

LA DECORACIÓN TEATRAL EN EL SIGLO XVIII FRANCÉS

ESPERANZA MARTÍNEZ DENGRA
Universidad de Granada

Este trabajo se fundamenta en *Les Éléments de Littérature*, conjunto de estudios que el escritor y académico Jean-François Marmontel¹ (1723-1799) escribió para *L'Encyclopédie*. Este autor es un exponente clave de las ideas literarias de la segunda mitad del siglo XVIII francés ya que en su estética imperan los aspectos esenciales del gusto clásico francés junto con las innovaciones que caracterizaron a esta época.

La **decoración teatral** es un conjunto de lienzos pintados, bambalinas y objetos con los que se reproduce un lugar o sitio cualquiera en la representación del poema dramático o de otro espectáculo teatral. Se podría decir que es un género de pintura que tiene por objeto imitar la realidad a través de medios muy particulares. Además, un decorado para ser práctico debe ser construido de manera que se pueda colocar y quitar con rapidez.

Creemos que es conveniente remontarse al siglo XVII para ver los progresos que se operan de un siglo a otro. Hay que señalar la insignificancia del decorado y la puesta en escena en la época de Luis XIV. Los teatros son, en general, muy pequeños y de forma rectangular. Por otra parte, los escenarios son muy estrechos. Se estima que el del “Hôtel de Bourgogne”², en el que se representaban la mayoría de las obras, tenía de cinco a seis metros de ancho. En este sentido, se pronuncia acertadamente Jacques Scherer:

1. Marmontel fue un escritor prolífico, que tocó todos los géneros literarios y, aunque su fama ha quedado eclipsada por figuras más insignes, llegó a ser un autor conocido y respetado que colaboró en *L'Encyclopédie* y ocupó un sillón en la prestigiosa Academia Francesa. Fue también un importante crítico y es, fundamentalmente, en sus trabajos de teoría literaria donde tiene un papel más destacado. *Les Éléments de Littérature* constituye una obra imprescindible para conocer las ideas literarias del siglo XVIII.

2. Residencia parisina de los duques de Borgoña que fue transformada en sala de espectáculo en 1548 por los **Confrères de la Passion**. Entre 1680 y 1783 la Comédie-Italienne representó en él, una vez fundada la Comédie-Française, surgida de la fusión de los grupos de este “Hôtel” y del teatro Guénégaud (antiguo grupo de Molière).

Les théâtres du XVIIIe. siècle à Paris sont en général exigus et de forme rectangulaire. Les hommes qui ont à les construire ou à les aménager ne peuvent pas donner à la largeur du plateau une dimension supérieure à la largeur de l'espace dont ils disposent (Scherer, 1986:266).

Aunque con sensibles diferencias, esta forma rectangular también la encontramos en los antiguos teatros en España. Sobre el particular, apuntan Wilson y Moir en lo referente a la forma de los antiguos “corrales”:

Las principales características de un “corral” típicamente español de los Siglos de Oro eran la de ser un patio (por lo común **rectangular**) con un tablado en uno de sus extremos abierto hacia el interior del recinto. Los corrales madrileños, y la mayoría de los demás del resto de España, no estaban cubiertos, excepto en la parte correspondiente al escenario y en varias hileras de asientos instalados a ambos lados y al fondo (Wilson y Moir, 1974:67)

A principios del siglo XVII, se mantiene el “**decorado simultáneo**”, que supone la existencia de un cierto número de convencionalismos. Sabemos que este tipo de decorado, empleado fundamentalmente en el “Hôtel de Bourgogne” proviene, en parte, de la adaptación de las vastas decoraciones múltiples de la Edad Media a las restringidas dimensiones de la escena clásica francesa. Este tipo de decorado estaba construido por compartimentos, de entre los cuales el más grande estaba situado al fondo del escenario y los otros debían situarse a los lados. Se puede constatar (Scherer, 1986: 267), observando los dibujos del documento Mémoire del decorador Mahelot, Laurent y otros decoradores-pintores del “Hôtel de Bourgogne”, que los lados del decorado están siempre más cargados que el fondo. El decorado propiamente dicho está constituido esencialmente por telas pintadas. La disposición más simple y más económica consistía en tener una tela de fondo flanqueada por dos telas laterales, sobre las cuales podían ser representados varios lugares diferentes. Si un decorado “simultáneo” tenía tres compartimentos, bastaba con pintar un decorado en cada tela.

