HISTORIA DE LA ESCENOGRAFÍA

EL SIGLO XIX



DE LA ESCENOGRAFÍA ROMÁNTICA Y LA HISTORICISTA A LAS VANGUARDIAS.

"…quindi lo scenografo può precorrere il poeta ovunque, per agevolarlo a far breccia nei cuori."

Georg Sulzer

Enciclopedia universale delle Belle Arti

1771-1774.

Esther Merino y Eduardo Blázquez Mateos.

UCM y URJC

COLECCIÓN MNEMOSINE.

ATLAS ESCENOGRÁFICO II

CC BY NC ND

ÍNDICE.

PREÁMBULO.

4

1. De A & A Fontanesi a Basoli. La Escenografía Romántica. Cocchi.

12

2. Italianos en Francia. La historia se repite. Ferri. Los Degotti.

28

3. Revisionismo Historicista en la Escenografía Francesa. Cicéri. Chaperon.

36

4. Historicismo de Vanguardia y Avant Gard en plenitud. Bakst. Benois.

39

EPÍLOGO.

46

BIBLIOGRAFÍA

48

PREÁMBULO.

LA UTOPÍA ESPACIAL QUE TERMINÓ EN VANGUARDIA.

El Teatro de la Scala de Milán impuso nuevos conceptos escénicos desde 1789, fecha simbólica que unifica los ideales fusionados y codificados por Ledoux y Rousseau. La noción abstracta de los utópicos franceses se entrelazan con la idea del retorno a la Naturaleza.

La escena-cuadro permaneció, visualizando el interés neoclásico por el dibujo y por la Antigüedad enmarcada en los órdenes clásicos, en otra variante, la escena-lienzo hizo cobrar sentido al valor del color y lo matérico que, al tiempo, condujo a las ilustraciones espaciales de ruinas y de laberintos cargados de atmósferas. La claridad lumínica del neoclasicismo tiene como antagónico escénico al claroscuro del tenebrismo escenográfico.

Antonio Fontanesi es un vivo ejemplo de escenógrafo revisionista del renacimiento italiano como forma de acercamiento a la cultura antigua; en *Atrio de un templo,* por ejemplo, estableció una consideración icónica de la arquitectura pintada; al tiempo, en *Vía Sassosa* revitalizó las elaboraciones espaciales de cuevas y grutas desde la retórica libertaria del gesto veneciano.

Por su parte, en Antonio Basoli se perpetuó el diálogo del siglo XVIII y del XIX, la Naturaleza se presenta esculpida, inversamente proporcional a Cocchi en sus conquistas de escenarios pintados a la manera de Caspar D. Friedrich.

En el texto que sigue a continuación se ha querido glorificar las pioneras investigaciones de Fagiolo, al tiempo, aportando referencias a archivos y documentos que, en ocasiones, son inéditos para el lector científico que en la magnífica obra de Chaperon permiten descubrir el rico material conservado en Gallica. Un Philippe Chaperon que resulta especialmente representativo de los contrates comentados, al dar forma a sus escenografías estudiando la historia de la escenografía para poder establecer el rigor de la norma y, a la vez, dando una impronta romántica a sus creaciones mágicas que conducen directamente a los escenarios de Benois y Bakst, ambos creando innovadoras decoraciones emblemáticas y, al tiempo, realizando referencias a los ideales de belleza del pasado.

Los autores. Madrid, agosto de 2023.

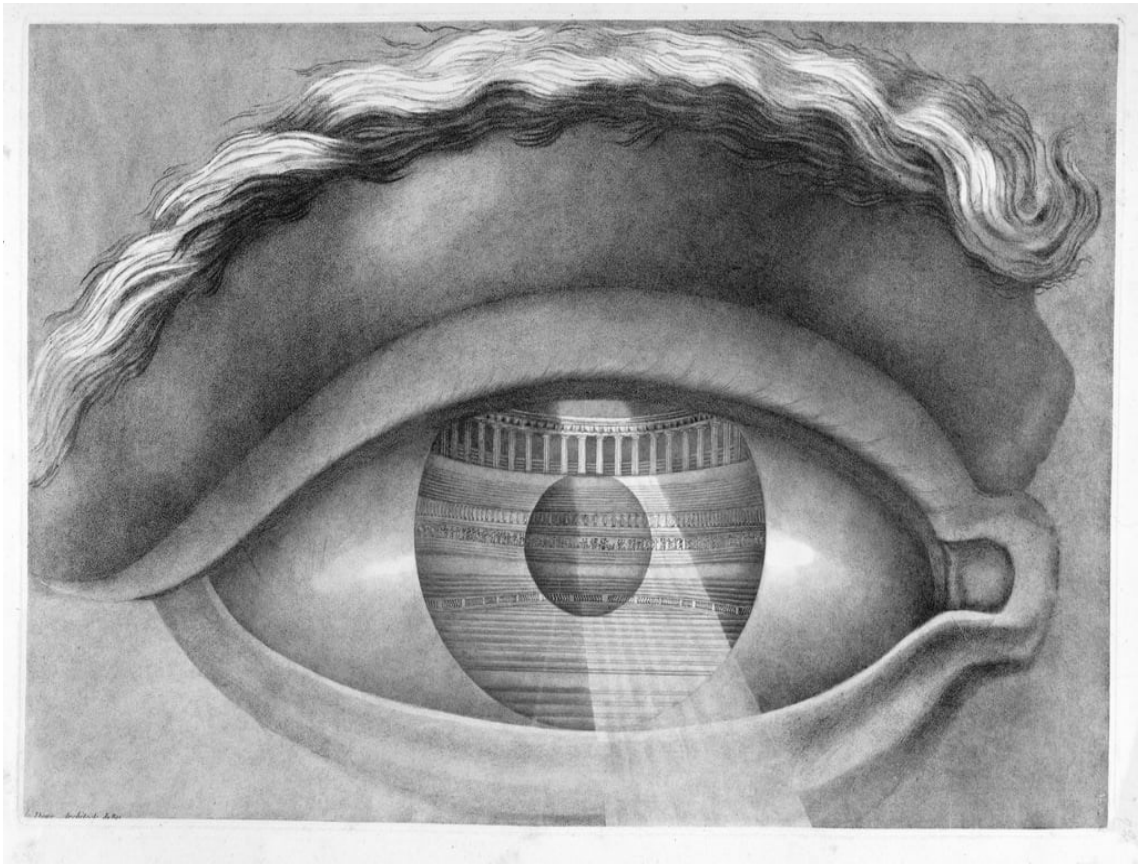


Fig. 1 Claude Nicolas Ledoux
Ojo que encierra el teatro en Besancon, Francia, 1847 · Bibliotheque des Arts Decoratifs, Paris, France / bridgemanimages.com

Parece haber acuerdo en la historiografía sobre la fecha en la que se finiquitó la "estética de la maravilla" en la ópera francesa, a partir de 1770, coincidiendo aproximadamente con la muerte de Rameau.[1] Comenzó entonces una intensa reflexión teórica sobre el sentido genérico del espectáculo, de la arquitectura teatral y de la concepción escenográfica.

[1] Hervé Lacombe, *Histoire de l´Opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Fayard, Paris 2021, p. 1107.



Fig. 2 Universitätsbibliothek Salzburg - Abteilung für Sondersammlungen, G 415 III: Piermarini, Giuseppe: Teatro della Scala en Milán, 1789.

https://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G415III.htm

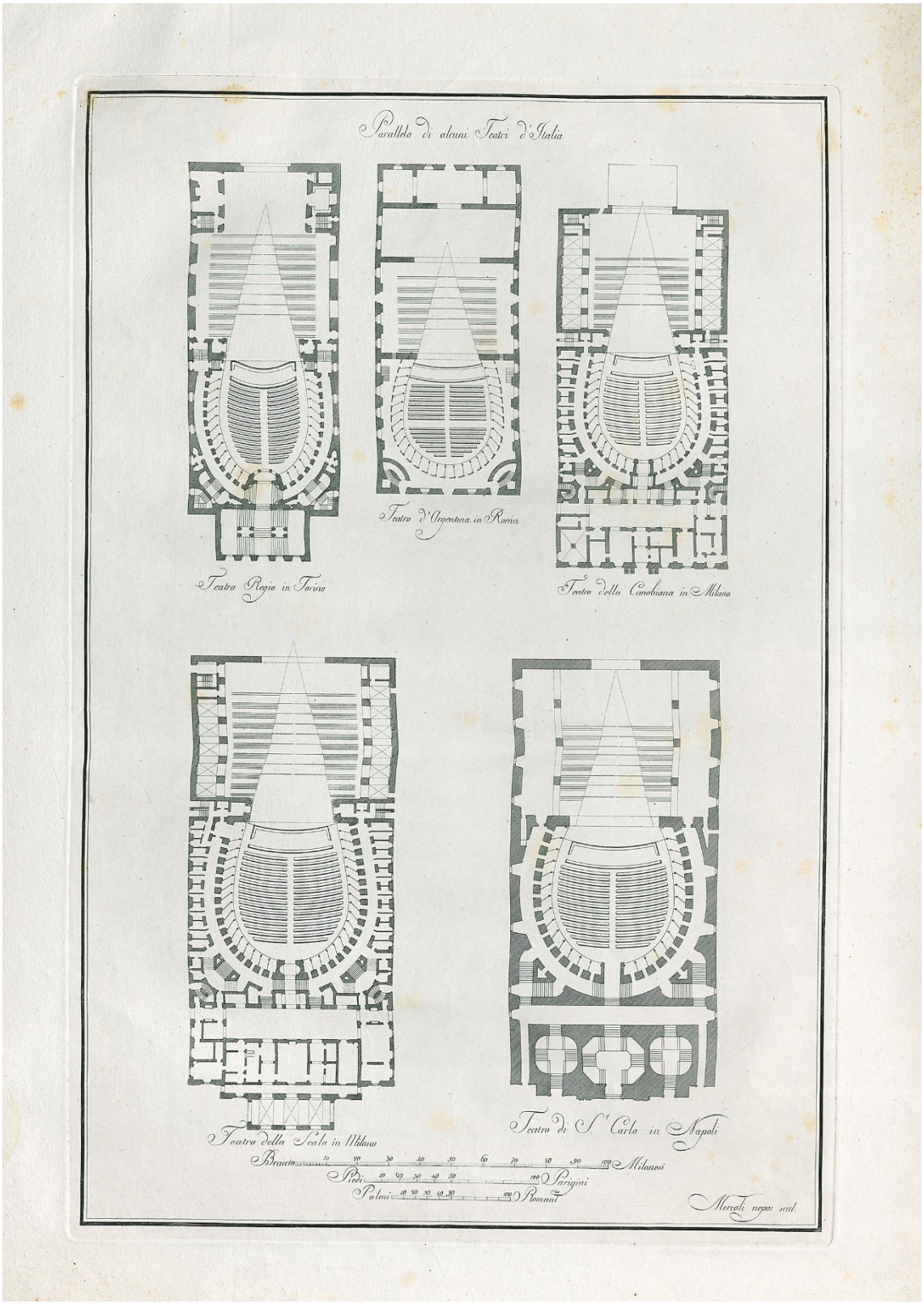
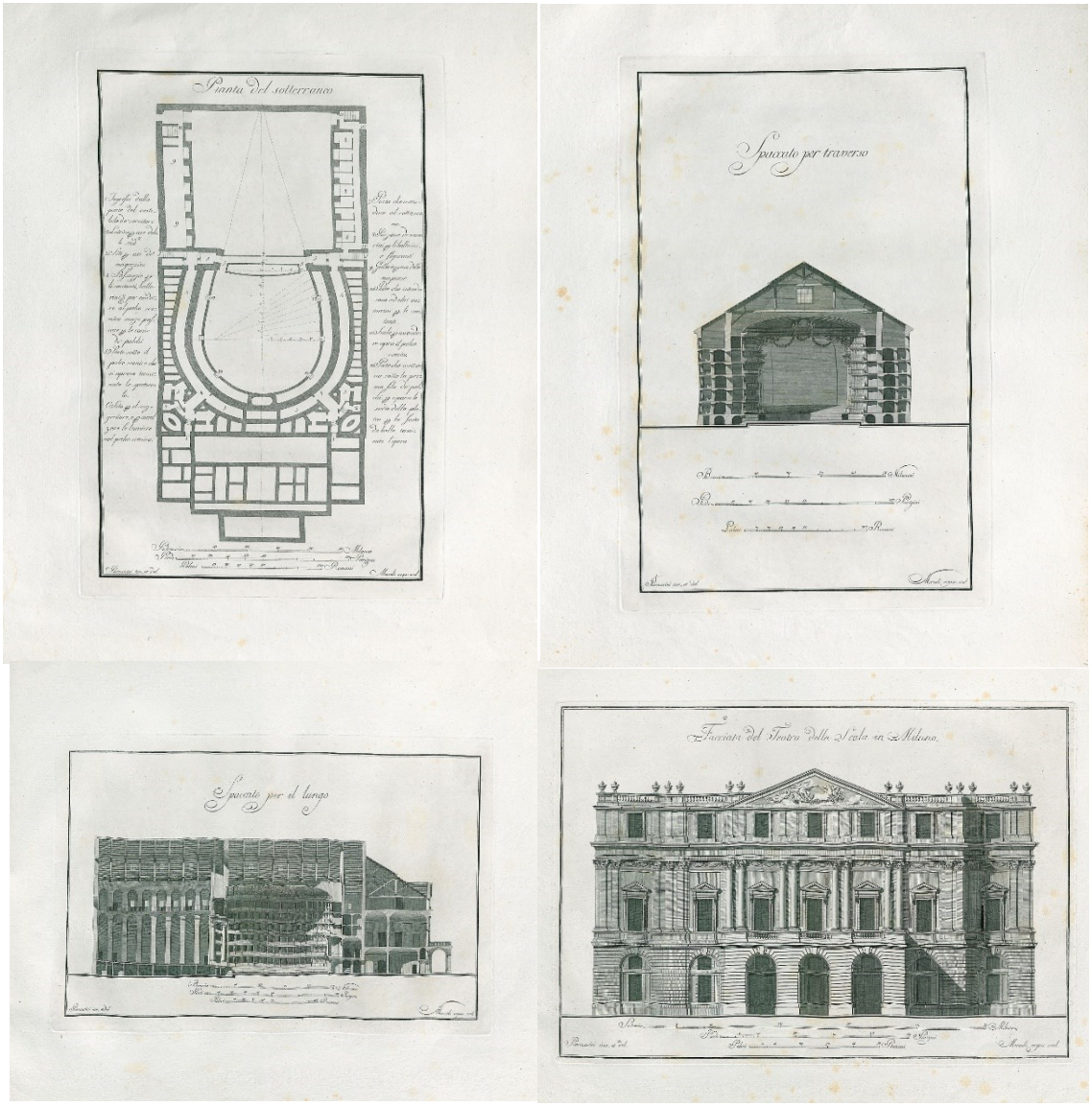


Fig. 3 Universitätsbibliothek Salzburg - Abteilung für Sondersammlungen, G 415 III: Piermarini, Giuseppe: Teatro della Scala en Milán, 1789.



