



Revista de Arquitectura

ISSN: 1657-0308

cifar@ucatolica.edu.co

Universidad Católica de Colombia
Colombia

Casas-Correa, Maribel

Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la Francesa”?

Revista de Arquitectura, vol. 17, núm. 1, 2015, pp. 18-31

Universidad Católica de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=125143817003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TEATROS DE PAPEL 1765-1860

¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO “A LA FRANCESA”?

Maribel Casas-Correa

École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Versalles (Francia)
LéaV : Laboratoire de l'ENSA - Versailles

Casas-Correa, M. (2015). Teatros de papel 1765-1860: ¿construcción de un modelo “a la francesa”? *Revista de Arquitectura*, 17(1), 18-31. doi: 10.14718/RevArq.2015.17.1.3



<http://dx.doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.3>

Arquitecta, Universidad del Valle, Cali (Colombia).

Master 2 Recherche: Histoire culturelle et sociale de l'architecture et des formes urbaines, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines & École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles

Doctoranda en Histoire de l'Architecture, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines & École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, ED CRIT “Cultures, Régulations, Institutions et Territoires”, título: “L'architecture théâtrale en France 1789-1861: construction d'un modèle ?”, tesis financiada por el Ministerio de la Cultura y de la Comunicación.

Desde 2013, experiencia como docente en la asignatura “Histoire de l'architecture et de la ville” de L1; desde 2011, en la asignatura “Théorie et Histoire de l'architecture moderne et contemporaine” de L2; desde 2012, coordinadora de las tutorías. maribel_casas@yahoo.com

TEATROS DE PAPEL 1765-1860

¿CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO “A LA FRANCESA”?

RESUMEN

Desde mediados del siglo XVIII, la arquitectura teatral fue objeto de múltiples debates por cuanto ya no satisfacía las exigencias de la puesta en escena, ni del público que demandaba cada vez más comodidades. Las reflexiones teóricas se orientaron, entonces, hacia la búsqueda de una arquitectura para el espectáculo, adaptada a los hábitos y las prácticas de la sociedad francesa. En el presente artículo se propone analizar —a partir del estudio de una serie de escritos publicados entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX—, los diferentes modelos teóricos que alimentaron la conceptualización de la arquitectura teatral, los cuales resultaron tan diversos como lo eran los perfiles y las trayectorias de sus autores. Las propuestas teóricas ofrecieron una amplia variedad de modelos que no convergen hacia una solución única; de la misma forma, fue posible encontrar entre aquellos teatros construidos, la coexistencia de numerosas variantes tipológicas.

PALABRAS CLAVE: arquitectura francesa, diseño arquitectónico, teoría arquitectónica, tipología arquitectónica, salas de espectáculos.

PAPER THEATERS 1765-1860

BUILDING A «FRENCH» MODEL?

ABSTRACT

Since the mid-eighteenth century theater architecture was much debated because it no longer met the requirements of staging and the public was demanding more and more amenities. The theoretical reflections were then directed towards the searching for architecture for the show, adapted to the habits and practices of French society. In this article we propose to analyze, from study of a series of papers published between the late eighteenth century and the middle of the nineteenth century, the various theoretical models that fueled the conceptualization of theater architecture, which were as diverse as were the profiles and trajectories of their authors. The theoretical proposals offered a wide variety of models that do not converge into a single solution and in the same way, it was possible to find among those built theaters, the coexistence of numerous typological variations.

KEY WORDS: French architecture, architectural design, architectural theory, architectural style, theaters.

THÉÂTRES DE PAPIER 1765-1860

CONSTRUCTION D'UN MODÈLE « À LA FRANÇAISE »?

RÉSUMÉ

Dès le milieu du XVIIIe siècle, l'architecture théâtrale a fait l'objet de multiples débats car elle ne satisfaisait plus les exigences de la mise en scène théâtrale, et elle n'offrait pas aux spectateurs le niveau de confort qu'ils demandaient. Les réflexions théoriques se sont alors orientées vers la recherche d'une architecture pour le spectacle, plus adaptée aux mœurs et pratiques de la société française. Cet article se propose d'analyser -à travers l'étude d'une série de publications parues entre la fin du XVIIIe siècle et le milieu du XIXe-, les différents modèles théoriques ayant alimenté la conceptualisation de l'architecture théâtrale, lesquels ont résulté aussi divers que les profils et parcours de leurs auteurs. Les propositions théoriques ont généré un vaste échantillon de modèles qui ne convergeaient pas vers une solution unique ; et il était également possible de trouver parmi les théâtres bâtis, la coexistence de nombreuses variantes typologiques.

MOTS CLÉS : Architecture française, conception architecturale, théorie architecturale, typologie architecturale, salles de spectacle.

Recibido: septiembre 07/2014

Evaluado: febrero 23/2015

Aceptado: marzo 25/2015

INTRODUCCIÓN

El presente artículo hace parte de los resultados de la tesis de doctorado sobre la arquitectura de los teatros franceses desde la Revolución (1789) hasta el concurso para la construcción de la Ópera de París, en 1861. Dicho trabajo, titulado “La arquitectura teatral en Francia 1789-1861: ¿construcción de un modelo?”, se propone observar cuáles son las preocupaciones mayores que intervienen en la conceptualización del teatro a lo largo de este periodo, a partir de tres ejes temáticos que corresponden igualmente al tipo de fuentes utilizadas: las reflexiones teóricas difundidas a través de las publicaciones, el dictamen oficial contenidas en las actas del Consejo de los Edificios Civiles y, finalmente, los proyectos construidos cuyos planos se encuentran en diferentes archivos en toda Francia. Esta investigación, en curso desde el 2009, ha sido financiada por el Ministerio de la Cultura francés, y se encuentra actualmente en su etapa final.

El impulso dado al arte dramático bajo Luis XV (1710-1774) contribuye a generar en la sociedad francesa durante los últimos treinta años del siglo XVIII una gran afición por los espectáculos que algunos historiadores contemporáneos llamarán *teatromanía* (Lever, 2001; Trott, 2000; Rougemont, 1998). Desde mediados del siglo, los franceses consideran que su arte dramático ha adquirido un nivel de desarrollo equivalente, o hasta superior, al del país vecino que fue hasta entonces su modelo, Italia. La arquitectura de los teatros es entonces expuesta a múltiples debates puesto que no está adaptada al nivel de desarrollo del arte dramático ni corresponde a las necesidades del público, el cual exige cada vez más comodidades. Las salas que hasta ese momento estaban confinadas al interior de residencias monárquicas y salas recintos destinados a juegos de palma¹, van a sacar poco a poco sus fachadas a la calle, inaugurando en los años 1780 una nueva era para el teatro francés: la del teatro urbano.

Si los últimos treinta años del siglo XVIII son considerados como los más exuberantes en construcción de teatros en Francia, la primera mitad del siglo siguiente es, por el contrario, percibida —salvo algunas excepciones— como un periodo de estagnación en la evolución del teatro

francés. Sin embargo, pese al contexto reglamentario restrictivo que será impuesto por Napoleón y la desaceleración en la construcción debido al difícil contexto socioeconómico que caracterizan el principio del siglo XIX, el panorama de la arquitectura teatral francesa sigue prosperando: en las ciudades más importantes se abren teatros secundarios, mientras que en las más pequeñas y medianas, que generalmente cuentan con salas vetustas y poco cómodas, se construyen edificios nuevos para el teatro. Más de cien teatros son inaugurados entre 1789 y 1861, mientras que las reflexiones teóricas se multiplican gracias al desarrollo de la imprenta que crea un verdadero *boom* bibliográfico.

En el artículo se propone demostrar cómo la búsqueda de un *modelo* francés del teatro, que empieza a mediados del siglo XVIII y prosigue hasta mediados del siglo XIX, se ve influenciada por referencias nacionales y extranjeras, reflexiones teóricas y criterios oficiales, que en lugar de converger hacia modelos similares aportan múltiples respuestas. Si bien el periodo 1789-1861 no constituye una época de grandes rupturas en términos de arquitectura teatral, no es tampoco una época sin interés en cuanto al tema. Las diferentes influencias que contribuyen a construir la imagen del teatro “a la francesa” constituyen el marco de referencia para entender el contexto ideológico en el que surge el proyecto de Charles Garnier (1825-1898), sin duda el teatro más paradigmático e influyente que se haya construido en Francia en aquella época (Rabreau, 2008).

REVISIÓN DE LITERATURA

Las diferentes etapas en la evolución del teatro francés a lo largo del siglo XVIII —renacimiento del teatro urbano, aparición de las primeras críticas, primeros modelos teóricos, etc.—, así como la proliferación de construcciones que caracteriza la segunda mitad del siglo, hacen que la arquitectura teatral de este periodo haya sido ampliamente documentada. Uno de los trabajos más importantes que se hayan realizado al respecto es la tesis de Daniel Rabreau, publicada en el 2008 bajo el título de *Apollon dans la ville: le théâtre et l'urbanisme en France au XVIII^e siècle*. En su libro, el autor expone las condiciones en las cuales se da el renacimiento del teatro urbano en Francia, su relación con los planes de embellecimiento y, en general, con el desarrollo de las ciudades a lo largo del siglo XVIII y parte del siglo XIX. Otra de las grandes especialistas de la arquitectura de los teatros de este periodo es Michèle Sajous d’Oria. Su libro, *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807* (2007) es uno de los primeros estudios tipológicos sobre el tema en el que se establece un paralelo entre modelos teóricos y

1 El juego de palma es considerado como el ancestro del tenis, puesto que responde al mismo principio de enviar una pelota de un jugador al otro. Sin embargo, en su forma primitiva se le pega a la pelota con la palma de la mano, lo cual le da el nombre al juego. A partir del siglo XV, el aumento de la población de las ciudades impide el juego al aire libre, por lo cual son construidos recintos de una sola planta de forma rectangular. Muchos de los teatros franceses del siglo XVIII son acondicionados en este tipo de edificios, lo cual le da a la sala una forma alargada que va a persistir en Francia hasta finales de siglo.

edificios construidos. Mientras Rabreau expone la evolución de la relación entre el edificio teatral y la ciudad, Sajous d'Oria nos lleva al interior de las salas para observar la transformación de su arquitectura bajo la influencia de las prácticas sociales.

