

Elementos morfológicos de la dramaturgia de la luz

Autor: Juan José Villanueva

[2.1] Introducción

[2.2] Propiedades controlables de la luz

[2.3] Funciones básicas de la iluminación

[2.4] Referencias bibliográficas

2

T E M A

Material básico

2.1. Introducción

Para estudiar este tema deberás comprender las **Ideas clave** expuestas en este documento, que se complementan con lecturas y otros recursos para que puedas ampliar los conocimientos sobre el mismo.

Además, tendrás que leer la siguiente obra, disponible en el aula virtual, en virtud del artículo 32.4 de la Ley de Propiedad Intelectual, para el epígrafe 2.2:

» Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro* (pp. 81-92). Buenos Aires: Inteatro.

Para el epígrafe 2.3. deberás leer las siguientes páginas, disponibles en el aula virtual, en virtud del artículo 32.4 de la Ley de Propiedad Intelectual:

» Rinaldi, M. (2006). *Diseño de iluminación teatral* (pp. 59-65). Buenos Aires: Dunken.

En este tema vamos a abordar dos bloques de contenidos. En primer lugar nos acercaremos a los **elementos morfológicos de la iluminación teatral**. Para poder ubicar de manera adecuada estos conceptos en el marco de los distintos elementos de planificación de la narrativa escénica acudiremos al esquema general que propusimos en el tema anterior, donde distinguíamos las diferencias entre «luz» e «iluminación». A partir de ese cuadro desarrollaremos los elementos que articulan la **dramaturgia de la luz**, elementos morfológicos y sintácticos, y profundizaremos en el concepto del diseño de iluminación como elemento de la narrativa escénica apoyándonos en el concepto de **texto espectacular**.

Posteriormente estudiaremos las **funciones básicas de la iluminación** en un espectáculo teatral. Propondremos una sistematización a partir de la establecida por el iluminador norteamericano Stanley McCandless a principios de siglo XX.

Los **objetivos** de este tema son: **comprender las propiedades que intervienen en la configuración morfológica de la dramaturgia de la luz**, así como su inclusión en el sistema global de la planificación dramática. En segundo lugar,

conocer las funciones básicas de un diseño de iluminación, acorde con las sensaciones e información que deseamos transmitir al espectador.

Conceptos fundamentales: Elementos para una dramaturgia de la luz

En este tema comenzaremos a estudiar los principios compositivos básicos que nos ayudan a configurar la dramaturgia de la luz y vincularla a la planificación de nuestra puesta en escena. Para ello te será muy útil regresar al cuadro que planteábamos en la introducción del tema 1. En dicho esquema abordamos el **concepto y definición de la dramaturgia de la luz, vinculándolo al fenómeno artístico de la iluminación**. En este tema profundizaremos en estos conceptos para una mejor comprensión y uso de los elementos compositivos de la partitura del director de escena.

Nos hemos referido al concepto de la iluminación como el tratamiento del fenómeno físico de la luz con una finalidad artística. Hemos aludido también a las características físicas de este fenómeno como materia prima del trabajo creativo del director de escena y del iluminador. Hemos de entender ahora cómo se realiza ese tratamiento, y para ello nos ubicamos en su objetivo fundamental: la configuración o planificación de la narrativa escénica del espectáculo.

Concebíamos también esa configuración como la creación de una *partitura*. La definición de este término musical es la siguiente:

«Copia impresa o manuscrita de una pieza musical que contiene las partes individuales de todos los ejecutantes en pentagramas separados [...]. Una partitura “completa” despliega por separado cada parte instrumental o vocal y contiene todas las indicaciones requeridas para la interpretación de la obra. (Latham, 2008, p.1160)».

Si sustituimos los instrumentos que aparecen anotados en la partitura por los sistemas significantes que intervienen en el espectáculo, entre los que se encuentra la luz, obtendremos como resultado la partitura del director de escena. En ella queda anotada la planificación y desarrollo de todos los sistemas significantes que se ejecutarán a lo largo del espectáculo. Este concepto se vincula con el de **texto espectacular**, del cual anotamos su definición:

«Relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena. [...]. Nos permite contemplar el espectáculo como un modelo reducido desde donde observamos la producción de sentido. A veces, este texto espectacular queda más o menos anotado y materializado en un cuaderno de dirección, un *modellbuch*, o en cualquier otro metalenguaje que deje constancia —siempre precaria, desde luego— del espectáculo concreto. La “lectura” del texto espectacular desvela las opciones estéticas e ideológicas de la puesta en escena (Pavis, 2002, p.472)».

Como vemos, texto espectacular y partitura guardan estrechas coincidencias; de hecho, Pavis nos cita el cuaderno de dirección como una posibilidad de soporte físico de esa partitura a la que hacíamos mención. Partitura, en efecto, porque el **texto espectacular no es más que una planificación a la espera de ser ejecutada** y, lo que es aún más importante, por considerarla en relación con el espectador, verdadero cocreador de la producción de sentido del espectáculo.

Rescatamos de la definición de Pavis la alusión al carácter textual de nuestra partitura. Si concebimos el texto, desde una concepción lingüística, como un contexto estructurado de signos que forma una unidad de sentido, ¿cómo podemos vincular la planificación de la luz, un signo no lingüístico, a una conceptualización a partir de lo textual?

En este caso, y nos acercamos a la materia del presente tema, podemos afirmar que la planificación de la luz se asienta en el tratamiento de unos **elementos compositivos** que se pueden dividir en dos grandes grupos: los **elementos morfológicos** de la luz y los **elementos sintácticos** de la luz.

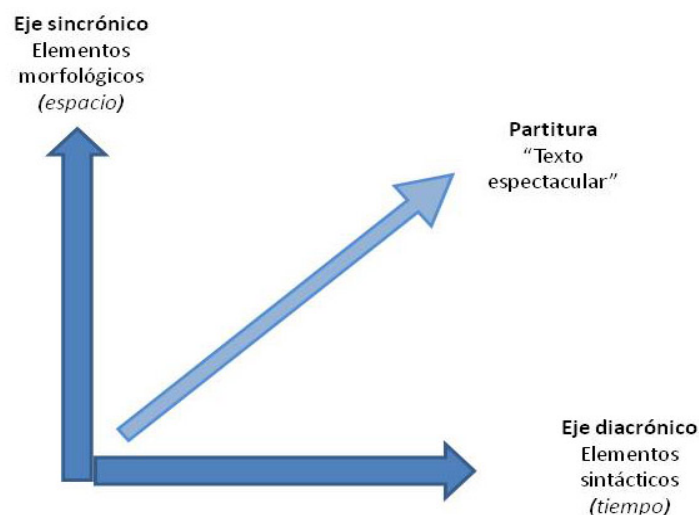
En el pasado tema, en el epígrafe dedicado a la panorámica histórica de la iluminación, aludíamos la esencial figura de Adolphe Appia como uno de los artífices del concepto de iluminación contemporánea. En 1899, Appia escribía:

«La puesta en escena, como toda combinación en el espacio con variaciones en el tiempo, puede reducirse a una cuestión de proporción y sucesión. Su principio regulador deberá por tanto dictar las proporciones en el espacio y su sucesión en el tiempo, dependientes unas de otras. (Appia, 2000, p.97)».

Efectivamente, en el texto espectacular, en la partitura del director de escena, deben estar presentes inevitablemente la disposición de las distintas herramientas expresivas en el espacio, así como su desarrollo en el tiempo.

Centrándonos en la iluminación, cuando nos enfrentamos a su planificación debemos partir de una serie de herramientas, sus elementos morfológicos, para configurar la composición de la luz en el espacio. En cuanto a los elementos sintácticos, nos permiten organizar temporalmente el desarrollo de la iluminación del espectáculo.

Esta conceptualización de las herramientas compositivas de la luz nos acerca, por tanto, al concepto de *texto* que aludíamos anteriormente desde las palabras de Pavis. Proponemos este cuadro para comprender visualmente las definiciones que estamos tratando:



En el eje sincrónico, vertical, observamos los **elementos morfológicos**: son aquellos que intervienen en la composición lumínica del espacio, sin intervención del factor temporal. En el eje diacrónico se sitúan los **elementos sintácticos**: ofrecen las distintas posibilidades para el desarrollo temporal de los elementos morfológicos en el transcurso de la representación. La interacción de ambos sistemas, el morfológico y el sintáctico, genera la planificación del texto espectacular referido al signo escénico de la luz.

