

■ Ilusión perentoria y realidad imaginaria: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (II)

Juan P. Arregui*

En el presente trabajo el autor prosigue el desarrollo del estudio de las escenografías para las óperas de Giuseppe Verdi iniciado en el número 25 de Boletín de Arte.

The paim of this essay, second part of the exposition adressed in number 25 of Boletín de Arte, continues studying scenographies created for Giuseppe Verdi's operas.

La necesidad de recrear fragmentos de realidad sobre el escenario característica de la voluntad escenográfica decimonónica inició, en el ámbito de la producción lírico-dramática, la querencia a la manipulación de todo un prontuario enciclopédico de datos, relativos a diversos periodos, codificados por indicaciones más o menos sumarias (atributos identificables, *topoi* caracterizadores) que acentuará en los pintores teatrales la pretensión de exhibir sus conocimientos sobre los elementos de la historia formal de la arquitectura, la indumentaria y las circunstancias materiales de las diversas civilizaciones recreadas. Théophile Gautier observa, en 1874, la obligación del *décorateur* de poseer un conocimiento íntimo de cada país, de cada época histórica, de todos los estilos:

Il faut connaître la géologie, la flore et l'architecture des cinq parties du monde. Cela n'est même pas assez. Les civilisations disparues, les splendeurs du monde antédiluvien, les verdures azurées du paradis, les flamboiements rouges de l'enfer, les grottes de madrépores de l'Océan, Babel, Enochia, Ninhive, Tyr, Memphis, et tout le domaine de la féerie, ce qui existe et ce qui n'existe pas¹.

De esta base nace una erudita y cada vez menos genérica y anacrónica *atrezzeria* teatral, que avanzará hacia visiones casi documentales de las puestas en escena, según una línea que sobrevolará, evidentemente con matices, toda la centuria².

L'exactitude historique des costumes le dispute à la fidélité des sites représentés —escribía el crítico de la Illustration sobre el estreno de Jérusalem en la Opéra de Paris—. Chaque détail semble avoir été l'objet d'une étude archéologique spéciale. Il faut en excepter pourtant l'emploi des instruments de Sax qui, pour être d'un effet excellent au point de vue musical (...) n'en sont pas moins un anachronisme étrange, incompréhensible même (...) il eût été plus logique de laisser derrière la coulisse les saxhorns et les saxophones (...) et de montrer sur la scène des copies exactes de vrais instruments de musique du Moyen Âge, dont les modèles ne sont quère connus que des amateurs passionnés de vieux bas-reliefs.³

P. ARREGUI, Juan, "Ilusión perentoria y realidad imaginaria: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (II)", en *Boletín de Arte*, n^o 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 437-461.

La indumentaria, junto con el mobiliario y la utilería cobran un protagonismo de primer orden (recuérdese en este punto el interés de Verdi por hacerse con unas trompetas rectas según el modelo arqueológico egipcio para *Aida*¹), convirtiéndose en referente ineludible para situar el espacio, el tiempo y la condición de los personajes y su entorno, utilizándose para dar noticia al espectador, en el plano de la información inmediata, acerca de la coyuntura (clima de época), medio social y nivel estructural (creencias, mentalidades, etc)², además de coadyuvar a la consecución del color local, a la personalidad de la localización y a redondear la ilusión escénica —gracias a su naturaleza de realidad objetiva integrada en la reproducción de una realidad figurada—. Ello hará que el amueblamiento de la escena cobre una importancia que nunca antes había detentado. Habiendo sido los accesorios hasta el siglo XIX los mínimos indispensables para cubrir las necesidades de la acción, a partir de ahora los objetos escénicos comienzan a proliferar³. De igual manera se ve afectado el vestuario, cuya adecuación histórica y decoro conforme a las características del personaje serán objeto de preocupación constante por parte de los responsables de las puestas en escena y foco de la atención de los espectadores, tanto así que, por ejemplo, Verdi hará cambiar uno de los figurines antes del estreno de *Otello* porque *attira troppo l'attenzione e distrae. Se il pubblico arriva a dire 'Oh il bel costume' siamo perduti*. El diseño de todo este material requería una documentación profunda por parte de los profesionales del teatro, a la que se hizo frente a través de la publicación, a lo largo del siglo, de numerosos repertorios de modelos atinentes a una enorme variedad de épocas y estilos, tanto en lo relativo al vestido (recuérdense los célebres volúmenes de Giulio Ferrario⁴, en cuyas páginas se basara finalmente el vestuario del primer *Attila*⁵) como al mobiliario, artes decorativas y ornato⁶, etc., etc.

* Universidad de Valladolid.

¹ GAUTIER, T. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier, 1874, pág. 342.

² Cfr.: POVOLEDO, E. «Scenografía». En vol. VIII de *Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma: "Le Maschere" Editrice, 1961): *ad vocem*.

³ G. B. «Chronique musicale». *L'illustration* (1-XII-1847), pág. 218.

⁴ El maestro encargó a Giuseppe Pelitti seis trompetas de forma 'egipcia antigua' para la *prima assoluta* (Carta de Verdi a Draneth Bey (2-VIII-1871). En CESARI, G. y LUZIO, A. (eds.). *I copialettere di Giuseppe Verdi*. Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo anniversario della nascita. Milano: Stucchi Ceretti, 1913 (reed. anast. Bologna: Arnaldo Forni, 1968): 268) y utilizó —a pesar de sus reticencias— instrumentos realizados por Adolphe Sax para la presentación de la *Opéra de Paris* en 1880. Cfr.: LUZIO, A. «Come fu composta l'*Aida*». En vol. II de *Carteggi verdiani*. (Roma: Reale Accademia d'Italia-Roma Accademia Nazionale dei Lincei, 1947), págs. 15 y ss.

⁵ KELKEL, M. «La topographie du décor Naturaliste», en *Naturalisme, Vérisme et Réalisme dans l'opéra de 1890 a 1930*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1984, 95.

⁶ Esta nueva actitud, que afecta de la misma manera a la pintura desde el XVIII y a la novela desde comienzos del XIX, puede explicarse por las transformaciones sociológicas que han ido teniendo lugar. Como remarca Michel Butor: *si les objets n'interviennent pas beaucoup dans le roman jusqu'au XVIIIe siècle, c'est que la société est stable et les objets quasi immutables. A partir de la Révolution, par contre, les objets important de plus en plus parce que, dans l'instabilité sociale, les objets et en particulier les meubles, objets ménagers, sont un point de repère. Les romanciers du XIXe siècle ne cessent de décrire les intérieurs dans lesquels évoluent leurs personnages et les objets qu'ils manipulent quotidiennement, pour les définir à travers ces objets*; BUTOR, M. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969, pág. 113.

⁷ Carta de Verdi a G. Ricordi (3-XI-1886). En HEPOKOSKI, J. A. y VIALE FERRERO, M. (eds.). *'Otello' di Giuseppe Verdi*. Musica e spettacolo. Coll. di disposizioni sceniche diretta da F. Degrada e M. Viale Ferrero. Milano: Ricordi, 1990.

⁸ FERRARIO, G. *Il costume antico e moderno o Storia del governo, della milizia, delle arti, science ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni, provata coi monumenti dell'antichità e rappresentata con analoghi disegni*. Milano: Ferrario, 1816-1829.

En cualquier caso, la adhesión a la conformidad histórica encontró en terreno romántico diversas manifestaciones, estipulando una escenografía rica en pintoresquismos, proclive a corregir o limitar el racionalismo, afecta a la opulencia gráfica y a la magnitud compositiva, explotando la variedad y riqueza de las decoraciones como medio siempre eficaz de atraer a la multitud¹¹. El historicismo escenográfico basculaba entre la credibilidad legítima del ámbito cronológico-geográfico representado y la narración plástica de lo —necesariamente— imaginado, expresión concertada entre el ambiente escénico y la situación dramática. Ello provocaba frecuentes anacronismos involuntarios, tal y como se puede comprobar por las asiduas denuncias de la crítica periodística.

En ocasiones no se perseguía tanto la representación de lo 'verdadero', sino de lo 'verosímil', en la línea del «se non è vero è ben trovato»: la reproducción convincente de imágenes plausibles sobre realidades frecuentemente presumidas en una suerte de recreación histórica popularizada; aquello que podía parecer cierto o similar a lo auténtico ante unos espectadores que contemplaban sobre las tablas acciones desarrolladas en espacios inusitados, tan desconocidos para ellos como para los escenógrafos. La falta de datos contrastados se supe con la invención; la sujeción a la verdad no es sistemática y en el pensamiento tanto de los decoradores como de su público el elemento simbólico, fruto de una visión estereotipada de la realidad, deviene norma fundamental. Se van acumulando, de esta suerte, criterios interpretativos contemporáneos adheridos a los argumentos históricos según un proceder detectable en el dominio de otras artes: *copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio* escribirá Verdi en una carta a su amiga la condesa Clarina Maffei¹².

La pintura de historia¹³ se valió frecuentemente de las efectivas posibilidades de conexión ideológica entre remotos episodios históricos y sucesos coetáneos o, lo que es lo mismo, metamorfosear asuntos de actualidad en mensajes ejemplares a través de alusiones históricas¹⁴. Este argumento encuentra una analogía positiva en

¹¹ Cfr.: *Da Rossini a Verdi. Immagini del Teatro romantico: disegni di costumi per opere e balli* (Catalogo della Mostra. Torino: Villa Tesoriera, diciembre 1981-gennaio 1982. Biblioteca Musicale 'A. della Corte'. Torino: Stamperia Artistica Nazionale, 1981): 38-39. COHEN, R. y CONATI, M. «Un élément inexploré de la mise en scène du XIXe siècle: les "figurini" italiens des opéras de Verdi (état de la question)». En vol. I de *Opera & Libretto* (G. Folena; M. T. Muraro y G. Morelli (eds.). Fondazione Giorgio Cini, Studi di Musica Veneta. Firenze: Olschki, 1990), págs. 281-297.

¹² FEUCHIÈRE, L. *L'art industriel. Recueil de dispositions et de décorations intérieures, comprenant des modèles pour toutes les industries d'ameublement et de luxe...* Paris: Goupil&Comp^{te}, 1839-48; HOFFMANN, W. *Recueil de dessins relatifs à l'art de la décoration chez tous les peuples et aux plus belles époques de leur civilisation, puisés aux sources les moins connues, recueillis dans les musées et les bibliothèques les plus riches de l'Europe, reproduits avec le caractère de la forme et l'identité de couleur des originaux; destinés à servir de motifs et de matériaux aux peintres décorateurs...* Paris: Librairie d'architecture de A. Lévy fils, 1858.

¹³ Cfr.: ANDIJC, R. «Sobre el estreno de *Don Álvaro*». En *Homenaje a Juan López-Morillas* (José Amor y Vázquez (ed.). Madrid: Castalia, 1982), págs. 63-86, 80.

¹⁴ Carta de Verdi a C. Maffei (20-X-1876). En CESARI, G. y LUZIO, A. (eds.). *I copialettere... Op. cit.*, 624.
¹⁵ Acerca del ascendiente de la pintura de historia sobre la visualidad escénica contemporánea véase P. ARREGUI, J. «Las imágenes del espectáculo: apuntes en torno a Verdi y la escenografía (I parte)» publicada en el anterior número de este *Boletín*.