La época que precede al concurso para la Ópera de París (1861) cuenta, por el contrario, con poca literatura. La mayor parte de ella concierne la evolución de la vida teatral en una ciudad o región específica —para la cual la construcción de una sala de espectáculo es un evento importante— sin que exista un análisis minucioso con respecto a la arquitectura de dichos edificios. Los teatros de principios del siglo XIX son someramente mencionados en libros cuya ambición cronológica es más amplia, como el libro de Gaëlle Breton, *Théâtres* (1989) o el de Pierre Pougnaud, *Théâtres 4 siècles d'architecture et d'histoire* (1980). Los teatros parisinos de la misma época han sido documentados en publicaciones como la de Beatrice de Andia, *Paris et ses Théâtres. Architecture et décor* (1998) y de Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le second empire, le théâtre et la ville: essai de topographie théâtrale* (1998), sin que hayan sido objeto de un análisis sistemático y comparativo de la evolución de su arquitectura. Por el contrario, la Ópera de París cuenta con trabajos universitarios y publicaciones muy completas, entre los cuales están *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturngeschichtlichen Stellung* (1969) de Monika Steinhäuser, *Charles Garnier's Paris opera: architectural empathy and the renaissance of french classicism* (1991) de Christopher Mead y *Autour de l'Opéra: naissance de la ville moderne* (1995) bajo la dirección de François Loyer.

METODOLOGÍA

Uno de los objetivos es restituir el marco teórico y profesional en el que surge la Ópera de París, obra de Charles Garnier (1825-1898). El marco temporal está definido por la fecha de publicación del primer texto exclusivamente dedicado a la arquitectura de los teatros, en 1765, y la del concurso del que Garnier saldrá ganador en 1860-1861.

Para identificar los textos teóricos que abarcan el tema de la arquitectura de los teatros durante el periodo definido, el texto de Joseph de Filippi: *Essai d'une bibliographie générale du théâtre, ou, Catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur, complétant le catalogue Soleilne*² (1861) resulta fundamental, puesto que el autor dedica

² Alexandre Martineau de Soleilne (1784-1842) fue un coleccionista de arte dramático y aficionado, quien dedicó su vida a completar su biblioteca.

una parte de su libro a identificar los textos sobre el tema.

La Biblioteca Nacional de Francia, institución que hereda de las colecciones reales constituidas desde la Edad Media, y se encuentra a cargo del depósito legal desde 1537, conserva la casi totalidad de documentos reseñados por Filippi. Su catálogo, así como los de otras bibliotecas que conservan documentos de los siglos XVIII y XIX, como la biblioteca histórica de París, han sido puestos a disposición del público a través de Internet en los últimos años, facilitando de esta manera la búsqueda de documentos.

Además de examinar los textos exclusivamente dedicados a la arquitectura de los teatros, también resultaba importante mirar cuál era la imagen del teatro transmitida en los grandes tratados de la arquitectura de este periodo, sobre todo porque se trata de una época en la que la arquitectura se está consolidando como profesión en Francia.

Con el fin de comparar publicaciones de envergadura y objetivos similares, fue necesario establecer una clasificación. En ese sentido, el estilo literario anunciado por cada autor parecía ser el parámetro más pertinente. Se identificaron en total quince textos relativos al teatro, de los cuales seis son ensayos, tres son tratados, dos son arquitectonografías³ y tres paralelos⁴.

RESULTADOS

Los primeros textos muestran una concepción del teatro centrada en los espacios del escenario y la sala, cuya forma y tamaño resultan del análisis, bastante empírico, de la acústica. En dichos textos no parece necesario precisar los aspectos técnicos y constructivos del edificio, puesto que se considera que hacen parte de los conocimientos mínimos de todo arquitecto. Dan igualmente pocas orientaciones en lo que concierne a la dimensión urbana del teatro puesto que esta va a depender del lugar en donde se implanten los modelos propuestos.

A pesar de una voluntad explícita de alejarse del modelo italiano, los teatros de la península, antiguos y modernos, siguen siendo una referencia a lo largo del periodo tratado, sobre todo el teatro de Vicenza de Palladio. Entre las referencias francesas más frecuentemente mencionadas se encuentra la antigua ópera construida por François d'Orbay en 1688, más porque fue el lugar en el que estuvo alojada

³ Traducción del término francés architectonographie, cuyo uso era común en el siglo XIX pero que ha caído en desuso desde entonces.

⁴ Se llaman así a los textos que presentan una serie de planos de diferentes proyectos de un mismo tipo con el objetivo de compararlos. En algunos casos también se incluyen alzados.

durante casi un siglo la Real Academia de Música (considerada como la máxima instancia del arte lírico francés), que porque sea un modelo por seguir; el teatro de Lyon, construido por Germain Soufflot entre 1754 y 1756, y los teatros, casi contemporáneos, de Burdeos (1780) de Victor Louis y del Odeón (1782) de Marie-Joseph Peyre y Charles de Wailly. Estos dos últimos parecen ser los que más se aproximan a lo que sería el modelo del teatro francés.

PANORAMA TEATRAL Y MARCO LEGISLATIVO AL CAMBIO DE SIGLO

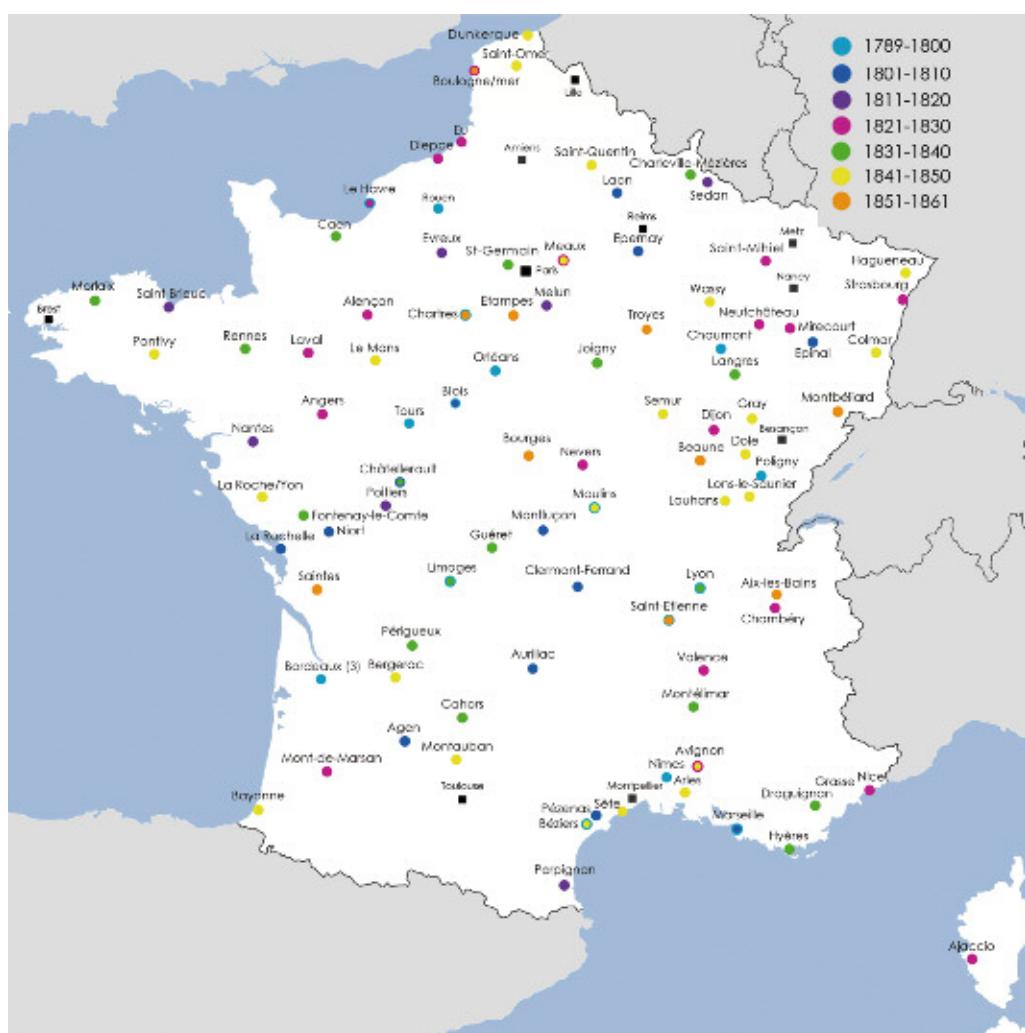
Las reformas institucionales, así como los cambios sociales que trae consigo la Revolución, no solo van a afectar el funcionamiento del teatro, sino que igualmente van a transformar la conceptualización de sus edificios. Dos años después del inicio de los disturbios revolucionarios, la Ley del 13 y 19 de enero de 1791 autoriza a todo ciudadano a construir un teatro público y a representar obras de todos los géneros, poniendo fin al sistema del privilegio⁵, implementado en Francia a finales del siglo XIV, y favoreciendo la propagación de salas de espectáculo tanto en París como en la provincia. Por otra parte, los espectadores que bajo el Antiguo Régimen asistían al teatro en calidad de sujetos del rey, pasan a convertirse en ciudadanos, abriendo paso a una visión más democrática del teatro. Sin embargo, dicha dramatocracia⁶ naciente (Yon, 2012, p. 7) no se verá acompañada de una visión igualitaria de la sociedad, lo cual se refleja en las diferencias que existen entre las condiciones en las que el público accede y asiste al espectáculo según su clase social. En ese sentido, el teatro constituye el lugar predilecto de la sociedad del siglo XIX para poner en escena sus ritos, costumbres y desigualdades socioeconómicas.

Al cambio de siglo, el teatro es el entretenimiento más popular y constituye una pieza fundamental del paisaje cultural puesto que es en el teatro en el que convergen “[...] la burguesía y la gente del pueblo, aquellos que a veces no saben leer pero saben escuchar”⁷ (Demier, 2000, p. 151). Aunque la comparación puede resultar un poco burda, para entender el fenómeno que representa el teatro en la sociedad del siglo XIX cabe compararlo con el papel que juega hoy la televisión en la cultura de masas, ya que no solo es un entretenimiento sino que igualmente se le atribuye una función educativa. El teatro es,

igualmente, un lugar político por excelencia y constituye, por tanto, un vector latente de disturbios al que las instancias de poder, clero y Estado, le prestarán una atención particular.

A principios del siglo XIX, Napoleón, preocupado por la proliferación descontrolada de salas, pone fin a la libertad de los teatros otorgada por la Revolución y restablece el sistema del privilegio. Los decretos del 8 de junio de 1806 y del 25 de abril de 1807 reducen a ocho el número de teatros de la capital, autorizan solo un teatro por ciudad en la provincia —o dos en las ciudades más importantes— y dividen el país en 25 departamentos teatrales, en los cuales solo pueden circular grupos de teatro previamente autorizados. A pesar de las restricciones reglamentarias y del contexto socioeconómico difícil que caracteriza el principio del siglo XIX y que contribuye a frenar la construcción de nuevos edificios, el panorama de la arquitectura teatral francesa sigue desarrollándose (figura 1). Aunque el papel que juega el edificio teatral en el tejido urbano haya cobrado una nueva importancia desde finales del siglo XVIII, no todas las salas inauguradas entre 1789 y 1861 son construcciones nuevas: de los 123 teatros inaugurados en ese periodo identificados hasta hoy, 27 de ellos reutilizan edificios existentes (edificios religiosos, juegos de palma, etc.).