Figs. 4-7 Universitätsbibliothek Salzburg - Abteilung für Sondersammlungen, G 415 III: Piermarini, Giuseppe: Teatro della Scala en Milán, 1789.

A finales del siglo XVIII y tras la búsqueda de la razón ilustrada, el Neoclasicismo buscaba principios universales que en la escenografía supuso una depuración de aspectos no esenciales, los cuales ya estaban casi agotados incluso en la época tardobarroca y que se trasladaron a través del instrumento de la "escena-cuadro", codificada por los Galliari.

Los enciclopédicos creyeron en los valores moralizantes, cuyo mejor conducto era el teatral, por su especial carácter didáctico. Rousseau, en el marco general del revisionismo crítico del Antiguo Régimen, aún dispuesto a reconocer la utilidad sociocultural del espectáculo en el ámbito político, se refirió al "efectismo pueril" heredado del gusto barroco.

Un escenario con una sala de unos quince pies de ancho y largo en proporción. A ambos lados se colocan a intervalos hojas de biombo, en las que se pintan toscamente los objetos que ha de representar la escena. El telón de fondo es una gran cortina pintada del mismo modo, y casi siempre perforada o rasgada, que representa abismos en el suelo o agujeros en el cielo, según la perspectiva. Si alguien pasa por detrás de la cortina y la toca, se produce una especie de terremoto muy agradable de ver. El cielo está representado por ciertos trapos azulados suspendidos de palos o cuerdas, como la colada de una lavandera. El sol, como se ve a veces, es una antorcha en un farol. Los carros de los dioses y diosas se componen de cuatro vigas cuadradas suspendidas de una cuerda fuerte, como una cadena; sobre estas vigas hay un eje, en el que se sienta el dios, y delante de él hay un trozo de tela basta, toscamente ensuciada lo mejor posible, que sirve de nube para este magnífico carro.

Debajo del carro hay dos o tres velas malolientes y mal apagadas que ahúman profusamente al actor, que mientras tanto se retuerce y grita mientras baila en su columpio. La escena está equipada con pequeñas trampillas cuadradas que se abren cuando es necesario, anunciando que los demonios están a punto de salir del sótano. Si tienen que elevarse en el aire, son sustituidos acertadamente por pequeños demonios de tela marrón rellena, a veces incluso auténticos deshollinadores que se balancean en el aire suspendidos de cuerdas, hasta que desaparecen magistralmente entre los trapos que he mencionado antes. Pero lo verdaderamente trágico es cuando las cuerdas están mal maniobradas o se rompen; porque entonces los espíritus infernales y los dioses inmortales se despedazan, se lisian y a veces se matan. Añádanse al cuadro los monstruos que hacen conmovedoras ciertas escenas, como dragones, lagartos, tortugas, cocodrilos, sapos enormes que se ciernen amenazadores sobre la escena y muestran a la Ópera las tentaciones de San Antonio. Son figuras movidas por algún torpe deshollinador que no es lo bastante listo para interpretar a la bestia.

Esto es en lo que se supone que consiste el augusto aparato de la Ópera, por lo que pude observar desde el patio de butacas a través de unos prismáticos, porque no tienen por qué creer que se trata de trucos bien escondidos que producen un efecto impresionante; simplemente les cuento lo que vi con mis propios ojos, lo que cualquier espectador desprejuiciado puede ver como yo.[2]

[2] Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, 1756-61, vol. I, p. 301, en Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Sttecento*, Editori Laterza, Roma 2010, pp. 110-111.

La arquitectura teatral no se libró del debate. Ledoux, en la línea de Rousseau, hizo su propia propuesta para el diseño del Teatro de Besançon.

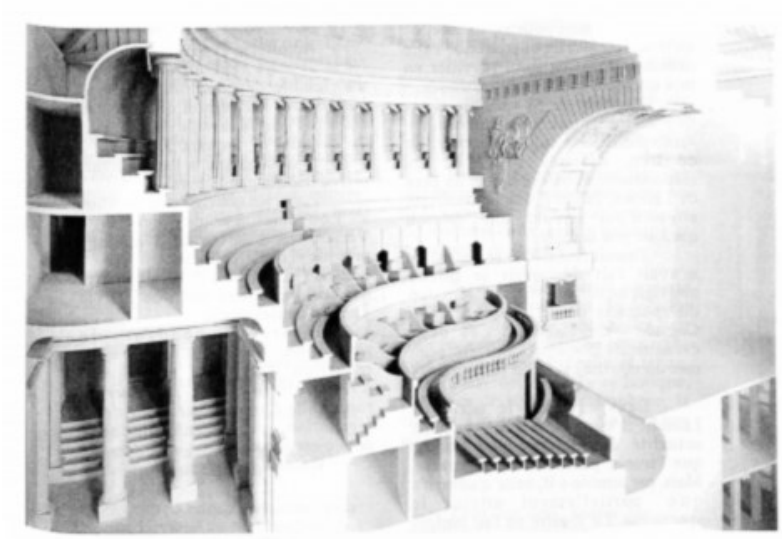


Fig. 8 Photographie Georgs Fessy - © Fondation Claude Nicolas Ledoux

Para los filósofos de la Revolución, el teatro tenía un sentido didáctico pedagógico, para enseñar los valores éticos y aprender, además, a gozar de los valores estéticos del arte dramático. Debía servir al propósito de la instrucción pública. Era interesante y útil, pero había que despojarlo de la dependencia y/o persistencia de su tradición aristocrática y acercarlo a las clases populares. En ese debate sobre la obligatoriedad de la reforma del teatro público, sus consecuencias sociales y morales, y la escenificación propiamente, el primer modelo de referencia se buscó en el primitivismo de la Antigüedad clásica, formalizado en la denominada Escenografía de *la Pastoral Áulica*. Decía Lorenzo Sacchetti en la última página de su *Libro di Abbozzi per le scene nel teatro* di S.M (Viena 1794) que "el teatro debe corregir e instruir divirtiendo… que las imágenes son necesarias, sobre todo, para lo referido a los bailes, debiendo dejar en el público un recuerdo indeleble, fruto de la colaboración estrecha entre el escenógrafo, el coreógrafo y el libretista".[3]

Winckelmann, el adalid filogriego ya había recomendado buscar la inspiración en el intelecto.[4] Por su parte, Piranesi se había formado en el prolífico ámbito teatral veneciano y luego romano, siendo reconocibles en la espectacularidad de sus obras que sacralizaban la grandeza monumental romana, influencias de las composiciones escenográficas de Chiavistelli, Tacca y Bibiena.

Tanto Ledoux como otros arquitectos, Soufflot y De Wailly entre ellos, defendieron el modelo del anfiteatro romano, especialmente el que tenía mayor presencia física en la capital italiana, el Anfiteatro Flavio o Coliseo y que ya había influido en las propuestas renacentistas. A diferencia de estos edificios, sin embargo, **Ledoux** se oponía al sentido jerárquico y excluyente de los palcos, en que habían devenido el estrado privilegiado desde el que el monarca absoluto había tenido una perspectiva preferencial del montaje, concebido por el escenógrafo de la época moderna desde los diseños de Francesco di

[3] Marinella Pigozzi (Coord.) *Francesco Fontanesi (1751-1795) Scenografia e decorazione nella seconda meta del Settecento*, Reggio Emilia 1988, p. 176. Ver también, de la misma autora, Marinella Pigozzi, "Da Francesco Fontanesi as Alfonso Trombetti. La scuola bolognesa di scenografia fra Settecento e Ottocento", *Saggi e memorie di Storia dell´Arte*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2003, vol. 27, pp. 477-484.
[4] Hugh Honour, *Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Madrid 1982, p. 59.

Giorgio, Brunelleschi o Leonardo y codificado desde Vasari, pasando por Buontalenti hasta Parigi, Torelli, los Burnacini y los Bibiena, entre otros.

Ledoux planteó otros cambios a diferencia del modelo tradicional, como en la situación del público.[5] Dio al salón del auditorio una forma semicircular, reemplazando los palcos por las galerías porticadas continuas (no como jaulas) del anfiteatro romano, a la manera del Teatro Olímpico de Palladio. Asimismo, surtió de asientos la platea para eliminar las habituales molestias del pateo del público en pie en la "cazuela" desde los tiempos del edificio barroco y remató las reformas con el desplazamiento de la orquesta desde su lugar entre el auditorio y el escenario, insertándola en una especie de foso que la hacía invisible al público, que facilitaba la vista sobre el escenario. La emblemática y original imagen representada en uno de sus grabados más conocidos, que muestra el auditorio reflejado en una gran pupila ocular es una de las más impactantes de la Historia del Arte en general y de la Historia de la Arquitectura Teatral en particular.[6]

El parterre ("parque de ovejas") se trasladó al "paraíso o gallinero". El "nuevo parterre", rebautizado como *parquet*, tenía la forma oval propia del anfiteatro. Allí se sentaba el público, donde "los autores serán juzgados con más serenidad". No había camerinos cerrados (en respuesta a la crítica de Rousseau en su carta a d'Alembert, contra el libertinaje que reinaba en los teatros). Una mayor transparencia reforzaría la moralidad.

En cuanto a las cualidades acústicas, la geometría semiesférica del teatro posibilitaba una mayor capacidad de sonido en toda la sala, imitando la "armonía universal del mundo".

La disposición de la orquesta incluía un foso ("el foso mágico" retomado por R. Wagner en Bayreuth) situado entre el "parqué" y el escenario tenía por objeto eliminar cualquier obstáculo visual entre el público y el escenario.

Ledoux conocía sin duda las innovaciones introducidas por Ferdinand Bibiena en Italia de la perspectiva angular, adoptadas por Servandoni en Francia, en la colocación de decorados: el uso de contrahuellas para romper la monotonía de las líneas que discurren hacia un mismo punto también denominada perspectiva monofocal. Quizás en la concepción escénica es donde Ledoux más se vincula con la escenografía anterior, ya que parece seguir manteniendo la concepción de la ventana albertiana.

Tras el incendio del teatro de Claude Nicolas Ledoux el 29 de abril de 1958, Hélène Leclerc escribió un artículo en la revista *Histoire du Théâtre* que no ha perdido nada de su actualidad.

"*Después de tantas obras no menos considerables de Claude Nicolas Ledoux, el Théâtre de Besançon fue a su vez destruido casi por completo. No repetiremos aquí el tópico del "arquitecto maldito", ya que la perennidad de Ledoux va más allá de la envoltura perecedera de su teatro, porque el aliento de este genio pionero sigue inspirando las creaciones más audaces de nuestro tiempo (...) ¿No sería posible una reconstrucción fiel de la obra de Ledoux? ¿No podría Francia seguir el ejemplo de Italia, que, tras un*

[5] Patrick Melior, « Claude Nicolas Ledoux et le Théâtre de Besançon », *Coulisses* [En ligne], 12 | Printemps 1995, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 05 juin 2023. URL: http://journals.openedition.org/coulisses/3831 ; DOI : https://doi.org/10.4000/coulisses.3831

[6] Emil Kauffmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullé, Ledoux y Lequeu,* Gustavo Gili, Barcelona 1980, p. 158.

desastre similar, ha renovado maravillosamente una de sus salas más bellas, La Scala de Milán?...

El Eclecticismo y los Historicismos ya estaban larvados en el Neoclasicismo y en la Escenografía del siglo XVIII. Una vez que se volvió la vista al pasado, todos los distintos períodos fueron revisitados e inspiraron el amplio movimiento de revisionismo que se produjo a lo largo de la siguiente centuria.

