

Episkenion 3/4 (julio 2015)
Nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard *

Carmen Pinedo
Universitat de València
carmepinedo@gmail.com

RESUMEN: La escenografía teatral, los espectáculos ópticos y otras expresiones artísticas crean un nuevo observador en el siglo XIX. Jean-Baptiste Blanchard, autor del Diorama de la Platería de Martínez, fue el escenógrafo de los primeros dramas románticos españoles y de comedias de magia tan famosas como *La pata de cabra*. Blanchard introdujo en España los planteamientos estéticos vigentes en París y el empleo escénico de técnicas procedentes de los espectáculos ópticos.

PALABRAS CLAVE: escenografía, espectáculos ópticos, diorama, drama romántico, comedia de magia, fantasmagoría, linterna mágica.

ABSTRACT: The theatrical scenography, the optical spectacles and other artistic expressions have created a new observer in the 19th century. Jean-Baptiste Blanchard, author of the Diorama of the *Platería de Martínez*, was the set designer of the first Spanish romantic dramas and of comedies of magic so famous as *La pata de cabra*. Blanchard introduced in Spain the aesthetic approaches existing in Paris and the scenic use of techniques coming from the optical spectacles.

KEYWORDS: theatrical scenography, optical spectacles, diorama, romantic drama, comedie of magic, phantasmagoria, magic lantern.

La construcción de una nueva mirada

A menudo se habla de la influencia de los espectáculos ópticos sobre la escenografía teatral. Más que de influencias, creo que debería hablarse de búsquedas y experimentaciones

* Recibido el 22 de octubre de 2014. Aceptado el 15 de diciembre de 2014

comunes llevadas a cabo, en numerosos casos, por los mismos artistas. Decorados teatrales, fiestas, ilustraciones, decoraciones de interiores y pintura de caballete, así como artilugios y espectáculos como la linterna mágica, el eidophusikon, el cosmorama, el diorama y el panorama, confluyen en la construcción de ese nuevo observador cuyo origen sitúa Jonathan Crary hacia las décadas de 1820–1830 (Crary, 2008), aunque, probablemente, el punto de partida puede datarse ya a finales del siglo XVIII.

Un comentario publicado en 1851 en un diario valenciano nos da la clave de las urgencias que apremian a este nuevo observador. A propósito de la escenificación de una comedia de ambiente doméstico en el Teatro Principal, poco después de la exhibición en el mismo coliseo del *Panorama del Mississippi*, escribe el crítico del *Diario Mercantil*:

De la orilla del Mississippi pasamos por medio de una transición algo brusca á un modesto apartamento de una casa de campo. El espectáculo cambia de fisonomía completamente, y los ojos habituados á pasearse por la ribera del gran rio, no se acostumbran fácilmente á tan reducida habitación.¹

La mirada debe habituarse a esas rápidas mudanzas, entrenarse para poder pasar con agilidad de la amplitud al detalle, de los grandes espacios abiertos a los ámbitos cerrados; debe ser tan rápida y adaptable como variados y dinámicos son los estímulos visuales que recibe.

Quiero detenerme, en las páginas que siguen, en la figura de uno de los numerosos forjadores de esta nueva mirada: el bordelés Jean-Baptiste Blanchard. Llamado a Madrid por Juan Grimaldi para trabajar en los madrileños Teatro del Príncipe y Teatro de la Cruz, fue el escenógrafo de los primeros dramas románticos representados en España e introductor, en la escena española, de los planteamientos estéticos vigentes en París y del empleo escénico de recursos procedentes de los espectáculos ópticos, con los que se hallaba muy familiarizado. Fue autor del famoso Diorama de la Platería de Martínez y uno de los maestros de Francisco Aranda Delgado, artista granadino que dejó honda huella con sus escenografías en el Principal de Valencia.²

La etapa francesa de Jean-Baptiste Blanchard

Antes de trasladarse a España a comienzos de 1828, Jean-Baptiste Blanchard fue decorador jefe del Théâtre-Italien de París entre 1819 y 1825, pintó decorados para la Comédie Française entre 1822 y 1825 (Daniels, 2003) y, según él mismo indica, trabajó también en la Opéra-Comique de París.³

1. *Diario Mercantil*, Valencia, 20 de diciembre de 1851.

2. Otro maestro de Aranda fue el escenógrafo Luis Muriel y San Miguel, autor y empresario de un cosmorama instalado en Madrid en 1836. De Muriel nos ocuparemos en otra ocasión. Sobre Aranda, *vid.* PINEDO HERRERO, Carmen (2004b).

3. Archivo de la Villa de Madrid. Sección Secretaría: Legajo 3-470-3.



En la Bibliothèque Nationale de France se conserva un boceto de Blanchard realizado en 1822 para la Comédie-Française. El dibujo corresponde a un Palacio asiático, a pesar de que su aspecto poco tiene de asiático. Con su techo artesonado y, al fondo, la ventana-mirador doble y ajimezada, con arcos apuntados, el decorado parece mucho más próximo al gótico-mudéjar español que a un impreciso referente asiático. En las colecciones de la Comédie-Française figuran cuatro bocetos para el decorado del campo de Agamenón, en la obra de Racine *Iphigénie en Aulide*, fechados también en 1822. Aunque en la base de datos se atribuyen a Pascal Blanchard, parece probable que se trate de un error y que correspondan a Jean-Baptiste Blanchard.⁴

Blanchard estuvo relacionado con los escenógrafos Louis-Jacques Mandé Daguerre, en cuyo diorama colaboró su hijo Pharamond⁵, Adrien Dauzats y Pierre-Luc-Charles Ciceri, quien también trabajó con Daguerre y aplicó a la escena diversos procedimientos derivados del diorama, del panorama y del ciclorama (Pinedo Herrero, 2004), y ejerció una gran influencia sobre

4. Los bocetos pueden verse en los siguientes enlaces:

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-loupe.php?img=BM-RES-MAQ-0004>

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-loupe.php?img=BM-RES-MAQ-0002>

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-loupe.php?img=BM-RES-MAQ-0005>

<http://www.comedie-francaise.fr/la-grange-loupe.php?img=BM-RES-MAQ-0003>

(Consultas realizadas entre enero y febrero de 2015)

5. El diorama fue patentado por Daguerre en 1822. Pueden encontrarse antecedentes del mismo tanto en los decorados teatrales de Giovanni Niccolo Servandoni (1737–38 ca) como, en una escala reducida, en el *eidophusikon* inventado por Philippe Jacques de Louthembourg en 1781.