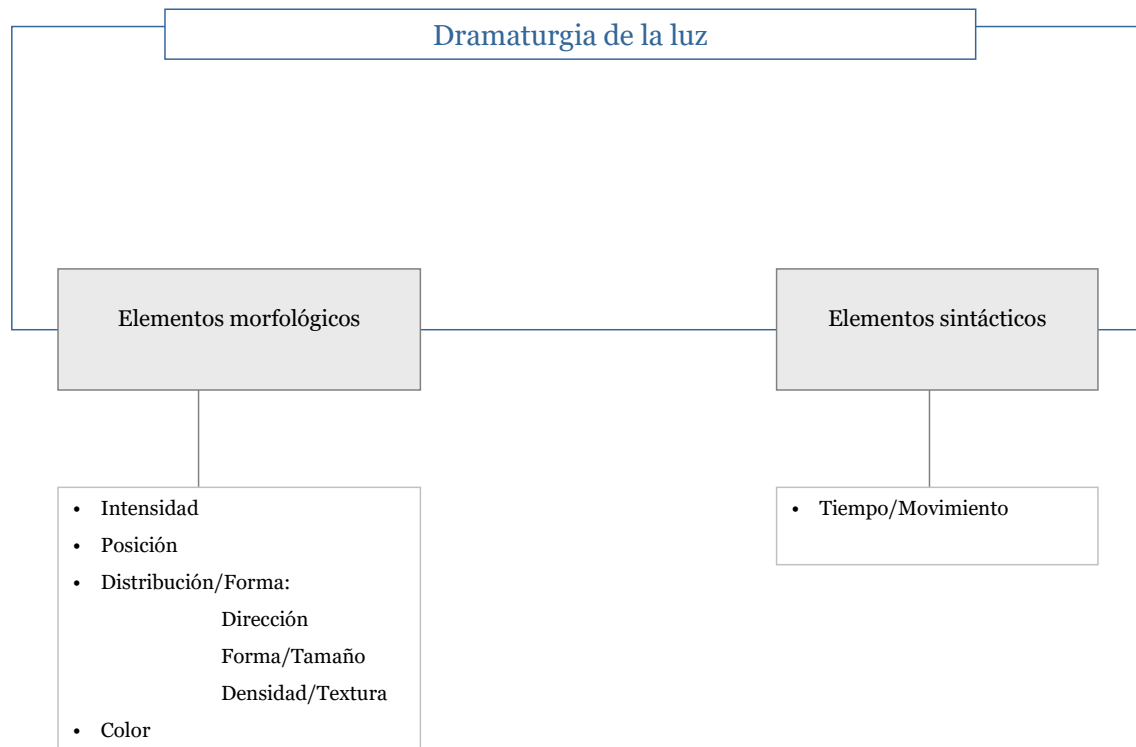
De esta manera podemos entender la vinculación entre el concepto de texto y la dramaturgia de la luz. Efectivamente, si el Diccionario de la RAE entiende por morfología la «parte de la gramática que se ocupa de la estructura de las palabras», y por sintaxis la «parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos», la morfología de la luz se ocupa de la estructura de cada uno de los estados de luz del espectáculo y la sintaxis lumínica la coordinación, unión y desarrollo de esas estructuras en el tiempo.

En el tema 4, cuando abordemos el cuadro global de los sistemas de significación teatral, volveremos sobre este cuadro para profundizar en aspectos relacionados con las posibilidades espacio-visuales y rítmico-dinámicas de los signos teatrales, donde la luz juega un papel fundamental. Será entonces cuando obtendremos la visión completa de la sistematización que el director de escena debe tener presente a la hora de planificar su narrativa escénica. Antes de llegar a ello, pasamos a profundizar en las herramientas de la luz que operan como elementos morfológicos de su dramaturgia.

2.2. Propiedades controlables de la luz

En este epígrafe vamos a acercarnos a la clasificación y estudio de los **elementos morfológicos de la luz**.

La diseñadora y pedagoga argentina plantea el contenido de su manual con el título *Herramientas de la luz*. Es necesario puntualizar que con ello está aludiendo a la suma de los dos elementos compositivos que desarrollábamos en nuestra introducción. Para unificar los conceptos proponemos el siguiente cuadro, que clasifica los contenidos de Sirlin desde la nomenclatura con la que hemos abordado nuestro tema:



Como puedes apreciar, la diferencia estriba en una cuestión de nomenclatura, siendo semejantes los contenidos. Centrándonos en los elementos morfológicos, los sintácticos los abordaremos en el siguiente tema, vemos como en el manual de Sirlin se abordan los tres primeros. A él te remitimos para el estudio de la intensidad, la posición y la forma. El cuarto elemento, el color, vamos a desarrollarlo a continuación.

El color

Podemos afirmar que el color, una de las herramientas más poderosas de la creación artística, no existe. Lo que llamamos color es el resultado de la percepción del ojo humano y el procesamiento e interpretación de esa percepción en el cerebro. El resultado de este proceso, con las limitaciones consustanciales a los sistemas perceptivos del ser humano, nos permite distinguir una paleta de colores, el espectro cromático, dejando otros fuera de nuestra percepción. En este sentido, y por citar un ejemplo, podríamos hablar de una percepción del color distinta en otras especies

animales que, en algunos casos, perciben menos colores que nosotros y, sin embargo, son capaces de percibir longitudes de onda, como la onda ultravioleta, que escapan a nuestra percepción.

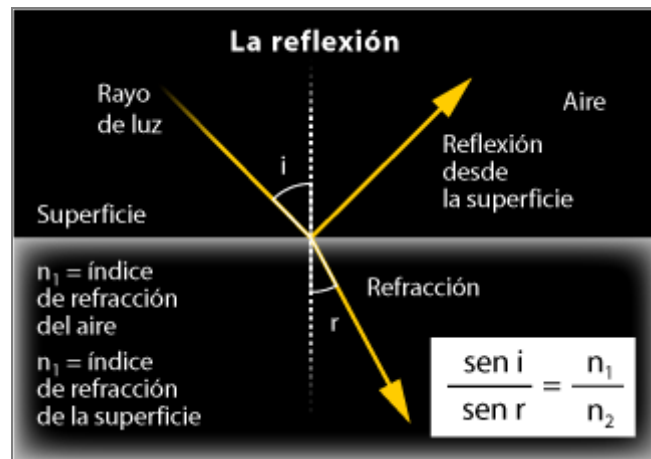
Y, sin embargo, estamos rodeados de color. Influye en nuestro estado de ánimo, nos ayuda a organizar nuestra percepción del mundo, propone experiencias estéticas y, en el caso que nos ocupa, se convierte en uno de los elementos compositivos más relevante de la puesta en escena.

El mundo del color es eminentemente amplio. Nos vamos a aproximar a él desde sus aspectos básicos para entender las claves de su manifestación y poder aplicarlo después al tratamiento de la luz en la configuración de la puesta en escena. Para ello, nos aproximaremos a los **mecanismos físicos que originan la percepción del color**. Posteriormente abordaremos los **sistemas de representación del color**, así como sus propiedades. Por último, nos acercaremos a algunos aspectos relacionados con las **propiedades del color vinculados a la puesta en escena**.