1. De A&A Fontanesi a Basoli. La Escenografía Romántica.

Paroxismo barroco, resiliencia neoclásica, a finales del siglo XVIII se produjo la fractura traumática de la Revolución Francesa primero y del resto de las liberales que siguieron, después. En lo relativo al género por excelencia, la ópera, intentaba liberarse de la "insignificancia" en la que se había quedado anclada la práctica teatral, cautiva de una vacua espectacularidad exhibicionista. Y, ante la pujanza de la danza, por la hegemonía escénica, con figuras preeminentes como Jean Georges Noverre, unas nuevas necesidades propiciaban cambios en la arquitectura teatral, para distinguirse de los soliloquios de la "comedia histriónica italiana y sus equivalentes europeos".[7]

Goethe se refería al sentido dramático de comienzos del Settecento como *vieja vulgaridad,* que condujo a un ideal reformista de purismo, de búsqueda imitativa de modelos clásicos. Con el siglo XIX se produjo la disolución del Antíguo Régimen y la reconstrucción devino en una nueva civilización en cuyo seno se reivindicaban las nacionalidades ancestrales y la reivindicación de sus raíces étnicas, de multiplicidad subjetiva frente al racionalismo neoclásico de la Ilustración. Nacionalismos que propiciaron un interés por lejanos países y remotas culturas, así como la investigación de otros períodos históricos, previos a la época moderna, con espíritu arqueologizante, con objeto de favorecer la adhesión mediante los valores tradicionales a la nueva cartografía política. Anticipada por la obra de Fontanesi, la transformación política y territorial, también llevó consigo una modificación en la concepción escenográfica, en la que se sumaron nuevas visiones del pasado de más amplio espectro que solamente las de referencia clasicista, junto a la "inflacción de escenarios pluriperspectivos".[8]

La escenografía barroca concebida como arquitectura dio paso a una composición de índole pictórico. De la ventana albertiana se pasó a la "escena-cuadro" de los Galliari que también podría denominarse "ventana-cuadro", con preeminencia del diseño escenográfico por parte de los pintores. La pintura teatral es la más rigurosa de todos los géneros pictóricos, llegó a afirmar Diderot,[9] gracias en buena medida a una aplicación más adecuada de los efectos lumínicos, que creaban una mayor verosimilitud en el relato de la puesta en escena. Una verosimilitud o ilusión de realismo que en épocas anteriores, se había asentado sobre los preceptos de la perspectiva, demostrados por Brunelleschi en

[7] Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Sttecento*, Editori Laterza, Roma 2010, p. 51.
[8] Tessari, Roma 2010, p. 49.
[9] Marinella Pigozzi, *Francesco Fontanesi (1751-1795). Scenografia e decorazione nella seconda meta del Settecento,* Reggio Emilia 1988, p. 26.

las puertas del Duomo florentino y que evolucionaron en base a las investigaciones de la escuela Boloñesa sobre las posibilidades de la aplicación de dicha perspectiva en la ampliación ilusionística del espacio, incluido el teatral, que cristalizó en la técnica de la *Quadrattura*.

El siglo XVIII es el de la resiliencia del Absolutismo, de la permanencia de tipos y prototipos escenográficos. Del *Opus drammaturgico* (Plauto), Teatro vivo (Goldoni), "Savia dottrina di risposta alla ricerca del piacere" (Conde Carlo Gozzi), pero también en cuyo seno latía ya el **Prerromanticismo**.

Pese a que el teatro había desembocado en un fenómeno eminentemente mercantil y económico para muchos de los actores de los repartos que recorrían la escena italiana, autores como Carlo Goldoni (Venecia 1707- París 1793), cuya vocación le hizo abandonar una carrera profesional de forense previa, seguían creyendo en los altos ideales doctrinarios y pedagógicos, atribuyéndole a los escritores del Cinquecento, el renacimiento de la Comedia, perfeccionada por Moliere, frente a posturas más críticas con el género, como la de Francesco Milizia, que lo consideraba con demasiada tosquedad.

Antonio Fontanesi (Reggio Emilia 1818-Torino 1882). Fue calificado como pintor romántico de enorme sensibilidad y especializado en el género paisajístico. Se había formado en la escuela de P. Minghetti antes de combatir al lado del Garibaldi (1848-49) en la Guerra de Independencia. Después se refugió en Lugano y Ginebra, dondne permaneció hasta 1865. En París (1855-1861) conoció a Corot, entrando en contacto con el movimiento romántico naturalista pictórico y en Londrés (1865) pudo admirar sobre todo a Turner y Constable.

En 1842 trabajó como escenógrafo en el teatro Comunale di reggio, diseñando escenas para *Fausta* y la *Sonnambula* del Carnaval de ese año.

Al inicio de la Segunda Guerra nacionalista, en 1859, partió a Turín para enrolarse nuevamente como voluntario, formando parte del entorno de Cavour. En 1861 volvió a París, obteniendo el reconocimiento de su obra por Corot y Courbet. Una larga estancia la pasó en Florencia en 1867. Sus últimos tiempos fueron de atribulación e inestabilidad, que le llevaron a realizar varios viajes, incluyendo uno de varios años en Tokio, hasta su retorno final a Turín, donde falleció en abril de 1882.

En su formación no faltó la lectura de Vitruvio, deduciendo la idea del uso del dórico como orden más apropiado para la arquitectura teatral. Y, en lo referido al debate sobre el revisionismo histórico, aunque parece que no participó en la controversia entre griegos y romanos, que protagonizaron Winckelmann y Piranesi, aunando en su postura próxima a la Ilustración la idea de la "sacralidad de la Antigüedad", predomina su fascinación común por el ideal de belleza y las ruinas en la línea del veneciano.

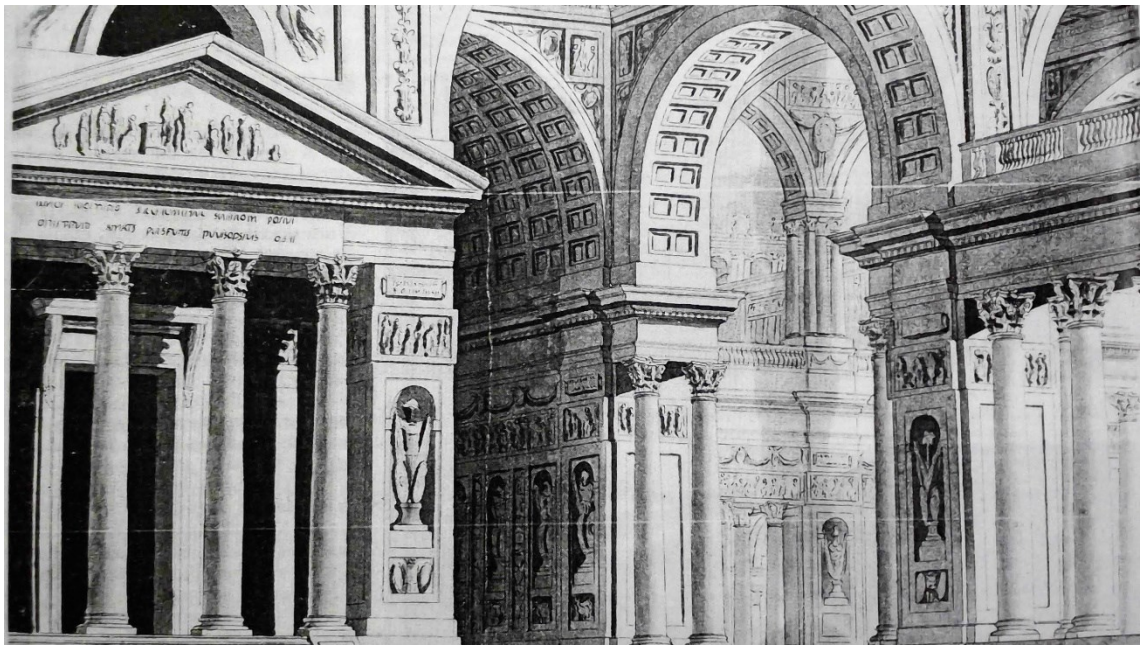


Fig. 9 Antonio Fontanesi. *Atrio d´un tempio*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale. Se muestra una arquitectura verosímil mediante efectos luminícos, mediante una especie de perspectiva aérea, herencia leonardesca, que incide en una potente iluminación de los primeros planos que se va degradando hacia el fondo oscuro.



Fig. 10 Antonio Fontanesi. *Via Sassosa*. Una de las versiones sobre el mismo tema. Con mayor riqueza ornamental y cromática en los laterales de la "escena-cuadro", con mayor oscuridad que el telón de fondo a plena luz, fórmula gracias a la cual se consigue el efecto de profundidad perspectiva, para, además, lograr mostrar una renovada representación del paisaje, de mayor espontaneidad en su alusión a la caverna y a la naturaleza primitiva.

Desde luego, su asistencia a la representación en el Teatro Ducale de Parma (1782) de Alessandro e Timoteo, con diseños escenográficos de Pietro Gonzaga (1751-1831), le marcaron profundamente. Los contrastes lumínicos en escena eran la innovación que parecía estar buscando Fontanesi para agitar un tanto la cartesiana construcción perspectiva en la línea de los Bibiena, con las que se había formado en primera instancia y que le acercaba a la tradición de las *vedutas* venecianas con Antonio Moretti y Giovanni Visentini.

Por esa época, el aumento del humo de las lámparas y el polvo en suspensión derivado del movimiento en escena se había convertido en un problema, que impedía apreciar la decoración escenográfica, así que la influencia lumínica y del paisajismo veneciano determinaron una solución más cromática de la composición escénica, en la senda de la fórmula de la "escena-cuadro de los Galliari, si bien animando más la estructura pictórica en la que había mutado la escenografía tardobarroca y que, además, facilitaba la función didáctica, preconizada por los nuevos aires ilustrados. Resolución pictórica que venía a mejorar en su criterio la ilusión perspectiva. Una "pintura teatral que debía ser más rigurosa y más creíble si cabe, entre todo el género de la pintura", en palabras de Diderot y que se integraba en el debate amplio de interés científico y curiosidad intelectual del Iluminismo.[10] Y dentro de esa curiosidad también se inscribe el interés por el conocimiento de culturas pasadas, propias de los *revivals* en los que desembocó el Ottocento, en los que influyó notablemente los descubrimientos arqueológicos de Pompeya, Herculano y otros enclaves, que abrieron la puerta a un revisionismo histórico más amplio, el cual también se fue incorporando progresivamente a la decoración escenográfica, a través de la reinterpretación.

Nombrado escenógrafo del Teatro *Alibert* en Roma, inauguró la estación del Carnaval de 1786 diseñando las decoraciones del drama de Pietro Metastasio, *Alessandro nelle Indie*. Se corresponde con la época en la que, después de la publicación del texto de Noverre, Lettres sur la danse (1760), se intensificaron las relaciones entre coreógrafos, músicos, escritores y escenógrafos, que favorecían una mayor unidad dramática en la puesta en escena, con mayor integración si cabe en base a las innovaciones lumínicas y cromáticas impulsadas por Fontanesi. Con él culmina la disgregación del espacio verosímil de la perspectiva, monofocal o angular, e incluso la fragmentación espacial de los Galliari, "ilusión total pero improbable"[11] con sus discrepancias entre escena y lugar de la acción original, haciendo más explícita el carácter pictórico de la escena convertida en cuadro, ahora mucho más densa de efectos y contrastes lumínicos (sumados a un blancos y negros puros que había instaurado Pietro Gonzaga) y del resto de una mayor incidencia del cromatismo aplicado a la decoración escénica, derivados de la influencia de la pintura paisajista veneciana, que sin embargo aún mantiene retazos de la ilusión de espacialidad y profundidad. A la postre, el uso de colores puros y de contrastes cromáticos como elementos propiamente compositivos escenográficos, hilvanan de forma fluida, preanunciando, los efectos atmosféricos y sensitivos del arte romántico. Así, la prevalencia del tema paisajístico que se retoma a final del siglo en el marco más amplio

[10] Pigozzi, Reggio Emilia 1988, pp. 12-27.
[11] Pigozzi 1988, p. 30.

del debate revolucionario sobre la Naturaleza, conecta la fórmula escenográfica de la Pastoral Áulica. Con la influencia de Gonzaga, maestro del color, pero también Piranesi, referente en el tratamiento de la Antigüedad, junto al entusiasmo por los acercamientos revivalistas del Eclecticismo que estaba practicando Sanquirico, se terminó de definir un estilo con el que se daba la "puntilla" al sistema escenográfico barroco.

Antonio Basoli (Castelguelfo 1774-Bologna 1848). Profesor de Arquitectura y miembro de la Academia de Bolonia desde 1803. Considerado pintor cuadraturista y versátil escenógrafo. En Bolonia frecuentó la Academia Clementina, formándose en el entorno de los últimos seguidores de la escuela de Bibiena. Numerosos viajes le llevaron por Florencia, Roma, Trieste, Ravenna y Milán, a donde acudió para conocer las innovaciones escenográficas de Sanquirico, sobre todo vinculadas con el sistema de iluminación. Fue reclamado desde América y Rusia, pero su carrera se centró sobre todo en Italia en general y Bolonia en particular, donde decía que únicamente podía aprenderse sobre Arte, especialmente lo referente a la pintura. En 1808 decoró el atrio y la sala del Teatro *Contavalli*, hoy perdido, pero también se ocupó de las decoraciones del Teatro Comunale, todo ello acompañado de una intensa actividad docente.

Parece cierta su afinidad con la herencia bibienesca, de quien le quedó la inclinación hacia las composiciones organizadas mediante la perspectiva angular, en conexión con la tradición escenográfica boloñesa, aunque supo desligarse de la mera copia buscando la originalidad y particularidad distintiva en el camino hacia la escenografía neoclásica, evolucionando más tarde hacia un exotismo pintoresco, que mostraba una sensibilidad claramente romántica. Desde luego, por la monumentalidad de su obra, con un carácter megalomaníaco de sus diseños, entre neoclásicos y de tintes románticos, lo que parece indudable es que se convirtió en el nuevo referente de la escuela Boloñesa, de pintura-escenografía y desde su "cátedra" en la ciudad de la que nunca quiso alejarse con visos de permanencia, se convirtió en el impulsor de sus discípulos, que fueron ocupando la labor de diseño escénico de los principales teatros europeos.

Tras un violento asalto (1867) volviendo del teatro perdió un ojo, peripecia vital un tanto similar que compartió con otros antecesores, como Torelli en Venecia, lo que no le impidió seguir con su carrera, extensa, hasta su muerte en mayo de 1843, en la ciudad en la que siempre quiso vivir.