Blanchard. De Ciceri y del ambiente parisino de la época proceden, como indica Arias de Cosío (1991: 67–68), las arquitecturas homogéneas, fuertes y sencillas, la reiteración de elementos decorativos y arquitectónicos, los planteamientos frontales y la estructura horizontal que coincide con la utilizada en espectáculos como el diorama y el panorama, elementos todos ellos que Blanchard trajo consigo de París.

La magia de Madrid

En 1826, Ciceri sustituye a Blanchard como decorador jefe del Théâtre-Italien (Join-Dietterle, 1988: 171). No encuentro más noticias sobre él hasta que, a principios de 1828, llega a Madrid, donde su hijo Pharamond se hallaba, desde el verano de 1825, litografiando obras del Museo del Prado. Recién llegado a Madrid, Jean-Baptiste Blanchard, cuyo nombre se españolizará de inmediato como «Juan Blanchard», realizó una decoración efímera para la fachada del palacio del Duque de Híjar, con motivo de la entrada de la reina María Cristina en Madrid, y otra en el paseo de María Cristina, para celebrar el cumpleaños de la reina (Muñoz Morillejo, 1923: 102–104).

Blanchard, invitado por el empresario francés Juan Grimaldi, entra en el Teatro del Príncipe por la puerta grande o, lo que es lo mismo, por la puerta de la ópera y, sobre todo, de las comedias de magia, un género de especial lucimiento para escenógrafos y maquinistas. En febrero de 1829, se anuncia la preparación de *Todo lo vence el amor, o La pata de cabra*⁶, cuyas «decoraciones son obra de D. Juan Blanchard, pintor de los reales teatros de París»⁷. La obra, que alcanzó un éxito arrollador, fue puesta de nuevo en escena en el mismo teatro en 1831. En esa ocasión, Manuel Bretón de los Herreros escribe:

¿Gusta fulano de magníficas decoraciones? Allí verá una selva admirable; verá las desiertas rocas del Pirineo cubiertas de eterna nieve, con tal perfección pintada, que dan intenciones de tiritar mirándola; verá las horrorosas oficinas de Vulcano y las dulces glorias de Cupido, y cual compiten en ambas la riqueza del colorido con su composición tan ingeniosa como filosófica; verá en fin en todas ellas la mano de un artista distinguido, y se unirá á nosotros para tributar justos elogios al profesor D. Juan Blanchard.⁸

En 1832, se repara la maquinaria, se retocan las decoraciones antiguas y Blanchard pinta algunas nuevas, como la del final del acto segundo. Es muy significativo, por su evidente

6. La obra fue adaptada por Juan Grimaldi del original francés *Le pied de mouton*, de C. Ribié y A.L.D. Martainville, estrenada en 1806 en el Théâtre de la Gaîté, con decorados de Jean-Pierre Alaux, escenógrafo que tomó parte en diversos espectáculos mecánicos y ópticos.

7. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 17 de febrero de 1829. El maquinista fue Ruperto Sánchez.

8. *El Correo Literario y Mercantil*, Madrid, 2 de septiembre de 1831.

alusión a la fantasmagoría y a los efectos diorámicos, el comentario de Bretón de los Herreros acerca de la decoración que acompaña al sacrificio de la cabra, al principio del acto primero:

Es una creación muy propia del genio distinguido y de las luces que han dado tanto crédito al Sr. Blanchard. Aquellos grupos errantes de visiones, espectros, ensueños, pesadillas y cuantos horrores y desconciertos traza la humana fantasía al través del sueño y de las tinieblas, causan un efecto sorprendente, y dan un prestigio verdaderamente mágico á la misteriosa ceremonia que en torno suyo se ejecuta.⁹

El *Diario de Avisos* indica también que se han añadido nuevas transformaciones, en las que «una multitud de objetos cambian repentinamente a la vista del espectador, tomando formas enteramente diferentes, y volviendo después a su primer estado»:¹⁰ transformaciones en las que, aparte de los recursos habituales de la tramoya, se utiliza la fantasmagoría.

Rafael Gómez Alonso (2002b) señala la existencia de treinta y cinco efectos fantasmagóricos en la obra, para los cuales se utilizaron linternas mágicas simples y compuestas. En el inventario de las pertenencias del Teatro del Príncipe en 1848–51 consta la presencia, desde por lo menos 1834, de una *máquina*, término que, sin duda, podemos y tal vez debemos interpretar en el sentido tradicional de elementos indeterminados de la tramoya, pero que se utiliza con más frecuencia para designar tanto a los teatritos pintoresco-mecánicos como a la linterna mágica y su derivado, la fantasmagoría, artilugios que Blanchard aplicó a la escena.