¹⁶ Cfr.: REYERO, C. *Imagen histórica de España, 1850-1900*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

la inveterada asimilación política de un Verdi considerado "vate del Risorgimento"¹⁵, en cuyas óperas se testimonia un comportamiento similar al descrito en la plástica. Luigi Baldacci revela cómo los libretistas, bajo la guía del compositor, tanto más podían acercar la trama al espectador contemporáneo concediéndole un tratamiento realístico (fundamentalmente a través de la manipulación de los niveles del lenguaje, la famosa *parola scenica* verdiana¹⁶) cuanto más lejana era ésta en el tiempo (caso de *Rigoletto*), y viceversa, cuanto más cercano era el asunto tendía a ser transfigurado, retroproyectándolo (caso de *La Traviata* o de la remodelación de *Stiffelio* en *Aroldo*)¹⁷.

Resultaría interesante, en este sentido, comprobar si tal conducta se corresponde a su vez con una manipulación de los registros icónicos para favorecer la aproximación o el distanciamiento del espectador en los niveles de identificación con lo representado, estimulando la asistencia de imágenes perfecta e inmediatamente determinables (e incluso familiares) a través de cuya identidad el público pudiera empatizar íntimamente, reconociéndose, o por el contrario haciendo comparecer sobre el escenario 'milieux' imprecisos, imágenes 'di maniera', aderezadas de elementos que consintieran una vaga localización sólo como medio de alcanzar esa «suspensión de la incredulidad» que ya Coleridge¹⁸ consideraba indispensable para asegurar la eficacia de la creación artística¹⁹.

Puede comprobarse cómo la didascalia escénica contenida en el libreto de *I due Foscari* especifica que en el acto III (c.7) se verá *l'antica piazzetta di S. Marco. Il canale è pieno di gondole che vanno e vengono. Di fronte vedesi l'isola dei Cipressi, ora S. Giorgio*²⁰, individualizando así la percepción de la ciudad de Venecia a través de esta cita tomada de la realidad cotidiana. Un caso análogo, y si cabe más significativo, se cumple con *Rigoletto*: el acto III transcurre en los alrededores de la «Deserta sponda del Mincio», y si bien en el diseño de G. Bertoja para la *prima assoluta* veneciana

¹⁵ Vid.: PARKER, R. *Arpa d'or dei fatidici vati*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997 (§ I), págs. 19-30.

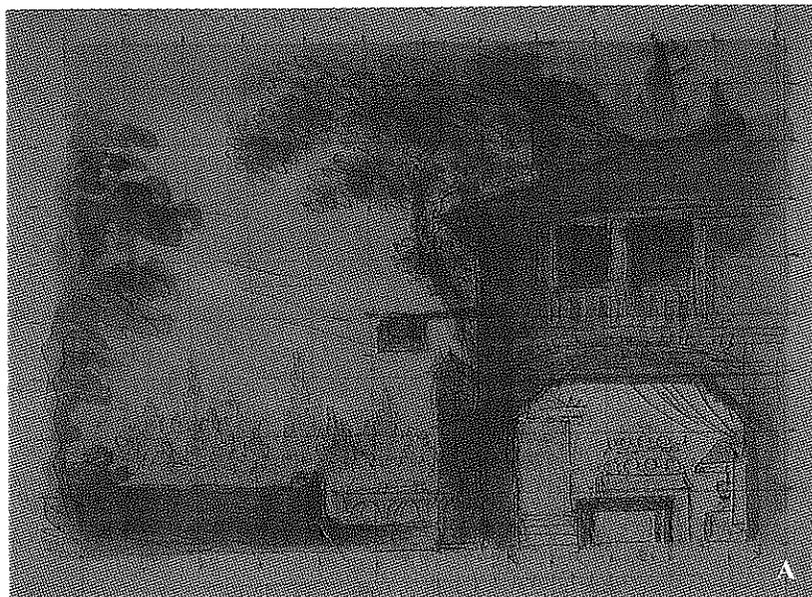
¹⁶ «Non so s'io mi spiego dicendo parola scenica; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione». Cit. por ALBERTI, L. Note sulla disposizione...». *Op. cit.*, 134 n. 1.

¹⁷ BALDACCIO, L. «I libretti di Verdi». En *Il Melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e Ricerche per Massimo Mila*. (G. Pestelli (ed.). Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977), págs. 113-123, 122.

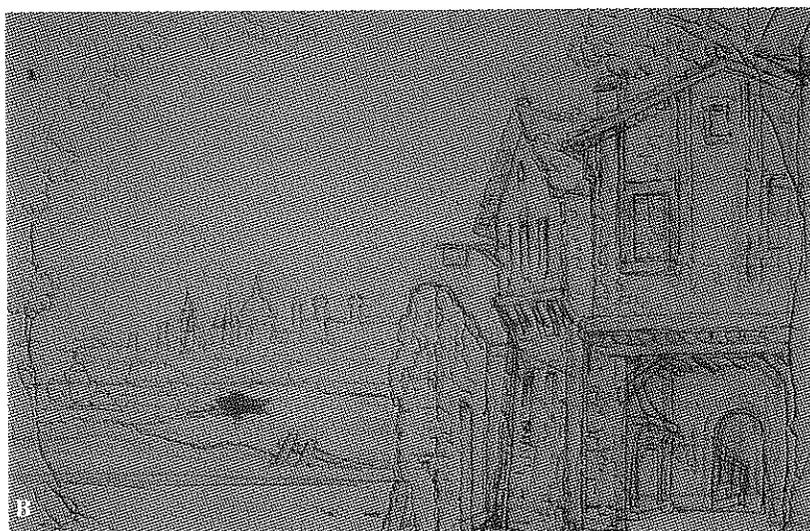
¹⁸ Cit. por PRAZ, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Ensayistas 148. Madrid: Taurus ediciones, 1981, pág. 168.

¹⁹ En este vaivén que afecta al temperamento trágico de las obras resultan muy sugestivas las reflexiones de Mercedes Viale Ferrero con respecto a las didascalias de los libretos de Felice Romani (cuya responsabilidad en la proyección escénica del texto venía determinada por la autoridad que imprimía a sus acotaciones) y que quizá pudieran extrapolarse a otras autorías, en lo tocante a los niveles de identificación entre el argumento y su correspondiente imagen escénica, bien haciendo reconocibles con precisión el lugar y el tiempo concreto de la acción, bien indicando someramente ambos extremos con alusiones genéricas para una mínima contextualización; Vid.: VIALE FERRERO, M. «Luogo teatrale e spazio scenico». En *La spettacolarità* (Vol. V de Storia dell'opera italiana, Parte II 'I Sistemi'). L. BIANCONI y G. PESTELLI (eds.): Torino, Società Italiana di Musicologia, Edizioni di Torino, 1988), págs. 1-122, 90 y ss.

²⁰ *I due Foscari: tragedia lirica di F. M. Piave; posta in musica da G. Verdi*. Milano: G. Ricordi, 1846, pág. 24.



1A. Verdi: *Rigoletto*. Giuseppe Bertoja: 'Orilla desierta del Mincio'
(A III. Venecia. Teatro de La Fenice. 11-III-1851. prima assoluta).
Pordenone, Museo Civico d'Arte



1B. Verdi: *Rigoletto*. Alessandro Prampolini: 'Orilla desierta del Mincio'
(A III. Mantua. Teatro Sociale. 1857). Roma, Colección privada

se cierra la vista de la "Osteria" con un fondo arbolado²¹, la impostación visual de la escena —que devino inmediatamente modelo ejemplar para la escenografía coeva²² se "enriquece" a manos de Alessandro Prampolini —precisamente para su estreno en el Teatro Sociale de Mantua— con la inclusión del perfil de los monumentos históricos de la ciudad, entre los que destaca la insigne cúpula de Sant'Andrea, diseñada por Filippo Juvarra y construida entre 1732 y 1782. Prampolini no sólo se permite esta anacrónica licencia (recordemos que la acción de *Rigoletto* acaece en el Cinquecento) sino que además —para que a la audiencia de Mantua no le pase desapercibido el hecho de que la acción discurre en su propia ciudad— es enfatizada con la comparecencia de la luna *che lentamente vedevasi girare e passare dietro la Gran Cupola di S. Andrea*²³, insistiéndose así en los mecanismos de identificación al subrayar dicho hito monumental.

En la dirección opuesta no debe olvidarse el incidente de *La Traviata* que, si bien para Verdi era un argumento de su tiempo y como tal proponía que fuera escenificada²⁴, las autoridades venecianas obligaron a transferir la trama a 1700. Se da el caso en esta obra que, además de transcurrir enteramente en interiores (la tradición de hacer comenzar el segundo acto en un jardín responde a lo estipulado en el *livret de mise en scène* de la versión francesa, estrenada como *Violetta*²⁵) con lo que la imposibilidad de reconocimiento del entorno ciudadano mitiga la identificación del espectador con su propio medio sociocultural, su trasvase al siglo XVIII podía obedecer a las mismas leyes generales que llevan a afirmar a Celebonovic en relación a la pintura de historia contemporánea de Meissonier: (...) *on serait plus indulgent à l'égard des scènes costumées évocant le désir charnel; celles qui se situent au XVIIIe siècle permettent tout naturellement de suggérer le libertinage —aspiration secrète de tant de bourgeois*²⁶.

²¹ La didascalia escénica del libreto detalla la disposición de la hostería de Sparafucile, y concluye: «Il resto del teatro rappresenta la deserta sponda del Mincio, che nel fondo scorre dietro un parapetto di mezza ruina; al di là del fiume è Mantova. È notte». Cfr.: *Rigoletto: melodramma in tre atti da rappresentarsi al grande teatro la Fenice in Venezia. Il carnevale 1852, di F. M. Piave; musica di Giuseppe Verdi*. Milano: Giovanni Ricordi, 1852.

²² VIALE FERRERO, M. «L'immagine seducente. L'allestimento scenico». En *Il Teatro Regio di Torino, 1740-1990. L'arcano incanto* (A. Basso (com.)). Catalogo della mostra. Torino: Teatro Regio, 16 maggio-29 settembre 1991. Milano: Electa, 1991), págs. 441-497, 455.

²³ FANTUZZI, P. *Memorie storiche intorno ad Alessandro Prampolini pittore scenografo*. Reggio Emilia: Biblioteca Municipale Panizzi, Mss. Regg. 135/4. Cit por PIGOZZI, M. Scheda n. 38. En «*Sorgete! Ombre serene!*»... *Op. cit.*, pág. 163. Véanse asimismo Pigozzi, M. «Prampolini scenografo verdiano». En *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (P. PETROBELLI y F. DELLA SETA, F., Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996), págs. 109-126. PIGOZZI, M. «Alessandro Prampolini scenografo» En *Giovanni Fontanesi, Alessandro Prampolini, Alfonso Beccaluva. Paesaggisti reggiani dell'Ottocento* (E. Monducci (ed.)). Catalogo della mostra. Reggio Emilia: Sale del ridotto del Teatro Municipale, 28 aprile-20 maggio 1984. Reggio Emilia: Tipografia Emiliana, 1984), págs. 46-90.

²⁴ *L'illustration* XLIX (16-III-1867).

²⁵ Carta de Verdi a C. de Sanctis (1-I-1853). Cit por PARKER, R. «La Traviata». En *The New Grove Dictionary of Opera...* *Op. cit.: ad vocem*.

²⁶ Cfr.: VIALE FERRERO, M. «Le 'inconvenienze' della Traviata». En *La Traviata* (Programma di sala. Milano: Teatro alla Scala, stagione 1991-92), págs. 54-57.