Fig. 11 Antonio Basoli (Castel Guelfo di Bologna 1774–1843 Bologna). Diseño de escenografía, “Edificio semicircular con columnatas, puente coronado por un templete, fuente en primer plano y putti con guirnaldas”.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341989







Figs. 12-14 Tríptico. Antonio Basoli. Diseño escenográfico de paisaje, detalle, retomando la idea de la época helenística de esculpir la Naturaleza con forma humana, especialmente a partir de la propuesta del artista Dinócrates de Rodas, de hacerlo con la figura de Alejandro a manera de glorificación o triunfo del monarca de la época helenística. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1975-173

Monte Athos tallado como monumento a Alejandro Magno, 1796. · Pierre Henri de Valenciennes.

Versión de Fischer von Erlach de la idea del artista helenístico Dinócrates de Rodas de “tallar” el Monte Athos con la forma humana y más concretamente, de Alejandro de Macedonia.



Fig. 15 Diseño de Telón Teatral de Antonio Basoli, The Morgan Library.

https://www.themorgan.org/drawings/item/187589



Fig. 16 Diseño escenográfico de Antonio Basoli, “Parque con estatuas, templos y demás monumentos”.

https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1975-174

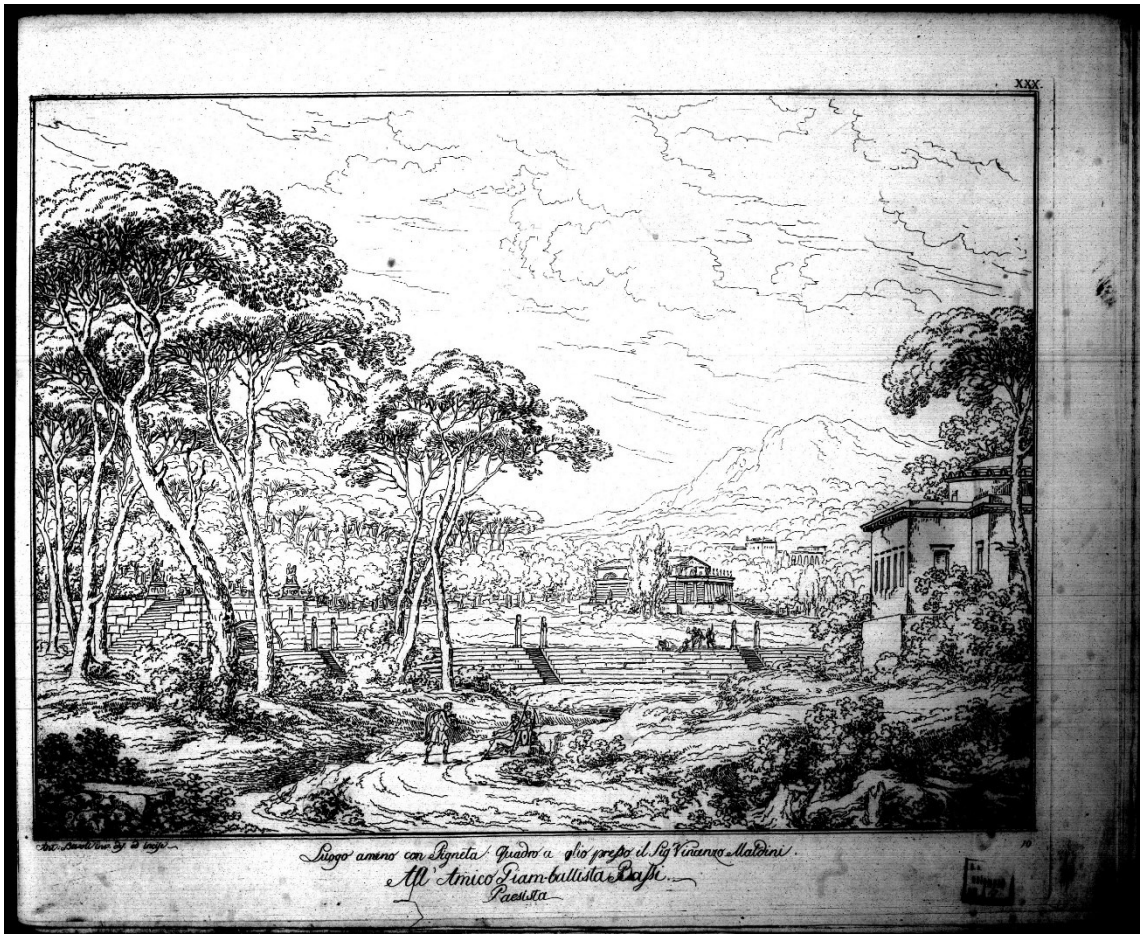


Fig. 17 Diseño escenográfico de Antonio Basoli, *Decoraciones teatrales, paisajes, vistas y monumentos de la Antigüedad*, Biblioteca Nacional de España, ER/1407.

Alessandro Sanquirico (Milán 1777-1849)

En 1805 diseñó las decoraciones para las celebraciones con ocasión de la coronación de Napoleón como rey de Italia. Para ese evento realizó un circo de fábrica provisional en la *Piazza Castello* de Milán, en estilo neoclásico y en colaboración con el arquitecto Canonica, adaptó la platea del *Teatro della Scala*, entre otras cosas para el espectáculo de danza que se organizó en honor del nuevo monarca. El 21 de noviembre de 1807, Napoleón hizo una fugaz aparición de nuevo en la misma ciudad italiana y para acogerlo se organizaron unas celebraciones, ocupándose Sanquirico y el mismo Canonica de la realización de un arco de triunfo de arquitectura efímera en Porta Vercellina, de la misma manera que el escenógrafo fue el autor de los diseños escenográficos del montaje operístico programado en honor del emperador francés en la Scala, que fue *Camilla o Il sotterraneo*. De nuevo volvió en 1807no menos fugazmente el emperador, tras una visita a Venecia y otra vez el binomio Sanquirico/ Canonica realizaron un arco dedicado bajo la divisa *Potense Sovrane*, de la misma forma que diseñaron una Naumaquia o batalla naval simulada en la Arena, el antiguo teatro romano. Todavía más impactante fue la escena con la erupción del Vesubio que recreaba la muerte de Plinio el Viejo, que pintó

en el telón de boca, para la inauguración del *Teatro Sociale* de Como (28 de agosto de 1813). Una actividad febril en el ámbito escenográfico que no decayó ni lo más mínimo, con la restauración monárquica de los Habsburgo en Milán, precisamente en base a unas cualidades de artista versátil, veloz, brillante y pragmático, que a partir de 1817 se incrementaron incluso con encargos para diseñar no sólo las decoraciones escenográficas de la Scala, sino también de maquinaria y resto de ornamentos del edificio en su conjunto. Durante los tres lustros de 1817-1832 fue el absoluto protagonista de la programación teatral en lo referido a la composición escenográfica, cuyo eco se extendió por toda Italia, hasta el punto de que Fontanesi, entre otros, acudió a ver algunos de sus montajes, en los que aparecía perfectamente unificados ópera y danza, con diseños operativos para una mayor integración de los distintos géneros en escena.

Con un estilo de pleno eclecticismo, se pueden ver en sus diseños un amplio conocimiento de los distintos periodos históricos, que se trasladan a su extensa producción gráfica, que transita desde el mundo antiguo, pasando por el Medievo y latitudes lejanas, tanto de las primeras civilizaciones en torno al Mediterráneo, como el mundo ruso, aunando rigor arqueológico con una fantasía ilusoria desbordante. Como características propiamente escenográficas, se distinguen claramente una habilidad para concatenar espacios armoniosamente y perfectamente hilvanados con otros de dimensiones más inverosímiles en base al uso de vertiginosas perspectivas, sin dejar de mencionar la variedad de cromatismo, un tanto más graduado que el preconizado por Fontanesi y la escuela veneciana de Pietro Gonzaga, que son apreciables en sus muchos diseños conservados y que llevaron a algunos de los espectadores de la época, como Stendhal, a calificarlos como ”divinas decoraciones…elevadas a la perfección de un arte”.[12]

Aclamado por la crítica y el público, Sanquirico se ocupó seguidamente de las decoraciones para los montajes de la *Gazza ladra* de Gioachino Rossini (1817), cuya reproducción incluyó en una edición ilustrada por el mismo, *Raccolta di varie decorazioni sceniche*, una serie de grabados coloreados, a manera publicitaria de su obra (primera parte editada en 1824 y la siguiente serie en 1832). Además de Rossini, otros ilustres autores contaron con sus diseños para los montajes de sus obras, como Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini, que contribuyeron al éxito de sus representaciones, como fue el caso de Norma (26 de diciembre de 1831).

Los diseños de Sanquirico se caracterizan ya a estas alturas por una enorme exuberancia creativa. Centrado en las obras de completa remodelación de la Scala, en 1830, junto a Francesco Hayez, también rediseñó, entre otras cosas, el palco mayor el proscenio, dominado por unos enormes mascarones, dentro de un estilo depurado y clasicista, que se tomaron como modelo a la hora de hacer semejantes obras de reforma de teatros como el Re también en Milán, el Teatro de la Concordia en Cremona (que había sido destruido casi en su totalidad en un incendio en 1824) y el Teatro Comunicativo de Piacenza, por entonces bajo dirección del Conde de Neipperg, segundo consorte de la otrora emperatriz María Luisa y con quien se había establecido tras su separación de Napoleón, en la ciudad italiana de Fontanellato.

Despedido por sorpresa en 1832 por el nuevo empresario de la Scala, Teodoro Gottardi, sin embargo, por el fracaso de sus sucesores, fue reclamado nuevamente en 1833 por

[12] https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sanquirico_%28Dizionario-Biografico%29/

encargo del nuevo Superintendente del Teatro ya convertido en imperial, Johann Baptist Spaur, época en la que volvió a dedicarse (desde 1824 a 1834) a la tarea editorial de ilustración de la serie *Il costume antico ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni*, rematando su intensa actividad bajo los auspicios de los Habsburgo, con el diseño del catafalco goticista, erigido en el *Duomo*, para celebrar las exequias del emperador Francisco II, vigilado de cuatro leones durmientes, a manera de custodios del finado, con simbología de amplia tradición funeraria en las civilizaciones a orillas del Mediterráneo como representación de la fortaleza, a los que se sumaron varias personificaciones de la Justicia, la Templanza, la Prudencia y la Constancia.

Después de una larga trayectoria, finalmente falleció en la misma ciudad en la que tantos éxitos alcanzó como escenógrafo y autor de emblemáticas obras de arte efímero, en 1849, como resultado de un desgraciado accidente: la ingesta de una sustancia tóxica confundida con una bebida.

Los diseños de Sanquirico[13] son de una riqueza inmensa. Abordan un amplio catálogo de increíble fantasía creativa, que discurre desde aquellos que evocaban formatos tradicionales asentados a lo largo de las tres centurias anteriores a otros que, claramente, recogen la influencia de los distintos historicismos que transitaron a lo largo del siglo XIX, determinando por su abundancia, sobre todo desde su púlpito como escenógrafo del Teatro de la Escala de Milán, las directrices de la composición escénica italiana y europea.

Desde reformulaciones de reminiscencias clásicas, a los que anticipan las ambientaciones de rasgos románticos, por los argumentos tanto por la forma de presentación intimista, onírica que se estaban imponiendo al tiempo en las distintas escuelas pictóricas europeas, sobre todo en el ámbito alemán.



Fig. 18 Alessandro Sanquirico (1777-1849). Eruzione del Vesuvio, en la Ópera *L´ultimo giorno di Pompei*. Nuova raccolta di scene teatrali, 1828. Archive.org. Procedente de la Getty Research Institute.

[13] https://archive.org/details/gri_33125009339181/page/n5/mode/2up?view=theater

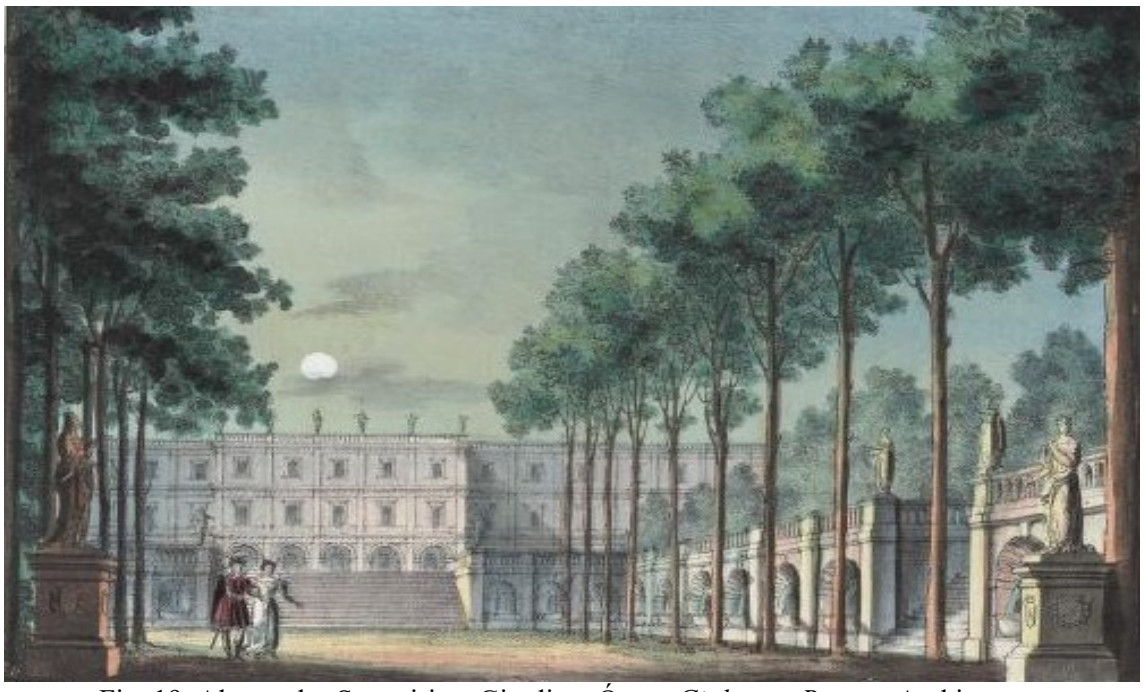


Fig. 19. Alessandro Sanquirico. Giardino, Ópera *Giuletta e Romeo*. Archive.org.

