

# Los dibujos del escenógrafo Charles Ciceri (1782-1868) El mundo a escena: entre la evocación romántica y la precisión positivista

Tomás Muñoz

Universidad Complutense de Madrid, España

**Abstract** Set designers' drawings have a similar instrumental character to painters' drawings, but unlike painters' drawings, set designers' drawings refer to works that are not exhibited in museums, are not studied by art historians and, for the most part, are not preserved. These circumstances explain the usual reluctance to approach set designers' drawings. However, these drawings have similar characteristics to those of contemporary painters and can give a very accurate picture of the spirit of an era. This is the case with the drawings of Charles Ciceri (1782-1868), chief decorator at the Paris Opera and the most important set designer of the first half of the Nineteenth century. His drawings, of unquestionable mastery, represent a wide repertoire of sets imbued with a romantic spirit: ancient ruins, medieval fantasies, orientalist evocations, picturesque natures, etc. The typology of the drawings is also varied: sketches from life, sketches and drawings as inventions for final works (decorations, in the case of Ciceri) and drawings with an autonomous value. The variety of techniques and typologies of Ciceri's drawings is similar to that of the most important painters of the time, although they have a number of specifically 'theatrical' nuances, such as the framing of the scenes, the variety of lighting effects, especially the underlining, and – perhaps most importantly – the arrangement in successive planes. These drawings are an exemplary combination of romantic evocation and positivist precision. It is no coincidence that Ciceri was a student, son-in-law and friend of the Romantic painter Isabey, and that his closest collaborator in his early years was Daguerre, inventor of the diorama and father of photography. At this crossroads of aesthetic and multidisciplinary convergences, Ciceri's drawings are undoubtedly a significant expression of the drawing art of his time.

**Keywords** Drawing. Scenography. Set design. Romanticism. Opera.

**Índex** 1 Apuntes biográficos de Charles Ciceri. – 2 Ciceri y la escenografía 'pictórica'. – 3 Los dibujos de Ciceri. – 4 Los dibujos de los seguidores de Ciceri. – 5 Conclusión.

## 1 Apuntes biográficos de Charles Ciceri

De origen italiano, Pierre-Luc-Charles Ciceri, nace en Saint-Cloud, cerca de París, en 1782. Dotado de una buena voz y con una disposición tan notable para la música como para la pintura, Ciceri entra en 1796 en el Conservatorio de París donde pasa seis años estudiando violín y canto. En 1802 reorienta su talento hacia la pintura y entra en el

estudio del arquitecto y decorador Louis Bélanger; además, realiza numerosos dibujos de paisaje. En 1804 comienza a trabajar como pintor externo de paisaje en los talleres de la Ópera de París.<sup>1</sup> Por entonces, el pintor teatral más relevante es Jean Baptiste Isabey, que se convierte en suegro de Ciceri cuando éste se casa en 1810 con su hija; del

<sup>1</sup> En vida de Ciceri la Ópera de París, dependiente de la Académie Royale de Musique, desarrolla su actividad en sucesivas salas teatrales: Sala de la rue Richelieu, Sala de la rue Louvois, Sala Favart, Sala de la rue Le Peletier. La actual Ópera Garnier solo empieza a funcionar en 1875, siete años después de la muerte de Ciceri. Ver Join-Diéterle 1988, 66-73; Auclair 2019.

Edizioni  
Ca' Foscari

### Peer review

Submitted 2023-03-14

Accepted 2023-05-31

Published 2023-12-04

### Open access

© 2023 Muñoz | CC BY 4.0



**Citation** Muñoz, T. (2023). "Los dibujos del escenógrafo Charles Ciceri (1782-1868). El mundo a escena: entre la evocación romántica y la precisión positivista". *MDCCC 1800*, 12, 89-114.

matrimonio nacerá Eugène Ciceri, decorador, litógrafo y paisajista, y dos hijas más que se casarán con los futuros escenógrafos y colaboradores de Ciceri Joseph Nolau y Auguste Rubé. En 1816 Ciceri es nombrado director jefe de los talleres de la Ópera donde colabora hasta 1822 con el pintor Louis Daguerre, cuyo famoso invento, el diorama, se abre entonces al público. En estos años Ciceri también trabaja para los otros grandes teatros de París como el Théâtre Français o la Comédie Française. En 1825 es nombrado Caballero de la Legión de Honor. En 1827 viaja por Suiza e Italia donde estudia la maquinaria de los teatros italianos. En estos momentos Ciceri es la figura más relevante de la escenografía francesa gracias al realismo de sus decorados, al juego de luces y a las innovaciones técnicas. Su actividad prodigiosa le anima a montar su propio taller y su fama atrae a numerosos colaboradores como Charles Cambon, Auguste Caron o Charles Sechan. Entre sus más

de trescientas decoraciones teatrales destacan sus propuestas para óperas como *La Muette de Portici*, *Guillaume Tell*, *La Vestale* y *Möise*, aunque su éxito más duradero lo obtiene en 1831 con *Robert le Diable*, que representa el triunfo de su nueva manera de concebir la escenografía. Mientras pinta estos decorados Ciceri frecuenta los círculos románticos en compañía de su cuñado y amigo, el pintor Eugène Isabey, y encuentra tiempo para ejecutar paisajes a la acuarela que expone en los Salones a partir de 1827. En el apogeo de su carrera Ciceri pierde el monopolio de los decorados en la Ópera en 1832 y sus colaboradores empiezan a desarrollar sus propios talleres. Aunque vuelve a tener grandes éxitos como sus decorados para *Giselle* en 1841, su taller entra en bancarrota en 1848 y es obligado a dejar la dirección de los talleres de la Ópera. Más tarde, se retira a vivir al campo en Saint-Chéron, cerca de París, donde muere en 1868.<sup>2</sup>

## 2 Ciceri y la escenografía ‘pictórica’

En el mundo del teatro y de la ópera románticos, Ciceri modifica el estatuto del decorador. Ya no es un pintor como Isabey que, en un determinado momento, acepta realizar decoraciones teatrales: Ciceri convierte la escenografía en su profesión. Su trayectoria profesional queda vinculada al teatro más importante de la época, la Ópera de París, y coincide con el esplendor del ballet romántico y de la *grand opéra*, un subgénero de la ópera francesa caracterizado por temas históricos, abundancia de personajes, orquesta inmensa, impactantes escenografías, vestuarios suntuosos y efectos escénicos espectaculares. Ejemplos de *grand opéra* son *La muette de Portici* de Auber, *La Juive* de Halevy, *Guillaume Tell* de Rossini, *Faust* de Gounod, *Les Troyens* de Berlioz y las obras de Meyerbeer, cuya influencia llega a *Rienzi* de Wagner y *Aida* de Verdi.