No cabría en este punto efectuar un escrutinio exhaustivo sobre tales argumentos, que sobrepasaría largamente los límites y la ambición de las presentes líneas, pero tampoco se han podido dejar de reseñar algunas observaciones puntuales al respecto que, si bien son completamente insuficientes incluso para obtener un juicio medianamente ponderado, permiten no obstante intuir una interesante vía de análisis.

A partir de la segunda mitad del siglo se afianza progresivamente una voluntad más objetivamente realista; la crisis de la tradición romántica se verifica en una línea gradualmente centrada en la observación escrupulosa y la precisión verista, de minuciosa cualidad ilustrativa, incorporándose detalles costumbristas y anecdóticos en ocasiones²⁷. Sin embargo, y a pesar de una progresiva disposición axiomática hacia la ruptura con las convenciones plásticas de la teatralidad romántica, los progresos del realismo no llegarán a alcanzar —menos aún las óperas de argumento histórico o exótico— los rigores del naturalismo descarnado. Ello hará del eclecticismo, término bajo el cual se aglutina la diversidad de estilos que necesariamente se derivan de este «realismo histórico» establecido de manera perentoria en la escenografía del XIX (romanticismo clasicista, estilo *pompier*...), el lenguaje plástico dominante en la decoración teatral del resto del siglo. En términos generales, y al margen de ensayos concretos, la situación de la escenografía lírica internacional se conducirá alrededor un sincretismo que conjugaba la concepción académica de la pintura como soporte de contenidos dramáticos y la diligencia realista en el vocabulario de su reproducción plástica.

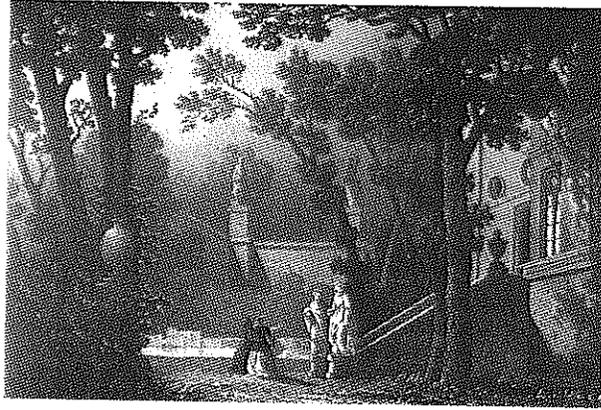
De esta manera el historicismo ecléctico supuso un factor de continuidad con la asentada tradición de un género remiso en principio a la experimentación escénica²⁸; según ha identificado Arias de Cossío en el caso español, *era el concepto escenográfico preferido por el público burgués como reflejo de una sociedad que se quería estable* y en cuyo florecimiento contribuyeron los nombres de los dos músicos protagonistas del Real Isabelino: Meyerbeer y Verdi²⁹. Se estatuirá un vocabulario formal esencialmente realista, una retórica de lo exacto propensa a lo fotográfico pero no exenta de sugestión atmosférica, insinuaciones elocuentes y peculiaridades evocativas en la exposición de las escenas que en ocasiones perfilan los límites de lo enfático o bordean los presupuestos de lo mítico. Algo que, por otra parte no debe extrañar si se tiene en cuenta que el romanticismo, bien como técnica aprendida o bajo diversos enfoques, es un constante hipotexto del realismo³⁰.

²⁷ CELEBONOVIC, A. *Peinture Kitsch ou réalisme bourgeois. L'Art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974, 102. Sobre las posibilidades interpretativas que ofrece *La Traviata* véanse DELLA SETA, F. «Il tempo della festa: su due scene della Traviata e su altri luoghi verdiani». *Studi Verdiani* 2 (1983), págs. 108-146. DE VAN, G. *Verdi. Un théâtre en musique*. Paris: Fayard, 1992, pág. 169 y ss.; MORELLI, G. «Le situazioni riescono quasi tutte d'un colore, mancano di varietà. Cinque glosse ad una lettera di Felice Varesi». En *Musica e immagine. Tra iconografie e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino* (B. BRUMANA y G. CILIBERTI (eds.)). Firenze: Olschki, 1993), págs. 209-219; JOHN, N. (ed.). *Violetta and her sisters. The Lady of the Camellias. Responses to the Myth*. London-Boston: Faber & Faber, 1994.

²⁸ Cfr.: WILD, N. «La recherche de la précision historique chez les décorateurs de l'Opéra de Paris au XIXe siècle». En *Report of the Twelfth Congress Berkeley* (Hertz, D. y Wade, B. (eds.)). Kassel: Bärenreiter-The American Musicological Society, 1981), págs. 453-463.

²⁹ VIALE FERRERO, M. «Luogo teatrale e spazio scenico». En *La spettacolarità... Op. cit.*, 110.

³⁰ ARIAS DE COSSÍO, A. M. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991, págs. 201 y 203.



2. Verdi: *Il Trovatore*. Girolamo Magnani: 'Jardines del palacio de la Aljafería' (Acto I, c.2. Parma. Teatro Regio. 1853). Litografía de Fortunato Lasagna sobre la escenografía de Magnani. Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani

Sirva como ejemplo a las precedentes consideraciones la propia opinión de Verdi que, si bien exigía un cuidado exquisito en la fidelidad histórica para la puesta en escena de sus obras, criticaba al mismo tiempo el descriptivismo frío, el erudito reportaje documental, a que las pretensiones realistas de los decoradores en ocasiones conducían en detrimento de la *identidad de contenido dramático entre las imágenes y la música*³¹. Sus palabras sobre Girolamo Magnani, uno de los escenógrafos preferidos por el maestro —a quien reclamará expresamente para la *Aida* scaligera de 1872— son muy esclarecedoras: *È un vero artista ed è della razza di quelli cui il razionalismo dell'epoca nostra non ha spento il fuoco sacro. Egli sente, sente giusto; ragiona poco e fa molto*³².

Se ha afirmado que no siempre el espíritu romántico se acomoda a la escuela romántica³³, y así la vigente pervivencia del imaginario impuesto a raíz de dicho movimiento y sus derivaciones queda de manifiesto al comprobar que será precisamente

³¹ Cfr.: ČIPLJAUSKAITĖ, B. «Romanticismo como hipotexto del realismo». En *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Y. Lissorgues (ed.). Barcelona: Anthropos, 1988), págs. 90-98.

³² Este concepto ha sido tomado de *Esempi di ricerca di identità di contenuto drammatico fra le immagini e la musica*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Corsi di alta cultura (Inédito). Cit por MURARO, M. T. «Nuovi significati delle scene dei Bertolotti alla Fenice di Venezia». En *La realizzazione...* Ob. cit. págs. 83-108, 88 n. 8.

³³ Carta de Verdi a G. Ricordi (6-XII-1871). En ABBIANI, F. *Giuseppe Verdi*. Milano: Ricordi, 1959 (III), pág. 516. Para más información sobre este escenógrafo y su relación con Giuseppe Verdi véanse: BONATTI-BACCHINI, M. (com.) *Il teatro de Girolamo Magnani, scenografo di Verdi* (Catalogo della mostra. Fidenza: Teatro Magnani, 10 settembre-10 ottobre 1989). Parma: s/e., 1989; JESURUM, O. «Girolamo Magnani, 'primo scenografo d'Italia'». *Archivio Storico per le Provincie Parmensi* (V, XLV (1993), págs. 419-430.

su abolición lo que pretendan lograr las reformas de la vanguardia en el siglo XX. Resulta ilustrativo el caso del Futurismo italiano que, además de estimular a la irrealidad en una iniciativa sin precedentes en la escena occidental como forma de cortar con el pasado³⁴, exige de manera explícita la extinción de los símbolos de la cultura visual decimonónica al exclamar su programático *uccidiamo il chiaro di luna*³⁵.

LOS ENGRANAJES DE LA ILUSIÓN: ARTIFICIOS DE LA RE-CONSTRUCCIÓN FIGURATIVA

Si el pictoricismo es uno de los aspectos fundamentales de la escenografía teatral ochocentista, también lo será la consecución del "efecto" —desde la elemental correspondencia operativa entre el entorno representado y las exigencias del discurso dramático hasta la obtención del impacto visual en la audiencia—, para lo que se utilizarán toda clase de recursos. Efectivamente, en el caso de la escena perspectivo-ilusionista de raíz italiana, la pintura escénica constituye tan sólo la reproducción plástica de imágenes, para cuya verificación teatral efectiva requiere la colaboración sinérgica de todo un *conjunto de disciplinas técnicas que entran en juego en la puesta en escena*³⁶. Es decir, la escenotécnica como soporte instrumental de la realización escenográfica, apoyada en los recursos de la tramoya, que proporciona al elemento pictórico la ejecutabilidad requerida por el suceso dramático, regulando los dispositivos y las operaciones artesanales, técnicas y mecánicas necesarias para la reconstrucción provisional e ilusoria del lugar y del ambiente en que se finge el desarrollo de la acción³⁷.

A pesar de las estrechas correspondencias establecidas entre la pintura de caballete y la pintura teatral que hemos visto, ciertos críticos contemporáneos advertían de sus diferencias aludiendo a la necesaria operatividad que, en el caso de la escenografía, requiere el suceso dramático. A tal efecto escribía Carlo Ritorni en 1830: *i pittori teatrali devono persuadersi, che quando si critica una scena, non tanto si fa come una tela, ed un semplice quadro, che rappresenti paesaggio, o prospettiva, ma applicatamente all'azione, al macchinismo, alla ragion del dramma ed all'esecuzione*³⁸. En efecto, la dimensión espectacular de la ópera no se plantea en el XIX como un alarde

³⁴ BOSCO, U. *Realismo romantico*. Caltanissetta-Roma: S. Sciascia, 1959, pág. 12.

³⁵ *Attraverso l'esperienza della scena quadro dei Galliari si arriva, sulla spinta della polemica illuminista, con Alessandro Sanquirico, ad una concezione della scenografia che segua i canoni della verosimiglianza, dell'appropriatezza rispetto all'opera rappresentata (...). La rottura di questi schemi, avviene solamente con il movimento futurista che (...) si propone di essere 'sintetico, atecnico, dinamico, simultaneo, alogico, irreal'*, TAFURI, M. *Teatri e Scenografie*. Milano: Serv. Publ. Touring Club Italiano, 1976, pág. 40.

³⁶ MARINETTI, F. T. «Le Futurisme». *Le Figaro* (20-II-1909). Reprod. y trad. en DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma 7. Madrid: Alianza Editorial, 1979: 369-383. Para más información sobre este movimiento véase RUSSELL, F. (dir.). *Il futurismo*. L'Arte Moderna 13-15. Milano: Fratelli Fabbri, 1967. Sobre su repercusión en el teatro vid.: SINISI, S. *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 1995, págs. 106 y ss.

³⁷ PORTILLO, R. y CASADO, J. «Escenotécnica». En *Abecedario del teatro* (Colección teatral 4. Sevilla: CAT-Padilla Libros, 1992): *ad vocem*.

³⁸ POVOLEDO, E. «Scenotecnica». En vol. VIII de *Enciclopedia dello Spettacolo... Op. cit.: ad vocem*.

técnico *per se*, como valor autónomo, sino como un grado más en orden a lograr la condición psicológica adecuada en el desarrollo de la acción, para lo cual se aplicarán al hecho teatral todos los recursos técnicos y mecánicos conocidos.