En enero de 1830, y en competencia con *La pata de cabra*, se presenta en el Teatro de la Cruz otra comedia de magia, *El diablo verde*. Jean-Baptiste Blanchard pinta las decoraciones del primer acto y el tercero, mientras que Lucas Gandaglia se ocupa de las del segundo acto.¹¹ El maquinista es, como en el caso de *La pata de cabra*, Ruperto Sánchez.¹² Entre las decoraciones realizadas por Blanchard se cuentan, para el primer acto, una gran plaza árabe, vistas exteriores e interiores de una cabaña y un bazar con vista al serrallo que se transforma en jardín; en el tercer y último acto encontramos un paisaje agreste junto al mar y, como decoración final, un palacio con «vista al serrallo y magníficos transparentes».¹³ Al representarse la obra en el

9. *El Correo Literario y Mercantil*, Madrid, 19 de noviembre de 1832.

10. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 10 de octubre de 1832.

11. Magias aparte, Blanchard ya había colaborado con Gandaglia, en diciembre de 1829, para la lujosa escenificación, en el Teatro del Príncipe, de la ópera de Rossini *L'Assedio di Corinto*, cfr. *El Correo*, Madrid, 21 de diciembre de 1829.

12. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 13 de enero de 1830.

13. *Programas de Teatro*, Universitat de València, vol. 4, pág. 9. Los transparentes, elemento escenográfico tan difundido en decorados festivos y teatrales desde la época barroca, tienen una directa relación con los efectos visuales del diorama.

Teatro Principal de Valencia, en 1848, recibieron elogios los «cuadros fantasmagóricos que representaban como en relieve la miseria y la iniquidad del cestero»¹⁴.

En febrero, y para el Teatro del Príncipe, Blanchard pinta una decoración para la pieza en un acto *Tal para cual*, de Manuel Eduardo de Gorostiza, y otra para *El gastrónomo sin dinero o un día en Vista-Alegre*, de Ventura de la Vega, «con la fachada interior de aquel establecimiento»¹⁵. Ese mismo año, antes de partir para Sevilla, pinta el techo del Teatro del Príncipe, con la escena de *El triunfo de Apolo sobre la serpiente Pitón*.

Blanchard permanece en Sevilla durante los años 1830 y 1831. En la capital andaluza pintó diversas decoraciones para el Teatro Principal, entre ellas las de la tragedia *Edipo*, así como un transparente de uno de los arcos festivos erigidos para celebrar el cumpleaños de la reina María Cristina.

De nuevo en Madrid

De regreso a Madrid, en 1832, Blanchard participa en la decoración pictórica del palacio de Vista Alegre. Junto a su nombre, Navascués cita los de José Ribelles Helip, Valentín Cardenera, José y Federico Madrazo, Anselmo Alonso, Rafael Tejeo, Carlos Luis de Ribera, Vicente López, Francisco Martínez de Salamanca y Ángel María Tadey.¹⁶

En enero de ese mismo año, solicita ser contratado como pintor del Teatro del Príncipe:

Don Juan Blanchard, natural de Burdeos en el reino de Francia, tiene el honor de recurrir al poderoso patrocinio de V.S.

Pintor de decoraciones de los teatros franceses, italianos y ópera cómica de París, puedo preciarme sin vana gloria de haber merecido a estos tres espectáculos distinguidos con el honor de Reales, los aplausos de los inteligentes y de un Público ilustrado. El deseo de ver a mi hijo que se hallaba empleado en el R. Museo litografiando los cuadros de S.M.C. me atrajo a España y llegué a principios de 1828. La empresa de teatros de esta corte me encargó sucesivamente las decoraciones de la Pata de Cabra y del Diablo Verde, cuyos efectos lucrativos que produjeron son bien notorios.

El año pasado fui llamado a Sevilla en cuyo teatro pinte decoraciones [...]. Por encargo y para celebrar los Santos Días de S.M. le Reina, ejecuté para el hermoso paseo llamado María Cristina una decoración que excedía en riqueza y brillo de composición, la que dispuse antes con motivo de la entrada en Madrid de la misma Augusta Señora y que se colocó en la fachada de la casa del Excmo. Señor [...] bajo tales auspicios.

14. *El Fénix*, Valencia, nº 123, 6 de febrero de 1848. Ya en 1836, al representarse *El mágico y el monstruo*, la prensa aludía a «una tempestad final en que aparecen en las nubes varias figuras fantasmagóricas», cfr. *Diario Mercantil*, Valencia, 29 de junio de 1836. Vid. PINEDO HERRERO, Carmen (2001), pág. 37.

15. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 15 de febrero de 1830.

16. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1983), pág. 82.

Suplico a V.D. que, dispensándome los efectos de su benevolencia me proporcione una nueva ocasión de distinguirme y aguardar al respetable público de esta M. H. Capital, honrándome con el destino de pintar en el teatro del Príncipe que tuve a mi cargo dos años, V.D. y el Excmo. Ayuntamiento pueda contar que mi desempeño tanto artístico como cómico corresponderá a tan distinguida confianza, como lo realicé respecto a la administración anterior de los teatros de esta Corte. Espero merecer este favor de un Magistrado que tanto se desvela en el servicio de S. M. y del público, y que no cesa de dar las mejores pruebas de su celo y buen gusto.¹⁷

Blanchard, convertido en pintor del Teatro del Príncipe y del teatro de la Cruz, junto a Ángel Palmerani, pinta en 1832 para la ópera de Bellini *I Capuleti e i Montecchi*, una decoración de panteón en la que la luz juega, de nuevo, un papel especial: el panteón parece

estar alumbrado en parte por la luz de la luna, que deja ver una galería, y en lo demás por una larga fila de lámparas góticas, tan perfectamente pintadas, que realmente parecen encendidas. Así en el conjunto de la composición, como en los pormenores de estatuas, sepulcros &c, ha correspondido el Sr. Blanchard al concepto de distinguido profesor que ya se había justamente grangeado.¹⁸

Ese mismo año pinta tres decoraciones nuevas para *Quince años ha*, drama de Víctor Ducange representado en el Teatro de la Cruz y provisto de «escenas tenebrosas, incendiarios, bosques oscuros»¹⁹, y, en el Príncipe, la última decoración del primer acto y la tercera del segundo de la ópera de Ramón Carnicer *Eufemio di Messina ossia i Saraceni in Sicilia*, cuya acción transcurre en Catania, en el campo sarraceno, y después en la falda del Etna.²⁰ Blanchard arregla también decoraciones ya existentes, como las de *El delirio*²¹, en el Teatro de la Cruz.