Para analizar los dibujos de Ciceri es necesario considerar este entorno teatral y analizar las características de la escenografía para la que están

destinados. A principios del siglo XIX la escenografía romántica rompe con la tradición barroca basada en planos pintados con representaciones de espacios estereotipados. La nueva escenografía combina el interés por lugares exóticos y tiempos pasados propios del Romanticismo con una búsqueda de precisión propia de la filosofía positivista. El decorado se convierte en protagonista. Para que el espectador experimente el espacio y el tiempo ‘verdaderos’ de la acción, la pintura escénica huye del estereotipo y persigue un gran realismo en la representación del ‘color local’; también disminuirá la libertad inicial de añadir elementos anacrónicos o fantásticos. De manera significativa, las diferentes escenas pasan a llamarse ‘cuadros’. Ciceri será el principal impulsor de esta nueva escenografía de carácter ‘pictórico’, desarrollada siempre en dibujos previos, y en cuya configuración influyen tanto ideales estéticos como distintos géneros y procedimientos pictóricos que podemos señalar.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A falta de una biografía exclusiva sobre Ciceri, los datos biográficos disponibles aparecen recopilados en Wild 2014, 296-304; Join-Diéterle 1988, 168-72.

<sup>3</sup> El reciente proceso de restauración de uno de los pocos decorados de Ciceri que se conservan permite apreciar sus procedimientos pictóricos. <https://www.youtube.com/watch?v=CLKU0WL6kPc>.

## 2.1 Los precedentes de la escenografía 'pictórica' de Ciceri

### 2.1.1 La veduta y el capriccio

La *veduta* del siglo XVIII es una vista urbana que anticipa el realismo de la escenografía pictórica del XIX. Resultan escenográficos el estilo cartográfico y el incremento de la escala evidenciado por la aparición de figuras humanas de reducidas dimensiones. Una derivación de la *veduta* es el *capriccio*,

una fantasía arquitectónica donde edificios, vestigios arqueológicos, ruinas y otros elementos arquitectónicos se componen libremente mezclando elementos reales y fantásticos. El procedimiento y la temática influirán notablemente en dibujos tempranos de Ciceri y en sus primeras pinturas teatrales.

### 2.1.2 El paisaje de historia: Pierre-Henri de Valenciennes

El paisaje de historia de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) es una variante de la pintura de historia que sitúa la anécdota en un contexto creíble. La reelaboración del paisaje en estudio a partir de estudios del natural, la búsqueda de credibilidad

del entorno y el uso exacto de la perspectiva lineal y cromática son características del arte de Valenciennes que influyen en el trabajo de los pintores escenógrafos.<sup>4</sup> En su taller se forma, entre otros, Pierre Prévost, primer pintor de los panoramas franceses.

### 2.1.3 Panoramas y dioramas: técnica y pintura

El panorama, pintura panorámica de 360°, despierata el interés del público por su extrema verosimilitud. Prévost tiene el talento de elegir como ayudantes a pintores tan dotados como Louis-Mandé Daguerre (1787-1851), que será a su vez el inventor del diorama, un dispositivo que muestra una pintura duplicada - de ahí el nombre - de proporciones gigantes y realismo fotográfico que cambia de

apariciencia a vista del público, ya sea mediante el giro del escenario o por el uso de telas translúcidas. El diorama introduce el concepto de transformación de la imagen mediante juegos de luces cambiantes que imitan tanto la salida del sol o de la luna, como el fuego de un incendio o el movimiento de las nubes, efectos que Ciceri conoce de primera mano por su colaboración con Daguerre.<sup>5</sup>

### 2.1.4 El espíritu pintoresco. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

El espíritu pintoresco, ya observable en el *capriccio*, parte del conocimiento de la pintura de paisaje; se asocia al fenómeno del turismo que comienza a desarrollarse en esta época beneficiado por la mejora en las carreteras y los medios de transporte. Lo pintoresco triunfa con *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un libro monumental publicado entre 1826 y 1878 por el barón Taylor que supone el primer compendio del

patrimonio francés.<sup>6</sup> La publicación cuenta con la colaboración de numerosos dibujantes y grabadores, entre los que se encuentran Eugène Ciceri, Daguerre, y el propio Charles Ciceri, que participa en los números dedicados a Normandía, Franco-Condado y Auvernia (Wild 2014, 300). Las ilustraciones influirán en la verosimilitud con que la escenografía pictórica aborda la representación de arquitecturas del pasado.

<sup>4</sup> Valenciennes explica sus conceptos de paisaje idealizado y uso de la perspectiva en su ensayo *Éléments de perspective pratique, a l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (1799).

<sup>5</sup> Apenas se conservan dos dibujos atribuidos a Daguerre de su actividad en la Ópera de París. De estos años se conservan diversos dibujos y cuadros de caballete vinculados al diorama donde destaca la precisión fotográfica con la que se representan efectos luminosos, como la sobreexposición de las fuentes de luz o la contaminación luminosa que crean los reflejos de las zonas de luz en las zonas de sombra contiguas.

