, por una parte, y quien la escucha, por otra” (Fubini, 1994:132). Exteriormente, no sabemos como era **San Cassiano**, demolido en 1812. Asimilándolo a otros teatros venecianos de la época, podemos suponer que se localizaría en el interior de un edificio entre medianeras, de dimensiones reducidas, pobremente construido y con una fachada indistinguible de las del entorno. Pese a esta poca significación arquitectónica y urbana, **San Cassiano** representa la voluntad de una clase social ascendente que quiere y puede dejar constancia pública de su derecho a una experiencia artística y social propia, de calidad y ejecutada en recintos igualmente adecuados. Los tiempos estaban cambiando. Los **teatros de taquilla** se extendieron rápidamente por las ciudades importantes convirtiéndose en un verdadero fenómeno social. A fines del siglo XVII sólo en Venecia funcionaba una docena adscritos a las distintas parroquias de la ciudad.

En general estos edificios no fueron arquitectónicamente destacables. La preocupación principal se centraba en los interiores. Incluso el más reputado de los teatros venecianos de la época, **S. Giovanni e Paolo** (1639), pagado por la familia Grimani y con un auditorio siguiendo la típica forma en U (Orrey, 1993:8), estaba construido dentro de lo que Forsyth (1985:8) llama una ‘caja de zapatos’ (*walls of boxes*), aunque después de la remodelación realizada por el gran arquitecto Carlo Fontana para convertirlo en teatro de ópera (1654), su interior fue alabado por muchos viajeros. Lo que sí parece conveniente recalcar es la atención que el poder

prestaba a estos teatros. Aunque estaban destinados al vulgo y eran de pago, muchos fueron patrocinados por miembros de las clases altas, cuando no de la propia realeza, como el **Teatro Tordinona** (Roma, 1666-70) financiado por la Reina Cristina de Suecia en el solar en que existía un teatro del mismo nombre. (Forsyth, 1985:77) Sin duda, el estatus de los promotores de estos teatros muestra que era beneficioso “invertir en arte”, considerando tanto la rentabilidad social como económica.

La configuración *a la italiana* de los teatros de ópera, con independencia del lugar donde se construyeran y del origen de sus patrocinadores se mantuvo con pocas modificaciones sustanciales hasta la segunda mitad del siglo XIX. Nada menos que doscientos años después de la inauguración de **San Cassiano**. “Si esto ha ocurrido, comenta M. Verdú (1990), es porque se llegó a crear un arquetipo formal profundamente arraigado en la sociedad occidental que identifica en gran medida *ópera* con *teatro de ópera* y *teatro de ópera* con *teatro de ópera a la italiana*”. Sin embargo, frente a esta sorprendente continuidad de los interiores, la presencia y significación urbana de los teatros tuvo cambios realmente significativos, sobre todo a mediados del siglo XVIII cuando los teatros dejan de ser una edificación más para convertirse en edificios singulares por su arquitectura y localización.

Antes de analizar los teatros monumentales del siglo XVIII, consideramos que un panorama general de lo que ocurría con los espacios para la música obliga a detenernos en un tipo de recinto que presenta una faceta distinta de las relaciones entre música y poder en el ámbito urbano. Nos referimos a las **aulas de música** o **salas de concierto**, como luego se conocerían, que comienzan a definirse espacialmente algo después que los **teatros de taquilla**, pero vinculados a su éxito.

## AULAS DE MÚSICA

Durante mucho tiempo la interpretación de la **música instrumental** no precisó de un lugar específico. En realidad no lo hizo hasta que en la Ilustración no se consolidó una demanda específica para este tipo de música y las orquestas tuvieron una dimensión y sonoridad que no cabía en los espacios donde tradicionalmente se interpretaba. En los inicios de la modernidad, al

igual que ocurrió con el teatro y la ópera, el ‘lugar natural’ de la música instrumental eran los salones cortesanos. Las menores exigencias de visibilidad y los mínimos requerimientos escénicos de su interpretación, hacían de estos salones recintos lo suficientemente adecuados como para no tener que inventar espacios alternativos. Además, se dio la afortunada circunstancia que, por su volumetría y materiales, estos salones eran acústicamente óptimos para la música instrumental (Forsyth, 1985).

Entre otras razones, la buena acústica de las grandes salas rectangulares explicaría: (a) la enorme continuidad y tradición de algunos salones palaciegos en la historia de la música, como el gran salón de concierto del Palacio del príncipe Nicolás Esterhazy en Eisenstadt, de planta rectangular y 400 plazas, que activo en época de Haydn continúa hoy utilizándose, y (b) porque los primeros conciertos públicos se realizaron allí donde hubiese un salón disponible. Y puesto que en el siglo XVIII escaseaban las grandes salas públicas se utilizaban las disponibles, con independencia de su reputación. En Londres, por ejemplo, la **Crown and Anchor Tavern** se convirtió en una de las **aulas de música** inglesas más populares del siglo XVIII. (Forsyth, 1985:53) En Leipzig, “al ser una ciudad universitaria y no tener corte, los conciertos de los *collegia musica* o sociedades de músicos aficionados, se realizaban en los cafés, equivalente alemán de los conciertos en las tabernas inglesas”. (Forsyth, 1985:62) En todo caso, desde la perspectiva que nos ocupa, la significación social y urbana de estas salas la daba más las instituciones a la que pertenecían que su esporádica función musical. Una función musical, por lo visto, nada elitista e integrada en espacio y forma en las experiencias ciudadanas habituales.

La falta de especificidad de las **aulas de música**, al igual que ocurrió con los teatros de ópera en el siglo XVII, comenzó a cambiar cuando a mediados del XVIII comenzaron a aparecer recintos destinados específicamente a la música instrumental. No eran aún edificios teatrales sino adaptaciones de inmuebles existentes; como el **Great Concert Room** (Londres, fines del siglo XVIII), construido en la residencia de un antiguo embajador de Venecia (Forsyth, 1985:28). En otros casos eran sencillos tinglados de madera levantados donde hubiese sitio; como la **Carlisle House** (Londres, 1760) construida por Mrs. Cornelys en el patio de su casa. Sus inte-

riores no eran espacialmente expresivos: salas rectangulares, poco equipadas y escasamente decoradas. Exteriormente, pese a situarse en zonas centrales, su arquitectura seguía la misma línea interior; a la **Carlisle House** se entraba por una pequeña puerta ubicada en una calle lateral a la visible casa principal

Pero lo que sin duda señala un cambio conceptual en el tratamiento de las **aulas de música** fue la remodelación realizada al más influyente auditorio, por su calidad acústica y programación, de fines del siglo XVIII. Ante la creciente afición musical de Leipzig, el burgomaestre resolvió que la **Gewandhaus** (Sala de los comerciantes de paños), donde se venían celebrando conciertos esporádicos, “fuera lujosamente convertida en una sala para música”. En la reconversión, concluida en 1781, se tuvo en cuenta mejorar “el aislamiento de la sala misma, mediante pasillos con paredes interiores que debían aumentar su resonancia” (Raynor, 1972:417). Exteriormente el edificio no tuvo cambios significativos, manteniéndose la constante de que los recintos para la música instrumental no lograban tener aún una tipología urbana y arquitectónica particular.

Donde sí tuvieron las **aulas de música** una mayor presencia fue en el ámbito de las denominaciones, otro elemento clave de la significación social de cualquier edificio. Sus nombres comenzarían a manifestar el carácter civil, laico y popular de sus promotores y usuarios. Muchas salas mantuvieron el nombre de la institución que las albergaba, indicando la subordinación de la interpretación musical a los espacios disponibles, como las mencionadas **Gewandhaus** o la **Crown and Anchor Tavern**. Otras comenzaron a denominarse por su localización. Pero al contrario de los teatros de ópera, que lo hacían según la división administrativa o eclesiástica de la ciudad –como **San Cassiano** y demás teatros venecianos cuyo nombre indicaba la parroquia a que pertenecían–, se conocían por el prosaico nombre de las calles donde se ubicaban; pueden citarse en Londres, por ejemplo, **Tottenham Street Rooms**, **Hanover Square Room** o **Argyll Rooms**, famosa sala diseñada por J. Nash en la esquina de las calles Oxford y Argyll. Esta forma de denominación geográfica permitía recordar la ubicación de unos teatros cuya presencia no era tan visible como los teatros de ópera estatales que en la época se construían. Éstos, por sus ubicaciones privilegiadas

y excelencia arquitectónica, no necesitaban indicar dónde se encontraban, empleando los nombres para ensalzar el rango del edificio –**Teatro Regio** (Turín, 1740)– o la figura de su promotor –**San Carlo** (Nápoles, 1737), construido por orden del hijo de Felipe IV, coronado como Carlos III de Nápoles y Sicilia.