La diligencia operativa requerida hace que la topografía de los decorados privilegie las soluciones derivadas del módulo dieciochesco de la escena cuadro, en las que la planimetría de los elementos se ajusta a las posibilidades del telón de fondo, utilizándose los bastidores para moderar la transición entre el foro y el primer término así como practicables y "rompimientos" para variar y amenizar el efecto sugestivo de los elementos pintados. Como ha indicado Aurora Loy, a partir de 1830 la escenografía decimonónica parece caracterizarse por el diverso modo de interpretar los ambientes externos de los interiores precisándose una división determinada por la regla perspectiva y la expresión pictórica³⁹. Mientras que los primeros recurrían a la perspectiva aérea resolviéndose sobre el telón de fondo en dilatadas vistas de paisajes panorámicos (o mejor, 'diorámicos') con escasos elementos arquitectónicos en primer plano (una receta que acaba convirtiéndose en hábito reiterado y como tal denunciado por la crítica ya desde sus inicios⁴⁰), los segundos se circunscriben a la delimitación orbital del palcoscenio. En efecto, el afán por las recreaciones verosímiles lleva desde comienzos del XIX a juzgar impropia *cette manie de coulisses dans les décorations qui représentent des salons*⁴¹, de tal manera que se instituyen 'escenas cerradas' (formadas por cuatro telones armados unidos entre sí en forma cúbica) en Francia contra la consuetudinaria tradición italiana⁴², más tarde sistematizadas también en este país⁴³, utilizándose desde entonces por la práctica totalidad de los escenógrafos.

Parece necesario referirse, en este punto, al ascendente que detentará la cultura escenográfica francesa (o más concretamente parisina, a través de las realizaciones de los teatros del Boulevard y de l'Opéra) en toda Europa, que desde las primeras décadas del siglo XIX comparte ascendente con la escuela italiana —muy mediatizada a su vez por Francia— imponiendo en la realización lírica ochocentista unos modos profundamente terciados por sus fórmulas. En este sentido las experiencias de la *grand-opéra* francesa jugaron un papel determinante a nivel internacional, pues la magnificencia de su dimensión escenográfica y coreográfica —no sólo en el sentido de los ballets, sino también en

³⁹ RITORNI, C. *Annali del teatro della città di Reggio*. Bologna: Nobili, 1830, pág. 76. Sobre este autor véanse SERAGNOLI, C. «La materialità e l'idea. Il tema della scenografia nella riflessione critica di Carlo Ritorni». En *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857* (M. Pigozzi (coord.)), Catalogo della mostra, Reggio Emilia: Teatro Municipale Romolo Valli, novembre-dicembre, 1985. Bologna: Grafis Edizione, 1985): 189-199; SERAGNOLI, C. *L'industria del teatro. Carlo Ritorni e lo spettacolo a Reggio Emilia nell'Ottocento*. Bologna: Il Mulino, 1987.

⁴⁰ Cfr.: LOY, A. «Trattati di prospettiva». En *In forma di festa... Op. cit.*: págs. 251-255, 254

⁴¹ (...) diremo che il figurare tutte le piazze fuori di un arco o da un apparato di ricamati panni, da candelabri profusi d'oro, è maestria di farlo qualche volta, ma il replicarlo ad ogni scena di quel genere, oltre che la monotonia che ne deriva fa quasi sospettare che il pittore, senza un tal sussidio, non possa altrimenti trovare l'efetto della scena. GIRONI, R. *Sulle decorazioni sceniche ed in spezie su quelle dell'Imp. R. Teatro alla Scala in Milano*. En *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni...* Op. cit.: págs. 292-314.

⁴² PEJOUX, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, Paris: Brigitte Mathé, 1801, pág. 130.

⁴³ ALLEVI, M.-A. *Édition critique d'une mise en scène romantique*. Paris: Librairie E. Droz, 1938 (reed. Genève, Slatkine Reprints, 1976), pág. 19.

cuanto a la organización del movimiento de grandes masas y la articulación de multitudinarias escenas de conjunto— propició la explotación sistemática de las más diversas y modernas técnicas al tiempo que se otorgaba un lugar preeminente al nuevo elemento capaz de galvanizar la atención del espectador independientemente del decorado: el *coup de scène*, detonante de una nueva escenotecnia que ensancha las funciones tradicionales del pintor teatral para imponer una concepción más comprensiva⁴¹.

La *grand opéra*, síntesis del imaginario romántico y vinculada al concepto de obra de arte total⁴⁵, dispuso el interés plástico y visual en el punto más alto de la realización teatral, un factor que acabó constituyéndose *parmi les éléments les plus spécifiques à l'opéra français du XIXe siècle*⁴⁶, cuyos progresos deslumbraron a numerosos músicos italianos: Donizetti escribía en 1835 con motivo de una representación de *La Juive* *Viddi la juive alla grand'Opera (...). L'illusione è portata al colmo (...). Giureresti esser cosa vera*⁴⁷. Evidentemente, tal y como asegura Piero Weiss con respecto a la importancia de la espectacularidad de cuño parisino en la producción verdiana, es más fácil infravalorar que exagerar el influjo de ese contexto teatral y cultural en la evolución del maestro italiano⁴⁸.

Para abordar los recursos escénicos asumidos y desarrollados por este género ha de aludirse necesariamente a las innovaciones técnicas que tuvieron lugar en el París de la primera mitad del siglo⁴⁹ dado que, como ha advertido Nicole Wild, a partir de 1850 *la technique du décor évolue peu à l'Opéra*⁵⁰. Unas innovaciones procedentes en muchas ocasiones de los teatros populares, pues la proyección eminentemente visual de las producciones de los teatros del Boulevard du Temple parisino (la dominante *oculaire* de que habla Gauthier⁵¹), con su proliferación de cambios de escena y sus audaces resultados instrumentales y compositivos adquieren una notable relevancia,

⁴¹ El mismo Landriani teoriza sobre las *scene parapettate (...)* *quelle decorazioni che sul palcoscenico vengono formate con soli telari uniti a foggia di parete, e poste in modo che secondino la struttura della pianta reale della scena medesima*. LANDRIANI, P. *Osservazioni sui difetti prodotti nei Teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni, con un'aggiunta alle medesime osservazioni fatta posteriormente ed ora coll'accrescimento di un'Appendice che riguarda il medesimo oggetto, di Paolo Landriani...* Milano: dall'Imp. Regia Tipografia, 1824.

⁴⁵ Cfr.: COHEN, H. R. «On the reconstruction of the visual elements of French Grand Opera: unexplored sources in Parisian collections». En *Report of the Twelfth Congress Berkeley* (Hertz, D. y Wade, B. (eds.), Kassel: Bärenreiter-The American Musicological Society, 1981): 463-481. CHARLTON, D. «Sur la nature du grand opéra». En *Meyerbeer. Les Huguenots. L'Avant Scène Opéra* 134 (1990), págs. 20-25.

⁴⁶ COUDROY, M.-H. «Le grand opéra meyerbeerien: synthèse de l'imaginaire romantique». En *Meyerbeer. Robert le Diable. L'Avant Scène Opéra* 76 (1985), págs. 12-18.

⁴⁷ Cfr.: LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1997, pág. 57.

⁴⁸ Reprod en ZAVADINI, G. (ed.). *Gaetano Donizetti. Epistolario*. Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche, 1948, pág. 370.

⁴⁹ WEISS, P. «Verdi e la fusione dei generi». En *La drammaturgia musicale* (L. Bianconi (ed.). Polifonie. Musica e Spettacolo nella Storia. Bologna: Il Mulino, 1986), págs. 75-92, 82.

⁵⁰ Cfr.: JOIN-DIETERLE, C. «Evolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique». «Le spectacle romantique»: *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième siècle, Revue de la Société des Études romantiques* XII-38 (1982), págs. 65-76.s

⁵¹ WILD, N. «Les traditions scéniques à l'Opéra de Paris au temps de Verdi». En *La realizzazione...* Ob. cit.: 135-166, pág. 137.

constituyendo sus logros una de las principales contribuciones en el desarrollo del teatro romántico⁵² y marcando en buena medida el gusto metropolitano de la primera mitad del XIX francés; unas prácticas con las que Giuseppe Verdi se familiarizó directamente a fines de la década de 1840⁵³.

Uno de los ejemplos más llamativos en la aplicación funcional a la praxis operística de los recursos experimentados por los populares espectáculos ópticos viene proporcionado por la primera de las adaptaciones shakespearianas de Verdi, *Macbeth*, sobre el que escribió a Lanari: *Bisogna anche che ti prevenga che, parlando giorni fa con Sanquirico del Macbeth ed esternandoli il mio desiderio di montare assai bene il terzo atto delle apparizioni, egli mi suggerì diverse cose, ma la più bella è certamente la fantasmagoria. Egli mi assicurò che sarebbe stata cosa estremamente bella ed adattatissima: ed egli stesso si è incaricato di parlare all'ottico Duroni onde preparare la macchina. Tu sai cosa è la fantasmagoria, ed è inutile che te ne faccia la descrizione. Per Dio, se la cosa riesce bene, come me l'ha descritta Sanquirico sarà un affare da sbalordire e da far correre un mondo di gente soltanto per quello*⁵⁴.

La fantasmagoria es el nombre dado a un efecto óptico creado por Robertson en 1799 basado en el principio perfeccionado de la linterna mágica⁵⁵. Mediante un artefacto reflector —el fantascopio— y en unas determinadas condiciones de oscuridad ambiental⁵⁶, se proyectaban imágenes que podían incluir el reflejo de actores (las llamadas “sombras vivas”) sobre una pantalla invisible, sobre una tela e incluso sobre el humo (una técnica particular que Robertson denominó palingénesis) de manera que parecían materializarse en el aire⁵⁷. Aunque finalmente el artificio no llegara a uti-

⁵² GAUTHIER, T. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6 vols. Leipzig: Hetzel, 1858-9 (ID: 174-75). Sobre «Spectacle oculaire et Théâtre chez Théophile Gautier» véase Et. Noury, H. *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. Paris: Nizet, 1978, (§ IV), págs. 65-76.

⁵³ Cfr.: ALLÉVY, M.-A. ALLÉVY, M.-A. *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Paris: Librairie E. Droz, 1938 (Reed. Genève: Slatkine Reprints, 1976).

⁵⁴ Cfr.: MORELLI, G. «Introduzione». En *Tornando a 'Stiffelio'. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico* (G. Morelli (ed.). Firenze: Olschki, 1987): V-XV, XII.

⁵⁵ Carta de Verdi a Lanari (21-I-1847). En CESARI, G. y LUZIO, A. (eds.): *I copialettere... Op. cit.*, pág. 447.

⁵⁶ PORTILLO, R. y CASADO, J. *Abecedario del teatro... Ob. cit., ad vocem*. Estas experiencias fueron recogidas por su propio autor en ROBERTSON [Étienne-Gaspar Robert]. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*. 2 vols. Paris: Chez l'Auteur, 1831-33.