<sup>6</sup> Isidore Taylor, conocido como barón Taylor, es promotor cultural y autor teatral. Dirige la Comédie-Française de 1830 a 1838 ayudado por Ciceri, que trabaja allí de 1819 a 1833. Ver Daniels 2003, 28-41; Wild 2014, 40.

### 2.1.5 Jean Baptiste Isabey

Las escenografías de Jean Baptiste Isabey (1767-1855), pintor, decorador y miniaturista alumno de David, se caracterizan por un lenguaje de convención neoclásica y espíritu romántico que intenta superar la tradición barroca. Isabey se esfuerza por mostrar la personalidad del motivo mediante una

búsqueda de verosimilitud de los elementos escenográficos, prestando gran atención a la arquitectura y a la construcción en perspectiva, frontal y oblicua. Aunque la iluminación suele ser convencional y la perspectiva algo rígida, sus escenografías preludivan la síntesis pictórica de Ciceri.<sup>7</sup>

## 2.2 La invención de Ciceri

Ciceri aparece en el momento exacto y en el lugar oportuno. Su obra asume los ideales, procedimientos y aprendizajes ya señalados para crear una nueva concepción escenográfica. No solo se beneficia de este clima general de la época, sino que personalmente está vinculado a la pintura decorativa de espíritu romántico que representa su suegro Isabey, y al espíritu técnico, positivista y realista que representa Daguerre - cuya colaboración culmina en la producción de *Aladin* en 1822, que acabará impregnando la producción de Ciceri.<sup>8</sup> Hasta la aparición de Ciceri y de Daguerre los espectadores de la ópera asistían en directo a rápidos cambios de escena donde los sucesivos planos pintados con representaciones estereotipadas subían y bajaban del telar. Pero a partir de la década de 1820, los decorados rompen la monótona y habitual distribución simétrica de planos pintados fugando hacia un punto central, y comienzan a introducir variaciones, efectos, cajas escénicas y elementos tridimensionales que necesitan entre actos para los cambios. En *La Muette de Portici* de 1828 Ciceri baja el telón por primera vez entre el cuarto y quinto acto para instalar un Vesubio en erupción. Un año después, en *Guillaume Tell*, Ciceri introduce plataformas practicables con representaciones de rocas y puentes sobre barrancos y experimenta con efectos de luz para representar una tormenta en el lago: la complejidad de los cambios de escena hace necesario bajar el telón varias veces.<sup>9</sup> Una vez que

Ciceri da este primer paso, los autores y los decoradores tendrán la libertad de plantear escenas tan complicadas como deseen, ya que los cambios no tienen que ser ni rápidos ni visibles. Los elementos planos y tridimensionales son unificados mediante una pintura de un ilusionismo nunca antes alcanzado, puesta en valor por una iluminación general plana y frontal. En 1831, con el apoyo del doctor Louis Veron, nuevo director de la Ópera de París, Ciceri inaugura definitivamente la nueva escenografía con los decorados de *Robert le Diable*. Viaja a Arles para tomar bocetos de Sainte-Trophyme que luego reproduce en el cuadro 2 del acto III de la ópera donde las monjas, saliendo de sus celdas bajo las bóvedas iluminadas por la luna, producen en el público un efecto inolvidable.<sup>10</sup> La luz de luna se obtiene por medio de lámparas de gas colgadas por vez primera del telar del teatro. La escenografía, en efecto, aprovecha las posibilidades de la iluminación de gas introducida en 1822, que permite un control y una regulación lejanos, lo que se traduce en una mayor intensidad y en la posibilidad de crear una gama de efectos luminosos para completar la iluminación básica frontal; Ciceri desarrolla, por ejemplo, el ciclorama, una superficie plana modificada por el juego cambiante de la luz. El mérito e impacto de Ciceri fue crear un nuevo tipo de escenografía donde, para situar y explicar la acción escénica, la pintura resultaba tan indispensable como el diálogo.

<sup>7</sup> La Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris conserva once imágenes de escenografías de Isabey. También conserva un boceto de Ciceri, realizado cuando trabaja a las órdenes de Isabey, para su decorado *L'enfant prodigue*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751795j>.

<sup>8</sup> En esta producción, Barry Daniels distingue entre las aportaciones de Daguerre, más deseosas de exactitud histórica y realismo, y las de Ciceri, aún más ligadas a la convención de Isabey. El ejemplo de Daguerre en esta última colaboración habría sido decisivo en la posterior producción de Ciceri. Daniels 1981, 85-6.

<sup>9</sup> A partir de 1831 menos de un tercio de las producciones mostrarán cambios a vista de público (Join-Diéterle 1988, 190-1). *Robert le diable* mantiene algunos cambios a vista como las nubes que se retiran para dar paso a la famosa escena del claustro. Los procedimientos escenotécnicos del momento vienen bien recogidos en *L'envers du décor*, Join-Diéterle et al. 2012.

<sup>10</sup> *Robert le diable* supone el gran hito de la escenografía 'pictórica' del siglo XIX. Se repondrá repetidamente hasta 1891, usando en tres ocasiones los decorados de Ciceri: ca. 1860, 1870 y 1876. Degas, gran amante de la ópera, elige el pasaje emblemático del *ballet* de las monjas como tema de dos cuadros pintados en 1872 y 1876. Ver Wild 1987, 232; Kahane 1985, 9-29, 66.