Otra diferencia sustancial entre los espacios para la ópera y los de conciertos concierne a los arquitectos. Mientras los **teatros de ópera** fueron desde sus inicios diseñados por profesionales de prestigio, la primera **aula de música** encargada a un arquitecto prominente, Sir Robert Mylne, fue **St. Cecilia’s Hall** en Edimburgo, sólo en 1762. (Forsyth, 1985:53) Aunque parezca circunstancial, este encargo personifica la creciente valoración de la música instrumental a mitad del siglo XVIII y la consiguiente demanda de edificios de más calidad y mejor ubicados. El dinero invertido aumentó tanto que en el siglo siguiente algunos auditorios competirían en tamaño y lujo con los teatros de ópera. Recuérdese, por ejemplo, el antiguo **Philharmonic Hall** (Liverpool, 1846-9) o **St. James’s Hall**, promovido por dos editores de música que encargaron al célebre O. Jones diseñar el auditorio más grande de Londres (1858) con 2.500 asientos y ubicado en un entorno privilegiado: una fachada en Regent Street, otra en Piccadilly (Forsyth, 1985:203).

Vista en su contexto, la nueva consideración arquitectónica y urbana de las **aulas de música** no puede entenderse sin vincularla a una transformación similar acaecida unas décadas antes con los teatros de ópera.

## EL TEATRO COMO MONUMENTO

Los múltiples **teatros de taquilla** construidos en distintas ciudades europeas siguiendo el camino abierto por **S. Cassiano** fueron, en general, recintos de dimensiones reducidas. Los presupuestos no eran excesivos y se destinaban principalmente a los interiores de unos edificios situados en donde hubiese espacio disponible. Por esto muchos teatros se construyeron en solares irregulares que obligaban a complejas soluciones arquitectónicas; como **La Fenice** (Venecia, 1792), con su ingeniosa disposición de los servicios en los ángulos del edificio y accesos por tierra y agua, que aún se utiliza y “por donde desembarcaba el público elegante” [Fig. 2].





Fig. 2. La Fenice, Venecia, entrada desde el canal. Fotografía de Paz Nuñez M.

La significación social de estos **teatros públicos** provenía más de la atracción social de su actividad que de su presencia urbana. Con pocas excepciones ésta fue la situación dominante hasta el siglo XVIII. Incluso teatros como el **Aliberti** de Roma (1720), pese a estar diseñado por uno de los miembros de la más célebre saga de arquitectos teatrales, Francesco Galli-Bibiena, y localizado en las callejuelas aledañas a las concurridas plazas de España y Trinita, al no tener ninguna relación funcional ni espacial con ellas su repercusión urbana era mínima.

Los cambios políticos que desde el siglo XVII llevarían al afianzamiento de los estados nacionales, sumado a una mejor estructuración de las economías y los sistemas de producción, consolidaron una burguesía que tuvo en la ópera su pasión artística y su instrumento de identificación. Se definió así en la época un nuevo tipo de teatros de ópera caracterizados por: (a) una

promoción de los teatros que pasa a manos del poder político, bien estatal, como el **Covent Garden** o la **Royal Opera House** (Londres, 1732), o municipal, como el **Teatro de la Residencia** (Munich, 1753), y (b) convertirse, gracias a estos nuevos patrocinios, en edificios emblemáticos utilizados por el poder para subrayar las instituciones que consideraba más nobles y representativas del espíritu nacional. En síntesis, los teatros comenzaron a entenderse como monumentos (Riegl, 1903). Íconos de la enorme voluntad de transformación y control político de la vida urbana y cultural distintiva de las monarquías ilustradas.

Una de las primeras expresiones de la consideración monumental de los espacios para la música fue la **Deutsche Staatsoper** (Berlín, 1742). Su ubicación en la Unter den Linden, la gran avenida construida para orientar la expansión urbana berlinés y situar ahí las institucio-

nes distintivas del Estado, indica el importante papel asignado a la música en la corte de Federico II. La **Ópera** diseñada por G. von Knobelsdorf es un enorme edificio neoclásico, exento y monumental, dos características reservadas hasta entonces a las sedes del poder: palacios, iglesias, ayuntamientos. El exterior es imponente, tanto por sus dimensiones como por el tratamiento de la planta baja a modo de enorme basamento, que la hace ver aún más grande. Contribuyen también a su monumentalidad las plazas laterales, que permiten contemplar toda la Ópera y extienden al ámbito público el ritual musical interior. El pueblo puede en ellas vislumbrar las costumbres de los privilegiados, a la vez que pedirles dinero o venderles flores y tentempiés.

El carácter exento de la **Deutsche Staatsoper** permitió al arquitecto proyectar una configuración de los accesos que se repetiría en muchos teatros. Introdujo, además de las entradas de servicio, puertas independientes para acceder a las distintas zonas de la sala. Sin duda estas puertas agilizaban las entradas y salidas del público, pero jerarquizaban el edificio al revelar la posición social de los asistentes. Aquí la habitual puerta única, socialmente neutra de los teatros del siglo anterior, desaparece. Por las discretas puertas laterales subían (y suben) los menos privilegiados al gallinero o paraíso, según se autocalifiquen. En cambio los poderosos entran por la fachada principal mediante un recorrido ceremonial: tras bajarse del carruaje ascienden por las escaleras exteriores hasta el pórtico corintio del piso principal, en cuyo frontispicio letras doradas immortalizan la íntima relación existente entre la “música culta” y el poder imperial: FRIDERICUS REX APOLLINI ET MUSIS [Fig. 3].

En síntesis, aunque el interior de la **Deutsche Staatsoper** no es excepcional su originalidad urbana es enorme. Anticipa el memorable papel que cumplirían los edificios institucionales y culturales en la ciudad ilustrada, planificada, construida y gestionada desde el poder político. En el siglo y medio que sigue a su construcción, toda ciudad importante occidental incluyó un **teatro de ópera** entre sus realizaciones. Edificios cada vez más grandes y espléndidos incorporados en el tejido urbano de dos maneras distintas: (a) Se usarán para vitalizar y prestigiar alguna zona de la ciudad existente, como el **Grand Théâtre de Lyon** (Soufflot, 1753), edificio exento, central y con una entrada monu-

mental, o como la primera **Ópera de Bayreuth** (Bibiana, 1748). (b) Se integrarán en los nuevos proyectos de crecimiento urbano, como la **Staatsoper de Viena** (Siccardsburg y Nüll, 1776) o el **Victor Louis's Grand Théâtre** de Burdeos (1777), edificio de tamaño y entrada monumental, cuyas tres fachadas dan a un paisaje excepcional y contribuyen a configurar un amplio espacio público (Cruciani, 1994:59).

Estilísticamente prevaleció en las **óperas estatales** el neoclásico, empleado (a) como reacción estética a los excesos decorativos barrocos, propios de una sociedad frívola y hedonista y (b) para plasmar en la ciudad la recuperación de los ideales de severidad, orden, tranquilidad y democracia que los espíritus ilustrados veían en lo griego. Las clases dominantes establecían claramente cuales eran sus ideales culturales y qué manifestaciones artísticas fomentaban. A nivel popular no había duda de la estrecha vinculación existente entre el poder y sus espacios culturales. “Para los ciudadanos parisinos de 1789 la Ópera, bajo protección de la corte, era un símbolo de privilegio” y, como tal, “dos días antes de la toma de la Bastilla, una multitud hostil se manifestó frente al edificio, obligando a cerrarlo” (Orrey, 1993:117).