⁵⁷ Precisamente la necesidad ineludible de oscurecer la sala para conseguir la ilusión provocó una reacción institucional que desembocó en la imposibilidad de utilizar el artefacto: *Non trovandosi decenti le tenebre assolute in un primario teatro [el subrayado es mío: obsérvese la adscripción popular de esta atracción óptica], venne proibito alla lumiera di abbandonarsi capricciosamente al gusto di giuocare a cache-cache. Questa interdizione per la lumiera, ognun vede come sia il colpo di grazia per la fantasmagoria, a cui il buio più profondo è un sine qua non, è un accompagnamento obbligato, è una conseguenza necessaria* MONTAZIO, E. «Appendice teatrale. Cronaca fiorentina... Viaggi e peripezie della macchina per la Fantasmagoria del 'Macbeth' del M. Verdi». La rivista III 75 (10-III-1847): 298-99. Cit. por CAPRA, M. «L'illuminazione sulla scena verdiana ovvero L'arco voltaico non acceca la luna?». En *La realizzazione... Op. cit.*, págs. 230-264, 244 n 43.

lizarse⁵⁸, el episodio demuestra el particular interés de Verdi por alcanzar un resultado admirable en la resolución de los momentos espectacularmente más comprometidos de esta ópera de *sogetto (...) né político né religioso: fantastico (...)*⁵⁹. Además de la apelación al consejo del reputado Sanquirico —retirado de la actividad escenográfica desde hacía quince años— de nuevo comparece el magisterio del pintor de historia Francesco Hayez en relación a la puesta en escena, pues se atribuye a su autoría una sepia conservada en Sant'Agata (Villa Verdi) que ilustra la aparición de los fantasmas reales en la gruta de las brujas, según un esquema compositivo que reaparecerá puntualmente en las posteriores escenografías ideadas para las representaciones dimitonómicas de la ópera⁶⁰.

Desde las primeras décadas del siglo los teatros del Boulevard —donde triunfaba el *mélodrame à grand spectacle*— hicieron gala de una invención y de una diversidad de propuestas escénicas que fascinaban a los espectadores⁶¹: experiencias vinculadas en muchas ocasiones al mundo de las exhibiciones pseudocientíficas de curiosidades recreativas —algunos locales se especializaron en espectáculos ópticos, puramente visuales— que, una vez aplicados al ejercicio teatral, resultarán de enorme trascendencia⁶². Dichos procedimientos, cuyas transformaciones verificadas en escena fueron acompañadas de un estimable corpus de publicaciones teóricas⁶³, pasarán rápidamente a los dominios de *l'Académie de Musique*, que gracias a los medios (materiales y económicos) de que disponía los llevará al grado máximo de desarrollo y lujo, quedando sancionada su incorporación al devenir escenográfico internacional.

Éste será el caso del panorama y del diorama, invenciones que reproducían con insólita habilidad fenómenos naturales. El panorama, inventado en 1787 por el pintor escocés Robert Barker, consistía en un telón curvo de enormes dimensiones donde se representaban vastos paisajes y grandes vistas urbanas que, mediante la manipulación de las condiciones perceptivas del espectador, conseguía una ilusión cierta de realidad, sin embargo su aplicación directa al teatro convencional parece que fue

⁵⁸ Cfr.: FRUTOS ESTEBAN, F. J. *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: JCYL-SEMINCI, 1996: 93 y ss. Véase asimismo WINTER, M.-H. *Le Théâtre du Merveilleux*. Paris: Oliver Perrin, 1962, (§2).

⁵⁹ CONATI, M. «Aspetti della messinscena del *Macbeth* di Verdi». En *Macbeth* (Programma di sala. Venezia: Teatro La Fenice, stagione 1986-87): 69-120, 93 (texto proveniente de «Aspetti della messinscena del *Macbeth*» *Nouva Rivista Musicale Italiana* XV 3 (1981), págs. 374-404).

⁶⁰ Carta de Verdi a Lanari (19-VIII-1846). En CESARI, G. y LUZIO, A. (eds.). *I copialettere... Op. cit.*, pág. 26. Sobre los conceptos 'fantástico' y 'sobrenatural' contemporáneos Vid. BASEVI, A. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: Tofani, 1859 (reed. facs.: Biblioteca storico giuridica e artistico letteraria. Studi e testi verdiani XI. Bologna: Musica drammatica in Aemiliae Romandiolae civitatibus archivum, 1978), págs. 74-75.

⁶¹ PETROBELLI, P. «*Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...*: passato e presente nella visione scenica verdiana». En «*Sorgete! Ombre serene!*» *L'Aspetto visivo dello spettacolo verdiano* (PETROBELLI, P.; DI GREGORIO CASATI, M. y JESURUM, O. (eds.). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996): 17-26, 20. Otros autores identifican la imagen como un dibujo posterior a la *prima*: «[a] drawing presented to Verdi by Countess Clara Maffei after the first production at the Teatro della Pergola», PARKER, R. «*Macbeth* (ii)». En *The New Grove Dictionary of Opera* (S. Sadie (ed.)). London: Macmillan Publishers Limited, 1992): *ad vocem*.

⁶² Cfr.: GASCAR, P. *Le Boulevard du Crime*. Paris: Hachette, 1980.

⁶³ Vid.: EL NOUTY, H. *Théâtre et pré-cinéma... Op. cit.*

sigularmente escasa⁶⁴, centrándose su importancia en la apertura de una nueva concepción espacial y en el establecimiento de los precedentes técnicos del Diorama⁶⁵. Principio derivado del anterior perfeccionado por Bouton y Daguerre (1822), el Diorama consistía en una superficie traslúcida pintada por ambas caras en la que, alterando la iluminación frontal o posterior, la vista sufría transformaciones al aparecer y desaparecer imágenes, consiguiéndose un efecto de fundidos encadenados⁶⁶.

La obsesión por ofrecer imágenes “verdaderas” de la realidad encuentra un campo propicio con la aplicación del diorama a la decoración escénica en la que un sector próximo sugiere un primer plano como base donde se desarrolla la acción y tras él, generalmente más iluminado, se esparce una dilatación horizontal de la visión en contraste con la concreción del primer plano. La necesidad de coordinar visualmente los diversos elementos individuales que conformaban una decoración para ser disfrutados como un todo homogéneo desde cualquier punto de vista, al contacto con este sistema, se resolverá desarrollando amplias vistas exteriores de composición eminentemente apaisada y de profundidad aparentemente ilimitada. Se llega así a una variación sustancial en la reproducción conjunta de la imagen percibida por el espectador que redundará en su configuración material: la proyección ya no tiende a converger progresivamente hacia el foro, sino que, por el contrario, la técnica del diorama incita a cerrar los primeros términos para, tras ellos, dejar expandirse la visión hacia un confín donde, en su horizontalidad, sucesivos puntos de fuga relativos generan un resultado absoluto y coherente. Este tipo de decorado, que según señala Join-Diéterle, *devient le modèle de référence scénographique auquel la presse ne cesse de comparer la scénographie de l'Opéra*⁶⁷, pronto se extenderá por Europa, haciendo su aparición en teatros italianos como por ejemplo la Scala de Milán⁶⁸.

Cabe mencionar al respecto la célebre adopción del panorama móvil en el estreno de *Otello*, una solución técnica similar a aquella utilizada once años antes en la

⁶⁴ PUJOUX, «Illusion théâtrale». En *Paris à la fin du dix-huitième siècle* (Paris: Brigitte Mathé, 1801): 128 y ss.; BOULLET, C^m. *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements. Par... machiniste du Théâtre des Arts*. Paris: Ballard, An IX (1801); BONNET DE TREICHES, *L'Opéra en l'an XII*. Paris: Ballard, 1803; GROBERT, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris: F. Schoell, 1809; BORGNI, J. A. *Traité complet de mécanique appliqué aux arts*. Paris: Bachelier, 1820; DUMERSAN, *Manuel des coulisses*. Paris: Bezou, 1826; DAGUERRE, *Historique et description des procédés du Daguerrotypage et du Diorama*. Paris: Susse, 1839.

⁶⁵ Cfr.: BAPST, G. *Essai sur l'histoire des théâtres, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*. Paris: La Hure, 1893.

⁶⁶ Vid.: BORDINI, S. *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Roma: Officina, 1984.

⁶⁷ Para más información Vid.: DAGUERRE, C. *Historique et description des procédés du Daguerrotypage et du Diorama*. Paris: Susse, 1839; BAPST, G. *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris: Librairie Hachette et Cie., 1891; ALLEVY, M.-A. *Op. cit.*, págs. 41 y ss; THOMPSON, P. «Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama». “Le spectacle romantique”: *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième siècle, Revue de la Société des Études romantiques* XII-38 (1982): 47-64; NEWCOMB, A. «New light(s) on Weber's Wolf's Glen Scene». En *Opera and the Enlightenment* (T. Bauman y M. Petzoldt Mclymonds (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999), págs. 61-88; EL NOUTY, H. *Théâtre et pré-cinéma... Op. cit.*, págs. 49 y ss.

⁶⁸ JOIN-DIÉTERLE, C. *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*. Paris: Picard Editeur, 1988, pág. 209.

puesta en escena de *Parsifal* en Bayreuth, consistente en un telón de foro que al irse enrollando sobre sí mismo en uno de sus extremos daba la sensación de movimiento; especialmente apto para la representación dinámica de desplazamientos⁶⁹ al enfrentar recorridos escénicos en dirección opuesta como prescribe la *disposizione* editada por Ricordi⁷⁰:

La escena francesa, a instancias del 'décor diorama', conoce la modificación de la topografía escénica al explotar una nueva organización planimétrica que implicaba el empleo de bastidores aislados («fermes») colocados en cualquier punto del escenario, trastos proporcionados en tamaño a la escala humana que se anteponían en primer plano a las inmensas vistas en lontananza contenidas en los panoramas, con lo que se conseguía una gran sensación de relieve y una sensación de realismo espacial (al romper la continuidad perspectiva y suprimir, para el espectador, los puntos de referencia⁷¹), sirviendo, además, para esconder los varales destinados a iluminar el telón de fondo. Este sistema, iniciado por Daguerre, suplantará en Francia a la tradicional y hasta entonces incontrastada decoración italiana de bastidores laterales, siendo adoptado en todos los teatros parisinos y, por supuesto, en l'Opéra 'oficializándose' a través de su escenógrafo titular Ciceri... Se complicarán, así, las plantaciones (con un creciente número de apliques practicables para incrementar la ilusión de verdad en la ficción recreada), que devienen irregulares y por lo tanto más embarazosas a la hora de efectuar mutaciones a vista, expediente progresivamente reducido —aunque sin desaparecer— en la ópera de mediados de siglo⁷².

La creciente importancia concedida a la continuidad dramática se proyecta al diseño de las producciones, haciendo necesario el paso ágil de una localización a otra sin obstaculizar el discurso narrativo sobre el escenario, un expediente que quedaba resuelto mediante el subsidio convencional de alternar escenas "largas" y "cortas". Las llamadas escenas largas se correspondían con la plantación articulada sobre toda la superficie del escenario. Las escenas cortas, por su parte, consistían en la disposición de un fondo decorativo contenido exclusivamente en un telón, un 'telón corto'⁷³

⁶⁹ *Idem.*, pág. 221.

⁷⁰ Que sin embargo no satisfizo al compositor, pues los efectos ópticos de la Scala no estuvieron a la altura de las expectativas, tal y como reconocieron incluso los cantantes. Son muy interesantes, en este sentido los comentarios del primer intérprete de Jago: MAUREL, V. *À propos de la mise en scène du drame lyrique 'Otello': Étude précédée d'aperçus sur le théâtre chanté en 1887*. Rome: Imprimerie Editrice Romana, 1888, 83-85.

⁷¹ Cfr.: RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Otello' drama lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi; compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*. Milano: R. Stabilimento Musicale Ricordi, [1888]. Reed.: HEPOKOSKI, J. A. y VIALE FERRERO, M. (eds.). *'Otello' di Giuseppe Verdi... Op. cit.*

⁷² Cfr.: BABLET, D. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: Eds. du CNRS, 1975, pág. 30.