**Figura 1**

Pierre-Luc-Charles Ciceri,  
*Vista animada de Nápoles*. 1827.  
 Aguada sepia y gris sobre lápiz, papel, 125 × 98 mm.  
 Vendido en Tajan el 27 de noviembre de 2013.  
[https://www.tajan.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-saint-cloud-1782-saint-\\_773C374F84](https://www.tajan.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-saint-cloud-1782-saint-_773C374F84)

### 3 Los dibujos de Ciceri

Todas las escenografías de Ciceri parten de dibujos previos. Hay registro de aproximadamente 497 dibujos suyos con representaciones de paisajes y arquitecturas que, casi en su totalidad, son dibujos preparatorios para escenografías.<sup>11</sup> Por eso, los dibujos presentan el mismo espíritu romántico, el mismo vocabulario temático (ruinas de la antigüedad, paisajes clásicos, fantasías medievales, evocaciones orientalistas, naturalezas pintorescas) y los mismos procedimientos compositivos de la escenografía a la que están destinados. Aunque los dibujos de Ciceri son similares en técnicas y tipologías a los dibujos de los pintores coetáneos,

también muestran características específicamente teatrales, como la atención a los efectos luminosos, el enmarcado teatral y – quizá lo más relevante – la composición en planos, lo que facilita la conversión posterior ‘en perspectiva’ en los distintos planos de la escenografía [figs 30-1]. En cualquier caso, esta disposición en planos sucesivos casi nunca resulta demasiado evidente en los dibujos de Ciceri, que evita que la necesidad instrumental arruine el efecto visual del conjunto. Son dibujos que representan el efecto ideal que se pretende conseguir en el espectador antes que explicar la configuración real de la escenografía.

<sup>11</sup> La Bibliothèque-musée de l’Opéra, conserva 417 dibujos de Ciceri catalogados por Nicole Wild: un álbum con 144 bocetos y dibujos de decorados, un álbum con 73 apuntes del viaje a Italia y con bocetos de distintas obras, y otros 190 dibujos en carpetas. ArtPrice, que muestra resultados de subastas desde 1984, incluye otros 65 dibujos; la Galerie La Nouvelle Athènes de Paris, especializada en dibujo del siglo XIX francés, da referencias de 5; MutualArt de 4; The Morgan Library & Museum de 3; el Museo del Louvre de 2; The Firestone Library de la Princeton University de 1.



**Figura 2** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Torre de Francisco I en Le Havre*. 18... Lápiz, papel, 322 × 540 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397512626>

**Figura 3** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Torre de Francisco I en Le Havre*. 18... Acuarela, papel, 189 × 311 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513943>

### 3.1 Vocabulario y sintaxis. Evolución estilística

La obra de Ciceri muestra fundamentalmente dibujos del natural y dibujos de invención teatral. El primer tipo de dibujos, practicado por Ciceri desde su juventud, habla de vocabulario; el segundo tipo, de sintaxis. En los dibujos de invención Ciceri reelabora los elementos del mundo real en busca de una composición perfecta que, además, debe ajustarse a la escena descrita por el libreto y sugerida por la música. Aunque los dibujos cambian de carácter según los temas de las obras, podemos observar una evolución estilística a lo largo de la trayectoria de Ciceri.

Así, los primeros dibujos se aproximan al *Capriccio*, al paisaje de historia de Valenciennes y a los modelos de Isabey. Posteriormente, a medida que avanza la década de 1820, los dibujos huyen de una idealización indefinida, se vuelven más precisos y consiguen atrapar la individualidad de la escena para convertirla en protagonista, de acuerdo con los preceptos pintorescos. La textura pintoresca, ‘áspera’, ‘compleja’, ‘variada’ o ‘rota’ – es

habitual mostrar los estragos causados por el tiempo –, se ajusta a los efectos de virtuosismo e ilusionismo perseguidos por Ciceri. Por otra parte, la composición pintoresca, al igual que la escenografía, se desarrolla en planos, habitualmente un primer plano oscuro, un plano medio más claro y un plano de fondo representado con menor nitidez. Otra característica pintoresca es que existe al menos un motivo reconocible (una ruina, un árbol, un puente, una tumba, etc.) para ‘añadir efecto’. Finalmente, un punto de vista bajo refuerza la impresión de ‘sublime’.<sup>12</sup> Los dibujos de Ciceri alcanzan sus mayores cotas de calidad entre 1825 y 1835. En la mayoría de los casos siguen los citados códigos pintorescos, aunque en ocasiones pueden ser más fantásticos y recordar los dibujos de Victor Hugo [fig. 25]. Por último, en los dibujos no teatrales de Ciceri realizados principalmente a partir de 1830, se advierte la influencia de los paisajes de Eugène Isabey, su cuñado y amigo, y también la similitud con los dibujos de su hijo Eugène.

### 3.2 Tipología y ejemplos

#### 3.2.1 Apuntes del natural

Estos dibujos permiten desarrollar un vocabulario de motivos que posteriormente será reutilizado en ocasiones en sus dibujos teatrales. A su vez, en estos motivos reales ya se ensaya una mirada teatral. Así, en este apunte de Nápoles realizado en su viaje a Italia de 1827, el motivo enmarcado y el espacio habitado por personajes recuerdan una obra teatral. Se subraya además la iluminación. El carácter pintoresco resulta evidente en la búsqueda de la personalidad del motivo mediante detalles que muestran gran variedad de texturas: cubos, ropa tendida al sol, erosión del pavimento [fig. 1].

En el dibujo a lápiz del puerto de Le Havre, el motivo central, aunque desplazado, es la desaparecida torre de Francisco I. Dos fugas oblicuas, la primera trazada por el muelle y la segunda por la disminución del tamaño de los barcos de izquierda a derecha, dan dinamismo a la composición, algo característico en la pintura escenográfica. El

punto de vista lejano, que permite abarcar una gran amplitud, la minuciosidad de los detalles, que aporta verosimilitud, y el uso de la perspectiva son procedimientos propios de la *veduta* y también de la pintura panorámica cuya influencia queda atestiguada [fig. 2].

Es interesante comparar este dibujo con una acuarela del mismo motivo, quizá acabada en estudio. El tratamiento sigue el concepto de pintoresco: la composición es compleja y cuenta con gran variedad de elementos – barcos, torre, caseta, edificios, viento, agua, humo – mientras que distintos detalles muestran la rotura y el paso del tiempo – la vegetación que se apodera de la torre, los sillares desprendidos, la caseta de madera. También son importantes los contrastes de texturas entre la torre de piedra y la caseta de madera o entre la delicada suavidad del cielo y la superficie metálica del agua [fig. 3].