» Física del color

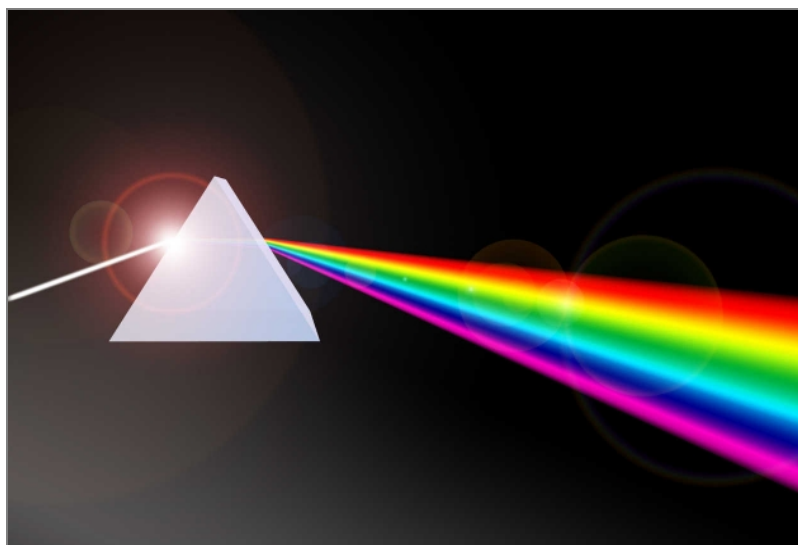
Para comprender los mecanismos perceptuales que originan el color, sobre los que operamos para su aplicación a la dramaturgia de la luz, debemos regresar a los aspectos físicos que estudiábamos en el tema anterior. Desde la física de la luz hemos estudiado que la luz precisa de un objeto o materia sobre la que pueda incidir para manifestarse. Esta afirmación nos lleva a formularnos la siguiente pregunta: ¿qué sucede con la luz cuando incide sobre un objeto? Existen tres acciones físicas:

- **Absorción:** el cuerpo absorbe la luz. La luz se convierte en energía que se emite de nuevo en forma de calor, dejando por tanto de ser visible.
- **Reflexión:** el cuerpo emite la luz en forma visible.
- **Refracción:** el cuerpo transmite la luz, que pasa su energía radiante a través del objeto mismo. Este esquema te puede ayudar a entender estas acciones:



Color y luz. Teoría y práctica. Fuente: Tornquist, 2008.

Como ya habíamos visto en el tema anterior, el paso de la luz de un medio a otro, o refracción, origina un cambio de velocidad en su emisión y, lo que es verdaderamente importante para el tema que estamos tratando, la luz se dispersa en las diversas radiaciones que la componen. Este fue el famoso descubrimiento de Newton, a partir de la refracción de un rayo de luz a través de un prisma.



Refracción de un rayo a través de un prisma. Fuente: <http://curiosidades.batanga.com/4323/isaac-newton-el-coste-de-ser-un-genio>

En resumen, cuando un rayo de luz se encuentra con un objeto, determinadas radiaciones de cierta longitud de onda pasan a ser absorbidas por este, transmitidas o reflejadas. De todo este fenómeno, ¿qué percibimos nosotros como color? Aquella mezcla de radiaciones reflejadas y transmitidas. Como ejemplo, un objeto es verde cuando, al recibir la luz, absorbe algunas frecuencias, que dejan de tener manifestación

visible, y envía otras que, al estimular los mecanismos perceptivos del ojo humano, configuran nuestra percepción de estar ante un objeto verde.

¿Cómo se produce esa **operación perceptiva en el ojo y el cerebro** humanos? De una manera sintética podría enunciarse con los siguientes pasos o etapas de este proceso:

- La luz que recibimos del objeto, siendo más exactos diríamos las longitudes de onda de onda que refleja el objeto, entra en la córnea a través de la pupila, que se dilata o contrae en un acto reflejo de control de la intensidad de luz que recibe.
- En la retina se encuentran unas células nerviosas fotosensibles y pigmentadas, llamadas conos y bastoncillos, que reciben esa energía radiante y la transforman en señales eléctricas que envían al cerebro a través del nervio óptico.
- El cerebro procesa esa información y la interpreta en forma de las distintas manifestaciones de color.

Por último, regresamos a los conceptos físicos que estudiábamos en el tema anterior para entender aquellos colores que nuestro cerebro es capaz de procesar. En el material bibliográfico podías consultar las regiones de color del espectro visible.

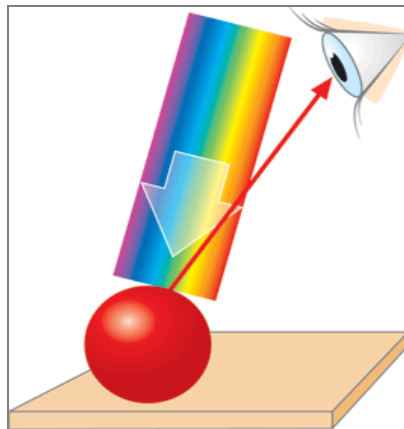
Efectivamente, no todas las longitudes de onda son perceptibles por el ojo humano. Por ello distinguimos un espectro de color que abarca del violeta al rojo. Escapan a nuestra percepción la luz infrarroja y la ultravioleta. Sin embargo, por citar algunos ejemplos, los roedores, los reptiles o ciertos tipos de peces sí tienen fotorreceptores de esta luz ultravioleta: para ellos, por tanto, ese color existe, y forma parte de sus procedimientos de supervivencia y de relación con el entorno. Es solo un ejemplo de lo que decíamos al comienzo del epígrafe: el color no existe, se trata de una operación perceptiva y neuronal que, condicionada por los elementos fotorreceptores de los que disponemos, organiza y limita nuestra experiencia del color.

En el material videográfico que encontrarás al final del tema puedes consultar una serie documental que te permitirá contrastar y profundizar en estos interesantes aspectos de la física de la luz y el color.

» Representación del color

Cuando aludíamos anteriormente a los fotorreceptores de nuestra retina hablábamos del concepto de pigmento. Nos será de gran utilidad entender qué entendemos por pigmento ya que, a partir de esta definición, podremos clasificar los dos tipos de luz fundamentales.

Podemos entender por pigmento una sustancia colorante con color propio. Con esto queremos decir que reflejan y dispersan un solo color, como veíamos anteriormente, mediante la absorción selectiva de las distintas longitudes de onda que reciben:



Color por transmisión. Fuente: <http://fisicavirtual.cl/aula/course/view.php?id=4&lang=hu>

Con respecto al tema que nos ocupa, podemos dividir la manifestación del color en dos tipos:

- Color luz: aquellos colores que se manifiestan a través de las radiaciones luminosas.
- Color pigmento: aquellos colores que se manifiestan a través del efecto de la luz sobre un pigmento.

Ambos tipos de color resultante presentan sus propiedades específicas, que estudiaremos a continuación:

Mezcla o síntesis aditiva:



Síntesis aditiva. Fuente:

http://agrega.educacion.es/galeriaimg/ef/es_20071227_1_5000883/es_20071227_1_5000883_captured.jpg

La luz se descompone en tres colores básicos: rojo, verde y azul, que se definen como los **colores primarios**. Esto es lo que conocemos como Sistema RGB (por las iniciales en inglés de los tres colores), que es el utilizado para la mezcla de color en monitores, sistemas de video y aquellos aparatos que se alimentan de luz.

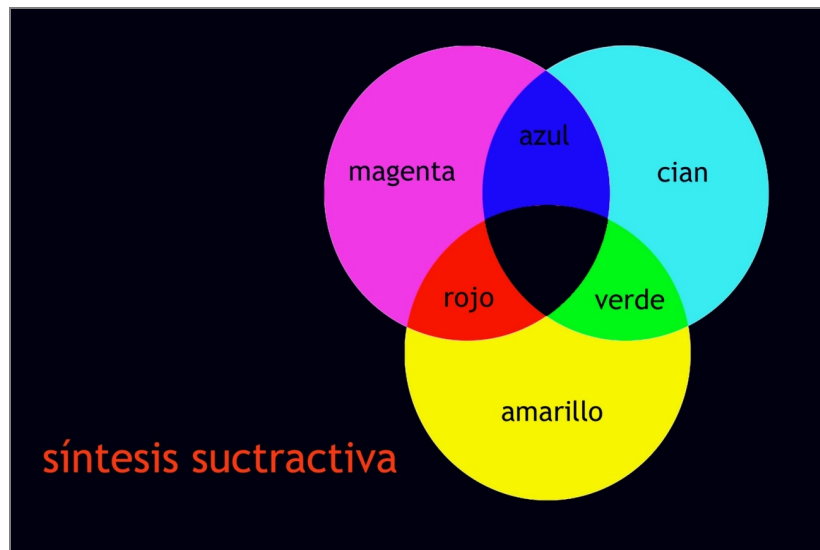
La suma de estos tres colores, como se observa el centro del círculo cromático origina el blanco o la luz blanca. En cuanto a los **colores secundarios**, son aquellos que se obtienen por mezcla de los colores primarios. Como puedes ver en el círculo cromático, la suma de los colores primarios del verde y el rojo, por citar un ejemplo, da como resultado el amarillo, que es un color secundario. Los tres colores secundarios de la luz originan el denominado Sistema CYM, de nuevo a partir de las iniciales en inglés del cian, amarillo (*yellow*) y magenta.