Este tipo de decorado, afortunadamente, cansó pronto a autores y espectadores por su poca verosimilitud y por las dificultades para componerlo. Posteriormente, para adaptarse mejor a la realidad y a la economía, los partidarios de un mayor realismo resolvieron la dificultad proclamando el principio de las tres unidades. Un solo decorado bastaría a partir de ahora. Entonces, las obras dramáticas, al representar una acción única, al desarrollarse en un solo día y en un mismo lugar, ya no tendrían el carácter pedagógico que poseían en el siglo XVI. De esta manera, las tragedias de Corneille y Racine y las comedias de Molière eran representadas entre cuatro murallas imitando una habitación cualquiera, o en el eterno “**palais à volonté**”, es decir, en no importa qué decorado, que la mayoría de las veces consistía en una fila de pórticos con perspectiva simétrica. Además, hasta comienzos del XVIII, los artificios mecánicos de la decoración de la escena se reducían a cuatro o seis bastidores, colocados regularmente y que impedían que el espectador viese los tabiques interiores. Estos bastidores iban estrechándose hasta el fondo y los últimos llegaban a ser tan pequeños que un hombre de talla normal era más alto que ellos. Por consiguiente, un actor no se colocaba nunca en el último plano de la escena a menos que quisiera representar un papel de gigante.

Por otra parte, los cambios de decorado en el XVII se llevan a cabo a la vista de todo el mundo aunque, eso sí, se aprovechan las situaciones más favorables: momentos en que la acción es más ruidosa, bien a causa de los efectos de los truenos o por el ruido de los tambores y las trompetas.

La dramatización dieciochesca otorga a la maquinaria escénica una función significativa, como lo prueba el éxito de Sabbatini y Servandoni, diseñadores maquinistas que enriquecen y divulgan la estética de la magia teatral. Hacia mediados del siglo XVIII se desarrolla en París ese gusto por la utilización de máquinas para conseguir mayor efecto en los decorados. Las innovaciones más importantes dentro del arte lírico se deben fundamentalmente a Servandoni³, que transformó por completo el arte teatral. Este decorador-arquitecto introduce dos reformas capitales en el arte de la decoración teatral: en primer lugar rompe con el principio de la perspectiva simétrica o regular, inventando la **perspectiva oblicua** y los puntos de vista múltiples que le permitían representar arquitecturas de jardines, de paisajes, de lugares diversos, tal y como se encuentran en la Naturaleza, y no según una convención perpetuamente uniforme. Debido a ello crea lo que en este oficio se llama la instalación de un decorado. En segundo lugar, consigue la elevación real de los objetos representados. Con anterioridad a él, un árbol o un monumento no sobrepasaba jamás la altura de los bastidores; cuando estaba en los últimos planos, apenas si se mantenían en la mitad de la escena y aparecía siempre pintado por entero. Por el contrario, Servandoni a menudo sólo reproduce la parte inferior del monumento o del árbol que quiere representar; la parte superior, al permanecer oculta en lo alto del teatro, se termina a gusto del espectador que tiene el campo libre para imaginarse todo lo que no ve.

De todas formas, a pesar de la serie de progresos que hemos ido señalando, la **decoración teatral** sigue siendo pobre e insignificante a principios del siglo XVIII, sobre todo dentro de la tragedia francesa, pues los decorados se reservan casi exclusivamente para el teatro lírico. Marmontel, que es un claro partidario del cambio en las decoraciones teatrales, no sólo critica la pobreza de los decorados sino la mala ejecución de los mismos. En su artículo *Décoration théâtrale* señala:

Parmi les **décorations théâtrales**, les unes sont de décence, et les autres de pur ornement. **Les décorations de pur ornement** sont arbitraires, et n'ont pour règles que le goût. On peut en puiser les principes généraux dans l'étude de l'architecture, de la perspective, du dessin, etc. Je me contenterai d'observer ici que la **décoration** la plus capable de charmer les yeux devient triste et effrayante pour l'imagination dès qu'elle met les acteurs en danger: ce qui devrait bannir de notre théâtre lyrique ces vols si mal exécutés, dans lesquels, à la place de Mercure ou de l'Amour, on ne voit qu'un malheureux suspendu à une corde, et dont la situation fait trembler tous ceux qu'elle ne fait pas rire (Marmontel, 1846, tome I:397).