## EL SIGLO XIX

De una u otra manera, todos los **teatros de ópera** decimonónicos fueron monumentales y poco aportan, excepto su proliferación, respecto al siglo anterior. Donde sí hubo un cambio importante fue en el tratamiento de los entornos. En general los nuevos teatros se construirán frente a plazas representativas, generalmente de nueva creación, que contribuían a realzarlos. La **Schauspielhaus** (hoy **Konzerthaus**) de Berlín construida por Schinkel entre 1818 y 1821, por ejemplo, pese a ser operísticamente convencional, es un edificio pensado para la ciudad, usado para configurar una gran plaza que tiene como telón de fondo la enorme escalinata que lleva al pórtico corintio de acceso [Fig. 4].

Otra consecuencia de la deriva monumental de los **teatros de ópera** fueron las múltiples transformaciones emprendidas en el siglo XIX de los recintos construidos los dos siglos anteriores. Aunque muchas de estas intervenciones surgieron de incendios o patologías constructivas —“Hasta la introducción de códigos de cons-



Fig. 3. Deutsche Staatsoper, Berlín. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

trucción y otras precauciones contra incendios a finales del siglo XIX, la vida media de los teatros y casas de ópera era 18 años” (Forsyth, 1985:177)– su finalidad era mejorar las condiciones técnicas de los teatros y, sobre todo, dignificarlos dándoles un aspecto acorde a los nuevos gustos estéticos.

Entre las estrategias adoptadas destaca la remodelación de las fachadas. En algunos casos la intervención se limitó a un cambio ornamental; como la columnata neoclásica incorporada en 1818 por los reputados J. Nash y G. Repton a la fachada del **King’s Theatre Concert Room** (Londres, 1782-9). (Forsyth, 1985:123) En otros casos se agregaron pórticos más representativos y funcionales, destinados a señalar los accesos y permitir que los espectadores pudiesen bajar y subirse a cubierto de sus carruajes; como la remodelación que en 1858 E. Barry realizó del **Covent Garden** (Londres, 1732). A veces, empero, las intervenciones fue-

ron de mayor envergadura, como la magnífica fachada neoclásica superpuesta por A. Niccolini en 1810 a la antigua entrada del **San Carlo** de Nápoles (1737).

Interesa resaltar que algunas remodelaciones no se limitaron a los edificios extendiéndose al ámbito público. El caso del **Teatro alla Scala** (Milán 1775-8) es ejemplar. Construido bajo dominación austriaca en el solar que ocupaba la iglesia de Santa María alla Scala, la elegante fachada con base rústica, columnata corintia y amplio pórtico daba a una calle común. En el siglo XIX se demolieron los edificios de la manzana del frente para darle al teatro, mediante la construcción de la amplia plaza homónima que hoy lo preside, una significación urbana acorde a su prestigio musical.

Las **salas de música** seguirían más tarde los derroteros monumentales de los **teatros de ópera**. En la segunda mitad del siglo XIX los auditorios fueron edificios cada vez más grandes y



Fig. 4. Schauspielhaus (hoy Konzerthaus), Berlín. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

diseñados por los mejores arquitectos. Consecuentemente, su alcance social fue cada vez mayor y gracias a este creciente prestigio de la música instrumental, incluso los edificios patrocinados por instituciones privadas lograron apoyo estatal para obtener solares y permisos de edificación en las zonas más distinguidas de la ciudad. Por ejemplo: (a) aunque la **Musikvereinsaal** (Hansen, 1870) fue un auditorio de promoción privada, se construyó en el Ringstrasse, la original ampliación de Viena emprendida tras la destrucción de sus murallas y que constituye el más grandioso conjunto de monumentos en Europa; (b) el **Neues Gewandhaus** de Leipzig (Gropius y Schmieden, 1894), construido en el solar ocupado por la antigua *Lonja de paños*, es un enorme edificio, con fuerte presencia urbana y entradas funcional y jerárquicamente diferenciadas. (Forsyth, 1985:211-3).

Una visión más completa de lo que eran los espacios para la música durante la Ilustración y la Revolución Industrial, obliga a apuntar que la aparición de estos teatros monumentales no significó que no se siguieran construyendo auditorios de promoción privada ahí donde fuese posi-

ble hacerlo. En España edificios como la **Zarzuela** en Madrid (J. de la Gándara, 1856) o tan tardíos como el **Palau de la Música Catalana** (Doménech i Montaner, 1908) son ilustrativos. También habría que mencionar los recintos construidos en plazas y jardines públicos: pequeños kioscos donde a medio día se interpretaba música para familias y paseantes. Pese a sus pobres condiciones acústicas, por su carácter festivo, las actuaciones despertaban gran interés, cumpliendo un papel dinamizador de la vida cotidiana que continúa teniendo en aquellas ciudades que mantienen el kiosco y la tradición. En algunos casos, especialmente en los parques de las ciudades centroeuropeas, se construyeron pabellones más permanentes donde llegarían a interpretar los mejores músicos de la época; como el **Prater** vienes, al que Brahms dedicó un quinteto (*op.* 111, 1890), o la gran **Rotunda** del Ranelagh Garden (Londres, 1742), donde el público podía deambular alrededor de la orquesta durante los conciertos. (Forsyth, 1985:50)

Pese a la buena localización de estos kioscos y pabellones, sus relaciones con el poder y el arte son menos claras que en otros espacios para

la música porque: (a) se perciben como elementos urbanos secundarios, (b) su uso es estacional y festivo y (c) la música interpretada no suele tener consideración de un 'arte' del que un mecenas pueda presumir.

## APOTEOSIS MONUMENTAL DECIMONÓNICA

El más representativo de los espacios para la música entendidos y utilizados como monumento del poder fue la **Ópera de París** (1861-75). Promovida por Napoleón III y diseñada por Garnier fue el mayor y más exuberante edificio del Segundo Imperio. Constituye el clímax de la utilización de la ciudad y la arquitectura como símbolo del poder. "Construido con la mejor arquitectura académica, funcional en su planteamiento y expresión formal [...] ritual en la concepción de sus enormes y deslumbrantes espacios de relación social [...] contiene un gigantesco escenario donde es posible albergar la más compleja maquinaria escénica de su tiempo" (Verdú, 1990).

A la altura de esta grandiosidad arquitectónica, el edificio difícilmente puede tener una presencia urbana más relevante. La **Ópera** le pareció a Napoleón III apropiada para terminar uno de los más importantes *grands points de vue* de la profunda remodelación urbana dirigida por Haussmann. El enorme solar romboidal que ocupa es producto también de esta remodelación y permitió al arquitecto desarrollar el ambicioso programa sin problemas de espacio. La imponente fachada principal da a la Avenida de la Ópera por lo que puede ser vista a distancia y la precede una espléndida escalinata que contribuye a dignificarla. Las entradas laterales están preparadas para recibir en grandilocuentes vestíbulos a los privilegiados que se les permitía llegar en coche hasta el propio teatro. Los edificios colindantes fueron también concebidos para resaltar con un marco arquitectónicamente adecuado la monumentalidad de la Ópera. En fin, todo el proyecto está concebido sobre un ritual social. "Garnier creía que el papel de la arquitectura pública, especialmente la de los teatros, es proveer un asiento elaborado para el teatro de la vida" (Forsyth, 1985:168).

El impacto de la Ópera parisina, conocida popularmente por el nombre de su arquitecto, **Palais Garnier**, influyó en la concepción de

muchos teatros fineseculares, que a lo largo del mundo se inspiraron en su ideal urbano y arquitectónico. Algunos en sitios tan alejados y exóticos como la Ópera de Manaos (1897), "cuyo prestigio está ligado por encima de todo a la leyenda, a la aventura humana de construir un lugar para la ópera, con todo el lujo imaginable en el corazón de la selva"; un viento de locura en esta ostentación de los reyes del caucho destinada a concretar la aspiración de unir la naturaleza y el arte en un teatro de riqueza delirante. (Vela del campo, 2004)

Sin embargo, pese a todas sus virtudes, pese a su enorme influencia en la arquitectura teatral, pese a ser "un teatro orgánico y magnífico, cuidado en el conjunto y en los detalles", el más representativo de los teatros de ópera entendido como monumento, la **Ópera de París** y sus epígonos homologables, es "el canto del cisne de una cultura del espacio teatral cuando ya era atacada, odiada y superada". (Cruciani, 1994:65) Su antitesis fue el **Festspielhaus**. La innovadora sala de Bayreuth dedicada aún a la música de Richard Wagner, quien tras años de constante esfuerzo y gracias al apoyo de Luis II de Baviera logró inaugurarla en 1876 [Fig. 5].