Figura 1. Plano de la construcción de teatros en Francia 1789-1861
Fuente: elaboración propia.



5 Dicho sistema prevé que toda persona que desee representar una obra, sin importar su género, debe contar para ello con una autorización del soberano.

6 Traducción del neologismo dramatocratie, introducido por Jean-Claude Yon (2012).

7 Traducción de la autora.

Figura 2. Proyecto de la ópera por Etienne-Louis Boullée, 1781

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: N7701012.



Mientras las ciudades más importantes (Lyon, Marsella, Burdeos, Ruan) tratan de sortear las medidas drásticas impuestas por Napoleón para mantener abiertos sus teatros secundarios, dichas medidas van, por el contrario, a favorecer a los pueblos y pequeñas ciudades que se ven dotados de una vida teatral periódica y regular.

En efecto, “el dispositivo legislativo rígido en funcionamiento entre 1806 y 1864 impone a los diferentes directores de los grupos de teatro ambulantes circular en la mayoría de las ciudades cabecera de departamento⁸ y define paralelamente unos veinte grupos sedentarios que se producen en las grandes ciudades”⁹ (Carrere-Saucede, 2009, p. 1).

Paradójicamente, no todas las ciudades elegidas como cabecera de departamento disponen de salas apropiadas para recibir a un grupo de teatro con frecuencia y ofrecer al público la seguridad y comodidad necesarias. Es el caso de la ciudad de Rennes, designada ciudad cabecera de su departamento en 1806, la cual dispone durante casi un siglo de un teatro adecuado en un juego de palma en 1737, el cual presenta un riesgo constante de incendiarse. La gravedad de la situación es tal, que en 1809 el ministro del interior llama la atención del prefecto indicándole “que era indispensable tomar las medidas necesarias para que se construya en Rennes un teatro más digno de la ciudad” (Mussat, 1998, p. 19).

Aunque los aspectos legislativos influyen considerablemente en la configuración del paisaje teatral francés, es sobre todo el papel que juega el arte dramático en la vida cultural del siglo XIX, y la gran afición de la sociedad por los espectáculos los que van a impulsar la construcción de nuevos teatros.

8 En cuanto a departamento nos referimos específicamente al departamento teatral, el cual reúne varios departamentos administrativos.

9 Traducción de la autora.

PROYECTOS TEÓRICOS Y OTROS MODELOS

El perfeccionamiento de la imprenta a lo largo del siglo XIX contribuye a la multiplicación de nuevas publicaciones y al desarrollo de la prensa tanto de información general como especializada. Este fenómeno responde a una voluntad de difundir el conocimiento, nunca antes vista en Francia hasta entonces. La literatura que trata el tema de la arquitectura de los teatros tiene enfoques tan heterogéneos como las especialidades de sus autores, los cuales no siempre son profesionales de la arquitectura. Algunas veces se trata incluso de simples aficionados al espectáculo, ansiosos de comunicar sus opiniones de público iniciado. En todos los casos, las prácticas sociales y los códigos bien establecidos del rito que constituye la salida al espectáculo, predominan en la concepción de los teatros. Las publicaciones constituyen, por tanto, una excelente fuente para entender cuáles son, para las diferentes categorías de público, los aspectos más relevantes de la arquitectura de dichos edificios y la imagen que cada uno tiene del teatro ideal.

La Real Academia de Música (nombre que llevaba la Ópera de París desde el momento de su creación en 1669) ocupa a lo largo de su historia trece edificios en doce sitios distintos, de los cuales solo dos son expresamente construidos para ella: el primero es el Teatro Le Peletier (1821), el cual debía ofrecerle un refugio temporal después de que el Teatro Louvois fuera cerrado tras el asesinato del duque de Berry (hermano menor de Luis XVI); el segundo, la ópera construida por Charles Garnier (1861-1875) entre 1861 y 1875. Así, durante más de cincuenta años, la Real Academia de Música estuvo ubicada en un edificio con carácter temporal. Dicha situación, sumada a los rumores frecuentes acerca de supuestas decisiones de la administración en cuanto al emplazamiento de un edificio nuevo y más

tarde los de un posible concurso¹⁰, contribuyeron a fomentar el debate y a perpetuar el interés general del público por la ópera. El incendio de la segunda sala del Palacio Real en 1781, construida por Pierre-Louis Moreau-Desproux (1712-1794), genera una primera ola de proyectos en torno a la ópera en los años 1780. Reflejo de la cultura del Antiguo Régimen, varios de esos proyectos consideraban la posibilidad de instalar el edificio entre el Louvre y el palacio de las Tullerías para crear un gran complejo en el que estuvieran reunidas las máximas instancias del poder y de la cultura, con el objetivo de sanear un barrio vetusto —el del carrusel—, que contrasta con el carácter prestigioso del lugar (Rabreau, 2008, p. 159) y seguramente con la esperanza de ver a la Corte, instalada en Versalles desde el reino de Luis XIV, regresar a París. El volumen de proyectos en ese sentido es considerable (Daniel Rabreau contabilizó más de 35 proyectos entre 1781 y 1797 de los cuales dos tercios son del año 1781), por lo cual sería necesario un estudio completo para abordar el tema.

La importancia del teatro entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX, tanto para el público general como para los arquitectos, parece estar claramente definida en el libro *Le théâtre*¹¹ (1871), en el cual Garnier escribe acerca del arte dramático:

Será la fuente de los placeres intelectuales, será la escuela de los pueblos, será la gloria de la humanidad, y aquellos que habrán contribuido a dicha gloria no solo recibirán los aplausos de un día, sino que se inscribirán en el libro de oro de la posteridad¹² (Garnier, 1871, p. 4).

La visión del teatro que nos transmite Garnier justifica que algunos de los arquitectos más prestigiosos de ese periodo hicieran la síntesis de sus reflexiones en torno a la arquitectura de dichos edificios dibujando proyectos teóricos e incluso utópicos. Un ejemplo de ello es la espléndida ópera dibujada por Etienne-Louis Boullé (1728-1789) (figura 2) en 1781, cuya monumentalidad representa la grandeza del arte dramático francés. Por su carácter utópico, proyectos como este, que no tienen vocación de ser construidos, reflejan las aspiraciones de la sociedad sin representar una realidad concreta.

10 A pesar de que en el momento en el que se lanza el concurso para la opera de París han pasado setenta años desde el inicio de los disturbios revolucionarios, los concursos siguen siendo un procedimiento poco usual para encargar a un arquitecto la construcción de un edificio civil, de lo cual generalmente se encargan los arquitectos con cargos oficiales o cercanos a las instancias del poder. En 1844, César Daly denuncia en la *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics* la poca difusión del concurso para el Teatro de Tolosa.

11 *El teatro*.

12 Traducción de la autora.

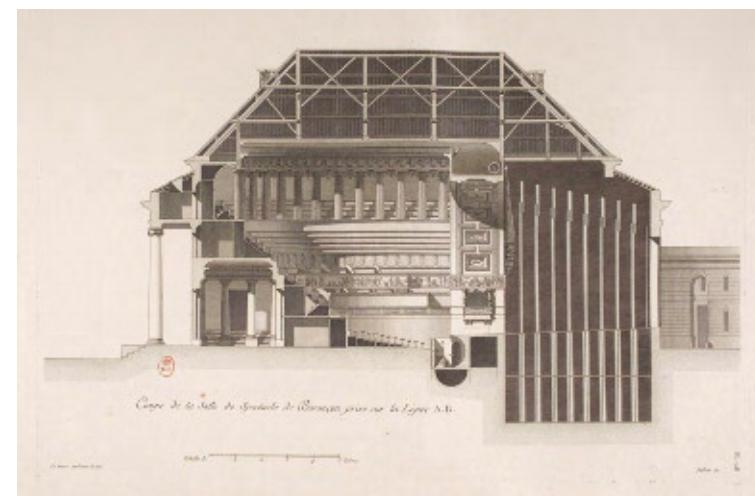
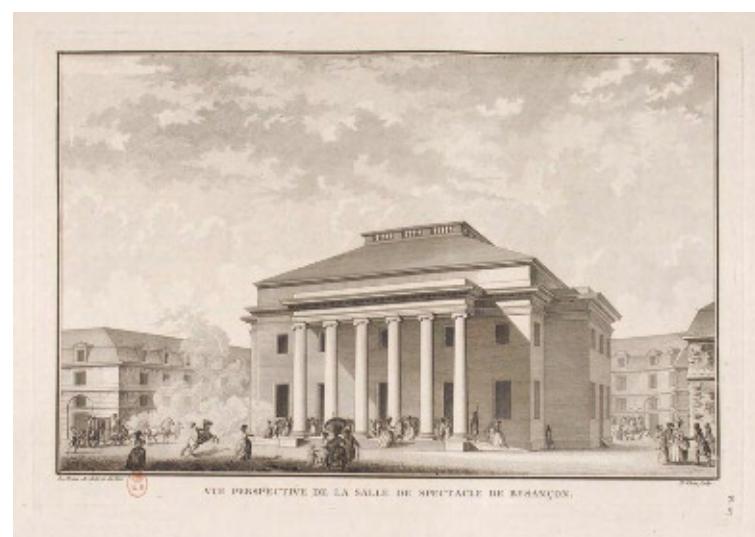


Figura 3. Teatro de Besançon, construido por Claude-Nicolas Ledoux de 1778 a 1784
Fuente: Ledoux (1804).

Figura 4. Teatro de Besançon, construido por Claude-Nicolas Ledoux de 1778 a 1784
Fuente: Ledoux (1804).

Prácticamente, ninguno de los autores que teorizan la arquitectura de los teatros tiene la ocasión de realizar sus proyectos. Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) es, en ese sentido, una excepción. Arquitecto conocido por la Salina real de Arc-et-Senans (1775) y las barreras de recaudo de París (1785), Ledoux diseña y construye el Teatro de Besançon entre 1778 y 1784 (figura 3). A principios del siglo XIX, publica *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*¹³ (1801), en el que explica con detalles cuáles fueron los parámetros que guiaron la concepción del teatro, inaugurado casi dos décadas antes. En ese texto, Ledoux —quien fue encarcelado durante la Revolución por su postura política a favor de la monarquía— presenta una visión democrática del teatro que se refleja en la arquitectura del teatro de Besançon. El autor afirma que: “Aquel que pagará más estará más cerca; aquel que pagará menos estará más alejado; pero todos, pagando, habrán adquirido el derecho de estar sentados cómodamente, seguramente; habrán adquirido el derecho de ver en un radio equivalente, y de ser bien vistos” (Ledoux, 1804, p. 223).

13 *La arquitectura considerada bajo sus relaciones con el arte, las costumbres y la legislación*.