3. SERVANDONI (Giovanni Niccolò), arquitecto y pintor italiano (Florencia 1695-París 1766). En Roma estudió pintura y luego arquitectura y decoración. Obtuvo sus primeros éxitos en Lisboa; pero en 1728 se estableció en París. Fue nombrado arquitecto del rey en 1732. La fachada ejecutada de la iglesia de San Sulpicio, aunque sin terminar, se corresponde con el proyecto vencedor en el concurso de 1732. Como escenógrafo decorador, manifestó una fantasía que le sitúa entre los maestros del Barroco. También fue alabado por Diderot y por Blondel como el restaurador del buen gusto.

Asimismo, aunque Marmontel no precisa el nombre, sabemos que se está refiriendo al decorador Servandoni cuando lo elogia por sus afortunadas innovaciones dentro de la perspectiva teatral:

Les **décorations de décence** sont une imitation de la belle nature, comme doit l'être l'action dont elles retracent le lieu. Un homme célèbre en ce genre en a donné au théâtre lyrique qui seront longtemps gravées dans le souvenir des connaisseurs. De ce nombre était le péristyle du palais de Ninus, dans lequel aux plus belles proportions, et à la perspective la plus savante, le peintre avait ajouté un coup de génie bien digne d'être rappelé (Marmontel, 1846, tome I:397).

Nos reafirmamos aún más en nuestra afirmación ya que Marmontel precisa a continuación:

Après avoir employé toute la hauteur du théâtre à élever son premier ordre d'architecture, il avait laissé voir aux yeux la naissance d'un second ordre qui semblait se perdre dans le cintre, et que l'imagination achevait: ce qui prêtait à ce péristyle une élévation fictive, double de l'espace donné. C'est dans tous les arts un grand principe, que de laisser l'imagination en liberté: on perd toujours à lui circonscrire un espace; de là vient que les idées générales n'ayant point de limites déterminées, sont les sources les plus fécondes du sublime (Marmontel, 1846, tome I:397-398).

Sobre este mismo asunto se manifiesta también el propio Servandoni, quien, comentando los decorados de *La Forêt enchantée* —mostrada en las Tuilleries el 31 de marzo de 1754— expresa:

La **décoration théâtrale** est un des genres de la peinture qui produit le plus ces illusions agréables qui font appeler cet art le rival de la Nature (Peyronnet, 1974:95).

Marmontel denuncia y critica el hecho de que en la tragedia francesa, en donde, a su juicio, las reglas teatrales deben ser observadas con mayor rigor que en la ópera, se ha descuidado bastante la parte concerniente a los decorados. Debido a ello, para respetar la unidad de lugar, se tiene que recurrir a un solo decorado y el cambio del mismo se debe realizar delante de todo el mundo, con lo cual disminuye la magia del teatro:

Le poète a beau vouloir transporter les spectateurs dans le lieu de l'action, ce que les yeux voient dément à chaque instant ce que l'imagination se peint. Cinna rend compte à Émilie de sa conjuration dans le même salon où va délibérer Auguste, et dans le premier acte de "*Brutus*", deux valets de théâtre viennent enlever l'autel de Mars pour débarrasser la scène (Marmontel, 1846, tome I:398).

Efectivamente, los cambios de decorado, como ya hemos mencionado, se llevan a cabo a la vista del público ya que, en esta época, el telón se levantaba al comienzo de la pieza dramática y se bajaba al final de la misma. Entonces, la escena permanece, la mayoría de la veces, abierta entre acto y acto, lo que "a posteriori" puede justificar el triunfo de la unidad de lugar. Es por ello por lo que Marmontel precisa en su artículo *Entreacto* (1846, tome II:76):

La toile, qui détruit l'enchantement du spectacle, devrait tomber toutes les fois que le charme est interrompu; il serait à souhaiter qu'on la baissât toujours dès qu'un acte serait fini, l'illusion y gagnerait.

Como podemos comprobar a través de estas observaciones, Marmontel se muestra totalmente moderno e innovador en este sentido, pero se tendrá que esperar bastante tiempo para que los deseos de nuestro crítico se realicen, y será en 1828 para la Ópera cuando el telón se bajará durante los entreactos. Asimismo, añade una causa más a favor del empleo de varios decorados debido a que:

Le manque de **décorations** entraîne l'impossibilité des changements, et celle-ci borne les auteurs à la plus rigoureuse unité de lieu: règle gênante, qui leur interdit un grand nombre de beaux sujets, qui les oblige à les mutiler (Marmontel, 1846, tome I:398).