⁷³ *En otro tiempo —relata Moynet— eran bastante fáciles estos cambios. Las decoraciones estaban todas plantadas, salvo raras excepciones, de una manera idéntica y regular, y se componían por lo general de bastidores á uno y otro lado del plafón, de decoraciones practicables y un telón. Armábanse los bastidores que habían de desaparecer y los que habían de substituirlos por el mismo tambor, en sentido contrario unos de otros. Un simple movimiento de rotación contrabalanceado por dos contrapesos, hacía partir á los unos y venir á los otros. Lo mismo sucedía con las bambalinas y los telones. La maniobra se ejecutaba bien y pausadamente; pero el cambio á la vista era constantemente el mismo. Hoy la plantación de las decoraciones se hace en todos los puntos de la escena y á menudo con mucha irregularidad; los cambios son más difíciles y de mayor movimiento», aunque sin embargo reconoce que*

colgado de los tiros más próximos a la embocadura (también podía ser a medio teatro) y ante el cual se desarrollaba el episodio correspondiente. Las escenas cortas, al intercalarse entre dos cuadros de planteamiento escenográfico complejo, facilitaban la preparación de las decoraciones siguientes tras ellos sin detener la representación.

Por constatar un solo ejemplo verdiano: el primer cuadro de *Un Ballo in Maschera* muestra «a mezzo teatro» un «telone rappresentante una sala del Governatore»; al concluir la escena el comodín se alza revelando al antro de *Ulrica scena lunga, che viene scoperta dall'antecedente*⁷¹. Este tipo de telones demuestran la habilidad técnica del escenógrafo en la consecución de distancias ficticias y simulada tridimensionalidad. Verdaderas piezas de lucimiento, suponen uno de los ejemplos más sorprendentes del altísimo nivel alcanzado en la conquista de la persuasión ilusiva y revela un dominio extraordinario de los secretos de la técnica del engaño y del *trompe l'oeil*⁷², fingiendo con excepcional autenticidad la materialidad de los objetos y la espacialidad de los ambientes.

La historiografía procede a reconocer el efecto determinante que, en la concepción y estructura de los dramas líricos, ofrecían las posibilidades de un relato casi cinematográfico con el paso repentino de una situación a otra de efecto contrastante. De la misma manera que Verdi prestaba una solícita atención a las entradas y otros movimientos de escena precisando las evoluciones de los personajes en términos de compases orquestales (las noticias son numerosísimas en sus epistolarios y están detalladas en las “*disposizioni sceniche*” existentes), la articulación de los actos y por tanto los cambios de decorado se ajustan al exégesis musical la obra; el ritmo escénico viene impuesto por la música a través de una estrecha conexión entre ambos órdenes: *un ritardo nel cambiamento di scena* —dirá el compositor respecto al paso del primer al segundo cuadro en el acto I de *Aida*— *guasterebbe tutto l'effetto musicale*⁷³.

La célebre frase de Verdi *torriamo all'antico, sarà un progresso* identifica —en opinión de A. Cavicchi— una elección enfocada a la restitución de las razones pro-

«todo este embarazo, todas estas dificultades, sin dejar de existir, desaparecen ó pasan inadvertidas para el público, cuando se trata de una mutación á vista. Y no hablo de los cambios que consisten en quitar una decoración sencilla (...). MOYNET, M. J. L'envers du Théâtre. Paris: Hachette, 1874. He utilizado la ed. cast.: El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones. Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885 (reed. anast.: El teatro del siglo XIX por dentro. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 1999), págs. 90-91.

⁷¹ También llamado alcahuete y comodín. PORTILLO, R. y CASADO, J. *Abecedario del teatro... Op. cit., ad vocem.*

⁷² CENCETTI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Un Ballo in Maschera' di Giuseppe Verdi, compilata e regolata sulla messa in iscena del Teatro Apollo in Roma il Carnevale del 1859 dal Direttore di scena del medesimo Giuseppe Cencetti.* Milano: Tito di Gio. Ricordi, s/f [c.1859], 7 y 10. Sobre la utilización de las escenas largas y cortas, así como para lo relativo a la prescripción de mutaciones en las óperas de Verdi véase ROSEN, D. «La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi». En *La Drammaturgia musicale... Op. cit.*, págs. 213 y ss. Cfr.: CHUSIC, M. *A catalog of Verdi's Operas.* Hackensack, New Jersey: Joseph Boonin, 1974, pág. 33.

⁷³ Voz francesa que designa una ilusión óptica espacial en pintura, de modo que parezca real lo que sólo es pintado. FATÁS, G. y BORRÁS, G. M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática.* Madrid: Alianza Editorial, 1991, *ad vocem.*

fundas del significado de la ópera⁷⁷. Resulta significativo en este sentido el hecho de que, en sus cartas a Léon Escudier relativas al estreno parisino de *Macbeth* (1865), el maestro mencionase insistentemente la *semplice tela dipinta* y la *semplice velocità dei movimenti*⁷⁸ como elementos fundamentales en la puesta en escena deseada. Hoy se está revalidando esta práctica como una opción eficaz en aras a *reconstruir la relación ideal entre las distintas fases del drama*⁷⁹. En la misma línea rehabilitatoria de la escenografía bidimensional pictórica, y como refrendo de la efectividad de sus capacidades, contamos con varias iniciativas entre las que podrían destacarse el proyecto del Teatro Marjinsky de recuperar la versión escénica del estreno de *La forza del destino* (Teatro Imperial -Bol'shoy- de San Petersburgo, 1862) utilizando las escenografías de Andreas Leonard Roller⁸⁰ o un reciente ejemplo español: la restitución de los telones realizados en 1945 por el epígono de la escuela realista catalana Josep Mestres Cabanes⁸¹ para *Aida* que, dentro del respeto riguroso de los cánones del pasado (tanto de concepto como de realización⁸²), han obtenido un clamoroso éxito en la presente temporada lírica del Gran Teatre del Liceu⁸³.

⁷⁷ RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'. Versi di A. Ghislanzoni; musica di G. Verdi. Compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*. Milano: R. Stabilimento Ricordi. s/f [c. 1872], 13. Sobre la articulación del signo musical respecto a los otros factores constitutivos del lenguaje dramático *musical de Aida Vid.: PETROBELLI, P. «La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di 'Aida'»*. En *La drammaturgia musicale...* Ob. cit., págs. 143-156.

⁷⁸ Con respecto a las proposiciones "tridimensionalistas" inauguradas por Adolphe Appia y continuadas por seguidores más o menos directos a lo largo del siglo XX, se ha venido afirmando una reacción crítica que, desde un punto de vista 'filológico' de la puesta en escena considera que *Questa complicazione tridimensionale, volumetrica, costruita, in ultima analisi, rischia di essere un tradimento, nella misura in cui comporti l'elusione sistematica della fluida continuità dei mutamenti di scena, che la musica esplicitamente richiede* (ALBERTI, L. «Note sulla disposizione...». *Op. cit.*, pág. 137). Opiniones análogas a las de Luciano Alberti, publicadas hace casi un cuarto de siglo, se repiten hoy día en las palabras de otros estudiosos como A. Cavicchi, quien observa *Autentici masacri del rapporto scena/musica, previsto dagli autori da tre battute di musica, realizzati invece con interminabili martellamenti e di durate mezz'ora, con conseguente totale caduta di quel rapporto di drammatico contrasto cercato studiatamente dagli autori. Esempio tipico di tali incongruenze è il passaggio tra primo e secondo quadro del secondo atto di Traviata: dalla casa di campagna di Violetta al salone di gioco: verdi aveva previsto una manciata di battute. Il tutto era reso possibile dal passaggio della 'scena corta' alla 'scena lunga' (salone). Con la scena dipinta questo repentino passaggio è facilmente realizzabile, mentre più complesso è allestire un salone da gioco con tavoli, mobili, specchio, ecc. con la scena tridimensionale. Il conflitto tra lo stato d'animo di Alfredo sconvolto dalla gelosia e la complessa situazione nel salone con Violetta e il Barone perde tutta la voluta tensione se passa troppo tempo tra il primo e il secondo quadro*. CAVICCHI, A. *La scenografia pittorica nella tradizione operistica italiana*. Parma: Teatro Regio, www.teatroregioparma.org/lyrica/2000

⁷⁹ Cfr. CONATI, M. «Aspetti della messinscena del *Macbeth*...». *Op. cit.*, págs. 83, 87, 91 y 99.

⁸⁰ CAVICCHI, A. *La scenografia...* *Op. cit.*

⁸¹ Cfr.: METELITSA, N. y FEDOSOVA, H. «A. L. Roller, the first scenographer of 'La Forza del Destino'». En *La realizzazione...* *Op. cit.*, págs. 72-82, 76.

⁸² Restaurados por Jordi Castells. Para la ficha completa del espectáculo vid. www.Anicsliceu.com/09Aida.

⁸³ Para más información sobre este autor véanse: FÁBREGAS, X. «Josep Mestres Cabanes i l'escola escenogràfica catalana». *Serra d'Or* (dic. 1974); VALLVÉ, A. *Escola catalana d'escenografia realista: 1850-1950*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978; BRAVO, I. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986, págs. 77 y ss. (extractado y traducido en *Escenografia operística. Maquetas y figurines*. Oviedo: Ayto. de Oviedo, 1997).

No debe dejar de señalarse, por último, la influencia que la escuela francesa ejerció sobre la práctica lírica europea en lo referente al tratamiento del espacio escénico, algo que incidió particularmente en la visión dramaturgica de Verdi. La actualización de los fundamentos rectores de la distribución decorativa antes mencionada supuso la consecución de lo que se ha llamado el "realismo espacial integral"⁸⁴, modificando el propio espacio útil para la representación y afectando, por tanto, a la proxémica de los actantes. Frente a la radicada tradición italiana que establecía una imagen escénica desarrollada en profundidad *versus* una acción dramática desenvuelta en anchura (para no arruinar la impresión perspéctica de los decorados), la resolución adoptada en Francia posibilitaba el movimiento de los intérpretes por toda la superficie del escenario: el espacio escénico deviene así espacio dramático o diegético⁸⁵. Esta condición del escenario parece encontrarse entre los factores que impulsaron a la práctica francesa de la Grand-Opéra a privilegiar los modos de discurso escénico volcados hacia el movimiento frente al *tableau* estático⁸⁶, un requisito muy presente en la concepción verdiana del espectáculo, a decir por las recomendaciones del maestro en relación a una reposición de *La Forza del Destino* en la Scala: *Guai se queste due cose mancano. Avrete un mezzo fiasco (...). Badate dunque e badate molto molto a queste due cose principalmente: esecuzione di masse, movimento scenico*⁸⁷.