Ledoux es bastante crítico en cuanto a las condiciones deplorables en las que el público de la platea tiene que asistir al espectáculo, hablando de esta parte del teatro como de un “corral para ovejas”.

Entre las innovaciones que implementa en el Teatro de Besanzón podemos observar las bancas fijas en la platea, que buscan ofrecerle comodidad al público de una de las locaciones más económicas de la sala, y el balcón escalonado que reemplaza los palcos fragmentados de las óperas italianas (figura 4) en los que los espectadores se sobreponen los unos a los otros según sus respectivos estatus sociales.

LOS TEXTOS DEL SIGLO XVIII

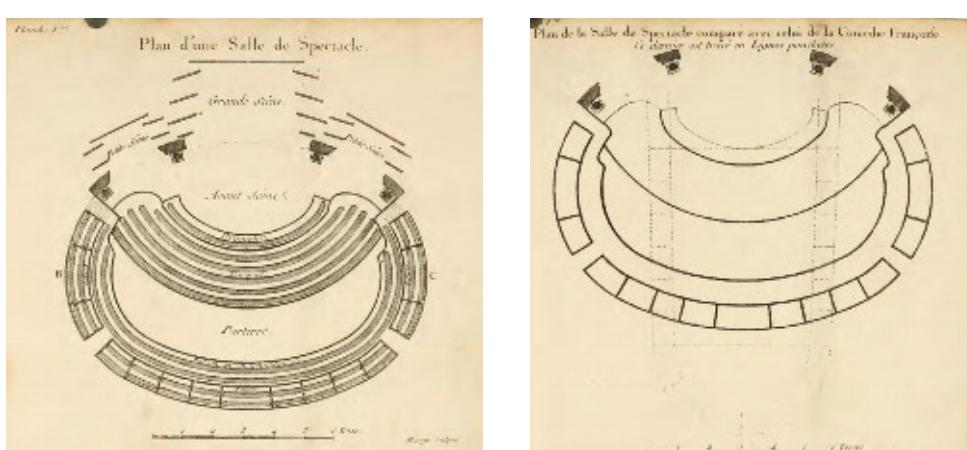
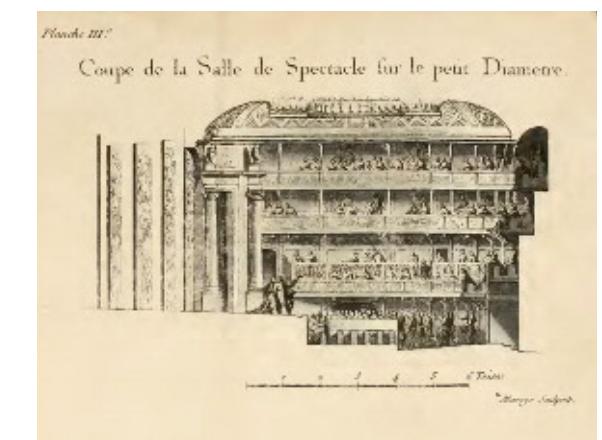
A partir de 1765, importantes aportes teóricos van a orientar la reflexión en torno al edificio teatral hacia la búsqueda de un modelo francés y el distanciamiento progresivo del modelo italiano —el cual predomina en Europa desde el siglo XVI— que resultará finalmente más retórico que real. Una de las primeras publicaciones exclusivamente dedicada a la arquitectura del teatro que surge tras el desencadenamiento de la crítica a mediados del siglo XVIII, es el folleto del célebre crítico y teórico Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Projet d'une salle de spectacle*¹⁴ (1765). Cochin, quien trabaja en 1739 para la administración oficial de Luis XV, a cargo de la ejecución, decoración y documentación de las fiestas de la Corte, jugará más adelante un papel importante en lo que se podría llamar la política artística del reino. El teatro diseñado por Cochin (figura 5), el cual está especialmente pensado para representaciones de comedia, es uno de los muchos proyectos teóricos que se publican en Francia entre 1765 y 1861. El plano de la sala que, según el autor, es una adaptación francesa del Teatro de Palladio en Vicenza (Cochin, 1765, p. 1), tiene una forma de óvalo que se aproxima al medio círculo pro-

pio de los teatros antiguos y se opone, por tanto, a la configuración alargada típica de los teatros franceses de aquella época. Para hacer énfasis en ello, Cochin superpone, en la quinta plancha de su folleto (figura 6), el plano de la Ópera de París de François d'Orbay (1634-1697) en línea punteada al de su propio proyecto, el cual presenta varias particularidades. Una de ellas son los dos escenarios secundarios¹⁵ dispuestos de cada lado del escenario principal, los cuales recuerdan someramente las tres puertas del *scaenae frons* romano. Otra, la distribución de la sala, que se compone de una fila para la orquesta, una platea dividida en *parquet* —espacio delimitado en el que se encuentran cinco filas de butacas— y pozo (*parterre*), un primer balcón que dispone de dos filas de butacas, dos pisos de palcos superpuestos y compartimentados como en los teatros italianos (figuras 5 y 7). La configuración escalonada del primer balcón será retomada y desarrollada por Ledoux en el teatro de Besanzón.

Por la misma época, el caballero de Chaumont, apoyado por el director de la administración de los Edificios Reales, viaja a Italia para estudiar los grandes teatros del periodo palladiano así como los más recientes (Pougnaud, 1980, pp. 16-17). A su regreso a Francia, Chaumont publica el primer libro sobre la arquitectura teatral: *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de la France*¹⁶ (1766), solo un año después del folleto de Cochin. Con el fin de obtener otra visión, la Academia real de Arquitectura decide confiar una misión similar al señor Dumont, profesor de arquitectura y miembro de las academias de Roma, Florencia y Bolonia, quien resume su viaje en el *Parallèle des plus belles salles de spectacle*

15 Los escenarios secundarios buscan disminuir el ancho del escenario principal que resulta de la forma oval de la sala y permiten a los espectadores de los puestos laterales observar una parte de la escenografía de frente.

16 Verdadera construcción de un teatro de ópera para uso de Francia, París, 1766. Un año después, otro libro que se refiere particularmente a la construcción exterior de un teatro complementa esta primera edición.



de France et d'Italie (1765)¹⁷. Unos años más tarde, Pierre Patte publica su *Essai sur l'architecture théâtrale*¹⁸ (1782), el cual se convierte en una referencia sobre el tema. Solo dos años antes, Patte había publicado una descripción con planos del teatro de Vicenza, presentado como una de las obras maestras de Andrea Palladio.

Todas estas publicaciones destacan la superioridad de los teatros italianos mientras ponen de relieve la necesidad de crear una arquitectura para el espectáculo que se adapte a las costumbres específicas de la sociedad francesa, para la cual la salida al teatro es un rito con unos códigos bien establecidos. Así como Cochin (1795), tanto Chaumont (1766) como Patte (1782) publican en sus libros proyectos de teatros “ideales”, producto de sus reflexiones en torno a la arquitectura teatral. Dichos proyectos hacen énfasis en la conceptualización de la sala y la búsqueda de la mayor eficiencia acústica, lo cual se ve reflejado en los planos (figura 8), en los que aparece el trazado geométrico que garantiza, según Chaumont y Patte, la mejor acústica y la mejor visibilidad para todos los espectadores. Ambos proyectos retoman la forma alargada propia de los teatros franceses de aquella época¹⁹ y proponen proporciones similares entre la profundidad de la sala y del escenario. Los dibujos de Chaumont son los únicos de los libros teóricos de este periodo en dar indicaciones en cuanto a la disposición urbana del edificio (figura 9), tal y como lo muestra la plancha *Emplacement proposé pour une Salle d'Opéra*²⁰.

17 Paralelo de las más bellas salas de espectáculo de Francia y de Italia, libro que contiene una serie de planos, sin comentarios del autor.

18 *Ensayo sobre la arquitectura teatral*.

19 La cual proviene seguramente de la planta rectangular de los juegos de palma en muchos de los primeros teatros franceses que fueron instalados. Después de la Revolución, la forma alargada permanece puesto que varias iglesias y edificios religiosos fueron vendidos y adaptados como teatros.

20 *Emplazamiento propuesto para una sala de ópera*.

En la misma línea de la obra de Patte, el *Ensayo sobre el arte de construir los teatros* (1801), de Boullet; las *Arquitectonografías* de Alexis Donnet (1821) y de J. A. Kaufmann (1840), así como el *Tratado de la construcción de los teatros* (1847) de Albert Cavos, ofrecen una amplia literatura técnica. Aunque el énfasis de dichas publicaciones sea diferente, en cada una de ellas están definidas las medidas de los diferentes componentes necesarios, según cada autor, para construir un teatro “ideal”. Pese al interés que presentan estos proyectos, los excluimos de nuestro análisis puesto que están más orientados a resolver los aspectos técnicos y constructivos del teatro que a desarrollar una reflexión profunda en cuanto a la relación entre las prácticas sociales en torno al teatro y su arquitectura.

EL TEATRO SEGÚN LOS GRANDES MAESTROS

Con la introducción de *Sémiramis* (1749), Voltaire es uno de los primeros en lanzar públicamente el debate sobre la arquitectura de los teatros a mediados del siglo XVIII. El célebre autor atribuye el fracaso de la primera representación de su obra a la arquitectura de las salas de espectáculo francesas cuya incomodidad, sumada a las costumbres particulares del público (sillas para espectadores prestigiosos sobre el escenario, la agitación que generan los espectadores de platea de pie, etc.), crean un ámbito desfavorable para generar la ilusión que requiere la puesta en escena. Así como lo harán más tarde Chaumont, Dumont y Patte, Voltaire destaca la superioridad de los teatros italianos en ese sentido.

Algunos años más tarde, el muy conocido arquitecto y teórico Jacques-François Blondel publica *Architecture françoise*²¹ (1752), en el que trata el tema de los teatros describiendo la antigua sala de la Comedia-Francesa, único teatro francés que, según él, puede servir de ejemplo.

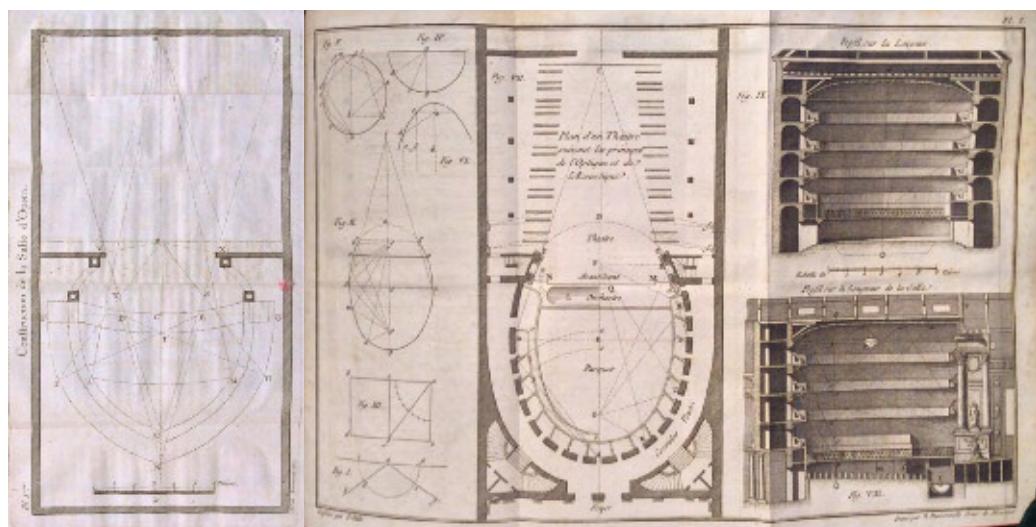
21 Arquitectura francesa.