<sup>12</sup> Las características de lo ‘pintoresco’ han sido sistematizadas por artistas como William Gilpin (1724-1804). En una frase muy citada, Gilpin sugiere que «una maza usada juiciosamente» podría hacer que el frontón insuficientemente desmoronado de una abadía fuese más ‘pintoresco’.



**Figura 4** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Robert le Diable*: boceto preparatorio para el acto III, cuadro 2: Tumba entre las ruinas. 1831. Pluma y aguada sepia, 185 × 244 mm. Representación: París, Académie Royale de Musique – Le Peletier. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752202k>



**Figura 5** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Pluma y aguada de tinta, papel, 120 × 156 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751546s>

### 3.2.2 Bocetos iniciales de invención

Ciceri ejecuta sus primeras ideas en bocetos muy esquemáticos en los que traza las líneas y las masas básicas de la composición. Lo habitual es que sean dibujos realizados con líneas de pluma y manchas de aguada sepia, como en estos ejemplos: uno, realizado en el viaje a Italia como una fantasía clásica al estilo de Hubert Robert, será reutilizado posteriormente para *Robert le diable*; otro, queda como un boceto de decorado sin identificar [figs 4-5].

En ocasiones, Ciceri no usa la pluma, como en el boceto para *Le roi s'amuse* [fig. 6] o lo encomienda todo a las masas, distribuyendo luces y sombras sin necesidad de líneas [fig. 7].

Aun siendo tan esquemáticos, estos bocetos son relevantes por mostrar las características del arte

de Ciceri y las influencias del paisaje idealizado de Valenciennes [fig. 5], del *capriccio* [figs 4-7] o de la escena pintoresca [fig. 6]. En la composición se distinguen los distintos planos sucesivos en los que se resolverá la escenografía acabada. Además, se usa la perspectiva lineal y cada plano presenta su propia fuga de manera que la composición se estructura en fugas oblicuas de direcciones opuestas que crean efecto de dinamismo.

En ocasiones estos bocetos iniciales se enriquecen superponiendo acuarela en tonos azules para los fondos y manteniendo la aguada sepia para primeros términos, estableciendo así, de manera cromática, una sensación de profundidad [figs 8-9].

### 3.2.3 Bocetos de desarrollo

En un siguiente tipo de bocetos Ciceri desarrolla con más precisión la composición, las formas y la luz. Habitualmente inicia estos bocetos con un dibujo a lápiz que puede alcanzar un alto grado de detalle. Hay casos en que decide dejar el boceto en este estado lineal como ocurre en el magnífico dibujo destinado al telón del acto V de *Le Tasse* que representa la Villa d'Este [fig. 10]. En otros casos la capa inicial de lápiz se oculta tras un trabajo a pluma y aguada sepia como ocurre en un magnífico boceto que representa un templo en ruinas próximo a la estética del *capriccio* [fig. 11].

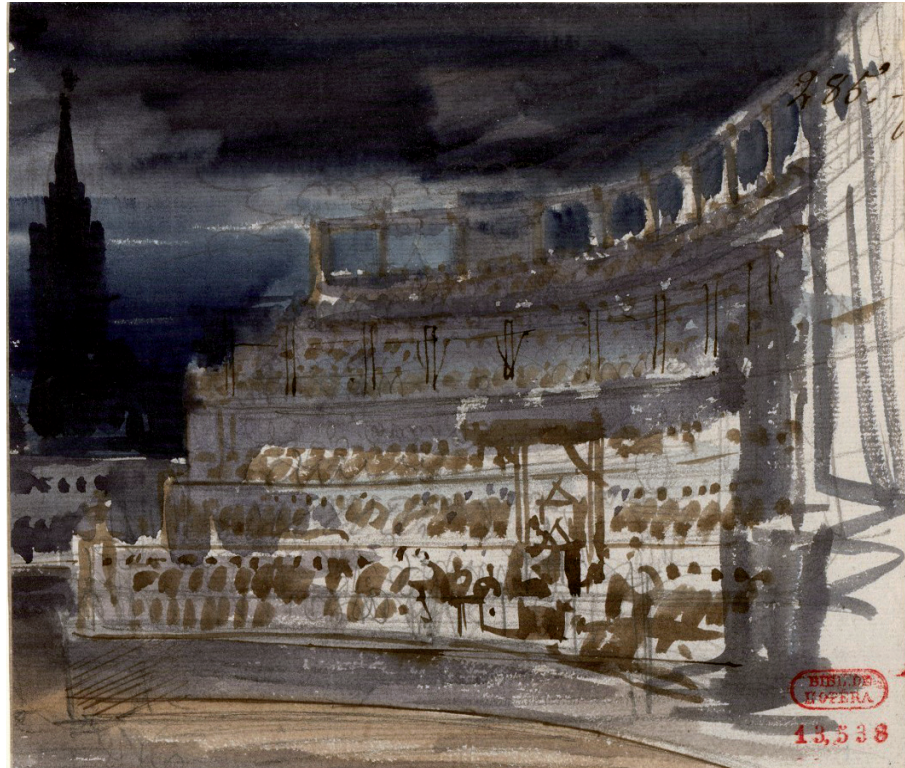
El recurso alternativo a la línea y a la mancha queda explicitado en dos bocetos para *Natalie o La laitière suisse* realizados a partir de apuntes del natural, hoy perdidos, de su viaje a Suiza de 1827 [figs 12-13]. El primer boceto desarrolla a lápiz con gran precisión los elementos centrales de la composición (puente, pabellón a la derecha). El segundo boceto parece una reelaboración del primero porque el dibujo a lápiz es menos detallado, pero los añadidos de trazos de tinta y de manchas de acuarela concretan la luz de la escena y establecen la profundidad de los planos. Además, se ha añadido una cuadrícula para comprobar el encaje del