Reincidiendo en este argumento, un aspecto que la experiencia escénica francesa ofrece a la concepción verdiana —subraya Pierluigi Petrobelli— reside en la dimensión del espacio donde se desarrolla la acción: *Coerentemente con le sue radici settecentesche, lo spazio scenico della tradizione italiana aveva un carattere essenzialmente bidimensionale. La sostanza dell'azione si svolgeva tutta sul proscenio, non a caso il punto acusticamente ottimale per il cantante. A Verdi serve invece l'intera scena, e non soltanto per i grandiosi momenti d'assieme, per farvi agire liberamente le masse, ma anche come autonomo dato rappresentativo, come dimensione teatrale entro la quale inserire e far muovere a proprio agio gli attori*⁸⁸. Efectivamente Verdi se había interesado por las posibilidades que ofrecía un escenario dispuesto 'a la francesa' («senza spicchi sul palco»⁸⁹) y lo toma en consideración⁹⁰, tal y como se concluye, por ejemplo, de sus comentarios en relación al estreno italiano del remodelado *Don Carlo*, cuando, refiriéndose a la escenografía de Ferrario, se pregunta si será realizada *con calore*,

⁸⁴ SANS RIVIÈRE, F. «Desde el Gran Teatre del Liceu el mejor Mestres Cabanes». *Ópera Actual* 46 (2001), pág. 44.

⁸⁵ Tomamos el término de EL NOUTY, H. *Théâtre et pré-cinéma...* *Op. cit.*, pág. 76.

⁸⁶ Cfr.: SALA, E. «Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-49». En *La realizzazione...* *Ob. cit.*, págs. 187-214, 204.

⁸⁷ PARKER, R. «Reading the 'Livrets' or the Chimera of 'Authentic' Staging». En *La realizzazione...* *Ob. cit.*, págs. 345-366.

⁸⁸ Carta de Verdi a G. Ricordi (6-XII-1871). En ABBIAH, F. *Giuseppe Verdi...* *Op. cit.*, (III), pág. 516.

⁸⁹ PETROBELLI, P. «*Infine io non me ne intendo, ma mi pare che...*». *Ob. cit.*: 17-26, 20.

⁹⁰ Carta de G. Ricordi a Verdi (2-XI-1883). En CELLA, F.; RICORDI, M. y DI GREGORIO CASATI, M. (eds.): *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, pág. 153.

⁹¹ Sobre las particularidades del movimiento escénico en la cultura teatral de la lírica francesa véase el estudio de Marian SMITH «Ballet, Opera and staging practices at the Paris Opéra». En *La realizzazione...* *Op. cit.*, pág. 273.

con rilievo e con gran sfondo⁹¹; al observar *troppa roba nella scena del Finale e mi pare che non avrà quell'affetto di lontano, lontano, lontano (che si fa così bene all'Opéra) e che potrebbe avere nel Teatro della Scala*⁹²; o incluso al instar *vorrei il Quartetto agito: non cantato (e anche malamente) alla ribalta*⁹³. Estas últimas palabras ponen especialmente de manifiesto el interés del compositor por utilizar el espacio escénico de un modo coherente con la dinámica interna del drama (no según los parámetros estipulados por las convenciones: *coi progressi attuali del dramma musicale* —prescribe el final de la *Disposizione scenica* de Aida— *qualunque movimento ha la sua ragion d'essere, e non sono permesse convenzionalità sceniche*⁹⁴), en correspondencia con una reforma más general que afectaba a la actitud escénica de los intérpretes y que se estaba imponiendo, no sin detractores, en los escenarios europeos.

Ô réalisme, voilà de tes coups! Si l'on fait un opéra sur Charlotte Corday, pour plus de vraisemblance, Marat chainera dans sa baignoire. Nous avons vu des comédiens parler, le dos tourné au public, parce qu'ils trouvaient cela plus naturel que de se mettre en rang d'oignons sur le devant de la scène (...) Pour vouloir trop se rapprocher de la vérité, on tombe dans l'absurde se podía leer en un número de la *Revue Musicale* de 1863⁹⁵, unas palabras que denotan lo sedimentado de la inveterada tradición gestual del teatro lírico. Incluso en los cuadernos en las disposiciones escénicas editadas por Ricordi para la escenificación de las óperas verdianas, supuestamente depositarios de las ideas del maestro, se hacen numerosas referencias a «raggruppamenti artistici» en el movimiento de cantantes y masas, lo que lleva a conjeturar modelos pictóricos en la disposición de los actores⁹⁶ o, en justa reciprocidad, la presencia de la retórica mimica del teatro en los cuadros de historia, donde las actitudes de los personajes representados traducen el sentimiento que los anima mediante la expresión de ademanes demostrativos y enfáticos. Cabría citar al respecto los comentarios del conde Opprandino Arrivabene, amigo de Verdi, sobre la producción de Francesco Hayez: *È forza confessare (...) che il più delle volte i quadri di Hayez sono come avvolti da un'atmosfera artificiale, e gli avvenimenti che figurano ci sembra di vederli piuttosto in un teatro che sulla grande scena del mondo (...)*⁹⁷.

Sin embargo, y a través de estas mismas fuentes, se intuyen los progresos de un estilo menos estereotipado que busca la conjunción perfecta entre expresión gestual y vocal en el camino hacia la «*massima naturalezza*», recomendación expresa contenida en las *disposizioni* de Aida, *Simon Boccanegra*⁹⁸ y *Otello*, en donde se aconseja

⁹² Carta de Verdi a G. Ricordi (1-X-1883). En CELLA, F. y PETROBELLI, P. (coms.). *Giuseppe Verdi-Giulio Ricordi. Corrispondenza e immagini: 1881/1890* (Catalogo della mostra. Milano: Teatro alla Scala, 14 novembre 1981-31 gennaio 1982. Milano: Teatro alla Scala, 1981), pág. 46

⁹³ En CELLA, F. y PETROBELLI, P. (coms.). *Giuseppe Verdi-Giulio Ricordi... Op. cit.*, pág. 47

⁹⁴ Carta de Verdi a G. Ricordi (23-IX-1883). En CELLA, F.; RICORDI, M. y DI GREGORIO CASATI, M. (eds.). *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885...*, pág. 141.

⁹⁵ RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'...* *Op. cit.*, pág. 68.

⁹⁶ DE ROUVAY, A. «Revue musicale» *Le moniteur Universel* (7-X-1863). Cit por LACOMBE, H. *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris: Fayard, 1997, págs. 64-65.

⁹⁷ ALBERTI, L. «Note sulla disposizione...». *Op. cit.*, pág. 140.

⁹⁸ ARRIVABENE, O. *Della pubblica esposizione di Opere di Belle Arti e di Industria fatta in Milano nel settembre 1838*. Milano: 1839, 100. Cit. por AGOSTI, G. y CIAPPARELLI, P. L. «La Commissione Artistica dell'Accademia di Brera e gli allestimenti verdiani alla Scala alla metà dell'Ottocento». En *La realizzazione... Op. cit.*, págs. 215-229, 220.

explícitamente al intérprete de Jago *studiare pochi gesti, sobri, eppure efficaci e chiari, accompagnandoli con intelligenti giuochi di fisonomia*⁹⁹, lo que referencia aquellos tratados de fisiognómica y frenología que se tomaban como cimiento para representar con "exactitud" el carácter, aptitudes y tendencias de los personajes a través de su aspecto físico y su semblante. No obstante se trata, como ha evidenciado Marcello Conati, de alcanzar una naturalidad "*meloscenica*" no exenta de estilización, que, aun estando inspirada en la realidad de los movimientos cotidianos, consienta registros expresivos idealizados¹⁰⁰, lo que se aviene perfectamente a las cualidades del realismo romántico de que se ha venido hablando en relación a otras categorías de la realización escénica.

Volviendo a la dimensión puramente visual del espectáculo, en la búsqueda de la ilusión perfecta en que estaba sumida la escenificación lírica y la satisfacción del efecto teatral como implemento sensible del contenido dramático, se refleja el gusto de Verdi por la innovación, su continua voluntad de experimentar y la búsqueda constante de nuevas soluciones¹⁰¹. En este contexto se inscriben varios expedientes relacionados con la iluminación de sus producciones¹⁰².

La introducción del gas en la escena teatral (hacia la década de 1850 su uso se había extendido en la mayoría de los grandes coliseos de Europa) supuso la mayor transformación experimentada por la escenotecnia decimonónica: el medio técnico que permitió conciliar las posibilidades reales de la práctica contemporánea con las exigencias formales de la representación, convirtiéndose en factor de progreso material al tiempo que en herramienta expresiva. Esta nueva luz comportaba toda una serie de ventajas prácticas respecto al régimen de alumbrado precedente. Por una parte ofrecía mayores garantías de seguridad y comodidad en su manipulación con respecto al sistema de candiles de aceite, mientras que por otro lado conllevaba toda una serie de ventajas estéticas en la producción del espectáculo, entre las que se encontraba una cualidad 'atmosférica' en la percepción de la imagen¹⁰³ que se instituirá en uno de los puntos ineludibles del planteamiento escenográfico dominante. Del mismo modo, tanto la iluminación del escenario como la de la sala, independientes, podían graduarse en intensidad gracias a un sistema de llaves de paso o robinetos que regu-

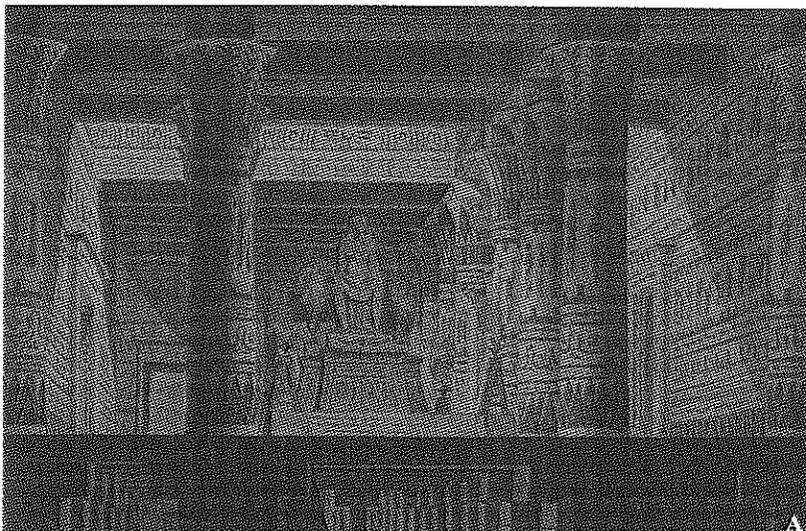
⁹⁹ Cfr.: RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'...* Op. cit., RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Simon Boccanegra' di Giuseppe Verdi, compilata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*. Milano: R. Stabilimento Ricordi, [1883]. Reed.: CONATI, M. y GRELLI, N. *'Simon Boccanegra' di Giuseppe Verdi*. Musica e spettacolo. Coll. di disposizioni sceniche diretta da F. Degrada e M. Viale Ferrero. Milano: Ricordi, 1993.

¹⁰⁰ RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Otello'...* Op. cit., pág. 37.

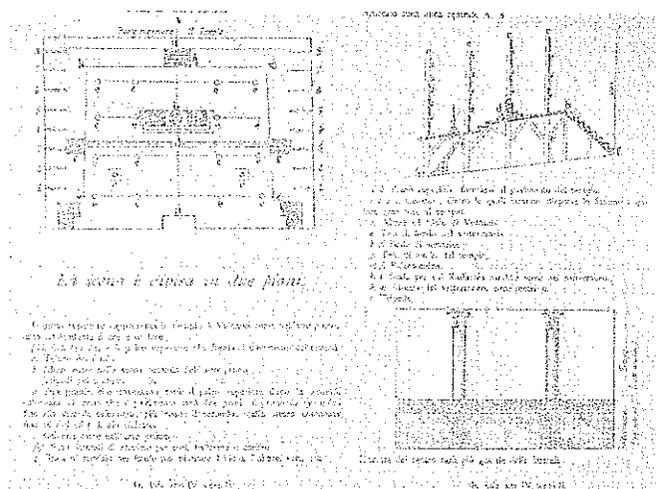
¹⁰¹ CONATI, M. «Il cantante in scena ...fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo...». En *La realizzazione...* Op. cit., págs. 265-272, 269.