Figura 8. Proyectos de teatro según el caballero de Chaumont (1765) y Pierre Patte (1782). A la izquierda el esquema que muestra el análisis del que se dedujo la forma de la sala

Fuente: Chaumont (1766) y Patte (1782).

Figura 9. Plano de localización del proyecto de teatro del caballero de Chaumont

Fuente: Chaumont (1766).



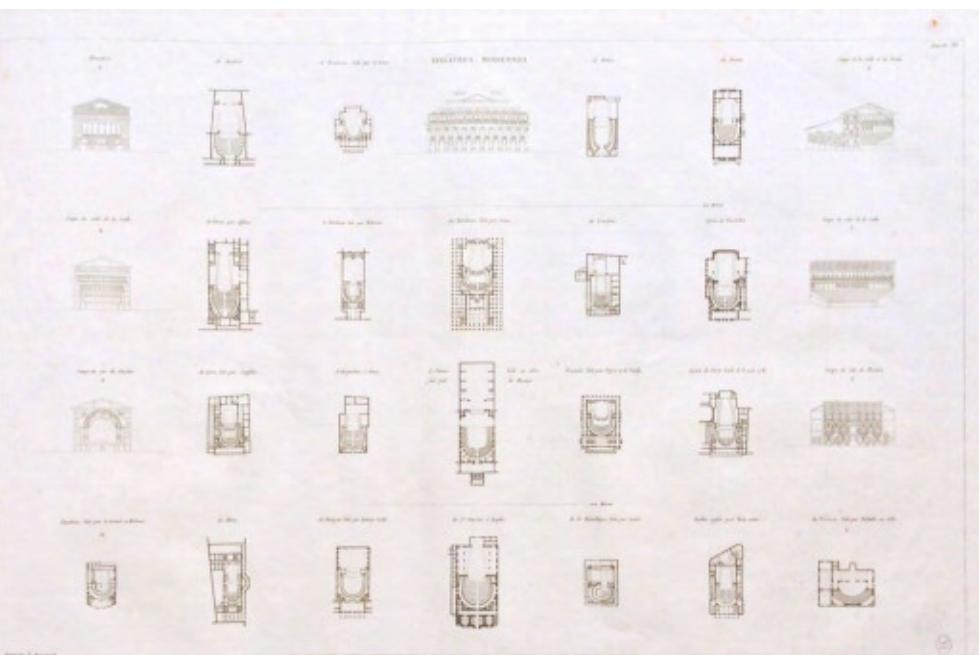
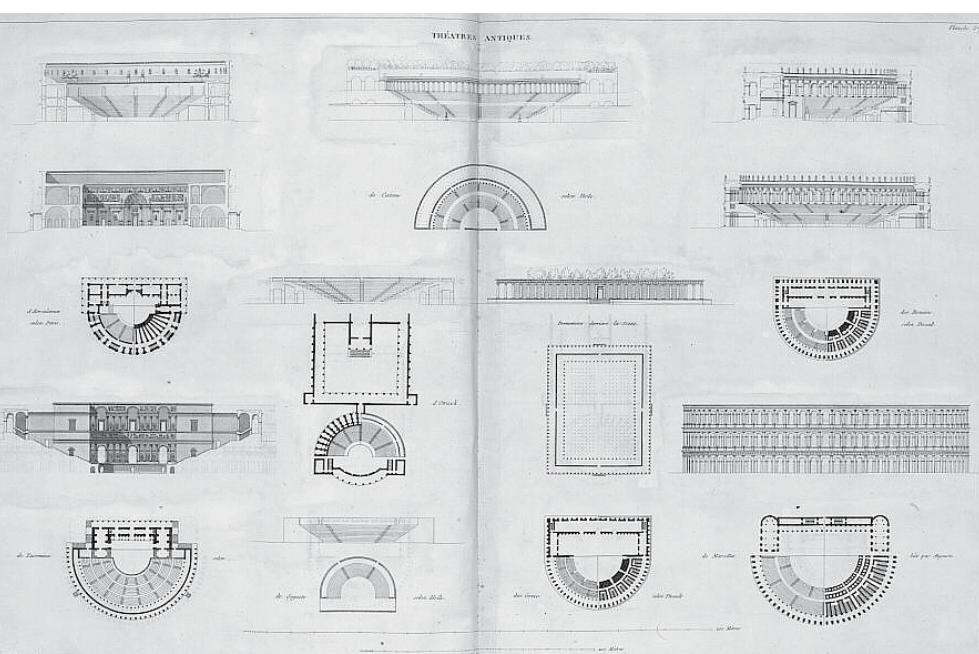


Figura 10. Teatros antiguos que Jean-Nicolas-Louis Durand publica en la plancha 37 de su libro *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*

Fuente: Durand (1799-1800).

Figura 11. Teatros modernos que Jean-Nicolas-Louis Durand publica en la plancha 38 de su libro *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*

Fuente: Durand (1799-1800)

En la introducción del capítulo, Blondel destaca la grandeza y magnificencia de los teatros antiguos y de los que recientemente han sido construidos en Italia, Inglaterra, Alemania y otros lugares, y declara que no es por ese tipo de edificios que la arquitectura francesa merece consideración alguna (Blondel, 1752, libro III, cap. IV).

A principios del siglo XIX, la formación de los arquitectos toma en Francia dos orientaciones (Garric, 2011, p. 2). La primera, heredada de la Academia Real de Arquitectura y cuya piedra angular es el Premio de Roma²², da lugar en 1819 a la sección de arquitectura de la Escuela de Bellas-Artes. La segunda, empieza en una

22 El premio de Roma, creado en 1663, era un concurso para seleccionar a los artistas que serían hospedados en la Academia de Francia en Roma. El concurso estaba dividido en cinco categorías: escultura, arquitectura, estampas, música y pintura. Durante casi 300 años, fue la máxima distinción que un artista de cualquier país podía recibir.

nueva institución creada durante la Revolución, la Escuela Politécnica, y concluye en un establecimiento más antiguo reformado para servir de escuela práctica, la Escuela Nacional de Puentes y Calzadas. Cada una de estas ramas desarrolla visiones opuestas del proyecto de arquitectura y de las competencias que se requieren para ser arquitecto, abriendo paso a carreras bien distintas. En ambos casos las publicaciones van a ser muy importantes puesto que no solo son herramientas pedagógicas que sirven de soporte para los intercambios entre maestro y alumno, sino que igualmente buscan sistematizar y transmitir el conocimiento de una disciplina que apenas se está consolidando como profesión.

Sin embargo, gran parte de ellas son un compendio de modelos, repertorio de formas con poco texto o sin él, que hace indispensable la interacción con el maestro. Por el contrario, las obras de dos eminentes profesores de la Escuela Politécnica, Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) y Léonce Reynaud (1803-1880) —quienes escribieron algunos de los tratados de arquitectura más influyentes de su época— se destacan por las explicaciones y reflexiones teóricas que acompañan sus dibujos. Durand y Reynaud enumeran y describen una serie de programas²³ y de temas que todo arquitecto debe conocer. Entre ellos están los edificios civiles, que podríamos trasponer a lo que hoy llamamos equipamientos públicos, y en especial los teatros.

Durand, en su primer libro, *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*²⁴ (1799-1800), define la arquitectura como un arte creativo que responde principalmente a una necesidad (Durand, 1799-1800), por lo cual debe inspirarse en la naturaleza y, en particular, en el hábitat animal. El talentoso arquitecto y profesor de la Escuela Politécnica aborda el estudio de la arquitectura comparando y analizando monumentos de diferentes civilizaciones y períodos en la historia. El tema del teatro es tratado bajo diferentes ángulos: un capítulo está dedicado a los edificios para el espectáculo (teatros antiguos griegos y romanos, teatros modernos, anfiteatros, circos, naumaquias, odeones, etc.), el capítulo sobre el arte en Alemania trata del teatro de Berlín, al igual que los teatros de Amberes y Gante son comentados en el capítulo sobre el arte y los monumentos en Bélgica. Sus impresiones sobre el Teatro del Odeón aparecen en el capítulo "De quelques édifices contemporains" (algunos edificios contemporáneos). En las planchas 37 y 38 del libro están representados,

23 La noción de programa en arquitectura aparece en Francia durante el siglo XIX, y gira progresivamente a las cuestiones de estilo.

24 *Compendio y paralelo de edificios de toda clase antiguos y modernos*.

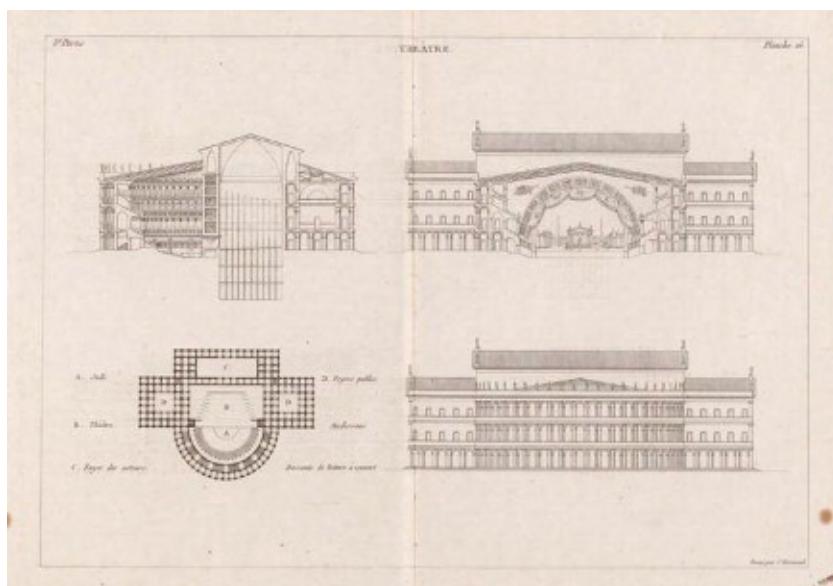


Figura 12. Proyecto de teatro de Jean-Nicolas-Louis Durand publicado en la plancha 16 de su libro *Précis de leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*

Fuente: Durand (1803-1805).

a la misma escala, cada uno de los teatros que Durand ha estudiado (figuras 10 y 11). Su discurso refleja una gran admiración por la arquitectura de los teatros antiguos que se manifiesta en la opinión positiva hacia los teatros modernos que adoptan la sala de planta semicircular y el proyecto de teatro ideal (figura 12), que publicará unos años más tarde en el *Précis de leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*²⁵ (1803-1805).