## LA FORMA SIGUE LA FUNCIÓN

En términos arquitectónicos el **Festspielhaus** se inscribe en una corriente de pensamiento cuyas premisas no habían sido adecuadamente expresadas en época de Wagner y resume en el conocido aforismo "la forma sigue la función". El funcionalismo sitúa a las particularidades físicas y organizativas de las actividades que acogen los edificios como base de su definición formal, supeditando a ellas cualquier consideración histórica o simbólica. Cuatro fueron, a nuestro entender, las mayores influencias del funcionalismo en la configuración de espacios para la música, visibles hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

1. Frente al origen eminentemente social del modelo *a la italiana*, el funcionalismo propició un entendimiento "científico" del auditorio puesto al servicio de la interpretación y la escucha, basado en el manejo de propiedades físicas mensurables: acústica, visibilidad, ergonomía, instalaciones, equipamiento técnico (Verdú, 1990).

Wagner calificaba los teatros *a la italiana* de "arquitectura del efecto sin causa" y soñó durante



Fig. 5. Festspielhaus, Bayreuth. Fotografía de Silvia Bossio.

25 años con un teatro apropiado a sus ideales de “regeneración” de la música y el espectáculo. (Fubini, 1994:312) “Todo en el **Festspielhaus**, desde su situación en el campo, estuvo pensado por y para Wagner; todo, excepto la caja de escena, supuso un manifiesto en contra del teatro *a la italiana*.” (Verdú, 1990) El patio de platea ya no es lugar de observación de la privilegiada acción social que se desarrollaba en los palcos; el **Festspielhaus** es un canto a un “espíritu igualitario” de la audición musical. El patio de butacas en abanico con accesos laterales sin pasillos conforma una audiencia compacta y no jerarquizada, que tenía una desusada visión frontal y horizontal de la escena. Para acentuar la atención, Wagner bajó la intensidad luminosa y procuró que una vez sentado el espectador no pudiese moverse en unos asientos deliberadamente rígidos y duros para evitar la somnolencia.

A fines del siglo XIX la mayoría de los ideales musicales resumidos en el **Festspielhaus** habían

sido aceptados, observándose por doquier la búsqueda de nuevas configuraciones de la escena, el volumen de la sala y la disposición de los asientos orientadas a lograr que los espectadores tuviesen la mejor acústica y visibilidad posible. Fue una época en que los promotores confiaron en profesionales como Rayleigh y Sabine, expertos en acústica, la configuración de los nuevos espacios para la música (Llinares et al., 1991:c.X).

2. Otra influencia del funcionalismo fue considerar que la apariencia exterior de los teatros debía seguir, por coherencia y economía de medios, la volumetría del espacio interior.

El racional espacio interior del **Festspielhaus** se manifiesta sin ambigüedad en el exterior. (Cruciani, 1994:156). Nada hay más alejado de los alardes estilísticos del edificio de Garnier que el exterior del teatro wagneriano, con su disonante volumetría, austeras paredes, accesos poco representativos y otros aspectos pensados sólo desde su función y precio.



Fig. 6. Philharmonie, Berlín. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

Esta relación extrema entre función interior y forma exterior fue una de las ideas más influyente en las configuraciones teatrales del siglo XX. Ejemplo paradigmático, pero apoyado en otra concepción de la ‘función musical’, tanto desde la perspectiva del intérprete como del espectador, es la **Philharmonie** de Berlín (H. Scharoun, 1960-63). A los vestíbulos, equipamientos y sala interior, con la orquesta situada en el centro y las plataformas de los espectadores rodeándola en una espiral asimétrica, se corresponde un exterior cuya forma y materiales recogen literalmente cada variación del espacio interior. El entorno urbano también tiene un tratamiento meramente funcional. Rodeada de grandes estacionamientos, los accesos pasan desapercibidos y sólo su audaz grafía recuerda que es un edificio singular [Fig. 6].

Vista con el tiempo, la **Philharmonie** unifica lo mejor y lo peor de la concepción funcionalista de la arquitectura. (a) Por un lado, es un edificio que responde adecuadamente a las nuevas demandas del hacer musical y cuya innovadora volumetría transmite con claridad los nuevos ideales de la posguerra europea. Aún hoy, visitarla y escuchar ahí un concierto es una experiencia vital y estética inolvidable. (b) Sin embargo, pese a su imponente presencia no logra

configurar un espacio público significativo. Es un edificio aislado, hermético, rodeado de aparcamientos, ajeno incluso a los demás edificios del conjunto cultural en que se inscribe. La reorganización de la zona emprendida tras la reunificación alemana no ha solucionado esta anomia urbana. Al contrario. La nueva Postdamerplatz (Plan general de Hilmer & Sattler, 1991) obvia la existencia de la **Philharmonie** convirtiéndola en una isla; en un precioso y funcional objeto arquitectónico ubicado en un entorno igualmente práctico, cuya trascendencia urbana se limita a turistas y melómanos que la usan.

3. Las consideraciones anteriores sobre la **Philharmonie** permiten introducir otra sólida influencia del *funcionalismo*: lo esencial de un auditorio no es dónde se sitúa sino cómo funciona. Lo substancial de un teatro no es su función social ni sus significaciones urbanas sino la trascendencia del quehacer artístico.

El **Festspielhaus**, oponiéndose nuevamente a la **Ópera de París**, se ubica en un entorno “natural” rodeado de bosques. En sentido estricto es un teatro ‘anti-urbano’, en cuanto huye de lo público y, en este sentido, se vincula con la visión sublime, por no decir religiosa, de la naturaleza y el arte propia del romanticismo alemán (Cruciani, 1994:58).



Fig. 7. Concertgebouw, Ámsterdam, desde el Museumplan. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

En la misma línea de “desentendimiento” urbano del teatro de Wagner cabe mencionar otro teatro contemporáneo: el **Concertgebouw** (A. van Gendt, 1888). Al decidir su ubicación, los “seis prominentes ciudadanos” que lo promovieron prefirieron destinar el dinero al auditorio *en sí*, situándolo en un descampado en los alrededores de Ámsterdam. Las instantáneas de la época muestran un edificio solitario en medio del campo al que era una aventura ir, sobre todo en los largos inviernos de los países bajos. Mire como se mire, su ubicación es la opuesta a la del teatro entendido como monumento. Como el **Festspielhaus**, es un recinto donde la música se paladea entre aficionados que no quieren dejar constancia pública de su afición. Con el tiempo el **Concertgebouw** fue conectado con la ciudad por un tranvía cuyo trazado era parte de un amplio proyecto de expansión. Así, sin buscarlo, este teatro anti-urbano en sus orígenes se convirtió en articulador del Museumplan, el conjunto de edificios culturales más importante del país [Fig. 7]. Acorde con este nuevo papel urbano, el edificio fue recientemente ampliado (1984) con un futurista volumen de cristal destinado a acoger la serie de actividades sociales que acompañan hoy a los conciertos (vestíbulos, cafetería, tiendas, salas de estar y exposiciones...), pero que no habían sido planteadas por los promotores del auditorio (Boer, 2003).

Sin ser mayoría, diversos teatros occidentales se han localizado y construido subsumiendo la presencia y significación pública a la función musical. El **Auditorio Nacional de Madrid** es un ejemplo menos extremo pero igualmente expresivo de aquellos espacios para la música que no surgen con la voluntad de mejorar la estética pública ni dinamizar la vida urbana. Al igual que el **Festspielhaus** y la **Filarmónica**, al **Auditorio** se va a lo que se va. Esto no fue siempre así. Incluso hoy la asistencia al **Teatro Real** se acompaña de diversas actividades públicas que el entorno ofrece y fomenta: encuentros, paseos, compras, cañas. Recordando, una vez más, que es la multiplicidad de oportunidades de hacer y poder hacer, así como de ver y dejarse ver, lo que constituye la esencia de la vida en común [Fig. 8].

4. Una última y en muchos sentidos más sorprendente manera de entender la máxima “la forma sigue la función” fue obviar la presencia urbana de los auditorios incluyéndolos en el interior de grandes edificios que los albergan pero que no los significaban. En ellos el espacio para la música, al igual que sucedía con los teatros de corte, no tiene visibilidad urbana. La apariencia y consecuente significación social corresponde al edificio que lo contiene y que enseña al público actividades menos nobles pero más rentables: hoteles, comercios, oficinas.