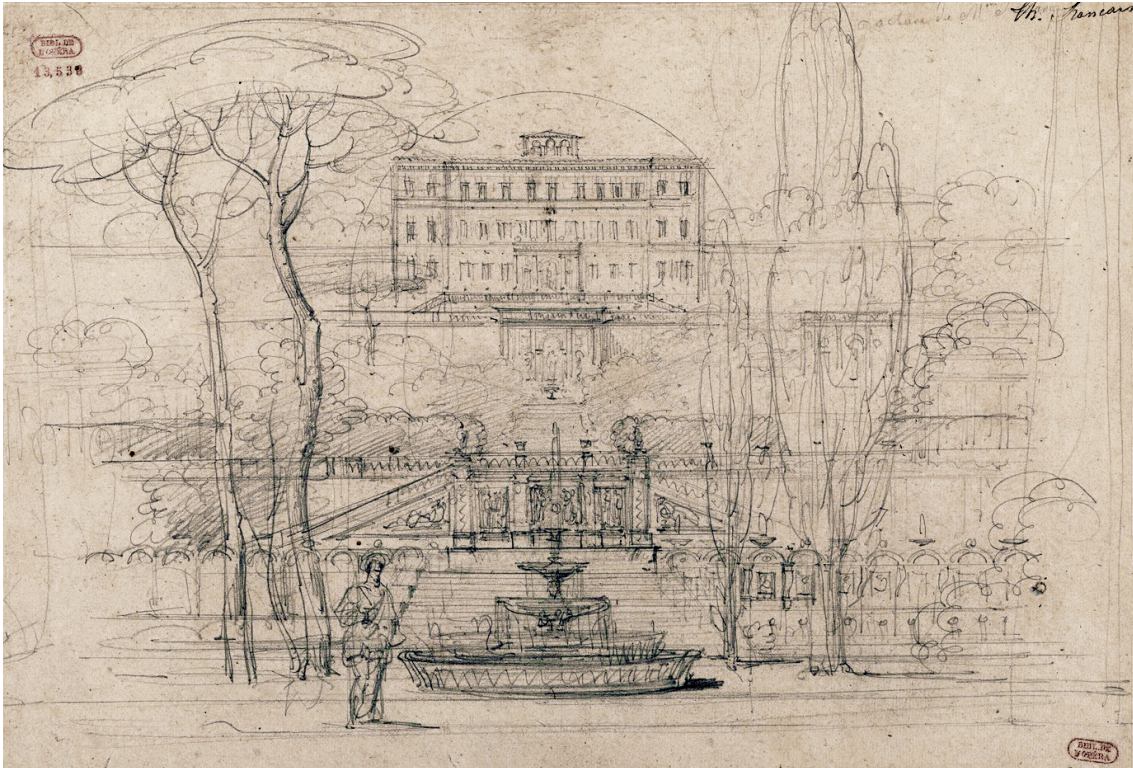
**Figura 6** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le roi s'amuse*: boceto de decorado de los actos IV et V: la cabecera de Notre-Dame y una multitud de figuras en la Place de la Grève. 1832. Representación: Paris: Comédie-Française. Aguada sepia y lápiz, papel, 153 × 266 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397521238>

**Figura 7** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel, 152 × 211 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751455g>



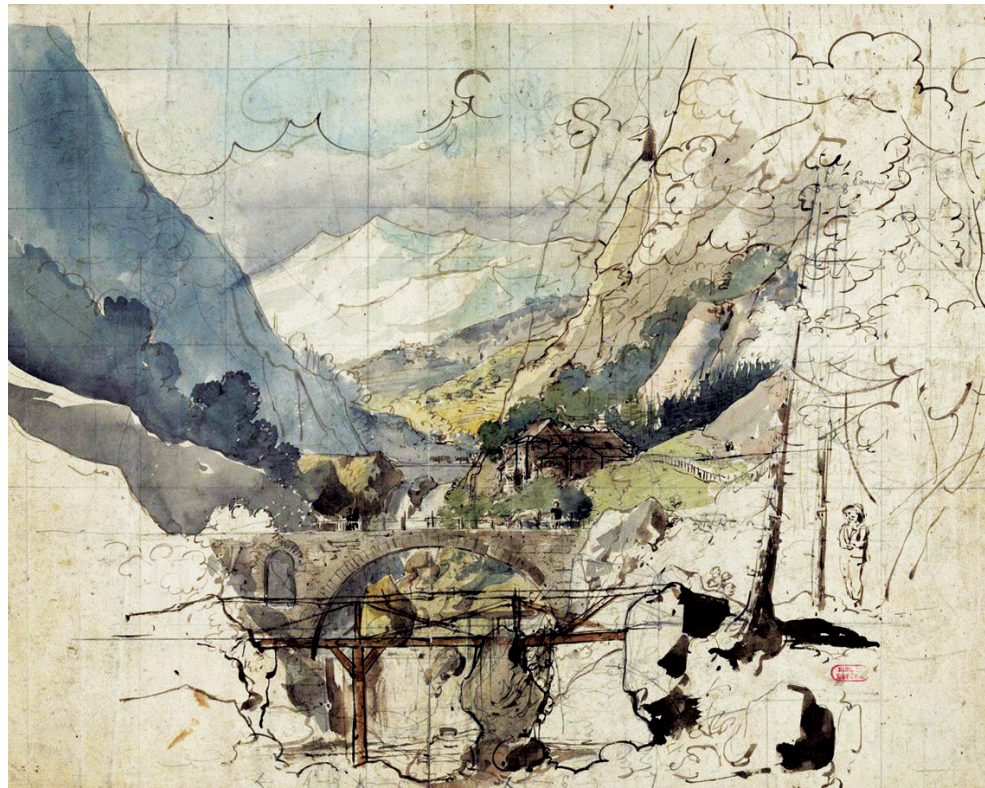
**Figura 8** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Acuarela, aguada sepia y lápiz, papel, 141 × 166 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751456t>