La planta del teatro ideal de Durand está claramente inspirada en el teatro de Vicenza que, como lo hemos visto anteriormente, era igualmente admirado por Pierre Patte. A diferencia del edificio de Palladio, que cuenta con una fachada extremadamente sobria, el proyecto de Durand exterioriza la forma de la sala en su fachada principal como lo harán más adelante Charles Millardet (1800-1847) en Rennes (1831-1836) (figura 13) y Charles-Alexandre-François Morin (1810-1897) en Haguenau (1842-1847) (figura 14).

*El Traité d'architecture*²⁶ de Reynaud (1850-1858), cuyo fin es tan pedagógico como el de los escritos de Durand, se compone de tres libros. En el primero, inspirado de Vitruvio, están definidos los principios de composición que son la comodidad, la solidez y la belleza (*utilitas, firmitas, venustas*), en el segundo están descritas las diferentes partes que componen un edificio, y en el tercero las diferentes clases de edificios (religiosos, monumentos honoríficos, edificios de instrucción pública, edificios de entretenimien-

25 Compendio de las lecciones de arquitectura impartidas en la Escuela Politécnica.

26 Tratado de arquitectura.



Figura 13. Vista del teatro de Rennes en *La France de nos jours* (s. f.)

Fuente: Biblioteca Museo de la Ópera, portafolio 151.



tos públicos, viviendas y ciudades). En la parte que trata de los teatros, el tema es abordado desde un punto de vista histórico, con la comparación de los teatros de Marcelo en Roma y de Pompeya. En los teatros modernos se distinguen dos disposiciones: la de los teatros italianos y la de los teatros franceses que Reynaud ejemplifica comparando el Teatro de la Ópera y el Teatro del Odeón.

Aunque considera que las salas italianas son más cómodas, las encuentra “tristes y frías” (Reynaud, 1860-1863) comparadas con las salas francesas, por las cuales manifiesta una clara preferencia. Así como la mayoría de los autores del periodo que nos ocupa, Reynaud esboza los trazos de un teatro ideal del que hace una descripción deta-

Figura 14. Teatro de Haguenau
Foto: la autora.

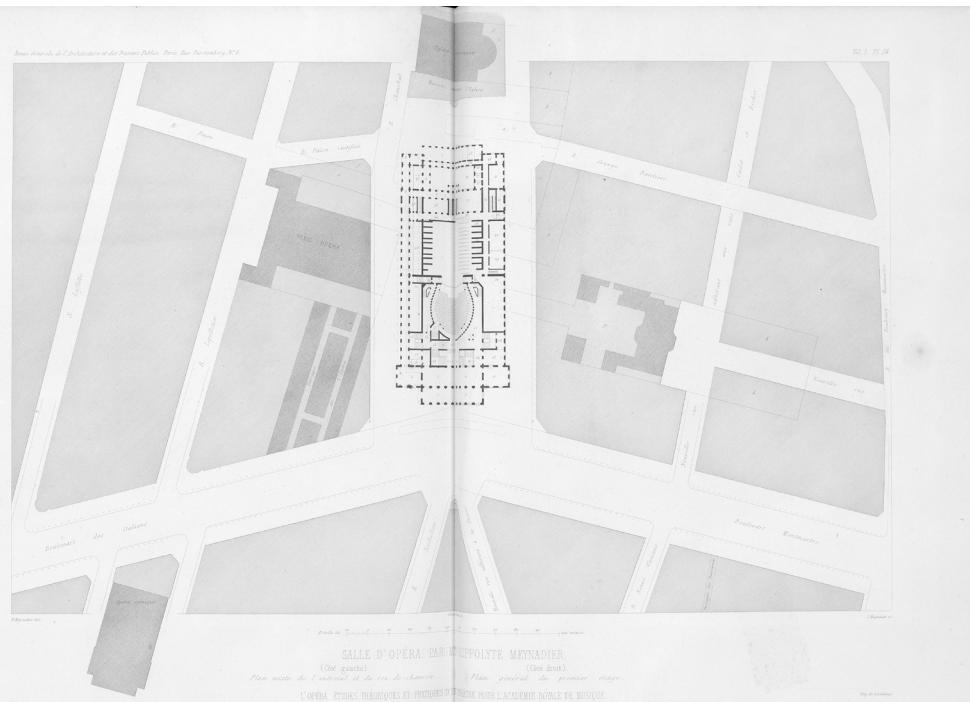


Figura 15. Proyecto para la Ópera de París por Hippolyte Meynadier, 1844
Fuente: Meynadier (1844).

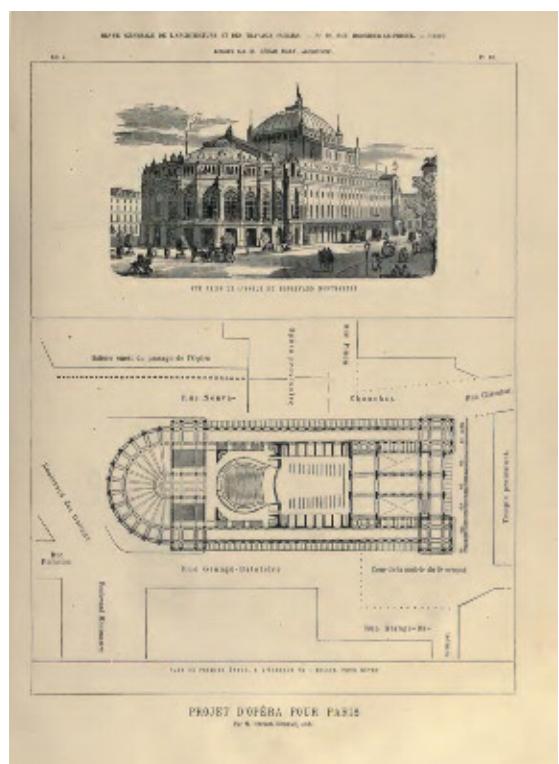
Figura 16. Proyecto para la Ópera de París por Amédée Couder
Fuente: Couder (1847).

llada sin representarlo gráficamente. Cabe citar algunos de los elementos que componen el teatro ideal de Reynaud, que para entonces ya están asociados a la imagen del teatro francés: el edificio se ubica frente a una plaza de amplias dimensiones con calles anchas que lo aíslan sobre sus tres otras fachadas, la fachada principal comprende un pórtico y las fachadas laterales marquesinas en vidrio para proteger a los espectadores que llegan en coche; el vestíbulo público es amplio y comunica con grandes terrazas (Reynaud, 1860-1863). Aunque Garnier descarta el uso de marquesinas para su edificio, vemos ya enunciados en el proyecto de Reynaud varios principios puestos en obra en la Ópera de París.

A diferencia de los textos de Durand y Reynaud, el *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*²⁷ (1802-1817) de Rondelet —el cual tuvo un gran éxito y fue reimpreso en varias ocasiones—, se enfoca exclusivamente en los aspectos constructivos de la arquitectura. Es desde esa perspectiva que el autor presenta los teatros de la antigüedad romana y dos de los teatros franceses más emblemáticos del siglo XVIII: el Gran Teatro de Burdeos y el Teatro del Odeón en París.

LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA

La prensa especializada, que se desarrolla a lo largo del siglo XIX, constituye por su parte un soporte de debate para los arquitectos. En particular, la *Revista General de la Arquitectura y de las Obras Públicas* (RGATP)²⁸, fundada y dirigida por César



Daly (1811-1894) en 1840. Daly divulgaba con cierta frecuencia en las páginas de la revista sus opiniones sobre la arquitectura de los teatros o salas de conciertos que frecuentaba²⁹ (Saboya, 1991, p. 248). La RGATP, que publica en promedio los planos de ocho obras contemporáneas en cada volumen, concede por el contrario poco espacio a los nuevos teatros. En cambio, desde sus primeras ediciones, diversos artículos ofrecen un punto de vista crítico sobre las salas parisinas y provinciales recién restauradas o reconstruidas. Pero es sin duda el proyecto de un edificio nuevo para la Real Academia de Música que constituye el punto de partida de una reflexión más teórica sobre la arquitectura teatral por parte de Daly y sus colaboradores (Saboya, 1991, p. 249). Entre 1840 y 1861, cuarenta y cuatro artículos de la RGATP conciernen la arquitectura de los teatros de los cuales cuatro presentan proyectos alternativos para la Ópera de París y ocho comentan y critican las diferentes etapas del concurso. Desde 1844 y hasta después de la inauguración oficial, la revista seguirá paso a paso la organización y premiación del concurso así como el desarrollo del proyecto.

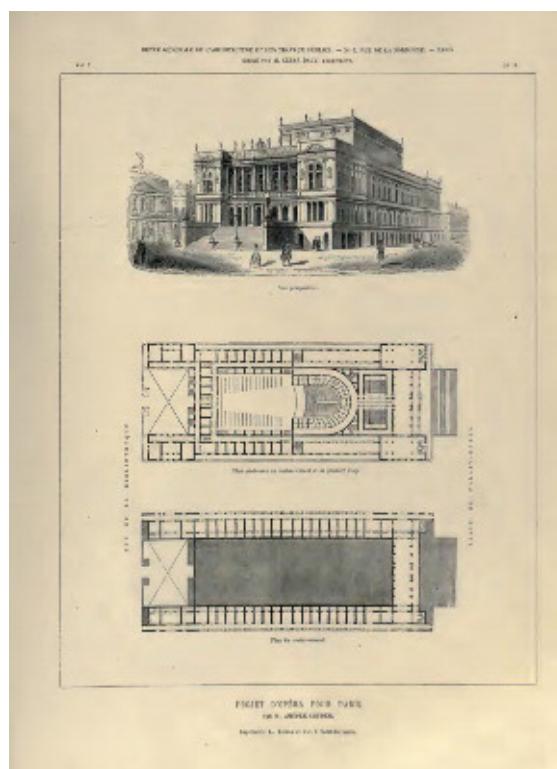
Entre los proyectos publicados está un estudio muy completo realizado por Hippolyte Meynadier³⁰, cuya primera parte aparece en el número

27 Tratado teórico y práctico del arte de construir.

28 De las revistas francesas del siglo XIX, es la que tiene una mayor difusión y una publicación regular a más largo plazo.