Fig. 8. Teatro Real, Madrid. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

Distintivos de esta línea de acción fueron las grandes salas construidas en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX, incluyendo a auditorios tan conocidos como el **Carnegie Hall** (Hopper, 1891) o el **Madison Square Garden** (White, 1890) en Nueva York, aunque el principal representante de esta tipología teatral fue el colosal **Auditorium Building de Chicago** (1886-89). Diseñado por Dakmar Alder y su joven ayudante Louis Sullivan, el **Auditorium** fue el primer complejo cultural-comercial del mundo, a la vez que el edificio más grande y alto de Chicago. “Este inmenso complejo incluye un hotel de 400 habitaciones y una gran cantidad de oficinas, que dejan sitio en el interior de la manzana para un teatro de ópera planteado según criterios que ya podríamos considerar “contemporáneos”. (Verdú, 1990) Pese a las enormes dimensiones del auditorio, diseñado para más de 4.000 espectadores con buena visibilidad, su presencia urbana se disipa en la totalidad del complejo. No es que no tenga un exterior digno –su entrada “está marcada por una torre de oficinas a modo de pesado campanil

situada sobre el portal de acceso de 7 plantas”– si no que lo realmente visible del complejo, al estar unificadas por la misma arquitectura, son las fachadas del hotel y las oficinas que dan a la concurrida esquina de Michigan Avenue y Congress Street (Forsyth, 1985:238). La consideración urbana del espacio para la cultura desaparece ante la proyección pública de actividades económicamente más rentables.

En todo caso, paradigma indiscutido de los espacios para la música urbanamente ‘invisibles’ es el **Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique** (Paris, 1978). Diseñado por los mismos arquitectos del **Centre Georges Pompidou** al que pertenece, la sala del IRCAM es un edificio subterráneo técnica y acústicamente de vanguardia, cuya presencia pública se limita a dos grupos de toberas marítimas de ventilación [Fig. 9]. La valoración simbólica de esta situación no es desdeñable. El IRCAM nace con el apoyo incondicional del estado francés a Pierre Boulez, el más reconocido de sus compositores contemporáneos. Por tanto, el edificio puede (debe) entenderse como una

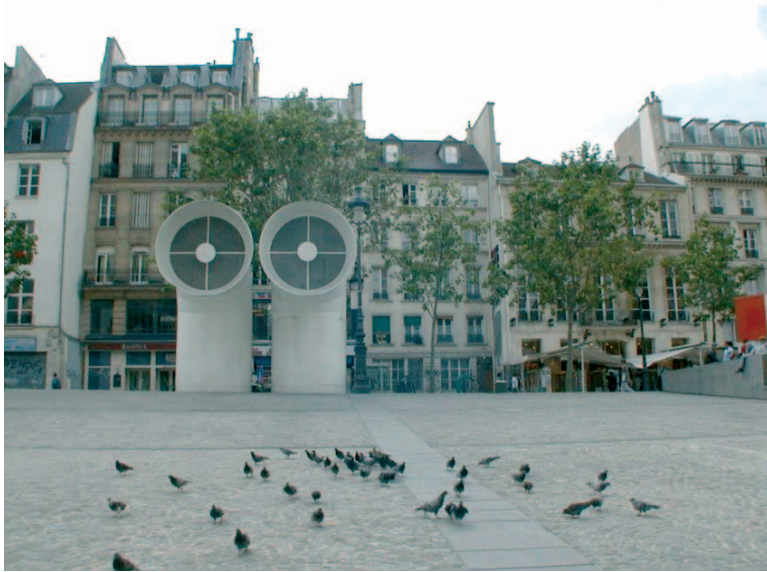


Fig. 9. IRCAM, Centre Georges Pompidou, Paris. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

manifestación del papel que el poder político y el compositor asignaban a la música culta contemporánea: una manifestación artística, que al igual que el auditorio subterráneo, es inaccesible y perfecta. Un modo elitista de entender la función social del arte opuesta a la presencia exhibicionista y desinhibida del edificio del **Centre Georges Pompidou** destinado a las artes visuales, cuya plaza es hoy uno de los espacios más concurridos y vitales de la ciudad. Marcando el signo de los tiempos, sus arquitectos, R. Piano y R. Rogers, en conjunción con el poder político, no dieron a este edificio un carácter monumental sino **espectacular**, tanto su tecnológica fisonomía como en su generosa implantación urbana.

## EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO

La consideración de los espacios para la música como espectáculo tiene en la **Ópera de Sydney** su referente inicial más significativo. En 1955 la ciudad australiana convocó un concurso internacional para construir su nuevo teatro. Lo ganó Jørn Utzon, un joven danés que supo interpretar el ideario simbólico del encargo.

Tras una interminable historia de problemas políticos, constructivos y económicos, que acabaron con el alcalde y el retraimiento personal y disciplinar del arquitecto en 1966, el edificio logró inaugurarse en 1973.

En la historia de la arquitectura el edificio de Utzon señala una nueva manera de entender la disciplina, surgida de una crítica a la racionalidad (funcionalidad) moderna. Al contrario que teatros como el **Festspielhaus** o el proyecto para la **Salle de Nations** de Le Corbusier (1927), la **Ópera de Sydney** no surge de la función que acoge sino de la voluntad de singularizar con una escultura metafórica un lugar específico en un sentido simbólico también determinado: encarnar y proclamar la identidad política de la pujante Australia de la época. Lo fundamental del edificio no fue nunca la música. Utzon y los promotores políticos insistieron siempre en el valor metafórico de la arquitectura: en la sublimación del arte sustentada en un edificio que, cual pirámide mexicana, se entroniza en la plataforma ganada al mar; en la referencia acústica de las conchas; en el hermanamiento de la música cantada e instrumental en las dos salas contiguas; etc.<sup>5</sup>. Metáforas que han tenido tanto calado en el imaginario social que han eclipsado al-

<sup>5</sup> Utzon quería construir su edificio como una catedral gótica: un objeto vivo *against* el sol, la luz y las nubes. Al diseñarse, en la etapa del concurso, Utzon no sabía como resolver los problemas constructivos ni acústicos de su propuesta, que presentó sin detalles. Forma eminentemente poética. (Forsyth, 1985:283)

gunos “descuidos” funcionales de la **Ópera de Sydney**: el emplazamiento se decidió por su impacto paisajístico y no por su accesibilidad ni proyección cultural; el volumen de aire de los hermosos caparazones que coronan el edificio no tiene ningún propósito acústico; pero lo más sorprendente es que en el edificio nunca se ha interpretado una ópera, al no estar preparado para acogerlas (Drew, 2002).

Pese a estas ‘paradojas’ musicales y arquitectónicas, la **Ópera de Sydney** ha cumplido con creces su función simbólica. Como apunta Forsyth (1985:284), “sin ninguna innovación musical particular, el edificio se ha convertido en marca y símbolo mundial del país”. A lo largo del mundo el poder político tomó nota del impacto publicitario de la iniciativa australiana, encargando por doquier sus propios edificios emblemáticos, en una consideración espectacular del arte y sus espacios que continúa hasta hoy. Ejemplo cercano es el Guggenheim bilbaíno y las muchas ciudades que han intentado reproducir su éxito mediático encargando sus propios Gehry.

Estas promociones culturales espectaculares sólo pueden explicarse atendiendo a las transformaciones generadas por la expansión de la radio y la televisión en las relaciones establecidas tradicionalmente entre política y espacio público. Para el político actual el verdadero interés de su acción política y representativa está en los medios de comunicación. Si acude a la calle es para que lo filmen, no porque considere esencial para su ideario político “tomar la calle” o hablar con los transeúntes. (Sartori, 1998) Abandonada de su función política, la ciudad deja de ser *polis* para convertirse en receptáculo de otro tipo de actividades, igualmente públicas, pero de distinto alcance y significación. Sustitución concretada en la reconversión del espacio urbano en espacio cultural o, más exactamente, recreativo. En este contexto los espacios para las artes han pasado a sustituir el papel simbólico preferencial asignado antaño a las instituciones políticas y económicas. En Madrid, por ejemplo, las sedes tradicionales del poder político y el arte que promocionaban, **Palacio** y **Teatro Real**, se ubicaban en la zona más distinguida de la ciudad; en cambio hoy, mientras las nuevas sedes del poder político (Palacios de la Zarzuela y Moncloa) y económico (Ciudad Grupo Santander, Telefónica) se han retirado a invisibles enclaves periféricos, los espacios pa-

ra las artes patrocinados por estos mismos poderes ocupan las ubicaciones privilegiadas, convirtiéndose en los nuevos referentes sociales y espaciales (Museos Thyssen, Reina Sofía, Caixa Forum en la zona del Paseo del Prado).