Por último, aludimos a los **colores complementarios**. Son aquellos que están opuestos en el círculo cromático. Por ello, el complementario de un color primario será siempre uno secundario, y la suma de ambos en la mezcla aditiva dará lugar al color blanco. Un cuadro de colores complementarios en la síntesis aditiva sería el siguiente:

- Azul + amarillo = blanco.
- Verde + magenta = blanco.

- Rojo + cian = blanco.

Mezcla o síntesis sustractiva:



Síntesis sustractiva. Fuente:

http://agrega.educacion.es/galeriaimg/12/es_20071227_1_5000882/es_20071227_1_5000882_captured.jpg

Esta síntesis de colores se da en los siguientes casos de interacción:

- Pigmento sobre pigmento.
- Pigmento que refleja luz desde una fuente luminosa cromáticamente filtrada.
- Superposición de filtros coloreados.



Efecto de los filtros. Fuente:
https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/romeo-und-julia.html/ID_Vorstellung=781

El comportamiento de la luz es diferente en este caso, obteniendo como colores primarios los secundarios del color luz: cian, magenta y amarillo. La suma de estos colores origina el negro, como puedes observar en el círculo cromático. En cuanto al comportamiento de los colores secundarios y complementarios, es el mismo que el que hemos visto en la síntesis aditiva.

Hemos visto que una posible mezcla sustractiva se produce cuando la luz es filtrada con color. Este es el sistema que se utiliza en la iluminación con el efecto de los filtros sobre las fuentes lumínicas. Los

filtros actúan como elemento colorante, al recibir la luz del foco y emitir tan solo aquellas longitudes de onda que originan el color luz resultante. En la fotografía anterior se ve el efecto producido por los filtros, generando una atmósfera fría.

En un escenario no podemos planificar el color de la luz tan solo con la mezcla sustractiva originada por el filtrado de los aparatos de luz. Esto se debe a que en la representación conviven los colores luz con los colores pigmento que aportan los elementos escenográficos, el vestuario, el maquillaje y, en fin, todo objeto o corpóreo que está situado en escenario. ¿Qué sucede cuando un foco filtrado con luz verde incide sobre un vestuario magenta? ¿Por qué en la foto apreciamos color verde en la caja sobre la que se encuentra el actor? Resulta muy útil conocer la interacción de los colores luz y pigmento para no cometer errores a la hora de planificar la disposición morfológica del color en nuestra puesta en escena.

Por ello os proponemos este cuadro donde se establecen los colores resultantes de la interacción de los distintos colores luz y pigmento. Se trata de un documento de carácter básico, aunque muy útil, que estableció Theodore Fuchs en su libro *Stage Lightning*, en 1929:

Color pigmento	Color de la luz							
	Violeta	Azul	Cyan	Verde	Amarillo	Naranja	Rojo	Magenta
Violeta	Violeta puro	Violeta oscuro	Violeta oscuro	Violeta	Marrón oscuro	Marrón oscuro	Gris oscuro	Violeta oscuro
Azul	Azul claro	Azul oscuro	Gris claro azulado	Azul claro	Gris oscuro azulado	Negro	Gris	Azul
Cyan	Azul oscuro	Azul muy oscuro	Gris oscuro azulado	Verde oscuro	Azul verdoso	Marrón oscuro verdoso	Negro	Azul oscuro
Verde	Marrón azulado	Verde oliva claro	Gris claro verdoso	Verde puro	Verde brillante	Verde oscuro	Gris oscuro	Marrón oscuro verdoso
Amarillo	Rojo naranja	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo verdoso	Amarillo puro	Amarillo anaranjado	Rojo	Naranja
Naranja	Rojo anaranjado	Marrón claro	Marrón claro	Marrón claro	Naranja	Naranja puro	Naranja rojizo	Rojo anaranjado
Rojo	Rojo anaranjado	Bordó	Marrón oscuro	Marrón	Rojo brillante	Rojo anaranjado	Rojo puro	Rojo
Magenta	Magenta	Violeta	Marrón	Violeta	Marrón	Marrón	Marrón	Magenta

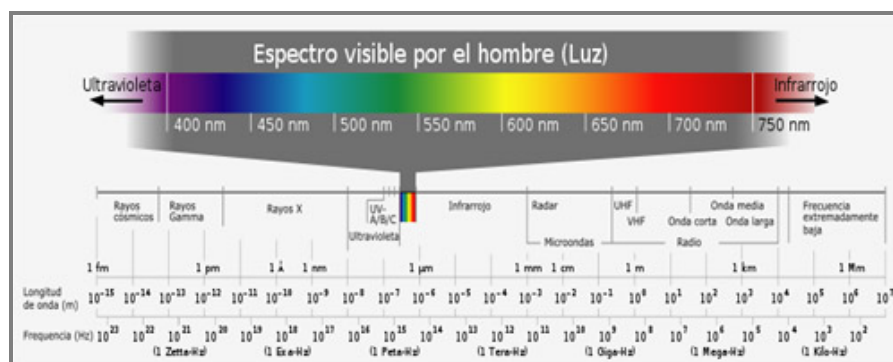
	rojizo	oscuro		rojizo	claro		rojizo	puro
--	--------	--------	--	--------	-------	--	--------	------

La luz en el teatro. Fuente: basado en Sirlin, 2005.

» Atributos del color

Partiendo de la percepción específica que el ser humano tiene de la manifestación del color podríamos referirnos a tres dimensiones o atributos del color. Estas dimensiones, que presentan relaciones entre ellas y se manifiestan simultáneamente, pueden clasificarse sintéticamente de este modo:

- Tono: también llamado tinte o matiz. Por tono entendemos el color mismo, a partir de las longitudes de onda tal como se disponen en el espectro visible del color que ya conocemos. Podríamos decir, por tanto, que la tonalidad o el tono viene determinado por la longitud de onda dominante de dicho tono, sin la aportación de blanco o negro.



Espectro visible por el ojo. Fuente:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Electromagnetic_spectrum-es.svg

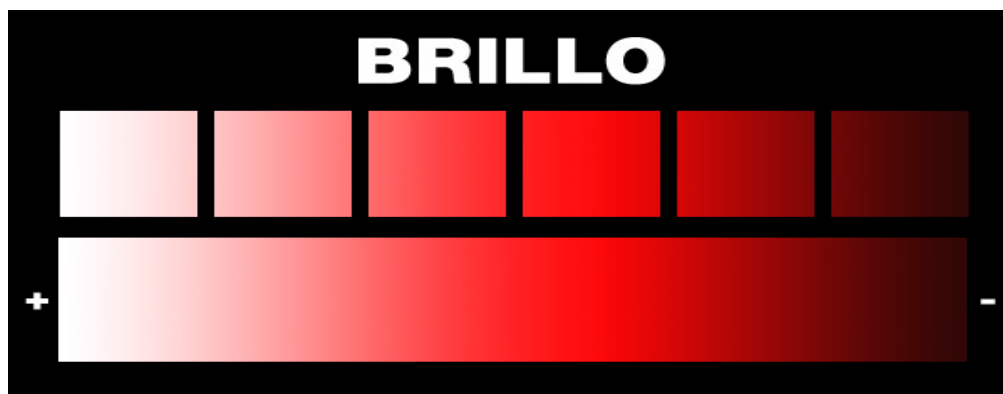
- Saturación: podemos definirla como la pureza de un color en relación con el gris. Observamos este ejemplo a partir del color rojo:



Saturación. Fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/10709484/El-color-Diseno-Grafico.html>

En el extremo izquierdo del espectro tenemos un máximo de gris y un mínimo de rojo. Decimos en este caso que el rojo resultante está muy poco saturado. A medida que nos desplazamos hacia la derecha, se va sumando rojo y la mezcla con gris es menor; podemos decir que a medida que nos desplazamos el color está más saturado o tiene una saturación alta. En el extremo derecho encontramos el grado máximo de saturación, o el grado de mayor pureza del color sobre el que se está operando la saturación.