29 El teatro, y en particular la ópera, hacían parte de los entretenimientos más apreciados por la élite intelectual y cultural de la época. En su juventud, Daly hizo parte del círculo de amigos cercanos del gran cantante de ópera Nourrit y, así como Garnier, era un hombre de teatro.

30 Hippolyte Meynadier, barón de Flamalens, ocupa un cargo administrativo en la oficina de los teatros del departamento de las Bellas-Artes, y no siguió ninguna formación en rela-



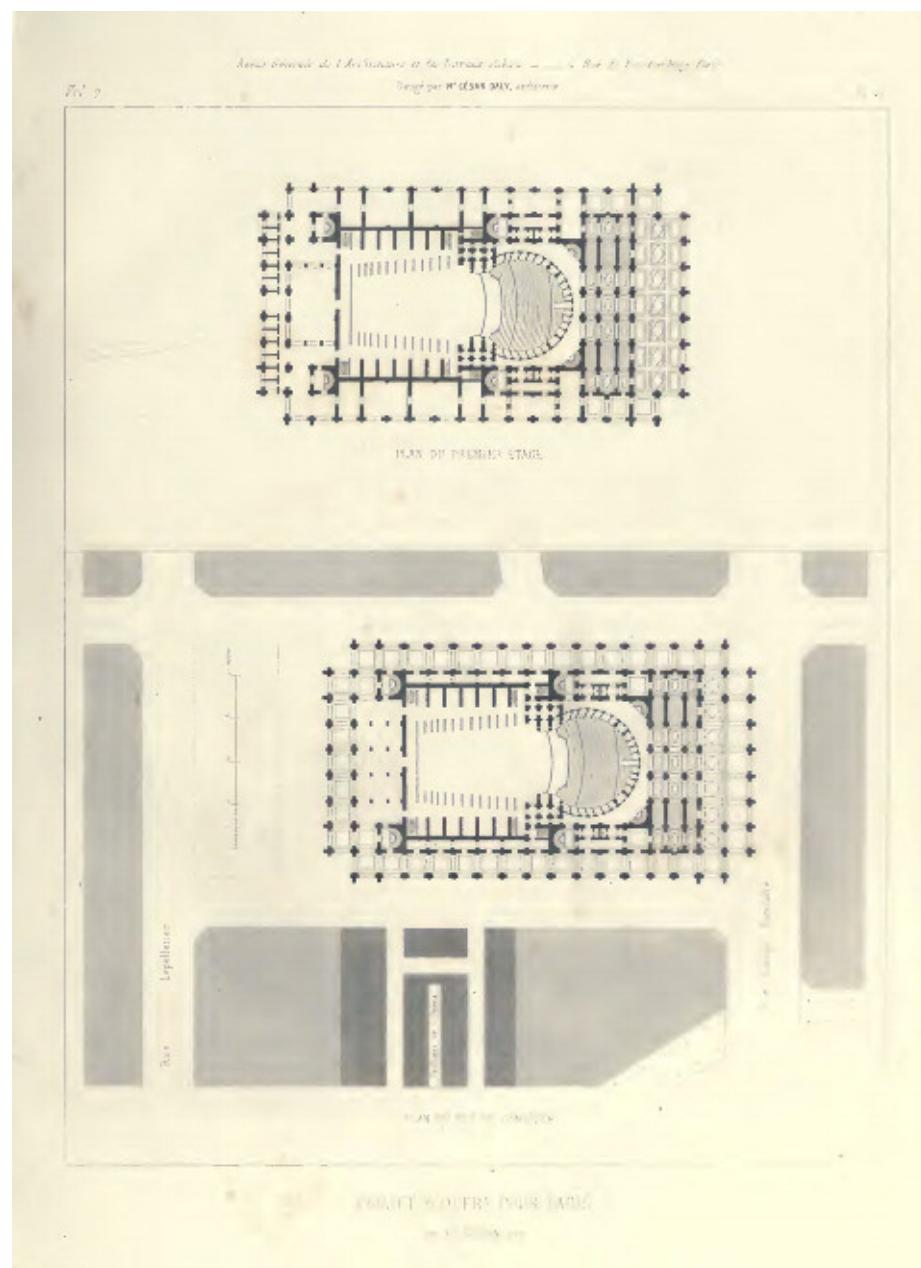
de 1844 (figura 15). La segunda es publicada en 1847, junto a otros tres proyectos de colaboradores de la revista, Jean-Baptiste Amédée Couder (figura 16), Hector Horeau (figura 17) y Adrien Louis Lusson (figura 18), los cuales habían sido presentados a la administración con la expectativa de ser tenidos en cuenta.

Estos proyectos reflejan la diversidad de ideas que cohabitan en el mundo de la arquitectura en cuanto a cómo debería ser un edificio para la ópera: en ninguno de los planos el trazado en planta de la sala, centro del debate por más de cincuenta años, es el mismo. De la misma manera, las fachadas principales son radicalmente diferentes³¹. En el proyecto de Horeau, volvemos a encontrar la fachada curva. Solo las escaleras principales, dispuestas a cada lado del vestíbulo principal, como en el Teatro del Odeón y en el de Munich, parecen obtener la unanimidad.

Es la ocasión para Daly de destacar el importante papel que juega la ópera para el desarrollo urbano de París. Salvo las cuestiones relacionadas con el arte y la funcionalidad propias de un edificio de este tipo, la construcción de la ópera plantea una serie de cuestionamientos a escala urbana, en particular en torno a la descentralización de la ciudad, la libre circulación en las calles (la ópera y, en general, los teatros más importantes generan problemas de tráfico de coches y de peatones), la

ción con la arquitectura. Sin embargo, Meynadier colabora durante un tiempo con la RGATP.

31 Aunque en los proyectos de Meynadier y de Lusson no estén representadas las fachadas, se puede deducir a partir del plano que en el primero una columnata sobresale de la fachada mientras que en el segundo la columnata antecede un peristilo.



finalización de la calle de Rivoli y el saneamiento del barrio del Palacio real. Otro asunto que vuelve a aparecer es la de la reunión del Louvre y del palacio de las Tullerías. Mientras que Horeau y Couder ven en el teatro un motor para generar dinámicas urbanas, Meynadier estipula que el emplazamiento de la ópera debe situarse a orillas del río o en los bulevares donde ya existe cierta animación. Lusson, por su parte, considera que el teatro no contribuye en nada al desarrollo de actividades en el barrio en el que es implantado y que, por el contrario, puede generar molestias para los vecinos. Si los cuatro proyectos generan un debate acalorado en cuanto al papel del teatro en la ciudad y en ellos radica el interés principal de su publicación, nos parece importante señalar algunos elementos del proyecto de Meynadier que serán retomados por Garnier: la volumetría del edificio, cuyo efecto varía según la distancia a la que se encuentre el observador, los accesos diferenciados entre peatones y espectadores en coche y los espacios al interior del edificio en donde esas dos categorías convergen.

Figura 17. Proyecto para la Ópera de París por Hector Horeau

Fuente: Horeau (1847).

Figura 18. Proyecto para la Ópera de París por Adrien Louis Lusson

Fuente: Lusson (1847).

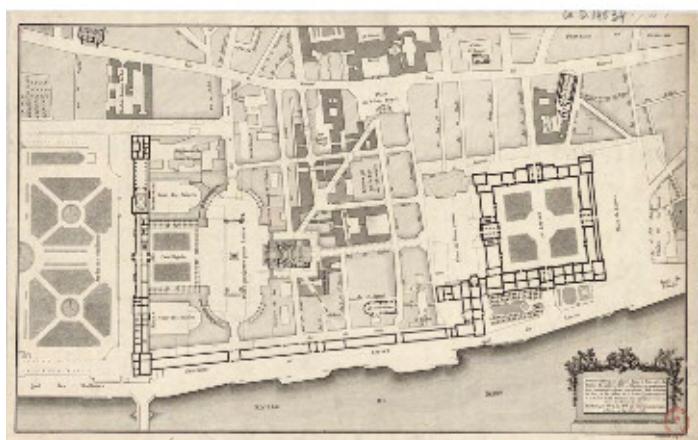
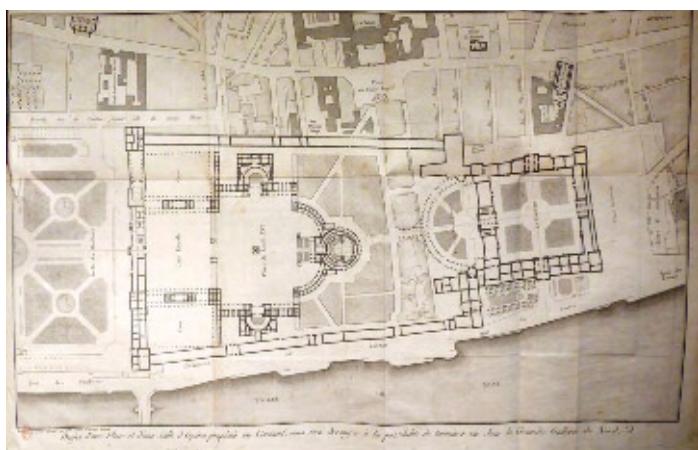


Figura 19. Proyectos para la Ópera de París entre el Louvre y el palacio de las Tullerías, por François-Joseph Bélanger, 1781

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cotas: IFN- 53094824 (1781) e IFN- 53094823.

Cuando finalmente se realiza el concurso para la Ópera de París en 1861, la RGATP publica 18 de los 171 proyectos que concursaron, entre los cuales no figuran ni el de Viollet-le-Duc, arquitecto favorito de la emperatriz, ni el de Garnier, colaborador de la revista y ganador del concurso.

CONCLUSIÓN

Entre finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, la conceptualización de la arquitectura civil se torna hacia el ideal antiguo, haciendo de los teatros romanos y griegos el arquetipo modelo en lo que se refiere a la arquitectura teatral. El Teatro Olímpico de Palladio en Vicenza, personifica la adaptación del teatro antiguo a las necesidades del teatro moderno, generando un gran interés e incluso, en algunos casos, una gran admiración por parte de los arquitectos.

Aunque la mayoría de los autores reconocen la superioridad de las salas italianas, todos coinciden en la necesidad de crear un teatro que se adapte a las prácticas sociales francesas. Proyectos teóricos y utópicos contribuyen a consolidar la imagen de un *modelo* del teatro francés, por el cual Reynaud expresa una marcada preferencia, sin que aparezca una figura o configuración predominante.

Los autores de finales del siglo XVIII, manifiestan poco interés por la relación entre el teatro y su entorno construido: el énfasis de sus obras está en la búsqueda de la mejor acústica y la mejor óptica para la sala, objetivo primordial del edificio teatral.