Esta nueva consideración de la arquitectura y en especial de los espacios de las artes como espectáculos, cuando no como mera publicidad, fue adelantada por Horkheimer y Adorno (2001:207-8) en su lúcido ensayo de 1944 sobre la por entonces incipiente industria cultural: “Dado que bajo la presión del sistema cada producto emplea la técnica publicitaria, ésta ha entrado triunfalmente en la jerga, en el “estilo” de la industria cultural [...] La publicidad se convierte en el arte por excelencia, con el cual Goebbels, con su olfato, la había ya identificado: el arte por el arte, publicidad (*réclame*) de sí misma, pura exposición del poder social”. Basta pensar en tantos nuevos espacios para la música del tipo la **Casa da Música** de Oporto (R. Koolhaas, 2005) o el **Auditorio Alfredo Kraus** de Las Palmas (O. Tusquets, 1997) –ambos, por cierto, fotografiados siempre sin ninguna referencia urbana– para comprender la trascendencia que puede llegar a tener la utilización político-publicitaria. Esto no significa que estos auditorios no cumplan una importante función artística en sus respectivos entornos culturales. Se trata de resaltar lo que puede llegar a suponer el empleo de los fondos públicos y la “alta cultura” como medio de exaltación política, de reclamo social espectacular para mayor gloria y enriquecimiento del gobierno de turno.

Oponiéndose a esta manera espectacular y publicitaria de promocionar los espacios para la música, se puede observar en el mismo periodo de la construcción de la **Ópera de Sydney** (segunda mitad del siglo XX) una vertiente menos ostentosa de tratar los recintos para las artes; aunque probablemente más interesante para la vida social y el desarrollo público de la actividad artística. En complejos como el **Muziekcentrum Vredenburg** de Utrecht (Hertzberger, 1977) o la **Place des Arts** de Montreal (1963 y ss.) los edificios para las artes no se entienden como formas eminentemente emblemáticas o espectaculares sino como contenedores de actividades sociales. La arquitectura está supeditada a la actividad que acoge, pero no en el sentido formal-funcionalista, sino en su capacidad de albergar la vida cultural en términos de oportunidad más que de predeterminación espacial.



Fig. 10. Place des Arts, Montreal. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

El éxito de alguno de estos conjuntos avala la visión democratizadora del arte de sus promotores. Pero la capacidad de estos complejos para convertirse en dinamizadores de la cultura y de la vida urbana no es automática, dependiendo en gran medida de su localización. Por ejemplo, por su situación aislada en el tejido urbano el ambicioso **Centro Nacional de las Artes** en Ciudad de México (1994) terminó vallado y con accesos controlados para evitar el vandalismo que se producía al ser abandonado por empleados y espectadores. En cambio, en la **Place des Arts** de Montreal, que ocupa una manzana central donde, además de la propia programación cultural, las viviendas y equipamientos existentes (centros comerciales, instituciones educativas, intercambiador de transporte...) aseguran la atracción y permanencia continua de personas de distintas edades, clases e intereses [Fig. 10].

## SITUACIÓN ACTUAL DE LOS ESPACIOS PARA LA MÚSICA

En las últimas décadas la situación urbana de los espacios para la música presenta un panorama

disímil, caracterizado a nuestro entender por cuatro escenarios distintos:

### 1. RECUPERACIÓN DE TEATROS HISTÓRICOS

En España como en otros países desarrollados la recuperación de la ciudad histórica está hoy integrada en un proyecto de Estado, sustentada en una visión posmoderna del patrimonio surgida a fines de la década de 1970 como alternativa a la pérdida de calidad de vida, identidad y belleza de las metrópolis modernas. En el ámbito de la música culta, frente a lo que había sido habitual —construir recintos adecuados a las nuevas costumbres sociales y a las nuevas condiciones técnicas y requerimientos arquitectónicos— se optó por recuperar recintos diseñados para unas estructuras sociales y artísticas distintas, cuando no opuestas a las actuales; pero cuya puesta en valor permite emplear la memoria histórica para revitalizar los enclaves donde se localizaban.

La actualización de las instalaciones de los teatros fue algo abordado en todas las intervenciones. Sin embargo, surgieron fuertes discre-



Fig. 11. La Scala, Milán, aspecto actual. Fotografía de Silvia Bossio.

pancias teóricas y prácticas al momento de abordar la rehabilitación de las salas y los espacios representativos de los teatros, que pivotaron entre dos posiciones extremas: (a) Mantener el estado original del auditorio, como la reconstrucción de la **Fenice** veneciana (1996-2004) realizada siguiendo el principio “donde estaba, como estaba” y calificada por A. Baricco (2004) como “bella locura [...] lo que queda de lo que ya no somos”. (b) Frente a esta opción conservadora la otra alternativa, difícilmente puede considerarse una restauración, consiste en mantener la apariencia externa y algunas dependencias y construir un nuevo teatro en el vacío interior, como en la intervención (1980-93) de J. Nouvel en la **Ópera Nacional de Lyon** (Soufflot, 1753).

Pese a las diferencias que suponen ambas opciones de reconstrucción, lo esencial de ellas es la voluntad de los promotores por aprovechar el valor simbólico acumulado por los antiguos espacios para la música. Tan importante es este aspecto intangible, que tanto en términos arquitectónicos como urbanísticos se han cometido verdaderas aberraciones para conseguirlo: (a) A nivel arquitectónico, por ejemplo, en algunas re-

construcciones señeras, como la mencionada de la **Fenice** o la del **Liceo** barcelonés (1994-99) se optó por restituir, a precio de oro, zonas de mala o nula visibilidad en vez de modificar las salas. (b) A nivel urbano, al intentar equipar las salas con instalaciones para las que no fueron concebidas, se han agregado dispositivos cuyo volumen ha alterando su coherencia formal de algunos teatros hasta convertirlos antiestéticos emblemas de la apropiación simbólica de la historia por el poder político; intervenciones como la señalada de de J. Nouvel en **Lyon** o de M. Botta en **Milán** son en este sentido ejemplares [Fig. 11].

Otra característica común a estas rehabilitaciones, que sirve para ilustrar las nuevas relaciones del poder con el arte, son los enormes presupuestos invertidos. Según los promotores políticos los réditos sociales y económicos –publicidad, plusvalías urbanas, turismo cultural– justifican la inversión. Para los críticos, son presupuestos desmesurados que obligan cuestionar la repercusión social del dinero público invertido en la promoción de un arte caro, elitista y que poco contribuyen a lograr un fomento de la cultura musical de la sociedad en su conjunto<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Una editorial reciente de la revista 12 notas (n° 54, dic.2006/ene.2007, pág. 51) cuestionaba la enorme cantidad de dinero que supone construir y mantener en funcionamiento los teatros de ópera –el coste medio de una función oscilaría en España entre los 357.000€ del Teatro Real y los 800.000€ del Palau de les Arts–, cuando otras parcelas del quehacer musical, probablemente de mayor impacto social y artístico, como los presupuestos destinados a los conservatorios o a la creación de nuevos públicos, son insuficiente para atender la demanda.



Fig. 12. Palau des Arts, Valencia. Fotografía de Roberto Goycoolea Prado.