- Brillo: también llamado luminosidad. Alude a la gradación de un tono en relación a dos parámetros como la luz y la oscuridad. Por ello, el espectro de brillo posible bascula entre el blanco y el negro, como se aprecia en este ejemplo:



Brillo. Fuente: <http://www.taringa.net/posts/imagenes/10709484/El-color-Diseno-Grafico.html>

Se trata de un atributo que no afecta al color, ya que presenta en cualquiera de sus posibilidades un tono constante. Un ejemplo claro y clásico al respecto es el siguiente: el monitor de nuestro ordenador o nuestra televisión tiene un balance de tono y de brillo. Si operamos sobre el monitor, eliminando la información del color, el resultado será encontrarnos con aquello que el monitor esté reproduciendo en una escala de grises. Habremos modificado los parámetros del color, eliminándolo del balance, pero el brillo no habrá variado, manteniendo las mismas constantes que tenía antes de eliminar el color de nuestro monitor. Igualmente, el brillo no afecta a la saturación. Por citar un ejemplo, un rojo muy saturado puede tener más o menos brillo.

» Propiedades del color y puesta en escena

Nos acercamos en este último epígrafe a algunos aspectos del comportamiento del color en relación a la puesta en escena. Será una primera aproximación que se irá enriqueciendo en los sucesivos temas; en ellos podremos estudiar las distintas posibilidades expresivas del color en cuanto a los distintos campos compositivos: el espacio escénico, la sintaxis de la luz o el desarrollo de las distintas poéticas escénicas.

En primer lugar debemos recoger los elementos que hemos estudiado y que generan la percepción de la luz:



El diseñador de iluminación interviene directamente tan solo en el primer aspecto: la composición espectral de la fuente de luz, dado que los objetos que reflejan la luz en escenario (elementos escenográficos, vestuario, caracterización, entre otros) son creados y diseñados por otros miembros del equipo creativo.

En cuanto al tercer paso, la respuesta física del espectador y las consecuentes respuestas sensoriales y emocionales, nos plantea dificultades de sistematización. Esto se debe al alto grado de subjetividad que comporta la experiencia de la luz, así como la influencia en la misma de múltiples factores ajenos a la planificación de la puesta en escena: condicionantes físicos que matizan y varían la percepción, factores culturales que afectan a los universos referenciales de cada espectador, su edad, sexo, nacionalidad... Resulta por tanto extremadamente complejo sistematizar con absoluta objetividad las posibles respuestas del espectador ante la propuesta cromática de nuestro espectáculo. La solución a esta circunstancia la encontramos en una serie de criterios físicos contrastados y conocimientos derivados de los estudios de la psicología del color que no serán, en todo caso, definitivos.

- **Composición espectral de la fuente de luz:**

Nos remitimos a aspectos que hemos estudiado anteriormente: la decisiva aportación de la amplia gama de filtros que, dispuestos en la salida del haz de luz del foco selecciona el color que llega al espacio escénico por mezcla sustractiva.

Pero los filtros de color no son los únicos elementos que nos ayudan a controlar la percepción del color por parte del espectador. La posición y la dirección de la luminaria con respecto al ojo del espectador influyen en la respuesta cromática.

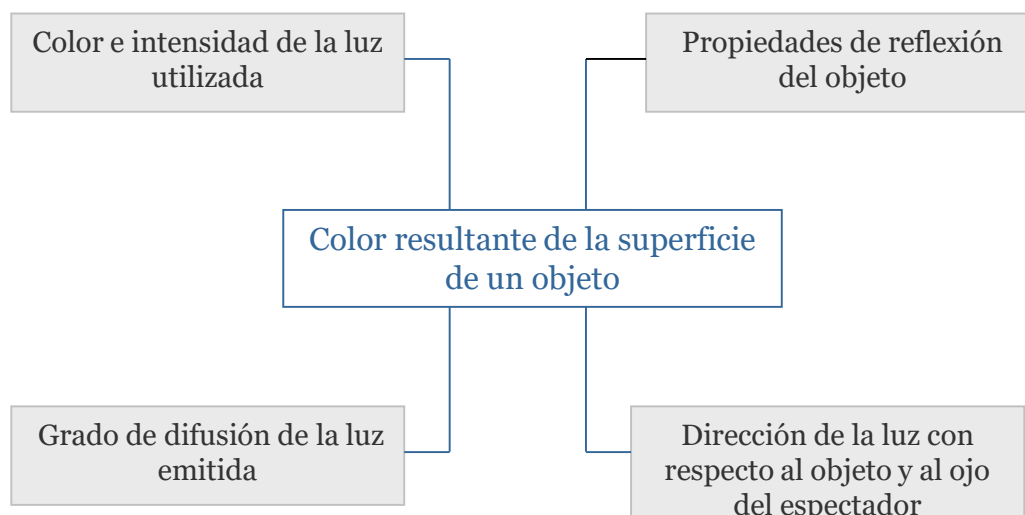
La posición de dos aparatos de luz que emiten colores distintos genera influencias entre ellas y matices en cuanto al color resultante. Se establece la siguiente clasificación en relación a esta interacción de los colores:

- Color dominante: el que mantiene su apariencia.
- Color recesivo: el que queda modificado por el color dominante.

La dominación y recesión de los colores luz queda por tanto supeditada a la posición y distribución de los mismos, así como a los atributos de color que presenten. Las posibilidades de interacción de cara al diseño de iluminación son muy numerosas.

○ **Selectividad cromática del objeto que refleja la luz**

Ya hemos estudiado la interacción del color luz y el color pigmento en escenario. No podemos olvidar que usualmente vemos varios colores al tiempo, y que la percepción del color no es solo resultado de la interacción entre el haz de luz y el objeto que lo recibe. Hay variables del entorno y de la iluminación que modifican la percepción del ojo del espectador. Proponemos este cuadro que sintetiza las variables que configuran el color resultante de la reflexión de un objeto en escenario:



Vamos a citar varios ejemplos que te ayuden a entender este cuadro:

En primer lugar, sobre el **color e intensidad de la fuente de luz** hemos hablado en el anterior apartado. El color luz que llega al objeto en el escenario, un elemento escenográfico, el cuerpo del actor o su vestuario, es una resultante de la síntesis sustractiva de la luz interactuando con el filtro de color seleccionado y de la posición y dirección del aparato de luz desde el que se emite ese color, en relación a los restantes colores luz.

En cuanto a las **propiedades de reflexión de un objeto** podemos establecer una división básica entre:

- Propiedades selectivas (aquellas que reflejan un color debido a las propiedades del pigmento que contienen).
- Propiedades no selectivas (aquellas que reflejan la luz que reciben); las superficies en blanco, gris o negro serían no selectivas (debemos tener en cuenta que esta división atiende de una manera esquemática a la capacidad de reflexión de un objeto. Podemos encontrar algunos resultados ejercidos por el equilibrio cromático del ojo humano que maticen esta clasificación).

Los objetos también pueden tener una mayor capacidad de absorción, lo que provocará una menor capacidad de reflexión de luz, o una menor capacidad de absorción, con lo que sus propiedades reflectivas serán mayores y la luminosidad desprendida más alta. Sin embargo, un objeto puede disponer de ambas posibilidades, como es el caso de un objeto con alta capacidad de absorción al que se le aplica un barniz. La capacidad de reflexión del objeto aumenta.

En este sentido apuntamos la necesidad del diseñador de iluminación de estudiar las **texturas** de los objetos y elementos escénicos que configuran nuestro espectáculo como elemento fundamental a la hora de desarrollar el diseño de iluminación. Los resultados de color en los objetos que aparecen en el escenario están ligados, no obstante al siguiente factor de nuestro estudio.

- **Dirección de la luz con respecto al objeto y al ojo del espectador.**
Hemos citado en el anterior epígrafe la decisiva aportación de la posición de las fuentes de luz en la configuración del color que percibimos en escenario. La dirección desde la que recibe el objeto la luz incidirá en el resultado de la luminosidad que genera la superficie.

- **Grado de difusión de la luz emitida.** La densidad, forma y tamaño del haz de luz que incide en el objeto opera sobre el resultado del color que percibimos.