**Figura 9** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado*. Siglo XIX. Acuarela, aguada sepia y lápiz, papel, 371 × 457 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513587>



**Figura 10** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le Tasse: boceto para el telón del acto V: villa d'Este, Tivoli*. 1826. Representación: París, Comédie-Française. Lápiz, papel, 275 × 400 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397521656>

**Figura 11** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Ruinas*. Decorado no identificado. ca.1830. Pluma y aguada sepia sobre lápiz, papel. Princeton, Albert Mathias Friend Collection of Set Designs, Graphic Arts Collection, Firestone Library, Princeton University. <https://graphicarts.princeton.edu/2013/10/08/pierre-luc-charles-ciceri-1782-1868/>



**Figura 12** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Nathalie ou La laitière suisse*: boceto de decorado del acto I. 1832. Representación: París, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Lápiz, papel, 430 × 555 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397520021>

**Figura 13** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Nathalie ou La laitière suisse*: boceto de decorado del acto I. 1832. Representación: París, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 382 × 485 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752003c>



**Figura 14** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Le Cid d'Andalousie*: boceto de decorado del acto IV. 1825. Representación: París: Comédie-Française. Aguada sepia y lápiz, papel, 171 x 228 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397509699>



**Figura 15** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Moïse*: boceto de decorado del acto I. 1826. Representación: París, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y lápiz, papel, 402 x 582 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751988t>

motivo en las medidas reales del teatro o de la tela pintada. Respecto al primer boceto se han simplificado elementos y ahora aparece un único motivo central formado por dos puentes, uno de madera y otro de piedra, que contrasta con el marco de una naturaleza sublime.

La mayoría de estos bocetos de desarrollo muestran las mejores cualidades del arte de Ciceri, especialmente su capacidad de combinar invención y realidad, evocación y precisión [figs 14-15].

### 3.2.4 Dibujos de detalles y elementos particulares

La búsqueda de precisión y verosimilitud de Ciceri se observa en ejemplos en los que estudia detalles y elementos particulares de la composición: así, los dos laterales con casas medievales, detalles del palacio para *Aladin ou La lampe merveilleuse*, o el interior veneciano con un exacto estudio

### 3.2.5 Dibujos recortados para maquetas

Algunos dibujos de Ciceri han sido recortados para formar parte de una maqueta teatral. Estos dibujos pueden ser tanto bocetos de desarrollo como dibujos preparatorios finales. En el primer caso, servirían para componer maquetas de trabajo, realizadas durante el proceso creativo [fig. 21]. En el segundo caso servirían para componer maquetas finales de presentación destinadas

Es interesante analizar un boceto de temática urbana, como el realizado para Clemente VII con una vista de Roma [fig. 16]. Posiblemente el boceto está en relación con un boceto previo en el que Ciceri recurre a un punto de vista elevado, al estilo de las pinturas de los panoramas [fig. 17]. En el boceto más desarrollado Ciceri regresa al habitual punto de vista bajo, típicamente teatral, y subraya la habitual disposición en planos, alternando sepias y azules.

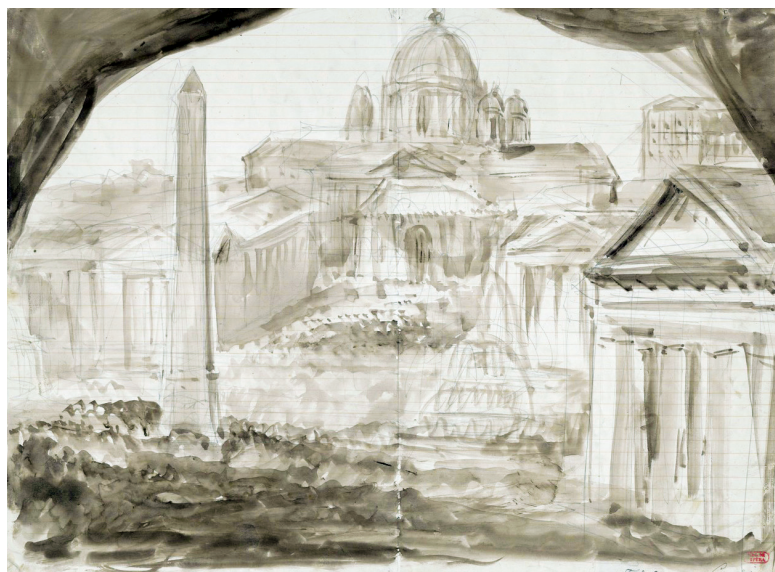
de una perspectiva ligeramente oblicua [figs 18-20]. Se trata de dibujos realizados a lápiz que representan la arquitectura con un alto grado de detalle, al estilo de los dibujos y litografías que ilustran el libro *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

a mostrar la propuesta escenográfica al director del teatro o al director de escena [figs 22-3]. En estos ejemplos, para completar la maqueta, faltarían el plano del telón de fondo y posiblemente algún plano intermedio. Estos dibujos no son habituales en la producción de Ciceri; de hecho, no se conserva íntegramente ninguna maqueta suya a diferencia de lo que sí ocurre con



**Figura 16**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Clément VIII: boceto de decorado del acto V, último cuadro*. 1832. Representación: Paris: Comédie-Française. Acuarela, pluma y lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 297 × 409 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39750973j>