## 2. ESPACIOS MULTIFUNCIONALES

Siguiendo una tendencia que tiene su origen en teatros como el **Auditorium de Chicago** (1889), los nuevos espacios para la música tienden a ser multifuncionales. Se diseñan tanto pa-

ra acoger distintos tipos de música —obligando a utilizar una acústica neutra o caros instrumentos que permitan soluciones acústicas variables— y expresiones artísticas (teatro, recitales, exposiciones), así como eventos económicos (congresos, graduaciones) y políticos (mítines y

similares). Aunque, en principio, parece razonable abogar por la flexibilidad, tras este requisito subyace una equiparación por parte del poder de la función educativa y emancipadora del arte con la de cualquier otra actividad productiva o publicitaria. En España, pese a las declaraciones de los promotores públicos de este tipo de auditorios, se observa que la práctica artística y en especial la *música culta* son pretextos para dignificar unas programaciones bastantes más pedestres.

Por otra parte, la diversidad de funciones y contenidos de estos auditorios dificulta su identificación con una manifestación cultural concreta. En realidad se transforman en ‘espacios disponibles’, alquilables; algo que no ocurriría con los antiguos espacios para la música, donde no cabían dudas sobre qué manifestaciones artísticas fomentaban las clases hegemónicas. En cambio ahora no es fácil que un melómano pueda identificarse o presumir de un espacio donde además de *música culta* se programan agrupaciones de bailes regionales y convenciones de tenderos. El prestigio de un auditorio no depende sólo de sus características acústicas y estéticas sino también de la continuidad y calidad de su programación y, como en los toros, del conocimiento y exigencia del público habitual. Por ello, aunque técnica y arquitectónicamente adecuados, los auditorios multifuncionales tienden a desvanecer su valor social, a la vez que a desdibujar el ritual social tradicionalmente asociado a las manifestaciones artísticas. Pero al contrario de lo que sucede con los grandes teatros de ópera, suelen ser económicamente rentables.

### 3. LOS ESPACIOS PARA LA MÚSICA COMO ELEMENTOS MEDIÁTICOS DE REVALORIZACIÓN URBANA

Siguiendo la línea iniciada por el **Centre Georges Pompidou**, se observa últimamente la incorporación de diversos espacios para la música en grandes conjuntos arquitectónicos de carácter cultural. Para el poder, el objetivo de estas intervenciones es disímil. Una cara amable consistente en afirmar, y es cierto, que se construyen para incrementar la oferta cultural local. Pero existe una cara oculta, consistente en apro-

vechar la buena valoración social de los equipamientos culturales para prestigiar y financiar, sin oposición ciudadana, negocios privados de especulación inmobiliaria.

Por escala de intervención, espectacularidad y evidente trasfondo especulativo, la **Ciudad de las artes y las ciencias** de Valencia, con su recientemente inaugurado aunque no terminado **Palau des Arts** de S. Calatrava, es el paradigma global de la utilización simbólica y mediática del prestigio asociado a la “música culta” como reclamo publicitario y económico. En su construcción, a los promotores políticos parece no haberles importado el presupuesto del edificio, si hay una demanda cultural insatisfecha o si existe un proyecto de gestión sostenible a largo plazo. Lo importante es llamar a un arquitecto estelar para construir algo tan espectacular que sitúe a la ciudad en el circuito mundial de la industria cultural. Según un colectivo de artistas valencianos, este objetivo no declarado “lleva irremediable y groseramente a querer convertir les Arts en acotado parque temático donde — como en Disneylandia— amontonar tierras míticas a mansalva”<sup>7</sup> [Fig. 12].

Resulta revelador del estado actual de la política local española, constatar que esta estrategia de actuación ya no es propia de las grandes ciudades, convirtiéndose en ideal de todo alcalde que se precie. **Valladolid**, por ejemplo, ha confiado en Ricardo Boffill el nuevo auditorio **Miguel Delibes**, un enorme edificio de sinuosa cubierta que hospeda también un conservatorio, escuelas de artes y otros equipamientos, criticado por situarse lejos del centro, sintomáticamente, en una nueva zona de expansión urbana. (Herrero, 2007) En una línea más ambiciosa, Alcorcón ha destinará 180 millones de euros al futuro **Centro de Creación de las Artes**, “un enorme complejo cultural y de creación artística” de nueve edificios con los que, según el alcalde, la ciudad dormitorio madrileña “se convertirá en referencia internacional” (*El País*, 03/02/2007).

El modo en que se están concibiendo estas intervenciones supone un cambio radical en la manera tradicional que tenía el poder político de entender el arte y sus espacios. Los teatros construidos hasta las primeras décadas del XX eran edificios que nacían para atender a una de-

<sup>7</sup> Editorial, revista *12 Notas*, nº 54, dic.2006/ene.2007, p. 51.

manda concreta, lo que aseguraba la rentabilidad simbólica, cultural y económica de la inversión realizada. (Forsyth, 1985:73) Hoy tiende a prevalecer la postura contraria. Se espera que la construcción de auditorios espectaculares genere automáticamente una demanda musical equivalente. Suena bien. Pero en el devenir urbano como en la vida, el que existan las condiciones para que algo se dé no supone que necesariamente se consuma.

#### 4. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS PARA LA MÚSICA

La generalización de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), con sus visibles transformaciones en todos los ámbitos del quehacer humano, están también transformando la concepción y uso de los espacios para la música.

Los cambios espaciales que se observan son de distinta índole. Algunos derivan de los nuevos estilos de vida y trabajo, como los cambios en los horarios de las programaciones y, consecuentemente, de las actividades tradicionalmente asociadas al ritual social de la música. “La **New York Philharmonic**, por ejemplo, ofrece un concierto especial para las horas punta al que los trabajadores pueden asistir después de su jornada laboral, evitando el atasco.” (Bayarri, 2004) Otro tipo de cambios generados por la aparición de las TIC es la disminución de las gestiones necesarias para asistir a la ópera. Gracias a la informática ya no se ven, por ejemplo, las largas colas para conseguir un programa o comprar entradas; lo cual ha eliminado el lucrativo y visible negocio de la reventa, con agrupaciones de mendigos incluido. Para la ciudad la reducción de gestiones y actividades asociadas al ritual musical supone una disminución proporcional de acciones y por tanto de vitalidad, en el espacio urbano.

Pero hay otras transformaciones en ciernes más originales derivadas de las posibilidades que ofrece Internet para configurar nuevos espacios para la música culta. Pionero de esta iniciativa es el **Metropolitan Opera de Nueva York** que desde diciembre de 2006 retransmite sus óperas por Internet a más de 200 cines del país a espectadores que pagan por ello. (*El País*, 8/9/2006) En España el **Real** y el **Liceo** están retransmitiendo vía Internet sus óperas a varias

universidades, que dan créditos de libre elección por visualizarlas.

Entre otras cuestiones, estas retransmisiones suponen una nueva manera de entender la relación social de los espacios para la música por tres razones. (a) Producen una ruptura de la dimensión espacial, aunque no de la temporal, en el fenómeno musical. No es necesario “ir al teatro” para ver la representación, pero sí hay que compartir el tiempo de la escucha. Tanto el espacio urbano como el arquitectónico del teatro se reducen a las imágenes iniciales y posteriores de las retransmisiones. Luego, el único espacio musical propio es el del escenario. (b) El impacto social de las retransmisiones cambia según el lugar de visualización. Si se efectúa en un lugar público se reproducen, si bien devaluadas, las posibilidades de encuentro, de compartir experiencias comunes, propias de los teatros históricos. En cambio si la escucha se realiza en privado, la sociabilidad asociada a la audición musical desaparece; se transforma en otra manifestación más del proceso de privatización de las actividades tradicionalmente públicas o semipúblicas; del discurrir de las artes del ámbito público (plaza, teatro, vestíbulo, sala) al privado (vivienda, salón, pantalla). (c) Por último, se puede dudar del futuro de estas retransmisiones por loable que sean sus objetivos de democratizar la ópera, crear nuevos públicos y aumentar ingresos. La idea de ver en directo un acontecimiento sólo tiene sentido cuando el resultado es emocional, política o históricamente vital, como ocurre con el deporte o las elecciones. Pero difícilmente alguien asistirá a una retransmisión en vivo de una ópera o un concierto si puede grabarla y verla cuándo y dónde quiera (Morgades, 1997).