Otra cuestión que conviene resaltar es que a principios del siglo XVIII los autores no se interesan demasiado por buscar los medios técnicos y decorativos para mejorar la expresión teatral. Como le preocupa mucho este aspecto, critica también la poca verosimilitud de los accesorios teatrales:

N'est-il pas ridicule, que dans les tableaux les plus vrais et les plus touchants des passions et des malheurs des hommes, on voie un captif ou un coupable avec des liens d'un fer-blanc léger et poli? (Marmontel, 1846, tome I:398).

Reclamando, a continuación, mayor verosimilitud y realismo en los accesorios teatrales para contribuir a la ilusión teatral:

Qu'on se représente Électre dans son premier monologue, traînant de véritables chaînes dont elle serait accablée: quelle différence dans l'illusion et dans l'intérêt! (Marmontel, 1846, tome I:398).

La mayoría de los críticos y concedores del teatro se quejan igualmente de la falta de decorados y de la pobreza de los mismos. Cochin⁴, en sus *Lettres sur l'Opéra* (1781), deplora la poca imaginación de los directores de teatro, los cuales ponen en escena:

Des vols, ou autres merveilles ridicules, qu'on ne voit plus qu'en haussant les épaules [...] Tout cela est bon pour étonner des paysans qui sortent de leur village, encore ne sera-ce que la première fois; c'est si gauchement disposé que les plus ineptes en voient le faux (Peyronnet, 1974:66).

Igualmente, Diderot en su *Discours de la poésie dramatique* (1758), artículo XIX: De *La Décoration*, señala la falta de verosimilitud dentro de la decoración teatral:

4. COCHIN, dinastía de grabadores franceses de los siglos XVII y XVIII. Aquí se trata de Charles Nicolas COCHIN, el joven (París 1715-id. 1750). Preconizó la vuelta a la antigüedad clásica. Sus grabados representan fiestas y ceremonias de la corte ("*Baile de máscaras; el juego del rey y la reina*"); su obra completa (viñetas, medallones, retratos, ilustraciones) consta de más de mil quinientas piezas, entre ellas el frontispicio de la "*Enciclopedia*".

Mais, ce qui montre surtout combien nous sommes encore loin du bon goût de la vérité, c'est la pauvreté et la fausseté des **décorations** (Diderot, 1969:264).

Marmontel, al que juzgamos un poco “chauvinista” y así lo hemos manifestado en repetidas ocasiones, se extraña de que en esta parte de los decorados teatrales haya que ir a buscar los modelos en otros países vecinos:

Il est bien étrange qu'on soit obligé d'aller chercher au théâtre de la farce italienne un modèle de **décoration** tragique. Il n'est pas moins vrai que la prison de Sigismond en est un qu'on aurait dû suivre (Marmontel, 1846, tome I:398).

Por otra parte, apunta que el exceso de diálogo dentro de la tragedia francesa — tantas veces criticado— se debe igualmente a la penuria escénica:

On se plaint que nos tragédies sont plus en discours qu'en action: le peu de ressources qu'a le poète du côté du spectacle en est en partie la cause. La parole est souvent une expression faible et lente; mais il faut bien se résoudre à faire passer par les oreilles ce qu'on ne peut offrir aux yeux (Marmontel, 1846, tome I:399).

También indica que la pobreza de los decorados teatrales y la falta de buenos teatros no es culpa de los autores ni de los actores, sino que se debe a las autoridades que no se interesan lo suficiente porque haya buenos espectáculos:

La ville seule pourrait donner à ce théâtre toute la pompe qu'il devait avoir, si les magistrats voulaient bien envisager les spectacles publics comme une branche de la police et du commerce (Marmontel, 1846, tome I:399).

Ya, en la segunda mitad del siglo XVIII, comienzan a producirse una serie de cambios dentro de la **decoración teatral**. Pensamos sinceramente que Marmontel, con sus ideas innovadoras, contribuye en gran manera a que se vayan destruyendo viejas costumbres. Él mismo lo reconoce en su artículo “**Décoration**” (1846, tome I:398): “Des changements sont arrivés depuis ces observations”.