En 1973, Maurizio Fagiolo, en su libro dedicado a la escenografía[14], afirmaba que **Francesco Cocchi** (1787-1865), el discípulo favorito de Basoli, junto a Sanquirico eran los principales exponentes de la "nueva escenografía romántica" en el ámbito nacional, en la misma línea que se pronunciaba Manfredo Tafuri. Esa adhesión al estilo romántico podría concretarse como una más libre y fantástica evocación ambiental, desvinculada de manierismo y neoclasicismo a ultranza.[15]

De la Naturaleza inmutable y universal se fue pasando a una concepción ultra subjetiva, múltiple, cambiante e individualista. Si la trayectoria de la Revolución Francesa obligó a una revisión de la conciencia histórica, también puso de manifiesto la complejidad de ideas que parecían sencillas e incuestionables, derivando en una progresiva pero incesante búsqueda de libertad emocional y personal en todos los aspectos vitales y artísticos, que conllevó en la manifestación de la debilidad de la razón (y con ello la consideración peyorativa del determinismo académico) frente a la fuerza de la pasión.[16] Una renovada concepción orgánica y dinámica versus otra más estática y cartesiana, que se identificaba con el Neoclasicismo, por mucho que en él se estuviera gestando una forma de entender el mundo considerada completamente dispar, incluso denominado como "Clasicismo Romántico", pero que servía para explicar una cierta línea consecutiva de interrelación entre artistas como David, Ingres, Delacroix o Géricault, en Francia. Se trataba de una nueva forma de sentir, que rehuía toda norma frente a una mayor y sincera manifestación de espontánea inmediatez, emotiva, peculiar, diferencial, de la circunstancia personal.

[14] M. Fagiolo, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Florencia 1973, p. 29. Y M. Tafuri, "Il luogo teatrale dall´Umanesimo a oggi", *Teatro e scenografie*, Milán 1976, p. 36. Referencias tomadas en Valeria Rubbi, *Francesco Cocchi, Domenico Ferri. L´eredità di Antonio Basoli Maestro di scenografia*, Minerva, Bolonia 2017, p. 47.
[15] Rubbi 2017, p. 47.
[16] Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Forma, Madrid 1981.

Frente a la racionalidad ilustrada y al incuestionable orden cosmológico, ahora empiezan a buscarse nuevas convicciones e incluso a potenciarse el valor de lo onírico y de la imaginación, que condujeron a una creciente admiración por los fenómenos atmosféricos violentos e indagaciones en otras épocas históricas, con mayor atractivo mistérico, como el medieval o exóticos del ámbito oriental. El propio Winckelmann, quien había ensanchado el conocimiento de la Antigüedad y su visión tanto neoplatónica como romántica, inauguró así "una revolución que pronto iba a derribar de sus pedestales las mismas estatuas en las que él había basado su estética".[17]

Desde el punto de vista de los temas propios del repertorio escenográfico del Ottocento, la obra de Cocchi no revela grandes cambios en un primer momento, manteniéndose los habituales de la tradición tardobarroca que se habían ido simplificando desde las depuraciones de Burnacini y los enfoques de Juvarra que desembocaron en una aproximación menos encorsetada que dio como resultado, incluso, una preeminencia pictórica en la composición escénica. Siguieron siendo reconocibles en los montajes teatrales, la escena del *Giardino* y el *Bosco* como representación del ámbito primigenio y morada divina de la que emanaban los preceptos que se imponían y legitimaban el espacio terrenal de los monarcas del Absolutismo decadente, éstos ubicados en escenas reconocibles por sus arquitecturas a la manera de la Escena Trágica vitruviana codificada en los grabados de Serlio en el siglo XVI, como eran el *Atrio* o la *Reggia* y la no menos ya consolidada imagen de la Cárcel, símbolo del destino de quien se atreviera a cuestionar los principios monárquicos de un régimen cada vez más caduco y desprovisto de sustancia.



Fig. 20 "Palazzo de Cesari al Monte Palatino", diseño escenográfico de F. Cocchi, extraído de *Raccolta inedita di cinquanta scene teatrali le più applaudite nei teatri italiani, disegnate ed incise da Lorenzo Ruggi pittore di decorazioni in Bologna.* [Bologna, s.n., 1840 ca.].

[17] Honour 1981, pp. 28 y 340, retomando la referencia de Schelling sobre la importancia de Winckelmann a la hora de insertar "la función operativa del alma en el Arte".

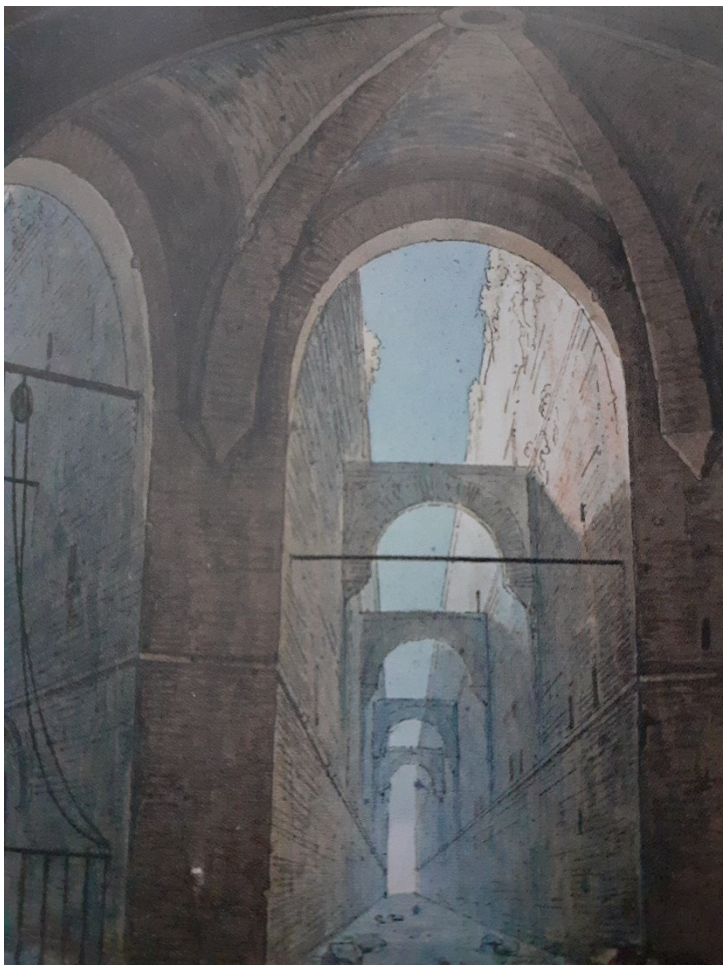


Fig. 21 Francesco Cocchi, *Atrio*, Bologna, Accademia di Belle Arti, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Lo que resulta no menos evidente en las imágenes de los diseños escenográficos de Cocchi es su forma de afrontar "nuevas visiones de viejos asuntos" siguiendo el axioma de Gombrich, como era el de las Cárceles y Subterráneos (de fuerte impronta Piranesiana y Bibienesca, aunque simplificados), primero con esa tímida sensibilidad prerromántica asimilada de la cultura germánica en el uso dramático de luces y colores, de límpida arquitectura,[18] que después fue evolucionando en una tendencia similar de violentas composiciones espaciales, fenomenológicas y de impresionantes contrastes lumínicos. Es imposible no reconocer la influencia del epatante *Mare di ghiaccio* (1823-24) de Caspar David Friédrich, en el *Paesaggio con acqua*, que figura en la *Ricerche di effetti teatrali*[19] de Cocchi, Roma. Y, mientras el ya anciano Sanquirico experimentaba en Milán con el arco ojival en sus composiciones escenográficas, coincidiendo con el redescubrimiento general del Gótico[20] o Neogótico, para Cocchi era más simple, consustancial con el mundo alemán, casi identitario y representativo de su esencia cultural, pasada pero igualmente presente, en autores como Goethe, teniendo en consideración para esa cercanía con la sensibilidad romántica germánica, por ejemplo el hecho de que Cocchi se ocupara de los diseños de las decoraciones para el montaje de *Faust* en el *Stadtheater* de Hamburgo en 1831.[21]

[18] Limpia, depurada como la del temprano Renacimiento, que, sin embargo, se acerca más a una aproximación más subjetiva, tal como se recoge en la afirmación de Schelling, de que "la arquitectura es música congelada".

[19] Conservada en la *Academia Nazionale di San Luca*, Biblioteca Romana Sarti, BANC, r5, n. 35.

[20] Si hay alguien asociado con la recuperación del Gótico dentro del movimiento medievalista es la figura de Eugene Viollet -le-Duc, formado con el arquitecto del interior de la Madeleine, Marie Huvé y creador asimismo de la Restauración como disciplina indispensable para la recuperación del Patrimonio Histórico, que como departamento oficial en Francia, Inspección General de Monumentos Antiguos, fue presidido antes que por el mismo, por Ludovic Vitet y Próspero Mérimée. Entre las funciones de supervisión, se sabe que Viollet trabajó en las escenografías de representaciones teatrales de ámbito cortesano, tanto en las Tullerías como el Compiègne y en las decoraciones para las ceremonias celebradas en Notre-Dame. Rafael García García, "Introducción, Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas", en *La construcción medieval. E. Viollet-le-Duc*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1996, pp. xv-xxxix, p. xxiii.

[21] Rubbi 2017, p. 69.



Figs. 22-23 Díptico. Francesco Cocchi, *Paesaggio con acqua*, *Ricerche di effettti teatrali*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Biblioteca Romana Sarti, BANC, r.5, n. 35.

Caspar David Friedrich, *Mare di gliaccio*, 1823-24, Hamburgo, Kunsthalle.

Maniera romántica rupturista, quizás sea lo que mejor define el estilo de Cocchi. En un momento, en el que artistas como Friedrich pero también Turner[22] estaban experimentando con diferentes formas compositivas y con los pigmentos. Incluso, influidos por las no menos innovadoras fórmulas experimentadas en espectáculos, teatros sin actores, como los que presentaba Loutherbourg en su montaje titulado *Eídophusikon* (1781), que consistía en imitaciones de "Fenómenos Naturales representados por Cuadros en Movimiento". Los espectadores, entre los que se contaron pintores como Reynolds y Gainsborough, pudieron contemplar fascinados espectáculos como *Tempestad en el mar y pérdida del barco del servicio de la India Haleswell*, en el que "luces de colores animaban una escena pintada al tiempo que se simulaba el fragor del trueno, la acometida de las olas y el silbido del viento sacudiendo láminas de cobre, agitando una caja con guisantes y tremolando serpentina de seda".[23] De "curiosos entretenimientos" fueron calificados, lo que no eran sino extrapolaciones de mecanismos tecnoescenográficos barrocos, que con el paso del tiempo estaban sirviendo al propósito de trasladar al ilusionismo pictórico, motivos de inspiración solventados con diferentes y particulares formas de iluminismo y cromatismo, según el carácter y capacidad de los artistas, acentuando un expresionismo sensorial, que anticipa el de las vanguardias artísticas.

[22] De "abominable técnica" fue calificada la usada por Turner en su *Caída de un alud en los Grisones*, Honour 1981, p. 35.
[23] Honour 1981, p. 36.



Fig. 24 Diseño escenográfico de prisión medieval de Domenico Ferri (1795-1878). The Morgan Library, donación de la mujer de Donal M. Oeslanger (uno de los grandes coleccionistas de Historia de la Escenografía) en 1982, cuya propiedad había pasado anteriormente por las manos de escenógrafos reconocidos como A. Allegri y A. Benois.

https://www.themorgan.org/drawings/item/187824

Tras varias estancias en Nápoles y Turín (incluso con algún trabajo puntual en las villas mediceas de Poggio a Caiano, Petraia), cobijado bajo la protección e Rossini, que incluso hizo las funciones incluso de director escénico, los diseños de Ferri fueron "elegantes y él capaz de crear decoraciones maravillosas"[24], con evidente deuda estilística basoliana, de estilo depurado, intimista, que llegó a la dirección escenográfica de uno de los tres principales teatros de ópera parisinos, el *Thèatre Italien*, en calidad de "pintor decorador" a partir de septiembre de 1829, siendo, desgraciadamente, muy escaso el material gráfico que se conserva de su actividad parisina. El sugerente diseño de Prisión Medieval de la Morgan Library no puede librarse de los modelos piranesianos, ejercitados a través de su maestro Basoli, quien tan orgulloso estaba del éxito de su discípulo y a quien recomendó en no pocas ocasiones.

[24] Rubbi, Bolonia 2017, p. 116.



Fig. 25 Diseño escenográfico de Domenico Ferri para la Ópera Marino Faliero, Théâtre Royal Italien. "Carrefour de St Jean et Paul", 1836.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84384386#



Fig. 26 Diseño escenográfico de Ignazio Degotti (1758-1824) para el cuarto acto de la tragedia *Les Danaïdes,* Paris: Théâtre de l'Opéra-Montansier, 22-10-1817.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000127w



Fig. 27

Degotti

Les Danaïdes

Detalle.