Citando un ejemplo, una luz concentrada y direccional sobre un objeto potencia el carácter especular del mismo, mientras que una luz difusa resta luminosidad y capacidad especular al objeto.

En conclusión, y como puedes apreciar en el cuadro que hemos visto en este apartado, cuando planificamos el color de una puesta en escena debemos tener en cuenta la relación de todos los elementos morfológicos, dado que es la suma de la interacción de todos ellos los que proporcionan la información necesaria para que el ojo del espectador genere la manifestación del color. Es precisamente en el espectador en el que centramos nuestro siguiente y último apartado del epígrafe.

○ **Respuesta física del espectador**

Hemos estudiado cómo se produce el fenómeno del color en el sistema óptico y neuronal del ser humano. Vamos a aportar a continuación una serie de aspectos que se relacionan con la percepción del ser humano del color y que influyen en las decisiones dramáticas que el director de escena debe tomar cuando planifica su espectáculo. Insistimos en la subjetividad del fenómeno perceptivo del color y la necesidad de acudir a consideraciones físicas contrastadas para la consideración de la respuesta del espectador en la configuración del diseño de iluminación.

Fatiga cromática. El estímulo del color en el ojo del espectador disminuye con la permanencia de dicho color a lo largo de un plazo de tiempo. Este efecto de fatiga cromática es más evidente cuando hay cambio en los colores que observamos en escenario que ante la presencia constante durante un tiempo de un mismo color. Observamos a continuación algunos resultados prácticos de esta fatiga cromática del ojo humano:

- Los colores que originan mayor fatiga visual, contando tan solo con su exposición prolongada en el tiempo sin intervención de cambio de luz, son los ubicados en los extremos del espectro visible: el rojo y el violeta. Los colores situados en la zona media del espectro generan menor fatiga visual. Entre los dos extremos podemos decir que es el rojo el que fatiga más la percepción de

espectador. En cuanto a la luz blanca, como hemos visto, una exposición en escenario con una intensidad alta provoca el descenso de intensidad, en la percepción del espectador, de los colores que la acompañan o le siguen.

- Una utilización de cambios de colores en escenario provoca matices en la recepción del color. Un color predominante blanco en el escenario durante un tiempo, seguido de un cambio rápido de luz a un color azul provocará como resultado que durante unos momentos el azul se perciba con menor intensidad. Cuando el ojo se adecúa al nuevo estímulo el azul recupera la intensidad deseada por el diseñador de luces.

Equilibrio cromático. El ojo realiza operaciones de adaptación a partir de los estímulos cromáticos que recibe. A esto podemos definirlo como equilibrio cromático. Esta operación perceptiva está ligada a la anterior, y ejerce una influencia decisiva en el diseño de iluminación del espectáculo. Vamos a ver distintos ejemplos de esta operación:

- El color de una superficie que recibe una fuente de luz queda alterado por las otras superficies reflectantes del espacio escénico.
- Las sombras tienen escasa capacidad de reflexión. El resultado práctico de ello es que el equilibrio cromático del ojo tenderá a otorgarles un color complementario del color predominante en escenario.

Efecto del color sobre la atención del público. Debemos distinguir en este apartado dos posibilidades: la **visibilidad en relación al color** y, en segundo lugar, **el color como elemento para acentuar el foco o interés del espectador**.

De nuevo hacemos mención al componente subjetivo de la percepción humana del color, así como a la necesidad de contemplar las posibilidades en la interacción de todos los elementos que tiene lugar en la percepción del color en un escenario. No obstante, podemos aportar algunos datos que favorezcan al director de escena en la planificación de su espectáculo:

- El ojo humano es más sensible a la zona media del espectro visible del color. En la lejanía, por ejemplo, vemos con más facilidad tonalidades amarillas o verdes que rojas o azules. Este dato atiende al concepto de **visibilidad**.

- Si nos atenemos al concepto de foco o capacidad de focalizar la atención del público debemos acudir, sin embargo, a otros parámetros. En este sentido, se tiene constancia de que el color que más concentra nuestra atención es el rojo, al cual le sigue el amarillo y posteriormente el blanco, concluyendo con el azul.
- Otro dato de especial importancia para el concepto del foco del espectador es la saturación y el brillo. Cuanto más saturado y con brillo más alto encontremos un color, más reclamará nuestra atención. En relación con el espacio que refleja dicho color, un área pequeña con un color altamente saturado y con brillo genera más atención que una gran superficie con un color menos saturado y menos brillante.

Nos centramos por último en un área especialmente compleja, aquella que aborda la respuesta emocional del espectador frente al color, lo que podemos denominar como **psicología de color**. Los estudios al respecto son numerosos, y sus resultados presentan analogías y divergencias. Los factores que inciden en la sistematización de los parámetros para una psicología del color atienden a numerosos factores, físicos, culturales, históricos, sociales. En el material bibliográfico que encontrarás al final del tema podrás encontrar mayor información al respecto. En este apartado nos vamos a centrar en una clasificación de los colores del espectro visible de gran utilidad para el trabajo del director de escena y del iluminador. El criterio de esta clasificación atiende a la respuesta perceptiva del espectador con respecto a la temperatura del color: hablamos de los **colores fríos y cálidos**, considerando una reacción psicológica que nos permite asociar dichos colores con la capacidad de generar mayor o menor temperatura.

Podemos definir como colores fríos aquellos que están situados en la zona corta del espectro: violeta, azul verde. En cuanto a los cálidos, se sitúan en la zona larga del mismo: amarillo, rojo y naranja.

Esta clasificación básica puede sufrir modificaciones a medida que mezclamos los colores. Un color situado en la gama de los cálidos que recibe mezcla con un color frío va perdiendo esa estimulación psicológica cálida que genera en nosotros.

Si pasamos del estudio de los colores fríos o cálidos con carácter individual a la reacción en el espectador ante la presencia encontramos nuevos resultados: así, el

contraste de un color frío y uno cálido en el escenario tiende a realzarlos. Si observamos dos cálidos la reacción será un resultado más frío, así como la presencia de dos colores fríos tiende a dar como resultado una mayor calidez.

Hasta aquí la aproximación al complejo universo del color como fenómeno físico y elemento compositivo. En posteriores temas desarrollaremos sus posibilidades dramáticas desde la dirección de escena, percibiendo sus numerosas posibilidades en la configuración de espectáculo, así como su compleja y necesaria interrelación con el resto de los elementos morfológicos de la luz y los signos escénicos que utilizemos para el desarrollo de nuestra puesta en escena.

2.3. Funciones básicas de la iluminación

Tras abordar los elementos morfológicos de la luz, vamos a acercarnos al estudio y clasificación de un aspecto esencial en el diseño de la luz de un espectáculo: las **funciones básicas de la iluminación**.

Si consultamos nuestro esquema general de luz e iluminación del primer tema podemos ubicar el desarrollo y planificación de estas funciones básicas en la última fase del proceso, concretamente en la realización del diseño de iluminación.

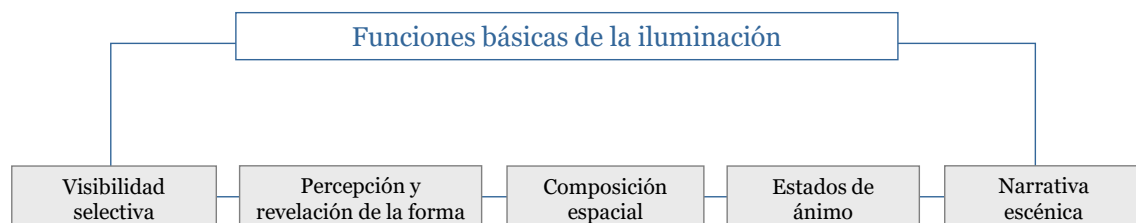
Las funciones básicas de un diseño de iluminación podrían considerarse como los objetivos fundamentales que debe trazarse el diseñador de iluminación a partir de los cuales planificará la ejecución de los elementos escenotécnicos de la luz en el desarrollo del espectáculo, tanto en el espacio como en el tiempo.