Estos cambios a los que se refiere nuestro autor se producen sobre todo dentro del drama burgués. No es extraño que el drama haya seguido la vía de las innovaciones impulsadas en parte por las vehementes exhortaciones de Diderot, el cual, no contento con buscar una rigurosa verdad en el detalle, cosa que había preocupado muy poco a la comedia, quiere alcanzar los esplendores que el siglo precedente reservaba exclusivamente a la Ópera. Es preciso leer, a la cabeza de los dramas de Arnaud⁵, las amplias descripciones de los decorados con los que soñaba este autor de imaginación romántica y sepulcral. En una nota menos fúnebre, entre los decorados más sobresalientes, podemos destacar: el café de la *Ecossaise*, el taller de carpintería del *Orphelin Anglais*, la buhardilla del *Indigent*, el hogar británico de *L'École des Moeurs*, el paisaje montañoso de la pieza de Desfontaines: *La Bergère des Alpes*, con su humilde cabaña y la tumba del

5. Baculard d'Arnaud (1718-1805) considerado como el introductor del género negro en Francia. Su adaptación teatral del *Comte de Comminges* de Mme. de Tencin (1764) acumulaba los efectos de espanto y miedo.

amado a la sombra de un ciprés. En el género histórico, los castillos y las torres almenadas adornan *Aucassin et Nicolette*, *Richard Coeur de Lion*, *Raoul Barbe-Bleue*, *Sargines*, etc. La *Jeanne d'Arc* de Desforges no es más que un pretexto para decorados suntuosos y desfiles interminables. Du Rozoy y Desfontaines se esfuerzan por ofrecernos de las guerras de religión un cuadro de una escrupulosa exactitud; que ello se juzgue por las indicaciones del escritor Desfontaines, que figuran al comienzo del acto III de *La Réduction de Paris*:

Le théâtre représente le camp de Henri, situé dans l'extérieur de Paris, du côté qui conduit à la porte neuve, aujourd'hui "Porte de la Conférence". Il fait nuit et un orage très violent, pendant lequel des soldats travailleurs traversent la scène. Les uns portent des armes, les autres des échelles, les autres amènent des canons, des mortiers, des boulets. Le duc de Nevers, passe, repasse et préside à ces différents ouvrages. Cette manoeuvre fait l'entr'acte du deuxième au troisième acte (Gaiffe, 1970:539-540).

Como podemos comprobar, el empleo de accesorios teatrales acompaña al progreso de la decoración teatral, aunque todavía el público no está muy acostumbrado a tales innovaciones. Desde 1750, el propio Marmontel le pide al decorador Vaucanson que le construya una serpiente para darle mayor realismo histórico al desenlace de su tragedia *Cléopâtre* (representada el 20 de mayo de 1750 y que, a pesar de todas las innovaciones desde el punto de vista teatral, no tuvo mucho éxito):

Vaucanson avoit bien voulu me fabriquer un aspic automate qui, dans le moment où Cléopâtre le pressoit sur son sein pour en exciter la morsure, imitoit presque au naturel le mouvement d'un aspic vivant; mais la surprise qui causoit ce petit chef-d'oeuvre de l'art faisoit diversion au véritable intérêt du moment (Marmontel, 1967, tome I, livre IV:247).

Para terminar con la visión de algunas de estas innovaciones decorativas, diremos que Collé, para el acto III de su obra *La Partie de Chasse*, hace las siguientes observaciones:

L'on voit au fond une table longue de cinq pieds sur trois et demi de largeur, sur laquelle le couvert est mis. La nappe et les serviettes sont de grosse toile jaune. À chaque extrémité, une pinte en plomb. Les assiettes de terre commune. Au lieu de verres, des timbales et des gobelets d'argent, pareils à ceux de nos bateliers; des fourchettes d'acier. Sur le devant, deux escabelles, près de l'une est un rouet à filer, au pied de l'autre est un sac de blé sur lequel est empreint le nom de Michau (Peyronnet, 1974:111).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*. Valencia, Castalia.
- ARRÓNIZ, Othón (1977): *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.
- GAIFFE, Félix (1970): *Le drame en France au XVIIIe. siècle*. París, Armand Colin.
- MARMONTEL, Jean-François (1846): *Éléments de Littérature*. París, Librairie de Firmin Didot Frères, 3 vols. Imprimeurs de l'Institut (Rue Jacob, 56).
- MARMONTEL, Jean-François (1967): *Mémoires*. Genève: publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, Slatkine Reprints, 3 vols. (Réimpression de l'édition de París de 1891).

PEYRONNET, Pierre (1974): *La mise en scène au XVIIIe. siècle*. París, Nizet.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1979): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra.

SCHERER, Jacques (1986): *La dramaturgie classique en France*. París, Nizet.

WILSON Edward M. y DUNCAN, Moir (1974): *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700)*. Barcelona, Ariel.