En 1833 participa en las funciones reales celebradas con motivo de la jura de Isabel II. Jean-Baptiste Blanchard se ocupó, junto con su hijo Pharamond, de las iluminaciones de la mayor parte de las fachadas. Entre ellas se mencionan, en especial, la de la casa del duque de Híjar, la de la condesa de Benavente y la del marqués de Miraflores. En esta última instaló

17. Archivo de la Villa de Madrid. Sección Secretaría: Legajo 3-470-3. *Cit.* GÓMEZ ALONSO, Rafael (2002), págs. 89-107.

18. *El Correo Literario y Mercantil*, Madrid, 22 de junio de 1832.

19. *Cartas españolas*, Madrid, noviembre de 1832; *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 7 de septiembre de 1832.

20. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 15 de diciembre de 1832. El resto de las decoraciones son de Ángel Palmerani; *La Revista Española*, Madrid, 15 de diciembre de 1832.

21. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 24 de mayo de 1832.

unos transparentes que «representaban mágicamente á la vista las matizadas vidrieras de la edad media»²².

A finales de ese año, Blanchard pinta una nueva decoración para la comedia de magia *Ninguno más hechicero que Brancanelo el herrero*, representada en el Teatro de la Cruz en diciembre, y cuyo decorado había pintado Tadei en 1811.²³

En 1834 Blanchard arregla las decoraciones de *El verdugo de Ámsterdam*, de Victor Ducange, y pinta de nuevo la última,²⁴ un paisaje nevado que fue muy celebrado por Larra,²⁵ estrena, asimismo, dos decoraciones para el tercer acto de *Numancia* de Ramón Carnicer, representado en el Teatro de la Cruz.²⁶

Dispositivos ópticos en el drama romántico

El drama romántico confiere una extraordinaria importancia a la escenografía: es característica la precisión de las acotaciones, en las que el autor, a diferencia de lo que sucedía con la abstracción neoclásica, especifica y describe lugares, momentos, sonidos, gestos, movimientos e, incluso, en algunos casos, procedimientos escénicos concretos.

A pesar de que no pueda hablarse de una escenografía romántica de carácter unitario como en el neoclasicismo, puesto que son muchos los lenguajes y tendencias que, en esos años, coexisten sobre las tablas, no cabe duda de que el romanticismo representa un fuerte impulso para la escenografía.

Jean-Baptiste Blanchard fue el encargado de decorar los primeros dramas románticos en España:²⁷ *Macías*, *La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Aben Humeya*... Como otros escenógrafos de la época, utiliza la fantasmagoría y los efectos diorámicos en estos dramas, igual que había hecho con las comedias de magia y como hará con óperas como *Guillermo Tell*, de Rossini, representada en el Teatro del Príncipe, en noviembre de 1834, y a cuyos muchos atractivos se suma «la grandiosidad de las decoraciones pintadas por D. Juan Blanchard» y «la novedad de los medios puestos en obra para asegurar el efecto de ciertas ilusiones teatrales».²⁸

22. *Diario Balear*, Palma de Mallorca, 17 de julio de 1833. En ese número se ofrece una pormenorizada descripción de los adornos.

23. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 6 de diciembre de 1833.

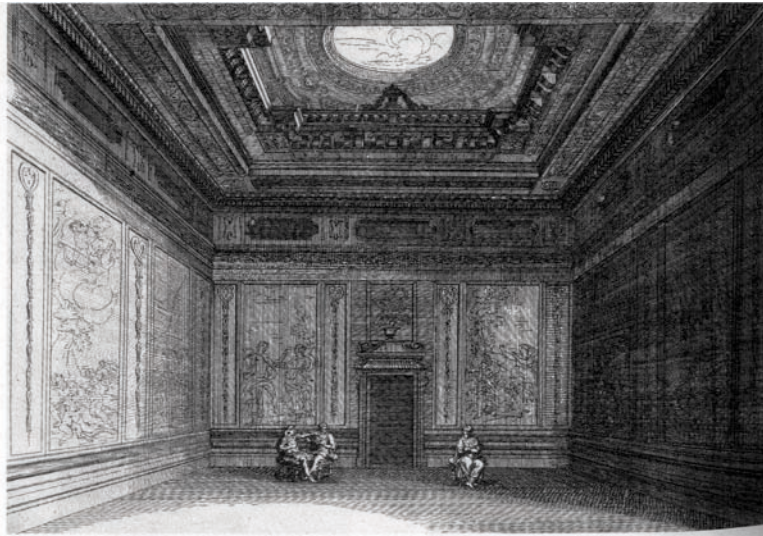
24. *El Eco del Comercio*, Madrid, 11 de mayo de 1834.

25. Se trata de una vista urbana, con la desembocadura del río Mosa, helado, al fondo, y árboles desnudos.

26. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 6 de junio de 1834.

27. No abordo en estas páginas aspectos literarios ni elementos escenográficos tan importantes como la música y el sonido: me fiño, únicamente, a la relación con espectáculos y dispositivos ópticos.