No obstante, no podemos entender estas funciones como una mera traslación técnica de los principios compositivos de la dramaturgia de la luz. Muy al contrario, suponen el desarrollo de la narrativa escénica del director para una posterior ejecución de su puesta en escena, y esto implica tanto el conocimiento de procedimientos y exigencias técnicas de la representación, en relación siempre a la percepción del espectador, como la comprensión de los elementos compositivos que sustentan nuestra planificación. Podemos afirmar que una partitura escénica que no cubra alguno de estos objetivos, o que lo haga de manera incorrecta o perceptivamente confusa, nos conducirá inevitablemente a desvirtuar y distorsionar la configuración formal del espectáculo y, por tanto, la experiencia estética del espectador.

Ambos aspectos, el compositivo y el escenotécnico, se relacionan en estos principios fundamentales que vamos a desarrollar. En palabras de Stanley McCandless, el diseñador de iluminación que formuló esta clasificación:

«Tomar en consideración todos los elementos que forman parte de la iluminación de un espectáculo no necesariamente, como se sostiene a menudo, mata el sentimiento y la inspiración. La inspiración que surge de un conocimiento de todas las variables y posibilidades es la única que nos puede conducir a resultados. (McCandless, Syllabus)».

A partir de la primera propuesta de McCandless, que incluía cuatro objetivos fundamentales, la clasificación se matizó y amplió hasta proponer esquemas como el que desarrollaremos a continuación:



A partir de este material bibliográfico, y utilizando la clasificación del esquema que hemos planteado, vamos a desarrollar los contenidos de este epígrafe:

Visibilidad selectiva

En el material bibliográfico básico encuentras la definición del primero de los objetivos, así como algunos de los procedimientos para conseguirlo. Efectivamente, en nuestra planificación debemos considerar, para cada momento del espectáculo, aquello que queremos que sea visto y aquello que deseamos ocultar a la atención del espectador. Debemos considerar en este sentido que, para centrar la atención del espectador en una zona del escenario, o un personaje, no basta con iluminar con más intensidad dicho personaje o área del espacio. En este sentido, la iluminación teatral no se reduce a una cuestión de lo que se ve, sino también de lo que queda oculto. Este es el principio formal a partir del cual se pueden realizar todo tipo de contrastes en un momento del espectáculo.

Creemos oportuno aportar un nuevo concepto que subyace tanto en este objetivo como en el de la *narrativa escénica*: el **itinerario o dirección de la atención del espectador**. Podríamos definirlo como la selección, combinación y jerarquización de los distintos elementos expresivos de la puesta en escena para favorecer y dirigir la atención del espectador, favoreciendo con ello la correcta lectura de la narrativa escénica del espectáculo.

Proponemos como ejemplo las siguientes imágenes del espectáculo *Medea*, del director alemán Michael Thalheimer:



Medea. Fuente: <http://www.alemaniaparati.diplo.de/Vertretung/mexiko-dz/es/04-Cultura/Escenicas/TheaterTreffen.html>



Medea. Fuente: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/medea-in-frankfurt-regie-michael-thalheimer-mit-constanze-becker-a-826579.html>



Fuente: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article115792852/Was-Michael-Thalheimer-vom-50-Theatertreffen-erwartet.html>

Como puedes comprobar, Thalheimer utiliza el contraste de claroscuros, seleccionando aquellas zonas de escenario donde la acción tiene lugar. La propia definición de las zonas iluminadas, y la posición y distribución utilizada en el diseño de iluminación, configura la percepción del espacio de manera distinta para el espectador.

Más adelante comprobaremos como, con la introducción de los elementos sintácticos de la luz las opciones de potenciar la visibilidad selectiva del espectador se multiplican.

Percepción y revelación de la forma

A este objetivo se refiere Rinaldi en su opción c. Allí alude a uno de los elementos morfológicos que ya hemos estudiado, la posición de los aparatos de luz, como herramienta especialmente útil para este objetivo de la iluminación. No obstante, la aportación de los restantes elementos morfológicos, vinculados a la distribución, favorecerán los objetivos que perseguimos en este caso, que pasan por dotar de carácter tridimensional al hecho escénico, así como de modelar los cuerpos, los objetos y los elementos escenográficos que disponemos en nuestro espectáculo.

El contraste de luz y de sombra según la posición de los objetos favorece dicho modelado de las formas en escenario, como podemos observar en el siguiente ejemplo:



Troubleyn. Fuente: <http://janfabre.be/troubleyn>

No podemos dejar de mencionar en esta función al creador suizo Adolphe Appia, al que debemos la consideración tridimensional de las formas en escenario, cuya percepción y apariencia cambia dependiendo de la incidencia de los elementos morfológicos de la luz en ella, especialmente la posición.

Composición espacial

Desde el punto b que plantea Rinaldi, podemos entender este objetivo como el tratamiento de la luz para crear una percepción concreta del espacio. Para la mejor comprensión de este objetivo podemos desglosar el carácter de la luz en aquella que incide sobre la visibilidad selectiva y el modelado de los cuerpos, con unos criterios funcionales, y una luz que incide sobre el espacio para presentarlo, modificarlo y potenciarlo expresivamente.

Cuando comenzamos a realizar nuestra planificación de la luz, y en lo que concierne a la composición espacial, nos encontramos con la escenografía planteada y ejecutada. La luz incidirá sobre ella, pero también podrá manipularla, potenciando sus texturas, estableciendo contrastes, seleccionando aquella parte de la misma que deseamos mostrar al espectador para reconfigurar su forma en el espectáculo.

Observamos estas operaciones compositivas en los siguientes ejemplos:



Fuente: <http://www.visitljubljana.com/en/events/19907/detail.html>



Fuente:

http://www.lamontagne.fr/photoSRC/bqViVeldaWelbKxCPNWs_pusXXdNGLtxXD4uu1iw_sRoIkLcazhGupnwlQUaVQo_pWI48foHY_sxYvETMFwM2diAkJo-/comedie-clermont-hamlet_567784.jpeg



Fuente: http://www.stehplatz.org/site/wp-content/uploads/2011/06/die_macht_der_finsternis-4-1024x682.jpg

La composición no solo se vincula a los elementos escenográficos. El diseño del movimiento escénico de los actores o bailarines se desarrolla en un contexto lumínico, un *espacio* generado a través de la luz. En este sentido podemos hablar en algunos casos de un espacio donde la luz adquiere corporeidad escenográfica. Observa su resultado en este ejemplo:



Fuente: <http://www.arts.ufl.edu/images/slides/front/sotd/LightingDesign.jpg>

Tanto este como otros aspectos que vinculan la planificación de la luz a la acción escénica se desarrollarán en posteriores temas de nuestra asignatura. Baste decir en este punto que las características del diseño de movimiento configuran nuestro punto de partida para la planificación y ejecución de la dramaturgia de la luz.

Estados de ánimo

La traducción del término original para esta función puede presentar confusiones. McCandless utiliza la palabra inglesa *mood*, que podríamos traducir como un «estado temporal de ánimo o de humor», siendo una acepción de la misma, según el diccionario Collins, «una atmósfera o sentimiento predominante».

Entenderemos, en el caso de la planificación del diseño de iluminación, como atmósfera el resultado de una serie de operaciones compositivas en el espacio y en el tiempo con los distintos sistemas de significación teatral, siendo su objetivo generar un impacto estético y una respuesta emocional en el espectador. En este sentido, podríamos entender también atmósfera como el resultado de la interacción entre dichas operaciones compositivas y la percepción del espectador, que origina la atmósfera performativa.

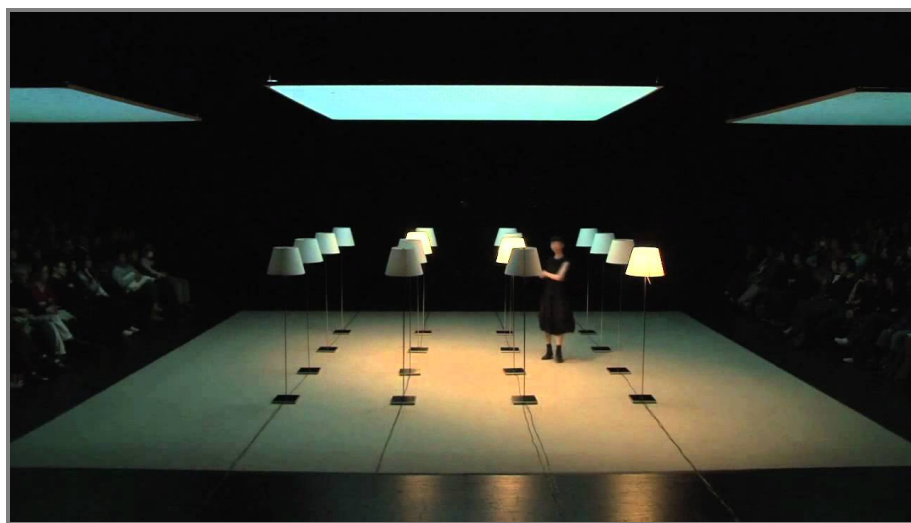
En suma, y centrándonos en el epígrafe que nos ocupa, este objetivo de la iluminación incide sobre las respuestas emocionales que pretendemos del espectador en los distintos momentos de nuestra representación.