2. Italianos en Francia: la historia se repite.

Además de Ferri, discípulo de Basoli, trabajando en el Teatro de los Italianos en París, de cuyo trabajo, sin embargo, existe poco material gráfico, como la imagen del diseño de cárcel gótica de la Morgan Library, que fue propiedad del también escenógrafo ruso Alexander Benois antes de pasar a la importante colección Oeslanger, no fueron pocos los italianos que se trasladaron a Francia, como lo hicieran dos centurias antes, Torelli o los Vigarani, como los no menos fantásticos Degotti, en la tradición de los Galliari, todos los cuales repitieron el modelo de las estirpes de artistas, cuyo estilo escenográfico se heredaba de padres a hijos. En *Las Danaidas* del torinés Ignazio Degotti[25] (1758-1824) se evidencia la influencia de los epatantes modelos de referencia de la escenografía barroca "de la maravilla".

[25] Ambos dos hermanos, Ignazio e Ilario Degotti fueron discípulos asimismo de los otros hermanos, Fabrizio y Bernardino Galliari, a quien se les asocia con el cambio de orientación escenográfica, en base a la concepción "escena-cuadro". Ver Esther Merino, *Historia del Espectáculo. Historia de la Escenografía. Tiembla la tierra escénica: el triunfo de la Pastoral Áulica*, Colección Mnemosine I. **https://doi.org/10.6084/m9.figshare.21900876**
https://www.treccani.it/enciclopedia/de-gotti_%28Dizionario-Biografico%29/



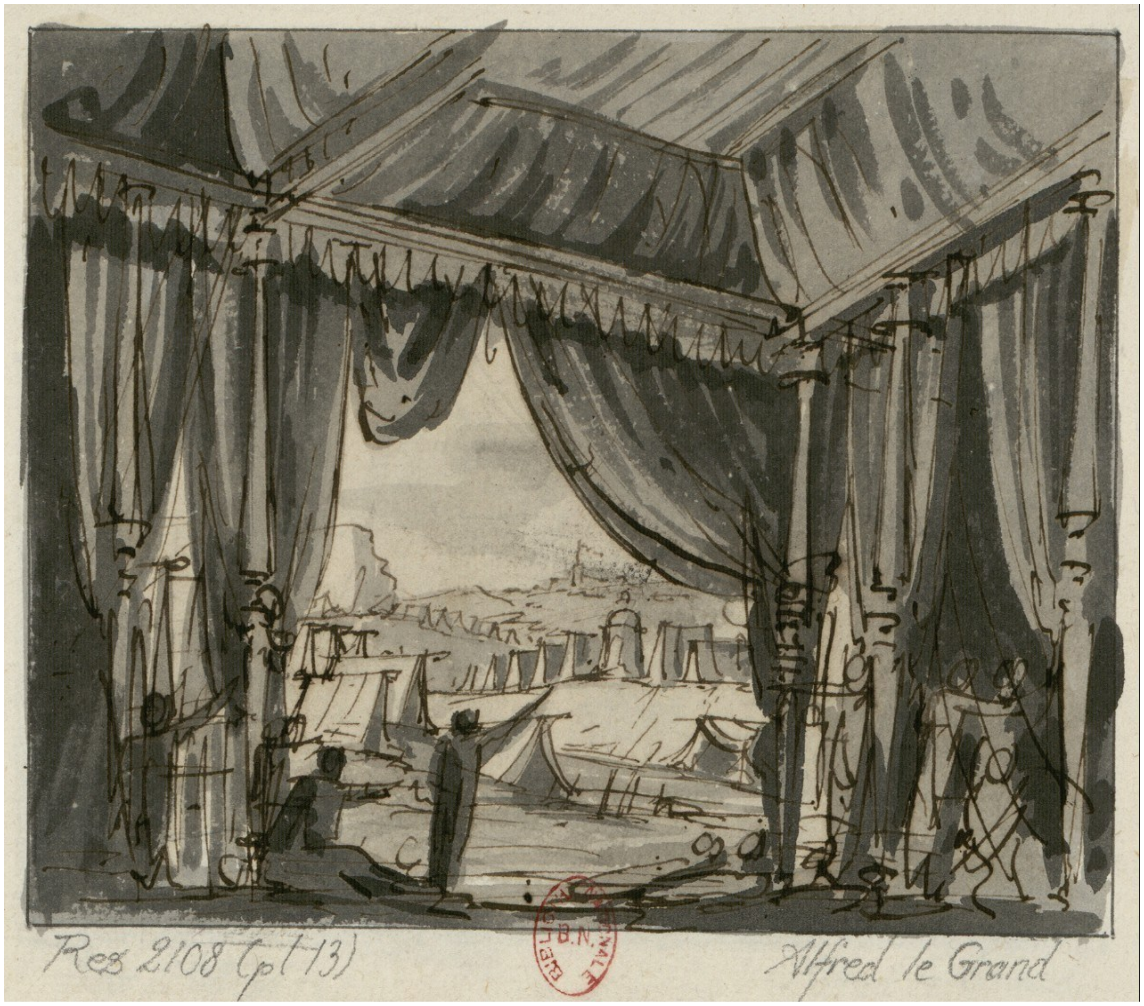
Fig. 28 Diseño escenográfico de Domenico Ferri, para el tercer acto de *Ines de Castro*, tragedia lírica en tres actos, música de Giuseppe Persiani, Paris Théâtre Royal Italien (Odéon), 24-12-1839.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438031x

Sugestivas atmósferas nocturnas como signo distintivo del estilo de Ferri, con la oscuridad como protagonista absoluta, en composiciones escénicas que no parecen tener muy en cuenta la verosimilitud como la fantasía decorativa, que se ha llegado a denominar como "excéntrica" o emocional. En la prensa de la época (Le Courier Français) se llegó a decir, a propósito de los efectos impactantes del escenógrafo italiano, con una fusión de los nocturnos románticos alemanes y la sensibilidad atmosférica de la pintura veneciana (más que apreciable en varias vistas a la manera de las vedutas de la ciudad de los canales, como la del Arsenal dans l´Opera *Marino Faliero*, decoración para el Teatro Italiano en 1837), que "la escenografía era cualquier cosa que ayuda a la verosimilitud de la acción y contribuye a la ilusión y cuanto más rica más implicados están sus autores".[26]

En cuanto a la concepción escenográfica genérica propiamente, parece haber un cambio sustancial en su disposición. El proscenio ha sido absorbido en su conjunto, adelantado el *frons scenae* al borde de la embocadura, oscurecido en muchos casos, penetrado por vanos a través de los que se muestran una estratificación de vistas en perspectiva, de fondos infinitos, lo que sirve para acentuar una mayor capacidad epatante.

[26] Le Courier Français, 16 de marzo de 1835, según recoge M.I Biggi, "Gli scenografi di Donizetti a Parigi e Vienna", en *Donizetti, Parigi e Vienna*, Atti del convegno internazionale, Roma 19-20 marzo, Roma 2000, pp. 79-102.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 29 Diseño escenográfico de Pierre Luc Charles Cicéri, para el acto tercero de *Alfredo el Grande*, ballet pantomimo en tres actos, coreografía y libreto de Jean Louis Aumer, Paris: Théâtre de l'Opéra-Le Peletier, 18-09-1822.



Fig. 30 Diseño escenográfico de Pierre Luc Charles Cicéri para Robert le Diable, Acto Tercero, 1831.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52510888k#

Algunos diseños de Ferri, precisamente con ese estilo marcado por los impactantes efectos lumínicos en la línea del romanticismo alemán y superabundancia de detalles, muestran lo que Viale Ferrero ha denominado "hipertrofia decorativa"[27], frente a la sobriedad estructural pero de mayor variedad cromática -casi prefauvista- de Sanquirico, No se diferencia mucho del estilo de la tradición local de Pier Luc Cicèri y anteriormente, de su maestro Ignazio Eugenio Maria Degotti, para quien el concepto escenográfico había de ser un compendio de atmósfera poética sumado a una desbordante imaginación, como queda patente en sus delirantes *Danaidas*. Además, no son pocos los diseños de Cicèri[28] en los que se aprecia la influencia del género preeminente en el siglo XVIII, conocido como la Pastoral Áulica.

[27] M. Viale Ferrero, *La spettacolarità*, en *Storia dell´opera italiana*, L. Bianconi, G. Pestelli, vol. V, Torino, EDT, 1987-88.

[28] Incluyendo los de indumentaria teatral, como se recoge en el trabajo de Biancamari Brumana, "Marlacchi e Parigi: la rappresentazione del Tebaldo e Isolina nel 1827-1828. Le scene e i costumi", Bollettino della Deputazione di Storia Patria per L´Umbria, Fondazione Cassa Risparmio Perugia 2018, volumen CXV, Fascicoli I y II, Tomo primo, pp. 202-231, Figuras 5-11, pp. 208-213.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 31 Diseño escenográfico de Pierre Luc Charles Cicéri (1782-1868), para el montaje de la Ópera-*Cómica Chaumière dans une forêt*.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000476d?rk=5128780;4#

El magisterio de Cicèri tuvo su continuación en Philippe Chaperon, especialmente en la configuración de la puesta en escena del *Tannhäuser* de Wagner, que se representó el 13 de marzo de 1861 en el *Théatre de l´Opéra* de París, cuya Sala de Apollo parece haberse inspirado directamente de la *Salle d´Armes dans l´Opera I Puritani,* de Domenico Ferri.



Fig. 32 Diseño escenográfico de Domenico Ferri (1795-1878), aguatinta de Vittore Pedretti (1799-1868), Théatre Royal Italien, “Sala de Armas” para el estreno de la Ópera I Puritani de Vincenzo Bellini, Acto I, Escena 3, 1835.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b531176495/f1



Fig. 33 Diseño escenográfico de Philippe Chaperon y Edouard Despléchin, para el segundo acto del montaje *Tannhäuser*, Ópera en tres actos y cuatro cambios escenográficos, libreto de Richard Wagner, París, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier, 13-03-1861.

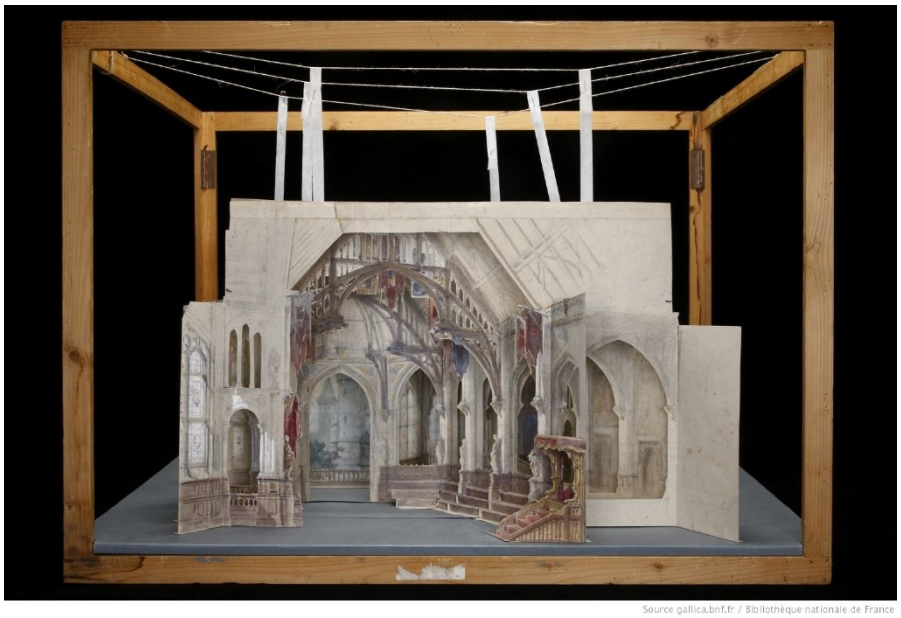


Fig. 34 Maqueta de Philippe Chaperon para el montaje de Tannhäuser, Ópera en tres actos y cuatro cambios escenográficos, libreto de Richard Wagner, París, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier, 13-03-1861.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550078362/f1.item.r=Chaperon,%20Philippe#



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 35 Diseño escenográfico de Domenico Ferri para la Ópera *Norma*, tragedia lírica en dos actos, con partituta de Vincenzo Bellini, Paris : Théâtre-Italien, Sala Favart, 08-12-1835.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53116971m#

Las impactantes imágenes de los diseños de Ferri, como el de la ópera Norma, le muestran como uno de los más directos herederos de la tradición de la Escenografía *de la Maravilla*. En esta composición de un emplazamiento druídico se acerca ya, incluso, a los efectos del Diorama, que empezaban a hacer furor en el ámbito parisino del entretenimiento.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 36 Diseños escenográficos de Philippe Chaperon y Auguste Rubé, para la Ópera *Fausto*, de MM. Jules Barbier y Michel Carré, con música de M. Charles Gounod, que se representó en el Thèatre Imperial de la Ópera, 1865.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438842g.r=Chaperon%2C%20Philippe?rk=2017177;2#

3. Revisionismo Historicista en la Escenografía Francesa.

Philippe Chaperon (1823-1906), pintor francés y escenógrafo, sobre todo de la Ópera de París, estudió arquitectura en la Academia con Víctor Baltard, en la senda de Eugene Delacroix, especializado después en el estudio de Cicèri, en la tradición Domenico Ferri. Desplazado varios años a España entre 1847 y 1849, para trabajar en en principio en los diseños escenográficos del Teatro de Barcelona, precisamente a instancias de su maestro Cicèri, lo que le sirvió de inspiración para su obra posterior, que se extendió durante más de treinta años en colaboración, precisamente, del yerno de Cicèri, Auguste Rubé, con quien firmó algunos de sus diseños más relevantes.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 37 Philippe Chaperon. Diseño escenográfico para *La flûte enchantée*, de Leon Carvalho, Acto IV,1863, Paris: Théâtre-Lyrique, 23-02-1865.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70009764?rk=300430;4