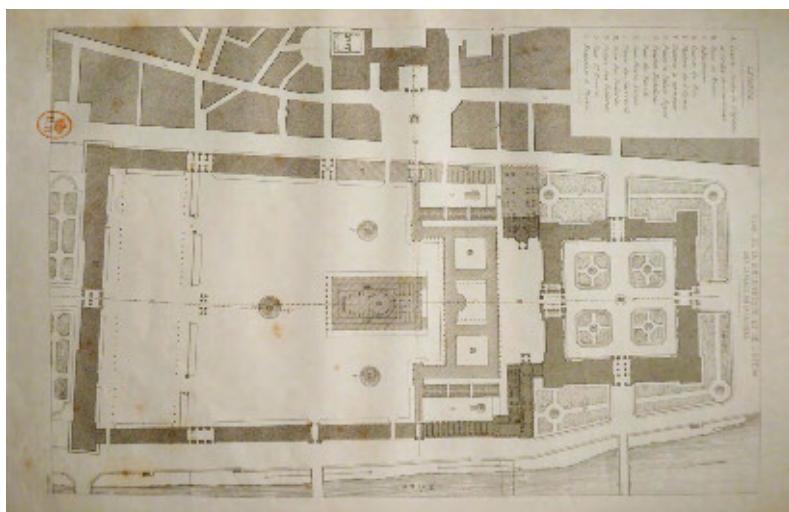


Figura 20. Proyecto de biblioteca y ópera sobre la plaza del Carrusel, por Jean-Baptiste Marchebeus, 1847

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: RES- Q- 424.

La relación entre edificio teatral y contexto urbano cambia a medida que la forma de pensar la ciudad se desarrolla; los teatros se convierten en monumentos que no solo participan del embellecimiento de las ciudades, sino que igualmente contribuyen al saneamiento de los barrios en los que se implantan y a crear dinámicas urbanas en torno a ellos. El término de *monumento*, frecuentemente asociado al teatro en el siglo XIX, conlleva una función de hito y de representación más que de conmemoración. El edificio para el teatro debe representar la grandeza del arte dramático francés, e igualmente destacarse del tejido urbano en el que se implanta por su monumentalidad.

Los proyectos publicados en la RGATP son, en cierta forma, la continuación de las reflexiones iniciadas a finales del siglo XVIII con la primera ola de proyectos publicados después del incendio que destruye la Ópera del Palacio Real en 1781. Gran parte de los proyectos de la década de 1780 consideraban la posibilidad de integrar la ópera a un complejo urbano entre el palacio de las Tullerías y el Louvre, en el que tendría un impacto urbano limitado, principalmente a escala de barrio, como lo muestran los proyectos de François-Joseph Bélanger (1781 y 1789) (figura 19). Aunque la idea es retomada en 1847 por Jean-Baptiste Marchebeus (figura 20), los proyectos de mediados de siglo, como el de Hyppolite Barnout (1858), muestran una evolución con respecto al papel que juega la ópera en la ciudad (figura 21).

La Ópera de París materializa el ideal francés del teatro y se convierte en el ámbito nacional e internacional en el *modelo* del teatro “a la francesa”. La reflexión de Garnier estuvo sin lugar a dudas influenciada por las salas que frecuentaba en París y en otras grandes ciudades europeas. Sin embargo, en varias de las publicaciones que hemos analizado aparecen a través de los modelos teóricos varios dispositivos que serán implementados en el proyecto de la Ópera de París.

El campo que explora este artículo se limita a los modelos transmitidos a través de los libros y las revistas que alimentaron el *modelo* del teatro francés entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. Sin embargo, para completar el panorama, sería necesario examinar la arquitectura teatral que las instancias del poder favorecen, cuáles de los modelos difundidos por los impresos influyen en el dictamen oficial y compararlo todo con los edificios que se construyeron durante el mismo periodo.

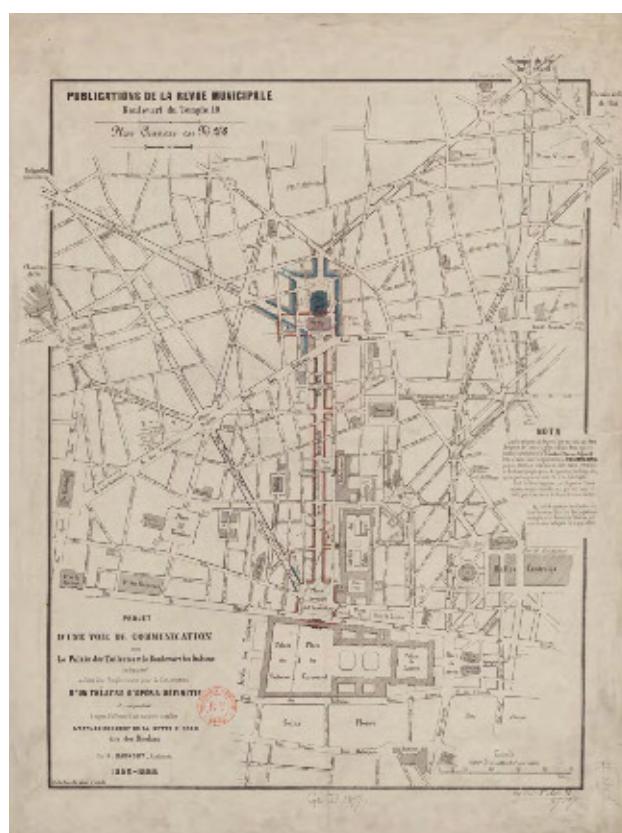


Figura 21. Proyecto de una vía de comunicación entre el palacio de las Tullerías y el boulevard de los italianos, indicando el emplazamiento para la construcción de una ópera definitiva, por Hippolyte Barnout, 1858

Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, cota: IFN-8440781.

REFERENCIAS

- Andia, B. de (1998). *Architecture et décor. Collection “Paris et son patrimoine”*. Paris: Action artistique de la ville de Paris.
- Blondel, J.-F. (1752). *Architecture françoise*. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert.
- Bouillet (1801). *Essai sur l’art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. Paris: Chez Ballard.
- Breton, G. (1989). *Théâtres*. Paris: Moniteur.
- Cantelli, M. L. y Guillerme, J. (1991). *L’illusion monumentale: Paris, 1872-1936*. Liège: Mardaga.
- Carrere-Sauvage, Ch. (2009). *État de la bibliographie relative au théâtre en province au XIXe siècle*. En Naugrette, F. y Taïeb, P. *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*. Publicaciones digitales del CÉRÉDI, «Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054)», 1. Recuperado de <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?etat-de-la-bibliographie-relative.html>
- Chaumont, Ch. de (1766). *Véritable construction d’un théâtre d’opéra à l’usage de la France*. Paris: De Lormel.
- Cavos, A. (1847). *Traité de la construction des théâtres*. Paris: L. Mathias; Saint-Petersbourg: J. Hauer.
- Cochin, Ch.-N. (1765). *Projet d’une salle de spectacle*. Paris: Charles-Antoine Jombert.
- Couder, Amédée (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 9.
- Decreto del 25 de abril de 1807.
- Decreto del 8 de junio de 1806.
- Demier, F. (2000). *La France au xixe siècle 1814-1914*. Paris: Éd. du Seuil.
- Donnet, A. (1821). *Architectonographie des théâtres de Paris ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l’architecture et de la décoration*. Paris: P. Didot l’ainé.
- Dumont, G.-M. (1765). *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d’Italie et de France, avec des détails de machines théâtrales*. Paris: rue Neuve-Saint-Merry.
- Durand, J.-N.-L. (1799-1800). *Recueil et parallèle des édifices en tout genre anciens et modernes*. Paris: Impr. de Gillé fils.
- Durand, J.-N.-L. (1803-1805). *Précis de leçons d’architecture données à l’École royale polytechnique*. Paris: Chez l’auteur à l’École polytechnique et Bernard Libraire de l’École polytechnique.
- Garnier, Ch. (1871). *Le théâtre*. Paris: Librairie Hachette et Cie.
- Garnier, Ch. (1878). *Le nouvel Opéra*. Paris: Ducher et Cie.
- Garric, J.-P. (2011). Durand ou Percier ? Deux approches du projet d’architecture au début du XIXe siècle. En INHA, *Bibliothèques d’atelier. Édition et enseignement de l’architecture, Paris 1785-1871*. Recuperado de <http://inha.revues.org/3186>
- Horeau, H. (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 10.
- Kaufmann J. A. (1840). *Architectonographie des théâtres ou parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l’architecture et de la décoration*. Paris: L. Mathias.
- Ledoux, Claude-Nicolas-Louis (1804). *L’architecture considérée sous le rapport de l’art, des mœurs et de la législation*. Paris: Chez l’auteur.
- Lever, M. (2001). *Théâtre et Lumières : Les Spectacles de Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Ley del 13 y 19 de enero de 1791.
- Lusson, A. L. (1847). *Projet pour le nouvel opéra de Paris*. *Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics*, VII, lámina 11.
- Mead, Ch. (1991). *Charles Garnier’s . opera: architectural empathy and the renaissance of french classicism*. Cambridge: MIT Press.
- Meynadier, H. (1844). *Étude théorique et pratique sur un théâtre d’Opéra*. *Revue Générale de l’Architecture et des Travaux Publics*, V, lámina 24.
- Mussat, M.-C. (dir.) (1998). *L’Opéra de Rennes: naissance et vie d’une scène lyrique*. Paris: Éd. du Layeur.
- Naugrette-Christophe, C. (1998). *Paris sous le second empire, le théâtre et la ville: essai de topographie théâtrale*. Paris: Librairie théâtrale.
- Patte, P. (1782). *Essai sur l’architecture théâtrale*. Paris: Moutard.
- Pougnaud, P. (1980). *Théâtres 4 siècles d’architecture et d’histoire*. Paris: Ed. du Moniteur.
- Rabreau, D. (2008). *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l’urbanisme à l’époque des Lumières*. Paris: Editions du patrimoine.
- Reynaud, L. (1850-1858). *Traité d’architecture*. Paris: Carilian-Goeury et V. Dalmont.
- Rondelet, J. (1802-1817). *Traité théorique et pratique de l’art de bâtir*. Paris: Chez l’auteur.
- Rougemont, M. (1998). *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Genève: Slatkine; Paris: Champion.
- Saboya, M. (1991). *Presse et architecture au XIXe siècle. Cesar Daly et la revue générale de l’architecture*. Paris: Ed. Picard.
- Sajous d’Oria, M. (2007). *Bleu et or: la scène et la salle en France au temps des Lumières, 1748-1807*. Paris: CNRS éd.
- Steinhauser, M. (1969). *Die Architektur der Pariser Oper, Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturengeschichtlichen Stellung*. München: Prestel-Verlag.
- Voltaire (1749). *La tragédie de Sélimar*. Paris: Chez G. Le Mercier et Michel Lambert.
- Trott, D. (2000). *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*. Montpellier: Éditions Espaces.
- Yon, J.-C. (2012). *Une histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande guerre*. Paris: Aubier.