28. *El Eco del Comercio*, Madrid, 19 de noviembre de 1834.



El 22 de abril de 1834 se estrenó en el Teatro del Príncipe *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa. Blanchard pintó cinco decoraciones nuevas que fueron muy celebradas por todos los críticos. Bretón de los Herreros elogia, en concreto, la exactitud, el lujo, el esmero, y que el pintor haya «prescindido en su composición de la incómoda rutina de bastidores, venciendo su talento no pocas dificultades». La mayor parte de las decoraciones de la obra, por lo tanto, consistieron en telones pintados, completados con trastos, practicables, bambalinones y forillos.

En el acto primero y en el cuarto se presentaron «dos vistas distintas, en *Diorama*, de la ciudad de Venecia, tomadas con escrupulosa exactitud de los traslados más fieles debidos á los mejores autores, y rectificadas con datos recientemente recogidos en el propio país».²⁹ El público, «al ver representada al vivo una parte de Venecia, iluminada por la luna, sus canales, cruzados de bien imitadas góndolas, que giran en todas direcciones, y todo desde el interior de la casa del Embajador de Génova..., honró la habilidad de don Juan Blanchard».³⁰ Se trata, en este caso, del decorado–diorama al que alude Join-Diéterle³¹, caracterizado por la precisa reproducción de monumentos o lugares célebres y, en gran medida, por determinados efectos lumínicos. La primera vista en diorama se contempla enmarcada por la galería del palacio: un recurso habitual en los espectáculos diorámicos que acentúa tanto la profundidad como la sensación de realidad.

Arias de Cossío destaca, en las decoraciones de la obra, su mesura, armonía y serenidad, así como el característico planteamiento frontal. La decoración del panteón de los Morosini,

29. *La Revista Española*, Madrid, 21 de abril de 1834.

30. *El Tiempo*, Madrid, 24 de abril de 1834.

31. JOIN-DIETERLE, Catherine (1988), pág. 133.

en el acto segundo, concentra en «el telón de fondo los detalles de arquitecturas medievales que rematan tumbas y tapias».³² La escena se completa con un bambalinón y varios trastos.³³

En el mismo año del estreno de *La conjuración*, Blanchard rehace algunas decoraciones para *Macías*, de Mariano José de Larra, estrenada el 24 de septiembre,³⁴ y pinta tres decoraciones nuevas para *Elena*, de Manuel Bretón de los Herreros, cuyo estreno tuvo lugar el 23 de octubre:³⁵ son precisamente las decoraciones, «en las que se reconoce la hábil mano del pintor Blanchard»,³⁶ lo único que Larra salva de esta obra.

En enero de 1835 se anuncia que está pintando las decoraciones de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas.³⁷ Destaca, en el texto de la obra, la precisión de las acotaciones escénicas, que llegan a incluir indicaciones de tipo técnico, como sucede en la escena primera de la jornada V: «Debe de ser decoración corta, para que detrás estén las otras por su orden».

Ángel de Saavedra vivió en París entre 1830 y 1833.³⁸ Fue allí donde comenzó a esbozar *Don Álvaro*. En contacto con los medios dramáticos y artísticos parisinos, asistió a los teatros y a los diversos espectáculos que ofrecía la capital francesa. Las minuciosas descripciones paisajísticas que figuran en las acotaciones de *Don Álvaro* evocan no solo el incipiente paisajismo romántico, sino las vistas ofrecidas en espectáculos como el diorama, cuyas técnicas se aplicaban ya en la escena parisina. Las mismas técnicas que Blanchard introducirá en Madrid.

Recordemos algunas de estas referencias paisajísticas en *Don Álvaro*:

Al fondo se descubrirá de lejos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la Alameda. Varios habitantes de Sevilla cruzarán en todas direcciones durante la escena. El cielo demostrará el ponerse el sol en una tarde de julio (Jornada primera).

El teatro representa una plataforma en la ladera de una áspera montaña. A la izquierda precipicios y derrumbaderos. Al frente, un profundo valle atravesado por un riachuelo, en cuya margen se ve, a lo lejos, la villa de Hornachuelos, terminando el fondo en altas montañas. A la derecha, la fachada del convento de los Ángeles, de pobre y humilde arquitectura. La gran puerta de la iglesia cerrada, pero practicable, y sobre ella una claraboya de medio

32. ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), pág. 75.

33. Entre otros, una cornisa, un trozo de antepecho, cinco columnas, puertas y una estatua, cfr. CATALÁN MARÍN, Soledad (2003), págs. 57 y 66.

34. Entre los elementos nuevos se cuentan cinco arcos moriscos, dos bambalinas de cárcel y cuatro forillos transparentes, cfr. CATALÁN MARÍN, Soledad (2003), págs. 52, 57 y 64.

35. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 26 de octubre de 1834.

36. *La Revista Española*, Madrid, 24 de octubre de 1834.

37. *El Artista*, Madrid, 5 de enero de 1835.

38. El duque de Rivas ya había residido con anterioridad en París, a partir de mayo de 1819.

punto por donde se verá el resplandor de las luces interiores; más hacia el proscenio, la puerta de la portería, también practicable y cerrada; en medio de ella una mirilla o gatera, que se abre y se cierra, y al lado el cordón de una campanilla. En medio de la escena habrá una gran Cruz de piedra tosca y corroída por el tiempo, puesta sobre cuatro gradas que puedan servir de asiento. Estará todo iluminado por una luna clarísima. (Jornada segunda, escena III).³⁹

Como vemos, abundan en la obra las referencias al resplandor de la luna, la puesta de sol y otros efectos lumínicos, tan importantes en el paisajismo romántico y desde antes del surgimiento de este, en espectáculos como el del *eidophusikon* y el diorama. No faltan tampoco las tormentas, un elemento imprescindible en el invento de Louthembourg:

El teatro representa un valle rodeado de riscos inaccesibles y de malezas, atravesado por un arroyuelo. Sobre un peñasco accesible con dificultad, y colocado al fondo, habrá una medio gruta, medio ermita con puerta practicable, y una campana que pueda sonar y tocarse desde dentro; el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos. (Jornada quinta, escena IX).