La conjunción de los restantes objetivos, sumados al que nos ocupa, propone una atmósfera que opera como impacto estético sobre el espectador. Para conseguirlo, necesitamos definir con exactitud qué resultado emocional deseamos conseguir en el espectador para, posteriormente, realizar las operaciones precisas en la configuración de la atmósfera necesaria. No podemos olvidar una dificultad en este objetivo, y es la subjetividad que impera en la respuesta emocional del espectador. Veamos estos ejemplos de atmósferas generadas a través de la interrelación de la luz con los elementos que intervienen en el espectáculo:



Fuente: <http://www.love4musicals.com/wp-content/uploads/2010/05/lion-king-2.jpg>

Tomamos como ejemplo tres momentos del espectáculo *La cámara lúcida*, del creador japonés Shiro Takatani, donde observamos las distintas atmósferas generadas por los estados de luz, siendo el mismo espacio escénico quien recibe la propuesta lumínica:



Fuente: <http://i1.ytimg.com/vi/b9-n4fPD8KI/maxresdefault.jpg>



Fuente: http://3.bp.blogspot.com/-b8vHCMql7ZE/TozIFdsKBoI/AAAAAAAAAvk/O_sMJR-oeU/s1600/Picture+11.png



Fuente: http://images.vogue.it/imgs/galleries/peole-are-talking-about/zoom/001936/chambre-claire-c-falk-wenzel-2-75025_ox440.jpg

Por último, cabe mencionar la importancia de este objetivo cuando tratamos la planificación de la luz en distintos géneros teatrales literario-dramáticos. Las atmósferas y otras operaciones de planificación lumínica son esenciales a la hora de abordar la narrativa escénica de una comedia o una tragedia. Desarrollaremos este aspecto de la dramaturgia de la luz en posteriores temas de la asignatura.

Narrativa escénica

Este último objetivo de la iluminación, que Rinaldi cita como refuerzo, engloba todas aquellas operaciones que la luz realiza para puntuar y acompañar el discurso escénico

de la puesta en escena. Como veremos en el tema 4, la planificación de la luz parte de un concepto de iluminación que se vincula a nuestro estudio del texto dramático, de la partitura musical si estamos planificando una ópera, incluso de una coreografía si estamos ante un espectáculo de danza.

Estos materiales previos desarrollan una serie de informaciones a lo largo del espectáculo. Nuestra planificación de la luz tiene en este caso el objetivo de potenciar ese tipo de informaciones, favoreciendo la comprensión de la narrativa escénica al espectador desde criterios lumínicos y plásticos.

Observa en este vídeo un fragmento del espectáculo del director Bob Wilson sobre los Sonetos de William Shakespeare. Percibirás distintas operaciones de planificación de la luz, tanto en el espacio como en el tiempo, para apoyar la narrativa escénica: http://www.youtube.com/watch?v=vtcRM8_uMMU

Brevemente vamos a citar algunos aspectos que este objetivo de la iluminación considera:

- » Ubicación espacio-temporal de la acción, tanto escénica como extraescénica. Es el concepto que McCandless nominó como *naturalism*, aunque consideramos que ha quedado un tanto obsoleto en su primera acepción ya que esa ubicación espacio-temporal va más allá de las poéticas realistas, como estudiaremos en el tema 7. En todo caso, todo espectáculo, sea cual sea su poética, presenta un espacio con unos mecanismos de funcionamiento y una consideración estética. La iluminación debe plantear una recepción clara del tipo de espacio, y la consiguiente escenografía, que el espectáculo presenta.
- » Ritmo del espectáculo y su desarrollo temporal.
- » Desarrollo del itinerario de atención del espectador a lo largo de todo el espectáculo.
- » Subrayados. Entendemos por subrayado aquella operación de planificación de los distintos signos teatrales que potencian el foco y atención del espectador en un momento concreto del texto dramático o de la representación.
- » Elaboración de las transiciones entre las distintas partes escenas o actos del espectáculo.

En conclusión, los cinco objetivos fundamentales de la iluminación, desarrollados e interrelacionados a lo largo del espectáculo, otorgan la forma final al espectáculo. Podemos apreciar como en estos objetivos, tal como considerábamos al principio del epígrafe, confluyen aspectos de los elementos dramatúrgicos de la luz, así como otros aspectos compositivos y configuraciones escenotécnicas que favorezcan el óptimo desarrollo de nuestra partitura escénica en la representación teatral.

2.4. Referencias bibliográficas

Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid: ADE.

Lathan, A. (2008). *Diccionario Oxford de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

McCandless, S. (1964). *A Syllabus of Stage Lightning*. Spiral bound.

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Material complementario

No dejes de leer...

A Syllabus of Stage Lightning

McCandless, S. (1964). *A Syllabus of Stage Lightning*. Spiral bound.

Si quieres profundizar en los inicios de la sistematización del diseño de iluminación contemporáneo en esta página web encontrarás uno de los textos fundacionales. Se trata de *A Syllabus of Stage Lightning*, de Stanley McCandless. Se encuentra en inglés.

Accede al texto a través del aula virtual o de la siguiente dirección web:

<http://userpages.umbc.edu/~cobb/335/syllabus/syllabus.htm>

No dejes de ver...

Colores, un universo por descifrar. Parte 1

En la primera parte de esta serie documental podrás encontrar, entre otras informaciones de gran interés para el elemento morfológico del color, aspectos relacionados con la naturaleza física del color, la percepción del color e información sobre los descubrimientos de Newton sobre la descomposición de la luz:



Accede al vídeo a través del aula virtual o de la siguiente dirección web:

<https://www.youtube.com/watch?v=HgffboUksyQ>

Colores. Un universo por descifrar. Parte 2

La segunda parte de esta interesante serie documental aborda aspectos físicos, sociales, culturales e históricos relacionados con los pigmentos.



Accede al vídeo a través del aula virtual o de la siguiente dirección web:

<https://www.youtube.com/watch?v=p4vA7fbn2fc>

Colores. Un universo por descifrar. Parte 3

Último capítulo de esta serie que nos ofrece interesante información sobre la respuesta emocional del ser humano ante la percepción del color, así como aspectos relacionados con la psicología del color.



Accede al vídeo a través del aula virtual o de la siguiente dirección web:

<https://www.youtube.com/watch?v=GjOMCg-y3so>

Bibliografía

Pawlik, J. (2007) *Teoría del color*. Barcelona: Paidós.

Portillo, R. & Casado, J. (1988). *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Tornquist, J. (2008). *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Actividades

Práctica: Análisis de la utilización y desarrollo de las funciones básicas de iluminación en una realización escénica

Descripción

Tienes que realizar un análisis del uso y desarrollo de las funciones básicas de la iluminación a partir de un fragmento del espectáculo *La muerte de un viajante* del autor Arthur Miller:

Accede al vídeo a través del aula virtual o de la siguiente dirección web:

https://www.youtube.com/watch?v=gmriK9_holc

Objetivos

- » Profundizar desde la práctica analítica en los contenidos teóricos del tema.
- » Adquirir y aplicar la terminología específica de la materia desde el ámbito práctico.

Criterios de evaluación

- » La concreción en el desarrollo de los contenidos de la práctica.
- » La correcta aplicación de la terminología específica de los contenidos de la asignatura.
- » La claridad y la corrección en la presentación de la práctica.

Extensión máxima: 4 páginas, fuente Georgia 11, e interlineado 1'5.