¹⁰² PETROBELLI, P. «L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena». En *La realizzazione scenica...* Op. cit., págs. 17-24, 18.

¹⁰³ Para una información detallada sobre los procesos luminotécnicos y su evolución en el ámbito del teatro Vid.: SELDEN, S. y SELLMAN H. D. *Stage Scenery and Lighting*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959. PARKER, W. O. y SMITH, H. K. *Scene Design and Stage Lighting*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1974. LENOUR, G. *Theater technology*. New York: McGraw Hill, 1988. POVOLEDO, E. «Iluminotecnica». En vol. VI de *Enciclopedia dello Spettacolo...* Op. cit. ad vocem. MAZZANTI, S. *Luce in scena. Storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*. Bologna: Lo Scarabeo, 1998.



4A. Verdi: *Aida*. Girolamo Magnani: 'Templo de Vulcano y subterráneo' (Acto IV, c.2. Milán. Teatro alla Scala. 8-IV-1872. prima italiana). Milano, Archivio Storico Ricordi



4B. Verdi: *Aida*. Ricordi, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'*. Versi di A. Ghislanzoni; musica di G. Verdi. Compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi. Milano: R. Stabilimento Ricordi. s/f (c. 1872), p. 61-62

laban la entrada del gas, lo que facultaba la obtención de toda clase de medias tintas en el escenario, además de permitir el oscurecimiento de la sala para concentrar la visión en el palco escénico.

Importa señalar que la introducción del gas transformó el concepto de iluminación preexistente pues, más allá de la propia técnica, modificó las condiciones del alumbrado del espectáculo, pasándose de la inercia precedente a una aptitud dinámica: condensación y proyección, gracias a la luz Drummond, de haces luminosos sobre puntos concretos, variaciones cromáticas efectivas a través de diversos procedimientos (gasas coloreadas, vidrios tintados...), posibilidad de evolución diegética durante la acción dramática variando la intensidad de las fuentes (amaneceres, crepúsculos, etc.). Este proceso, no obstante, alcanzará su máximo nivel con la electricidad, cuya tecnología favorecerá el paso a un empleo conscientemente dramático¹⁰⁴.

Los experimentos en torno a la luz no se reducen a la mera función práctica de hacer visible el escenario, sino que van más allá, reflejando la preocupación por ensayar métodos para explotar su potencial expresivo. Se tratará de transferir la dimensión simbólica del contenido dramático a la legitimidad material de la escenificación como elemento signifiante funcional e indispensable, bien para reproducir efectos naturales bien para denotar efectos sobrenaturales. En el primer caso se encontraría, por ejemplo, la segunda escena del prólogo de *Attila* cuando, tras la tormenta, se recrea a ojos del público el despuntar de la aurora desarrollado por medios visuales y sonoros. Esta identificación entre el nacimiento de Venecia en las islas adriáticas de Rio-Alto y el «*alzarse el sol*»¹⁰⁵ en que tanto interés invirtió Verdi se encuentra explicado con profusión en *L'Italia Musicale*, donde se describe el paulatino alumbrado del escenario desde el foro hasta la línea de candilejas, variando progresivamente el color de la radiación desde el tenue «*azzurro freddo*» inicial de los elementos ocultos tras los trastos hasta la potente iluminación cenital de las diabladas *fino a la forza del chiarore del sole*¹⁰⁶.

Tal vocación a utilizar la luz como elemento dramático signifiante o cargado de connotaciones simbólicas e implicado en el desarrollo de la narración escénica se repetirá en muchos otros casos¹⁰⁷, algunos tan célebres como la última escena de *Aida*, cuya *disposizione scenica* decreta: *Il scenografo ponga molto studio nel contrasto dei due piani: il sotterraneo cupo, con tinte fredde, illuminato da una luce grigio-verdastra, il tempio risplendente di luce, a tinte calde; le colonne serviranno benissimo a mascherare gli apparecchi d'illuminazione, i quali preferibilmente saranno fatti a gaz*¹⁰⁸.

¹⁰⁴ SALVAT, R. *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX a Catalunya*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1980, pág. 14.

¹⁰⁵ La luz eléctrica, generada por diversos procedimientos fue utilizada desde muy pronto (concretamente desde el estreno de la *grand opéra* de Scribe y Meyerbeer *Le Prophète*, que tuvo lugar en la Ópera de París en 1849) para la obtención de efectos especiales aunque su implantación como sistema de iluminación integral en los teatros no tuvo lugar hasta muy finales de siglo.

¹⁰⁶ Por otra parte ya pergeñado, al menos como idea, en el prólogo de *Alzira* según se desprende de una carta de E. Muzio a A. Barezzi (17-VII-1845). En GARIBALDI, L. A. *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*. Milano: Treves, 1931, págs. 208-209.

¹⁰⁷ «Rio-Alto o I primordj di Venezia. Descrizione della scena II dell'opera 'Attila', quale offresi nella unita tavola». *L'Italia Musicale* I-15 (13-X-1847)... *Art. cit.*

¹⁰⁸ Vid.: CAPRA, M. «L'illuminazione sulla scena verdiana...». *Op. cit.*, págs. 230-264.

Una escena en la que el juego del alumbrado subraya la partición del espacio escénico en dos áreas de acción simultáneas, una yuxtaposición insólita destinada a reforzar el papel del espectador como observador privilegiado, que traduce en el plano visual la tensión argumental, intensificándola¹⁰⁹.

En lo relativo a la ilustración de expedientes sobrenaturales no es tan profusa la obra de Verdi aunque, sin embargo, se encuentran referencias al respecto. Un caso evidente resulta el *finale* de *Don Carlo* con la comparecencia del espíritu de Carlos V, para cuya escenificación en la Scala insinuaba el autor: *non mi piacerebbe che quell'apparizione fosse come un mazzo d'oro, completamente splendente*¹¹⁰. Un efecto que se proyectó con la aplicación de un *raggio di luce elettrica* según aparece especificado en la *Disposizione* publicada a partir de la representación francesa¹¹¹. A decir de David Rosen se trata del primer indicio sobre la electricidad aparecido en las indicaciones escénicas Ricordi y, probablemente, el único cambio de luz no adscribible a ningún fenómeno natural¹¹². Una afirmación en absoluto categórica si se tiene en cuenta el compromiso luminotécnico que comportaba la utilización de la fantasmagoría (cfr. n. 181) tal y como había imaginado Verdi el proyecto; otro tanto ocurriría con la *siderea luce* [che] *spandesi improvvisamente pel cielo*¹¹³ al morir Giovanna d'Arco, una ópera *ritenuta anch'essa di genere fantastico*¹¹⁴.

En el proceso creativo de Giuseppe Verdi, y así lo ha evidenciado Pierluigi Petrobelli¹¹⁵, no resulta infrecuente el hecho de que la célula dramática primaria, a partir de la cual se construían los demás elementos constituyentes del drama, fuera de naturaleza visual. Esta naturaleza visual sobrevolaba el acto compositivo y condicionaba en buena medida el desenvolvimiento global de la acción dramática, un *unicum* en la concepción sinérgica del espectáculo lírico verdiano. Existen numerosos testimonios altamente reveladores al respecto referidos a prácticamente el total de su producción, que han llegado hasta nuestros días gracias a la ingente correspondencia que el compositor mantuvo con muy heterogéneos destinatarios, y que contienen observaciones como las relativas a *Falstaff*, donde declaraba a su editor Ricordi: *Nulla di più facile e di più semplice di questa mise en scène, se il pittore farà una scena come io la vedevo quando stavo facendo la musica*¹¹⁶.

¹⁰⁹ RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'...* *Op. cit.*, págs. 61-63.

¹¹⁰ Un recurso, por otra parte, explotado sistemáticamente por el melodrama del Boulevard du Temple parisino y que pronto pasó a la ópera francesa, pudiendo detectarse este tipo de composiciones en ambos géneros desde desde *La caverne* (Le Sueur, 1793), *Mandrin* (de Benjamin y Arago, 1827) o *Guido et Ginévre* (1838 de Scribe y Hallévy), hasta *Roméo et Juliette* (1867, Gounod).

¹¹¹ Carta de Verdi a G. Ricordi (21-X-1883). En En CELLA, F.; RICORDI, M. y DI GREGORIO CASATI, M. (eds.), *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885...* *Op. cit.*, pág. 153.

¹¹² RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Don Carlo' di G. Verdi compilata e regolata secondo la mise en scène del Teatro Imperiale dell'Opéra de Parigi*. Milano: Tito di Gio. Ricordi, [1867], pág. 54.

¹¹³ ROSEN, D. «La mess'in scena delle opere di Verdi...» *Op. cit.*, pág. 217.

¹¹⁴ Cit. por CAPRA, M. «L'illuminazione sulla scena verdiana ...» *Op. cit.*, pág. 260.

¹¹⁵ CHEGAL, A. «Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi e il 'Macbeth' fiorentino del 1847». *Studi Verdiani* 11 (1996), págs. 40-74, 53.

¹¹⁶ PETROBELLI, P. «L'esperienza teatrale...» *Op. cit.*, pág. 20. *Idem*. «*Infine io non me ne intendo...*» *Op. cit.*, págs. 18 y ss.

Esta dimensión visual inherente a la obra de Verdi lleva al compositor a implicarse estrechamente en la supervisión de los medios de expresión escénica al servicio del espectáculo. El sincretismo se erige en característica fundamental de la elaboración operística, pues la atención del maestro se dirige con igual intensidad a la estructura del desarrollo argumental y a su organización, a la versificación, a la elaboración de una partitura siempre atenta a la mejor expresión de la idea dramática y a la verificación concreta de este pensamiento sobre las tablas a través tanto del canto como del atrezzo, los decorados, las luces, los efectos escénicos... Convencido de la necesidad de establecer unos preceptos satisfactorios en la realización material de su obra utilizó los instrumentos disponibles, las *disposizioni sceniche*, para evitar arbitrariedades y precisar unos criterios en el hacer (o mejor en el re-hacer) espectacular muchas veces condicionantes de las relaciones de funcionamiento del texto como práctica escénica. Una voluntad por *raccomandare a tutti coloro che sono preposti alla messa in scena, di non trascurare ogni benché minimo dettaglio, per quanto sembrar possa insignificante*¹¹⁷, que no parece dirigirse tanto a las cualidades estéticas de la producción cuanto a su coherencia y eficacia respecto del drama¹¹⁸.

En este sentido la funcionalidad escenográfica que Verdi requería como expresión plástica de su concepción dramática (una constante a lo largo de su carrera) queda resumida en otra carta referida a su última obra escénica: *Per far scene di Teatro ci vogliono pittori di Teatro. Pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il dramma*¹¹⁹.

¹¹⁷ Carta de Verdi a G. Ricordi (18-IX-1892). En CESARI, G. y LUZIO, A. (eds.): *I copialettere... Op. cit.*, pág. 380.

¹¹⁸ RICORDI, G. *Disposizione scenica per l'opera 'Aida'...* *Op. cit.*, pág. 68.

¹¹⁹ Carta de Verdi a G. Ricordi (13-VI-1892). En ABBATI, F. *Giuseppe Verdi... Op. cit.* (IV), pág. 442.