La decoración de la escena V, en la Jornada tercera, evoca el espectáculo del panorama, en general, y en particular a aquellos de índole bélica, que alcanzarán tanta fama: «El teatro representa un risueño campo de Italia, al amanecer: se verá a lo lejos el pueblo de Veletri y varios puestos militares». La sugerencia es muy clara con las numerosas referencias a los anteojos que utilizan los militares: «Salen los oficiales de las filas y se reúnen mirando con un anteojo hacia donde suena rumor de fusilería»; «Mirando con el anteojo»; «Tomando el anteojo y mirando con él»; «Vuelve a mirar con el anteojo»... En concreto, hay siete referencias seguidas al anteojo con el que los personajes contemplan la batalla. El anteojo era un elemento habitual del panorama, necesario para observar los detalles de una representación que combinaba la amplitud de la vista con la minuciosidad de cada uno de sus fragmentos.

A pesar de que en *El Eco del Comercio* se alude a los cambios de decoraciones en *Don Álvaro* como «juegos de linterna mágica»,⁴⁰ no es esta más que una forma de expresarse: de hecho, los cambios de decoración fueron difíciles y obligaron a utilizar un telón supletorio que, por su color, se distinguía de aquel que normalmente marcaba la división de los actos.⁴¹ A diferencia de lo que hemos señalado en el caso de las comedias de magia, la linterna mágica no parece

39. Esta cruz de piedra tiene gran importancia escénica y es utilizada en varias ocasiones. En una de ellas, Leonor se abraza a la cruz en un movimiento que recuerda el de una de las escenas de la ópera de Meyerbeer *Roberto el diablo*, a cuya representación en París en 1831, asistió, probablemente, el duque de Rivas.

40. *El Eco del Comercio*, Madrid, 24 de marzo de 1835.

41. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 14 de noviembre de 1835.

emplearse en *Don Álvaro*, cuyos referentes, en el campo escenográfico, son, entre otros, el panorama y el diorama.

La decoración del acto segundo de *Alfredo*, drama de Joaquín Francisco Pacheco estrenado también en 1835, retoma la galería de *La conjuración*: si allí se abría a un espacio urbano, aquí lo hace a un jardín y, al fondo, al Etna.

En 1836, Blanchard decora con esmero *Abén Humeya*, de Francisco Martínez de la Rosa. Para la división de los actos pintó un telón inspirado en el tema del clasicismo y el romanticismo, en el que, enfrentados a Apolo, a Sófocles y a los emblemas griegos y romanos, se despliegan «espectros y fantasmas», se alzan sepulcros, una luna descolorida y melancólica alumbra débilmente las armas medievales y, opuestas a los torrentes de luz del Parnaso, se extienden las «tinieblas misteriosas».⁴²

Blanchard pinta una decoración gótica para la ópera de Gaetano Donizetti *Gemma di Vergy*, representada en el Teatro del Príncipe en agosto de 1836.⁴³

El Diorama de la Platería de Martínez

En 1838, Blanchard inaugura su Diorama en la Platería de Martínez, propiedad, como el mismo diorama, del militar y empresario Pablo Cabrero. La apertura contó con la presencia de María Cristina e Isabel II. Entre todas las vistas que ofrecía el diorama, la que llamó más poderosamente la atención fue la que representaba el interior del templo de El Escorial. En un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* y atribuido a Ramón de Mesonero Romanos se describe con detalle esta vista:

Colocados en la magnífica tribuna dispuesta para recibir á los espectadores, vimos desplegarse á nuestra vista la obra colosal de Juan de Herrera; miramos, palpamos, por decirlo así delante de nosotros, el espacioso coro con su magnífico cielo de Lucas Cangiaso, la preciosa sillería corintia, el gran facistol, los bellos órganos y riquísima araña de cristal; contemplamos por bajo la espaciosa nave de la iglesia, sus capillas y retablos, y allá en el fondo el grande altar con toda la minuciosidad y riqueza de su decoración. La luz natural del día con sus diversos cambiantes iluminando alternativamente, ya una parte, ya el todo de la iglesia, nos convencia mas y mas de la realidad, y el sonido del órgano, y el humo del incienso que mirábamos perderse en las altas bóvedas, llegaba á inspirarnos aquel silencioso respeto que la suntuosidad del templo infunde en el alma religiosa.⁴⁴

Junto a la exactitud y minuciosidad de la reproducción pictórica, el texto destaca el recurso a los cambios lumínicos, a la música e, incluso, al olfato, si es que el humo del incienso que

42. Este telón se describe en *El Español*, Madrid, 7 de junio de 1836.

43. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 26 de julio de 1836.

44. «Sobre el nuevo espectáculo: el diorama», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid. 8 de julio de 1838.

se perdía en «las altas bóvedas» no estaba pintado, sino que se trataba de un humo real, como parece indicar otro comentario publicado en *El Eco del Comercio*:

SS.MM. no pudieron menos de manifestar su agradable sorpresa, asegurando mas de una vez que era absolutamente idéntica á la que espermentaban al entrar en el propio templo de S. Lorenzo, y contribuyendo á completar del todo su ilusión los sonidos del órgano y las acordes voces de los religiosos, que entonaban las vísperas, y el humo del incienso, que prestaba á todo el conjunto un cierto aroma de sublimidad y de misterio.⁴⁵

Los espectadores descendían después al Panteón Regio, «representado igualmente con la mayor exactitud».⁴⁶ Otras tres perspectivas transparentes (diaphanorama) mostraban El Escorial en su conjunto, el interior de la iglesia de Nuestra Señora de Atocha y la capilla de Guillermo Tell en Suiza, una vista clásica en los espectáculos ópticos.