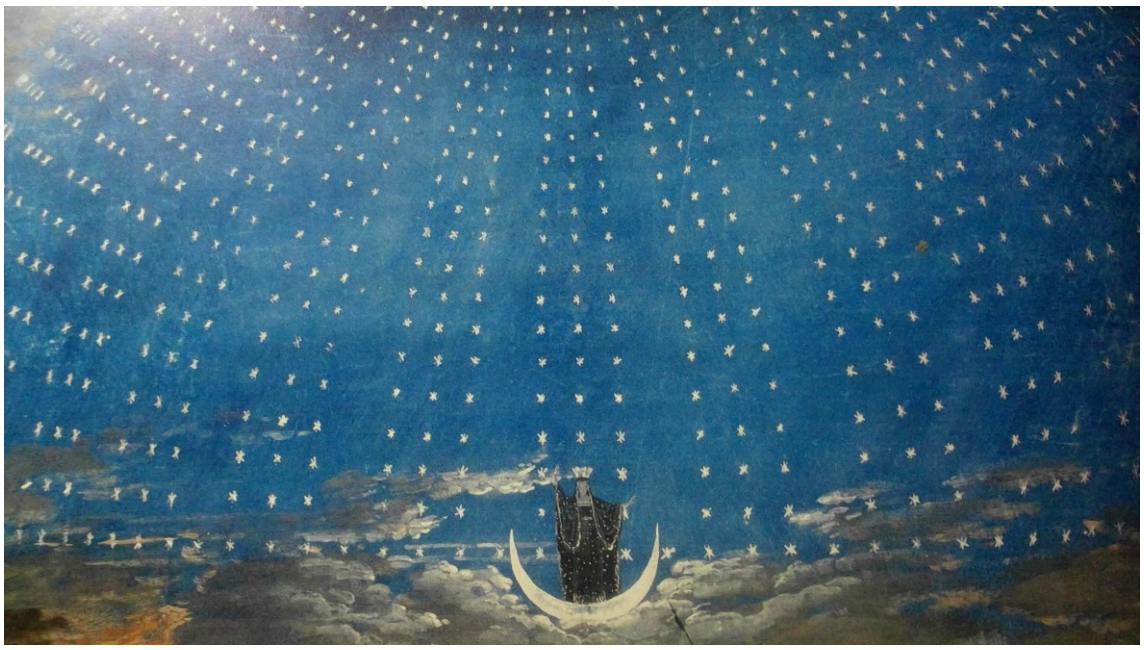


Fig. 38 Schinkel.
"La reina de la noche". *La flauta mágica* de Mozart. 1815.
Para Schinkel la escenografía era "la forma de arte ideal sobre la que podía hacer confluir sus dos pasiones: la arquitectura y la pintura de paisaje".[29] En la puesta en escena de la obra de Mozart, Schinkel prescindía del objetivo prioritario de la estupefacción barroca sobre el espectador, frente al sentido de orientación sobre la verdad poética inmanente en el texto y en la partitura, que participaba de los valores enciclopédicos, tal como se exponían en la versión germana de Johann Georg Sulzer, en su *Enciclopedia universale delle belle arti*, 1771-1774.



Fig. 39 Schinkel.
"La reina de la noche". *La flauta mágica* de Mozart. Detalle.

[29] Con sobriedad, escrupulosidad arqueológica pero también con evidente sentido didáctico. Fava, "Poteri occulti della messinscena", *Ondine, vampiri e cavalieri. L´opera romántica tedesca*, Torino 2006. pp. 50-553.

En tanto en cuando se fueron imponiendo en la ópera (alemana sobre todo como elemento diferencial) nuevas temáticas literarias con el romanticismo, asociadas a leyendas, personajes de la noche[30] y fruto de ensoñaciones fantasmagóricas, fue ahí cuando realmente se produjo la ruptura absoluta en la tipología escenográfica barroca y tardobarroca, porque ya no había alternancia más o menos simplificada de las escenas infernales, jardines o interiores palatinos. Eran relatos ambientados en la noche en su totalidad, que podrían denominarse monográficas, escenografía monográfica, que mantenía a duras penas las simulaciones espaciales con cierta similitud aunque asimétricas y que con la llegada de las Vanguardias artísticas, ya incluso promovieron con beligerancia la disolución de la perspectiva monofocal albertiana.



Fig. 40 Philippe Chaperon. Maqueta de diseño escenográfico para el Acto II de Le voyage à travers l´impossible: Inmense palais asiatique orné de sculptures, de Adolphe d'Ennery y Jules Verne. - Paris: Théâtre de la Porte Saint-Martin, 25-11-1882.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7003345f/f7.item

[30] Elisabetta Fava, *Ondine, vampiri e cavalieri. L´opera romántica tedesca*, De Sono Asociazione per la Música, Turín 2006. Los escenarios alemanes comenzaron a ser una alternativa frecuente en las temporadas de grandes montajes de los distintos géneros. Berlín fue uno de estos, así que aprovechándose la circunstancia de la reconstrucción del Schauspielhaus, después del gran incendio que casi destruyó el edificio completo, el conde Brüll requirió a Karl Friedrich Schinkel para ocuparse del diseño escenográfico, que "fusionaba ingredientes clásicos y connotaciones románticas…la naturaleza se va liberando de los confines seguros de la *Pastoral Áulica*, buscando elementos dramáticos que pugna por emerger, aunque sin renunciar a la tradición clásica, aún entre poéticas ruinas". Con todo la Ópera romántica se iba imponiendo y la elección de Schinkel, con ejemplos como los realizados para la representación de *La flauta mágica*, es exponente de ello. Schinkel fue el escenógrafo del Schauspielhaus de Berlín entre 1815 y 1834

Quedaron atrás las fórmulas escenográficas de los *Cuatro Elementos* buontalentianos, reflejo de la concepción cosmológica del mundo dominado por el monarca absoluto, trasladada a la escena como forma de adoctrinamiento, de la mentalidad impactante a base de efectos maravillosos. Igual que parecen superadas las simplificaciones resilientes de la Pastoral Áulica del siglo XVIII. La siguiente centuria es la de la explotación de viejas experiencias coexistiendo con tentativas de nuevos procedimientos, algunos de los cuales anteceden a las Vanguardias del siglo XX, incorporando los cambios en la composición de la puesta en escena con una renovada concepción de la "caja" del edificio teatral, con propuestas revolucionarias como las de Appia. El siglo XIX quiso aplicar a la presentación escénica los mismos elementos revolucionarios del resto de las artes plásticas, a tono con los cambios derivados de las agitaciones sociales. Nuevos temas que ahondaban en lo siniestro incluso para adaptarse a una nueva nocturnidad recreada por los efectos lumínicos de los pintores, enmarcados en arquitecturas pintorescas y exóticas para ambientar argumentos de latitudes remotas. Escenas intimistas como de desbordante apasionamiento como forma de un entretenimiento diferencial, incorporando incluso aspectos de la revolución científica aplicados a la puesta en escena como pudo ser el diorama y los procesos del entorno fotográfico.

4. Historicismos de Vanguardia y Avant Gard en plenitud.



Fig. 41 Diseño escenográfico de carácter megalomaníaco lisipeo de Léon Bakst, para la producción de *Cleopatra* de los *Ballets* Rusos de 1909. Wikimedia Commons.

Los Historicismos del siglo XIX tuvieron su prolongación en las manifestaciones escenográficas del nuevo siglo de la era contemporánea, siendo las obras de León Bakst y, sobre todo la de Alexandre Benois, las que mejor representan la permanencia de la tradición moderna, incluso su vigencia hasta la revolución rupturista radical que supusieron las Vanguardias artísticas y su inserción en el ámbito escénico.

Alexandre Benois (1870-1960) provenía de una familia de arquitectos, de origen francés y veneciano y fue educado en la idea de la dirección artística de amplio espectro, empezando por una concepción arquitectónica[31] de la caja escénica, del edificio que contenía el espacio teatral propiamente siguendo el parangón de Palladio en Vicenza, pero en concordancia ineludible con el diseño de vestuario e incluso la redacción del libreto y en perfecta comunión con el autor de la partitura y el diseño de la coreografía. Ese fue el caso de Benois precisamente, en su trabajo de montaje de los espectáculos de los Ballets Rusos, en su periplo europeo a comienzos del siglo XX, formando equipo con Sergei Diaghilev a manera de "gerente" y Fokine como coreógrafo. León Bakst[32] (1866-1924), que era amigo de juventud y formación, tanto de Benois como de Diaguilev, se incorporó al aquipo, alternando diseños escenográficos y vestuario para los distintos espectáculos. El peso de la indumentaria era tan determinante o más que la decoración escénica que, por ejemplo, Nijinsky[33], no "entraba" en la caracterización que iba a encarnar hasta que no se probaba los tarjes que fueron diseñados para sus personajes. Vestir al personaje era sinónimo de reencarnación. Al fin y al cabo, tanto Benois como Bakst[34] estaban reproduciendo el modelo del escenógrafo "total" de la época moderna en su concepción poliédrica del escenógrafo.

---

[31] Su abuelo materno Albert K Cavos fue el constructor del Teatro Mariinsky en San Persburgo y del Bolshoi en Moscú, respectivamente, no muy lejos éste último de la residencia familiar. Estos edificios, con su "impresión templaria", como se refería a ellos el propio Benois en sus recuerdos personales, representaban el recuerdo imperante en Rusia de la tradición clasicista, en la línea devocional que para los italianos inspiraba el Teatro de la Scala de Milán, por ejemplo. Bibiena, Servandoni, Piranesi, Gonzaga, referentes indiscutibles de la Historia de la Escenografía, son mencionados habitualmente en su crónica de los primeros tiempos de formación de su temprana cultura escenográfica, en los términos de las "escenas convincentes" que se habían impuesto desde la codificación de los principios de la perspectiva científica de Brunelleschi. Concepción arquitectónica de la escenografía, si bien él se refería a su actividad como "pintor de escena", a la manera de la escuela boloñesa, que se fue imponiendo desde la época tardobarroca con la formulación de la escena-cuadro de los Galliari desde mediados del siglo XVIII, en gran medida derivado de su primera experiencia profesional como conservador en el Hermitage durante más de 8 años. Precisamente abandonó esa actividad para iniciarse en su carrera como director artístico de los montajes teatrales oficiales del entorno cortesano imperial, conociendo exhaustivamente los estudios de Levogt y sus discípulos como O. C. Allegri, que le produjeron un fuerte rechazo de unos ambientes que consideraba por esas fechas excesivamente estandarizados y fruto de la labor de lo que llegó a denominar "mercenarios" de la escenografía, salvo por el hecho de que le permitieron conocer en profundidad todos los entresijos del mundillo, tanto burocráticos como los de índole puramente artísticos. Fue por entonces cuando empezó a colaborar estrechamente con Sergei Diaghilev, a quien había conocido anteriormente, en el círculo de la aristocracia, sobre todo cultural según la etimología de Ortega, en casa de los Filosov y con quien había fundado, además, la revista Mundo del Arte, en la que León Bakst también se incorporó como miembro fundador. A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres 1941, 1945. Archive.org.

[32] Irina Pruzhan, *Leon Bakst: set and costume designs 1866-1924*, Penguin 1988.

[33] Relata Benois en sus recuerdos de aquellos primeros tiempos de la formación del equipo de Fokine como coreógrafo, sus impresiones sobre el jovencísimo Nijinsky, que ya gozaba de las prerrogativas de su relación íntima con Diaghilev. Al parecer, era "bajito, estrecho de cuello, con una cabeza demasiado alargada, más bien vulgar en sus maneras y muy torpe de palabra", pero quien se metamorfoseaba tan sólo comenzaba a probarse su vestuario en los ensayos "en un genio". Benois, Londres 1945. Archive.org.

[34] Buena parte de las obras de Benois y Bakst se pueden encontrar en The Met, el Moma y en el V&A Museum.
https://collections.vam.ac.uk/search/?q=BENOIS,%20ALEXANDRE&page=1&page_size=15
https://www.metmuseum.org/search-results?q=BENOIS
https://collections.vam.ac.uk/search/?q=BAKST&page=1&page_size=15
https://www.moma.org/collection/works/33017
https://www.moma.org/collection/works/38436
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=bakst&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image
De la misma forma que se conserva parte de la obra de Benois en la colección de raros y manuscritos de la Boston Public Library.



Fig. 42 León Bakst, Bacante del Ballet *Narcisse*, 1911.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Bakst_Narcisse_Bacchante.jpg



Fig. 43 Maqueta para el montaje de los Ballets Rusos, de *Las Sílfides*, cuya escenografía fue diseñada por Alexandre Benois a instancias de Sergei Diaghilev. 1909. Tanto las maquetas de Chaperon (como por ejemplo para el montaje de Tannhäuser) como las de Benois, inciden en la permanencia de la tradición de los bastidores laterales conectados con el fondo perspectivo para crear esa ilusión de realidad. No serán los únicos vestigios de la conexión con la concepción ilusionística del espacio escénico, contra la que se revelará Adolphe Appia (1862-1928), con una enmienda a la totalidad el "espacio viviente" libre de decorados fingidos y falsas perspectivas.

https://collections.vam.ac.uk/item/O1499746/set-model-benois-alexandre/





Figs. 44-45 Díptico. El escenógrafo Alexandre Benois (1870-1960) realizó una de las pocas decoraciones con ruinas en el Ballet, en este caso para *Les Sílfides*, La escenografía reflejó a la perfección la interpretación romántica que obviaba la tradición neoclásica, para apostar por los rasgos del neogótico de la tragedia con tintes románticos. La Naturaleza y la Noche, invasoras, se asientan en la obra de Benois con sabiduría, la arquitectura se rompe y se gestan grietas, los arcos apuntados, empequeñecen a los personajes. El carácter fantasmagórico ilumina el teatro del más allá, remitiendo a la obra de Caspar David Friedrich y que también tuvo su específica representación en el ámbito escenográfico de las creaciones de Naumann, para ubicar nuevos argumentos en unos espacios oníricos con retorno. Así mismo se desplazaba la escenografía topográfica, emergiendo la notable transformación que estaba sufriendo la escenografía, representación de las luchas internas entre convencionalismos e invención melancólica.