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

En términos generales consideramos que el trabajo realizado confirma las hipótesis de partida; es decir, que el análisis de los aspectos “externos” de los recintos para la música culta aporta información esclarecedora sobre la relación arte-poder y complementa los estudios que existen sobre la significación política y social de los aspectos “internos” de estos edificios. De manera específica nos parece oportuno recalcar cuatro aspectos:

- a) La construcción de los recintos para la música culta en las ciudades occidentales



modernas se caracteriza por ser un proceso íntimamente vinculado con los tipos de mecenazgo desarrollados por las clases hegemónicas en los distintos periodos históricos. Resumiendo, los recintos para la música han pasado de ser edificios sin ninguna o poca visibilidad en el espacio público, como sucedía en los primeros “teatros de corte” y en los “teatros de taquilla”, a convertirse paulatinamente en edificios de gran presencia pública; del mismo modo que el mecenazgo se hace más universal y “democrático” en el paso de las cortes locales a las monarquías nacionales y los estados democráticos. En términos arquitectónicos el cambio hacia una mayor presencia pública se inicia a mitad del siglo XVIII, cuando las monarquías europeas comenzarían a utilizar los recintos para la música como partes básicas del proyecto de estado y ciudad que patrocinaban. Pese a todos los cambios conceptuales y tipológicos observables en los recintos para la música que desde ese momento se construyen en Occidente, su importancia urbana y significación social no ha dejado de aumentar, al punto de que hoy varias ciudades los tienen como hitos referenciales: Sydney, Berlín y, recientemente, Valencia.

- b) En términos formales, el proceso descrito se manifiesta en la paulatina tendencia a la monumentalidad de los recintos para la música, tanto en lo que concierne a su arquitectura como a la localización. Ejemplo paradigmático de esta situación fue la Ópera de París (1861-75); un edificio que pese a la influencia que ejerció puede ser visto como el canto del cisne de la utilización de un teatro como elemento de simbolización del poder imperial en la sociedad y el espacio público. En efecto, a fines del siglo XIX y primera mitad del XX las nuevas estructuras sociopolíticas y la tendencia al funcionalismo arquitectónico transformó el ideal monumental ilustrado. Los teatros continuaron entendiéndose como edificios que tienen un papel fundamental en la configuración urbana pero su diseño ya no seguirá los estilos ni tipologías históricas, basando tanto la configuración interior como la exterior en formas que siguen los aspectos técnicos y funcio-

nales de la interpretación y escucha musical. Últimamente, una serie de cambios socioeconómicos entre los que cabría destacar la aparición de estructuras de poder supranacionales, los nuevos sistemas de comunicación, la transformación de la cultura y el turismo en una industria y la pérdida de protagonismo político del espacio público, estamos inmersos en un proceso caracterizado por una clara orientación hacia la espectacularidad de los recintos para la música. Edificios donde lo principal no parece ser su idoneidad musical ni su papel social o espacial en el ámbito geográfico en que se insertan, sino la utilización de su “originalidad” formal como parte de una estrategia económica-publicitaria conjugada de los poderes políticos y económicos orientada a situar (vender) la ciudad y a quienes promocionan estos recintos en los circuitos de una industria cultural de escala global.

- c) Aunque es posible hablar en términos genéricos de recintos para la música, cabe distinguir, por sus connotaciones sociales y espaciales, entre los desarrollados para la ópera y la música instrumental: (a) Por un lado, existe una diferencia tipológica derivada de los distintos requerimientos técnicos de ambos tipos de música (las salas de concierto no requieren tramoyas) y de que una incluya escenas dramáticas y la otra no. Diferencias formales apreciables ya en los “teatros de taquilla” venecianos, cuando comienza a definirse la distribución “a la italiana” de la sala de ópera, mientras que la música instrumental se interpretará hasta avanzado el siglo XIX en salas rectangulares adaptadas con tribunas. Sólo la aparición en el siglo pasado de salas polivalentes ha tendido a unificar ambos tipo de recintos para la música. (b) Por otro lado, resulta importante constatar que los recintos construidos para ópera han sido utilizados con mayor sistematización por el poder que los edificadas para la música instrumental. Los teatros de ópera han sido (y son) edificios de mayores dimensiones, más grandiosos y mejor localizados; reflejando en ello el hecho de que, con excepción quizás de la época de los “teatros de taquilla”, la promoción de la ópera la han realizado

siempre las clases hegemónicas como si tratase de “su arte”. En cambio el hecho de que muchos de los auditorios hayan tenido promoción privada explica que tengan una presencia social y espacial más difusa. Últimamente, sin embargo, el poder está patrocinando indistintamente tanto recintos para óperas como para conciertos. Probablemente esto se deba a la “institucionalización del mecenazgo” de las democracias contemporáneas donde el apoyo al arte es genérico y no específico; y a que en la construcción actual de los recintos para la música no priman tanto las consideraciones artísticas como los réditos políticos y/o económicos que su construcción pueda proporcionar. Prueba de ello es que los actuales recintos para la

música, en general arquitectónica y urbanamente espectaculares, se han edificado en medio de una crisis de público para la música culta.

- d) Por último, cabría señalar que el estudio realizado confirma, una vez más, la lúcida conclusión de Nietzsche (1888:§11) respecto a la íntima relación históricamente establecida entre los edificios representativos y el poder que las promueve: “Los hombres poderosos han inspirado siempre a los arquitectos; la arquitectura ha estado siempre bajo la sugestión del poder. En la construcción se aseguran el orgullo, la victoria sobre la pesantez, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder en las formas, a ratos convincente, adulatoria o simplemente imperativa.”

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger (2002); *Historia de la ópera*; Barcelona; Ma non troppo.
- BARICCO, Alessandro (2004); “La bella locura de la Fenice”; Madrid; El País Semanal; 14/11/2004; pág. 6
- BAYARRI, T. (2004); “Nuevas fórmulas de entretenimiento y de fidelización”, *Expansión*, 30.11.2004, p. 39
- BOER, Henriette P. de (2003); *Concertgebouw*; Amsterdam; Ludion Guides.
- CRUCIANI, Fabricio (1994); *Arquitectura teatral*; México; Gaceta.
- DREW, Philip (2002); *Sydney Opera House Aid*, Phaidon Press.
- ELIAS, Norbert (1993); *La sociedad cortesana*; México; FCE.
- FORSYTH, Michael (1985); *Buldings for Music*; Cambridge University Press.
- FUBINI, Enrico (1994); *Música y lenguaje en la estética contemporánea* [1973]; Madrid; Alianza Música.
- HORKHEIMER y ADORNO (2001); “La industria cultural” [1944]; en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- LANDON, H. C. Robbins y J. Julius NORWICH (1992); *Cinco siglos de música en Venecia* [1991]; Destino; Barcelona.
- LE GOFF, Jacques (2004); *Mercaderes y banqueros de la Edad Media* [2000]; Alianza; Madrid.
- LLINARES, J., A. LLOPIS, J. SANCHO (1991); *Acústica arquitectónica y urbanística*; Valencia; Universidad Politécnica de Valencia.
- LORDA, Joaquín (2006); “Historia de la Arquitectura”, Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra; <http://www.unav.es/ha/indice.html>.
- MARGULIS, Mario (2002); “La ciudad y sus signos”; en *Estudios sociológicos*, XX, 60; Buenos Aires.
- MORGADES, Lourdes (1997); “Ópera en el ciberespacio”, *El País*, 3/5/1997
- NIETZSCHE, Friedrich (2003); “IncurSIONES de un intemporal” [1888]; en *Crepúsculo de los ídolos*; § 11; Barcelona; Tusquets.
- OLIVA, Cesar & TORRES MONREAL, Francisco (2000); *Historia básica del arte escénico*; [1990]; Madrid; Cátedra.
- ORREY, Leslie (1993); *La ópera* [1972]; Barcelona; Destino.
- RAYNOR, Henry (1986); *Historia social de la música* [1972]; Madrid; Siglo XXI.
- RIEGL, Alois (1987); *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen* [1903]; Madrid; Visor.
- SARTORI, Giovanni (1998); *Homo videns. La sociedad teledirigida* [1997]; Madrid; Taurus.
- STRONG, Roy (1988) *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento: 1450-1650*. [1973]; Madrid Alianza Forma.
- VELA DEL CAMPO, Juan Ángel (2004); “Manaos, en el corazón de la selva”, *Babelia*, El País, 24/04/2004, pág. 23.
- VERDÚ, Miguel (1990); “De San Cassiano a la Bastilla. Las casas de la Ópera”; Madrid; *Revista de Occidente*.