La visita regia, el día de la inauguración del diorama, concluyó con el adorno del patio de la Platería, probablemente a cargo del propio Blanchard: María Cristina e Isabel recibían, desde un carro triunfal tirado por cuatro caballos, el tributo de las artes y, más tarde, se iluminó «en trasparente la suntuosa decoracion en que se representaba á *Nápoles, el Vesubio, el mar y las principales cercanías de aquella ciudad*».⁴⁷

El diorama de Blanchard alcanzó un éxito extraordinario. Nuevas vistas se sumaron a las ya existentes: el coro y comunidad de Capuchinos en Roma y una vista de Belén, el Monte Calvario y Jerusalén.⁴⁸

En 1844, Mesonero Romanos escribe en su *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*:

Uno de los espectáculos más interesantes y de un género absolutamente nuevo en Madrid es el Diorama, construido hace siete años, contiguo a la fábrica platería de Martínez; espectáculo que por su parte principal y los muchos accesorios con que está engalanado exige una especial visita de toda persona de gusto residente en Madrid. Consiste, pues, en un espacioso edificio construido al efecto, en cuya parte principal se halla reproducido con admirable perfección en tamaño, decoración y combinación de luces, el interior del grandioso templo de San Lorenzo del Escorial, a que da vista el espectador desde una tribuna colocada encima del coro. Esta admirable producción artística, cuyo artificio se oculta absolutamente al espectador para constituirle en una completa ilusión de realidad,

45. *El Eco del Comercio*, Madrid, 6 de julio de 1838.

46. «Sobre el nuevo espectáculo: el diorama», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 8 de julio de 1838.

47. *El Eco del Comercio*, Madrid, 6 de julio de 1838

48. *Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 8 de mayo de 1839 y 9 de julio de 1840.

no cede en nada a lo más atrevido y grandioso que ostentan los Dioramas de París y de Londres.⁴⁹

El diorama de El Escorial permaneció expuesto hasta 1876. Después se guardó en el palacio de Larios hasta que en 1914 volvió a exhibirse, en esta ocasión en el palacio de Bellas Artes situado en el parque del Retiro. La información que proporciona el diario *La Época* confunde fechas y nombres:

Este lienzo estupendo, que ahora vuelve á la admiración de las gentes, tiene ahora justamente cien años. Fué en 1814 cuando, por encargo de la Sociedad de Plateros, hubo de pintarlo Lorenzo Blanchard, pintor de origen francés, nacido en Valencia el año 1762, y muerto en París el 1819. Algunos Museos de Francia, el de Orleans principalmente, conservan cuadros de este artista; pero aunque no se conservase de él otra obra más que este telón prodigioso, bastaría para que tuviésemos una justa noción de su valor.⁵⁰

A decir verdad, y visto el cúmulo de errores que contiene la noticia, no parece que su redactor tuviese una «justa noción» del valor de Blanchard, puesto que ni siquiera alude a su importante trabajo como escenógrafo en los teatros madrileños.

Tras su exhibición en Madrid, se pensaba mostrar el diorama en París, Londres y otras capitales europeas. Desconozco si el proyecto pudo llevarse a cabo o si, como parece probable, fue truncado por el estallido de la Gran Guerra.

Últimas noticias sobre Blanchard

Las noticias más tardías que he recabado sobre Jean-Baptiste Blanchard lo sitúan en 1839 como miembro de la sección de pintura del Liceo Artístico y Literario de Madrid,⁵¹ institución para la que pintó un *País nevado*.⁵² Según indica Nicole Wild, Blanchard fallece en 1844.⁵³

Su hijo Pharamond alterna las estancias en París con diversos viajes a América, el norte de África, Grecia y el Próximo Oriente. Prosiguió su carrera como paisajista, ilustrador y pintor de dioramas.

En su texto «El pintor de brocha gorda», el escenógrafo Francisco Aranda Delgado habla de los «gratos recuerdos» que dejó en Madrid su maestro, Juan Blanchard, «por su profundo

49. MESONERO ROMANOS, Ramón (1844), págs. 395-396.

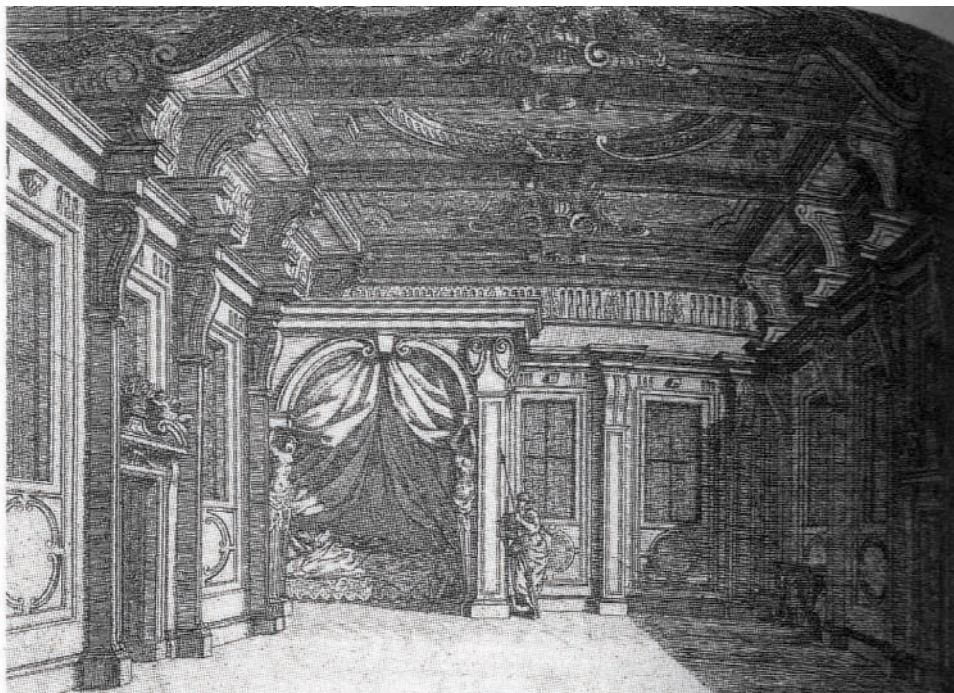
50. *La Época*, Madrid, 6 de junio de 1914.