Naumann, August Franz Heinrich von: Ansicht des vortreflichen Krimler Thales mit dem großen Wasserfall (gewidmet Gandolf Ernest von Kuenburg, Bischof von Lavant)

https://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/graphiken/G1165III.jpg

Por otra parte, ambos dos (Benois y Bakst) habían recibido una formación de élite en el marco de la aristocracia nobiliaria rusa y conocían en profundidad los distintos estilos de la Historia del Arte, decantándose el primero por la formulación de la puesta en escena de Armide, en la tradición de los espectáculos cortesanos franceses del siglo XVII y XVIII, en Versalles, cuyos jardines le fascinaban, mientras que Baks se erigió en uno de los representantes de la formalización en escena, tanto del orientalismo exótico de la tradición del mundo antíguo en torno al Mediterráneo como del bizantinismo ruso. Hasta ese punto se podrían considerar reminiscencias de los Ismos históricos, tratados ahora, progresivamente, de forma renovada, con la visión reformista de las Vanguardias. En el caso de Bakst, con evidente influencia del fauvismo y el simbolismo, con una explosión cromática, que se impone por encima del determinismo lineal y que de paso, empieza a resquebrajar la canónica construcción perspectiva brunelleschiana, en una especie de paralelismo con las licencias de la época helenística tardoantigua, en la que se disparan las dimensiones megalomaníacas del tipo lisipeo, como en su creación para el montaje de Cleopatra (1909). Lo mismo que se percibe en algunas de las obras más alejadas de la tradición clásica de Benois, en las que es imposible no ver paralelismos con el surrealismo (personajes del telón de Petruschka) pero todavía más allá de las Sílfides, cuya maqueta refleja aún la prototípica disposición de los bastidores laterales vinculados con el punto de fuga en el fodo escénico y que el mismo artista consideraba representación de una escenografía de corte romántico, se percibe una ruptura mucho más radical en el maravilloso diseño de la segunda mutación de *Bal Dore* o *The Golden Ball*, en la que las formas arquitectónicas del rococó parecencen haberse diluído por completo, “fagocitadas”, por la perpétua onda cromática del Art Nouveau.



Fig. 46 Alexandre Benois. Fragmento de diseño de telón para la representación de Petruchska, uno de los Ballets Rusos gestionados por Diaghilev en la temporada de París, 1911. Además de la más que evidente influencia contextual de las vanguardias efervescentes en el París de las primeras décadas del siglo XX, igualmente parece evocar las formas epatantes de las embocaduras de los escenógrafos italianos del siglo XVII, a la manera de los mascarones infernales creados y consagrados por Giulio Parigi y Lodovico Burnacini.



Fig. 47 Alexandre Benois, Segundo diseño escenográfico para la representación de *Le Pavillon d´Armide*, el primero de los *Ballets* gestionados por Sergei Diaghilev fuera de Rusia, en la temporada de París 1909. Houghton Library, Harvard University. Procedente de la colección de Howard D. Rothschild.

http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:hou01727
https://hollis.harvard.edu/primo-explore/search?tab=everything&search_scope=everything&vid=HVD2&lang=en_US&mode=basic&offset=0&query=lsr01,contains,002122718

Armida representa la admiración de Benois por el barroco y el siglo XVIII artístico francés expresamente. Fokine, apenas con 30 años por entonces y recién retirado del baile, empezó a partir de esta obra a desempeñar su labor de coreógrafo en los ballets, la tipología de espectáculos que mejor se acomodaba a los gustos de la lúdica del poder zarista y en la que confluían, como nexo de cohesión, los distintos estamentos de una sociedad monolítica y mucho menos flexible, fuera de ese ámbito. En una época en la que el protagonismo de la danza asentaba especialmente sobre las protagonistas femeninas, como Anna Paulova, fue en esa reformulación de Fokine, donde empezaba a despuntar el genio de Vaslav Nijinsky, bajo la dirección artística de Benois, a manera de lo que fueron los "intendentes" de los espectáculos en la Francia de Luis XIV. Benois y supervisión "empresarial" general de Diaghilev. Una estructura laboral que se consolidó en la exportación de los "*Ballets* rusos" en el exterior, precisamente con el primer montaje en París de esta obra en 1908, en el que se usaron, al parecer, siguiendo los recuerdos de Benois, gigantescas pirámides de agua recreadas sobre el escenario, cuyo rumor, además de la propia espectacularidad del efecto, que para él tenían, además, un componente terapéutico similar al de los jardines reales. Y, que fueron posible ejecutar tomando como referencia la avanzada tecnología de la maquinaria escénica utilizada en la Ópera de Moscú, de K.F Waltz[35], que Diaghilev importó para la implantación de sus montajes en Francia.

[35] Karl Fedorovich Waltz (1846 – 1929), principal tramoyista y decorador del Teatro Bolshoi, se convirtió en el transmisor directo de las tradiciones románticas del teatro. Él fue fiel a estas tradiciones durante toda su carrera artística en el Teatro Bolshoi, conservando al mismo tiempo la capacidad de ser sensible a otras tendencias y estilos. Gracias a la versatilidad de Waltz, Sergei Diághilev le invitó a incorporarse al equipo de las "temporadas rusas" en París.

"Fue uno de los últimos representantes de los tramoyistas y decoradores del teatro romántico de la segunda mitad del siglo XIX. Tenía conocimientos de pirotecnia, mecánica, ingeniería eléctrica, y era capaz de crear grandes "cuadros vivientes" con cascadas, tormentas marinas, amaneceres y puestas de sol, grandes incendios escénicos, derrumbamiento de castillos, inundaciones, desprendimientos, mágicas apariciones y desapariciones, ascensiones y hundimientos. Diseñó en total más de doscientas óperas, operetas, ballets y espectáculos de arte dramático. Waltz viajaba a menudo al extranjero, y luego trataba de introducir en los escenarios rusos los últimos avances de la técnica escénica occidental: introdujo en el Teatro Bolshoi la tradición de cambio de decorado con las luces apagadas, y propuso un nuevo sistema antiincendios en el escenario, instalando un equipo innovador de tuberías de agua".

Le llamaban "mago y hechicero" del escenario. Nada nuevo en el panorama escenográfico si se tiene en cuenta que este apelativo de "mago", para el creador de efectos sorprendentes sobre el escenario ya se lo habían atribuido a varios "ingenieros" o técnicos, como fue el caso de Giacomo Torelli en el siglo XVII y quien llevó la ciencia de sus creaciones sorprendentes a la Francia de los espectáculos cortesanos de Luis XIV. El famoso autor de "El lago de los cisnes", Piotr Tchaikovsky, le valoraba como un "Maestro de gran talento". Waltz participó en la producción de todas sus óperas y ballets, realizadas en el Teatro Bolshoi durante la vida del compositor.

https://www.casaderusia.es/es-projects/exposicion-triunfo-las-artes-escenicas-rusas-1900-1929

A los efectos, Waltz venía a encarnar la figura del ingeniero "maquinista", en que se había desdoblado a finales del Seicento a partir de la multidisciplinar del escenógrafo que se había ido configurando desde mediados del siglo XVI, gracias a la labor de Vasari, Buontalenti y Giulio Parigi en Florencia. De esta forma el binomio escenógrafo-maquinista o "apparatori", que no sólo tramoyista se ocupaba de todo es aspecto tecnoescenográfico a partir de entonces, compartiendo esa doble acepción con los autores propiamente del diseño escenográfico, que en la época temprana de la actividad de los Ballets Rusos desempeñaron Alexandre Benois y León Bakst.



Fig. 48 Alexandre Benois, *Le Reve: Le Bal Dore*, 1946. "El sueño",[36] diseño escenográfico para la segunda escena del montaje del Ballet coreografiado por David Lichine (1910-1972), *Le moulin enchanté*, cuya premiere fue el 14 de julio de 1949 en el Théatre des Champs-Élysées en Paris. The Joseph F. McCrindle Collection. © Alexandre Benois / Artists Rights Society (ARS), New York.

https://www.themorgan.org/drawings/item/283238

EPÍLOGO.

La escenografía del siglo XIX abarca un amplio compendio de lo que fue el devenir de los estilos artísticos, reflejo de los propios cambios sociales acaecidos, que se sucedieron como resultado de las Revoluciones liberales. Escenografía poliédrica y multicultural, reflejo asimismo de una sociedad plural, de compleja composición étnoartística. Herencia de la ventana-cuadro de los Galliari y de la ortodoxia asimétrica de los Bibiena, reflejos de los mismos historicismos que se fueron sucediendo con la caída del Antiguo Régimen. Traslación a la escena del mismo romanticismo pictórico nórdico, impronta de nuevos temas, de nuevas tecnologías y de tipologías arquitectónicas surgidas en el marco de la Revolución Industrial, como la de las gigantescas pérgolas acristaladas de los invernaderos erigidas en escenario de Exposiciones Universales hasta la absoluta disolución de la construcción perspectiva de la "ventana albertiana" y con ello, de una forma de mirar la realidad ilusoria artística y escénica que había perdurado desde los Inicios del Renacimiento, la de la forma realista. Se impone ahora el protagonismo cromático, con el triunfo de la heterodoxia infinita que supusieron las Vanguardias, cuyo

[36] Richard Buckle, *Alexandre Benois, 1870-1960: Drawings for the Ballet*, exh. cat., (London, 1980); Anne Robinson, "The Work of the Dancer and Choreographer David Lichine (1910-1972): 'A Chronology of the Ballets with a Brief Critical Introduction,' " Dance Research: The Journal of the Society of Dance Reseach, vol. 19 (Winter 2001), pp. 7-51.

remate final vino de la mano de Appia, con su propuesta de espacio escénico libre de todo engaño ilusorio y construcciones escenográficas verdaderamente libertarias, con las que el espectador dejó de ser un sujeto pasivo, sometido a las directrices doctrinarias de los gobernantes. Se ponía fin así al fin, a la *lúdica áulica* que había conformado la forma de mirar el artificio ilusorio desde comienzos de la época moderna y suponía el glorioso triunfo del *Arte por el Arte.*



Fig. 49 Alexandre Benois, *Le Reve: Le Bal Dore*, 1946. "El sueño". Detalle.

BIBLIOGRAFÍA.

Benois, Alessandro. *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres 1941, 1945. Archive.org.

Biggi, Maria I. "Gli scenografi di Donizetti a Parigi e Vienna", en *Donizetti, Parigi e Vienna*, Atti del convegno internazionale, Roma 19-20 marzo, Roma 2000.

Brumana, Biancamaria. "Marlacchi e Parigi: la rappresentazione del Tebaldo e Isolina nel 1827-1828. Le scene e i costumi", Bollettino della Deputazione di Storia Patria per L´Umbria, Fondazione Cassa Risparmio Perugia 2018, volumen CXV, Fascicoli I y II, Tomo primo, pp. 202-231, Figuras 5-11, pp. 208-213.

Buckle, Richard. *Alexandre Benois, 1870-1960: Drawings for the Ballet*, exh. cat., (London, 1980); Anne Robinson, "The Work of the Dancer and Choreographer David Lichine (1910-1972): 'A Chronology of the Ballets with a Brief Critical Introduction,' " Dance Research: The Journal of the Society of Dance Reseach, vol. 19 (Winter 2001), pp. 7-51.

Fagiolo, Marcello. *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Florencia 1973.

Fava, Elisabetta. *Ondine, vampiri e cavalieri. L´opera romántica tedesca*, De Sono Asociazione per la Música, Turín 2006.

García García, Rafael. "Introducción, Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas", en *La construcción medieval. E. Viollet-le-Duc*, Instituto Juan de Herrera, Madrid 1996.

Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Forma, Madrid 1981.

Hugh Honour*, Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Madrid 1982.

Kauffmann, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullé, Ledoux y Lequeu,* Gustavo Gili, Barcelona 1980.

Lacombe, Hervé. Histoire de l´Opéra français. Du Roi-Soleil à la Révolution, Fayard, Paris 2021.

Melior, Patrick. « Claude Nicolas Ledoux et le Théâtre de Besançon », *Coulisses* [En ligne], 12 | Printemps 1995, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 05 juin 2023. URL : http://journals.openedition.org/coulisses/3831 ; DOI : https://doi.org/10.4000/coulisses.3831

Merino, Esther. *Historia del Espectáculo. Historia de la Escenografía. Tiembla la tierra escénica: el triunfo de la Pastoral Áulica*, Colección Mnemosine I. **https://doi.org/10.6084/m9.figshare.21900876**

Pigozzi, Marinella. *Francesco Fontanesi (1751-1795). Scenografia e decorazione nella seconda meta del Settecento,* Reggio Emilia 1988.

Pigozzi, Marinella. "Da Francesco Fontanesi as Alfonso Trombetti. La scuola bolognesa di scenografia fra Settecento e Ottocento", *Saggi e memorie di Storia dell´Arte*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2003, vol. 27, pp. 477-484.

Pruzhan, Irina. *Leon Bakst: set and costume designs 1866-1924*, Penguin 1988.

Rubbi, Valeria. *Francesco Cocchi, Domenico Ferri. L´eredità di Antonio Basoli Maestro di scenografia*, Minerva, Bolonia 2017.

Tafuri, Manfredo. "Il luogo teatrale dall´Umanesimo a oggi", *Teatro e scenografie*, Milán 1976. Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Sttecento*, Editori Laterza, Roma 2010, p. 51.

Viale Ferrero, Mercedes. *La spettacolarità*, en *Storia dell´opera italiana*, L. Bianconi, G. Pestelli, vol. V, Torino, EDT, 1987-88.

WEBGRAFÍA.

https://www.casaderusia.es/es-projects/exposicion-triunfo-las-artes-escenicas-rusas-1900-1929