51. *Guía de Forasteros en Madrid, para el año de 1839*, Madrid, Imprenta Nacional.

52. OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868). pág. 86.

53. WILD, Nicole (1993), pág. 286.

estudio de la naturaleza, y cuya última obra fue el diorama que habla en su elogio más de lo que pudiéramos nosotros decir».⁵⁴



Escenógrafo de los primeros dramas románticos españoles e introductor en España de las características composiciones frontales de la escenografía francesa de la época y de los recursos escénicos procedentes de dispositivos y espectáculos ópticos como la linterna mágica, el diorama y el panorama, Jean-Baptiste Blanchard es una figura de gran importancia en la historia de la escenografía española.

Bibliografía

- ARANDA DELGADO, Francisco (1845), «El pintor de brocha gorda», *El Fénix*, Valencia, 24 de agosto de 1845.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María (1991), *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori.
- CATALÁN MARÍN, Soledad (2003), *La escenografía de los dramas románticos españoles. (1834–1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CRARY, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC.
- DANIELS, Barry B. (2003), *Le décor de théâtre à l'époque romantique: catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française: 1799–1848: d'après les documents conservés dans les collections de la*

54. ARANDA DELGADO, Francisco (1845), «El pintor de brocha gorda», *El Fénix*, Valencia, 24 de agosto de 1845.

- Bibliothèque nationale de France et de la Comédie-Français*, París, Bibliothèque nationale de France.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael (2002), *Arqueología de la imagen fílmica: de los orígenes al nacimiento de la fotografía*, Madrid, Archiviana.
- ___ (2002b), «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, vol. 7.
- GUÍA de Forasteros en Madrid, para el año de 1839*, Madrid, Imprenta Nacional.
- JOIN-DIETERLE, Catherine (1988), *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, París, Picard.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1844), *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín (1923), *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1983), *Un palacio romántico. Madrid, 1846-1858*, Madrid, El Viso.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta a cargo de Ramón Moreno.
- PINEDO HERRERO, Carmen (2001), *La ventana mágica: la escenografía teatral en Valencia durante la primera mitad del Ochocientos*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- ___ (2004), *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ___ (2004b), «Francisco Aranda Delgado: un pintor granadino en Valencia», *Cuadernos de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, nº 35, págs. 93-108.
- «SOBRE el nuevo espectáculo: el diorama», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 8 de julio de 1838.
- WILD, Nicole (1993), *Décors et costumes du XIXe siècle à L'Opéra de Paris, Tome II, Théâtres et décorateurs: Collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra*, París, Bibliothèque Nationale.

Fuentes hemerográficas

- El Artista*, Madrid, 5 de enero de 1835.
- Cartas españolas*, Madrid, noviembre de 1832.
- El Correo*, Madrid, 21 de diciembre de 1829.
- El Correo Literario y Mercantil*, Madrid, 2 de septiembre de 1831.
- ___ Madrid, 22 de junio de 1832.
- ___ Madrid, 19 de noviembre de 1832.
- Diario de Avisos de Madrid*, Madrid, 17 de febrero de 1829.
- ___ Madrid, 13 de enero de 1830.
- ___ Madrid, 15 de febrero de 1830.

- ___ Madrid, 24 de mayo de 1832.
 ___ Madrid, 7 de septiembre de 1832.
 ___ Madrid, 10 de octubre de 1832.
 ___ Madrid, 15 de diciembre de 1832.
 ___ Madrid, 6 de diciembre de 1833.
 ___ Madrid, 6 de junio de 1834.
 ___ Madrid, 26 de octubre de 1834.
 ___ Madrid, 14 de noviembre de 1835.
 ___ Madrid, 26 de julio de 1836.
 ___ Madrid, 8 de mayo de 1839
 ___ Madrid, 9 de julio de 1840.
Diario Balear, Palma de Mallorca, 17 de julio de 1833.
Diario Mercantil, Valencia, 29 de junio de 1836.
 ___ 20 de diciembre de 1851.
El Eco del Comercio, Madrid, 11 de mayo de 1834.
 ___ Madrid, 19 de noviembre de 1834.
 ___ Madrid, 24 de marzo de 1835.
 ___ Madrid, 6 de julio de 1838.
La Época, Madrid, 6 de junio de 1914.
El Español, Madrid, 7 de junio de 1836.
El Fénix, Valencia, nº 123, 6 de febrero de 1848.
La Revista Española, Madrid, 15 de diciembre de 1832.
 ___ Madrid, 21 de abril de 1834.
 ___ Madrid, 24 de octubre de 1834.
El Tiempo, Madrid, 24 de abril de 1834.
El Universal, Madrid, 26 de abril de 1834.

Otras fuentes

Programas de Teatro, Colección de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