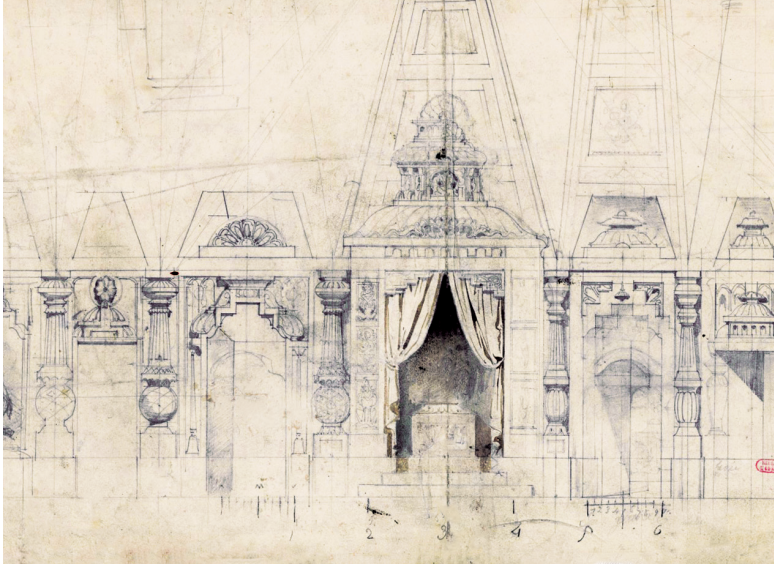
**Figura 17**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado (¿Clemente VII?): San Pedro, Roma*. Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel, 395 × 520 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513734>

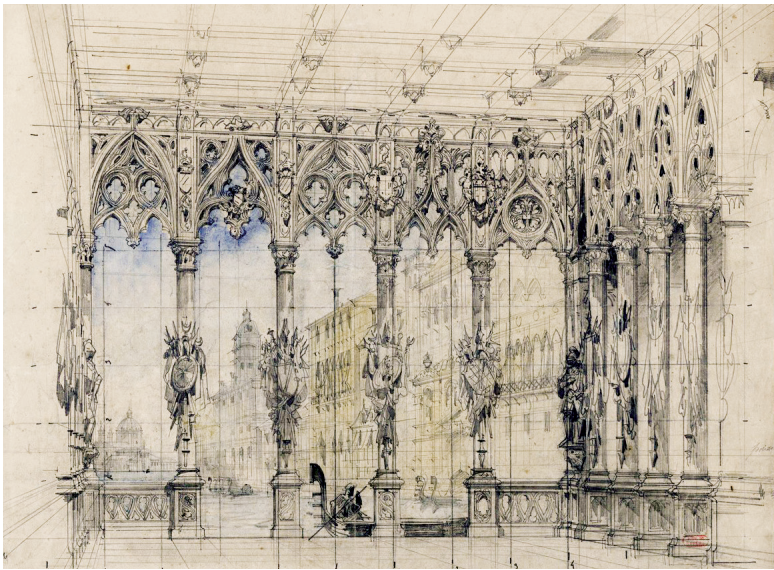


**Figura 18**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado: casas rústicas*. Siglo XIX. Lápiz, papel, con añadido de cuadrícula, 390 × 548 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397513676>



**Figura 19**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Aladín ou La lampe merveilleuse*. 1822.  
 Representación: Paris, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier.  
 Lápiz y toque de aguada sepia, papel, con añadido  
 de cuadrícula, 287 × 480 mm. Paris, Bibliothèque nationale  
 de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra.  
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39750895k>



**Figura 20**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado no identificado:  
 interior de un palacio veneciano de estilo gótico abierto  
 al canal*. Siglo XIX. Acuarela y lápiz, papel, 445 × 540 mm.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France,  
 département Bibliothèque-musée de l'Opéra.  
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751369w>



**Figura 21**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*. Siglo XIX.  
 Aguada sepia y lápiz, papel recortado. 195 × 276 mm.  
 Paris, Bibliothèque nationale de France,  
 département Bibliothèque-musée de l'Opéra.  
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751281g>



**Figura 22**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*.  
Siglo XIX. Aguada sepia y lápiz, papel recortado.  
254 × 375 mm. Paris, Bibliothèque nationale  
de France, département Bibliothèque-musée  
de l'Opéra. [https://catalogue.bnf.fr/  
ark:/12148/cb39751480p](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751480p)



**Figura 23**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Elemento de maqueta*.  
1847. Acuarela y lápiz, papel recortado,  
209 × 301 mm. Paris, Bibliothèque nationale  
de France, département Bibliothèque-musée  
de l'Opéra. [https://catalogue.bnf.fr/  
ark:/12148/cb39751443g](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751443g)



**Figura 24**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Robert le Diable: boceto de decorado del acto III, cuadro 2*. 1831.  
Representación: Paris: Académie Royale de Musique-Le Peletier. Pluma, acuarela y realces de blanco, papel, 270 × 410 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. [https://catalogue.bnf.fr/  
ark:/12148/cb454843260](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb454843260)





**Figura 25**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Gustave III: boceto de decorado del acto III*. 1833. Representación: Paris: Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y realce de gouache blanco, papel, 277 × 345 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751882g>



**Figura 26**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Manon Lescaut: boceto de decorado*. 1830. Representación: Paris, Théâtre de l'Odéon. Acuarela y lápiz, papel, 278 × 419 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397519624>



**Figura 27**  
 Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado*. 1820. Aguada sepia y lápiz, papel, 272 × 391 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397514811>

sus discípulos.<sup>13</sup> Es significativo que Ciceri prefiera confiar en la capacidad visual de sus dibujos y

no recurrir a la técnica estrictamente escenográfica de la maqueta.

### 3.2.6 Dibujos preparatorios finales

Ciceri muestra toda su maestría en los dibujos finales. Son dibujos que se muestran al director de escena y a la dirección del teatro para su aprobación, antes de ser puestos 'en perspectiva' y trasladarse a una maqueta final. Uno de los ejemplos más conocidos es el dibujo que realiza en 1831 para el cuadro 2 del acto III de *Robert Le diable* [fig. 24]. En esta acuarela con toques de gouache, la composición se organiza de manera rotunda a partir de referencias tomadas del natural. Presenta una perspectiva frontal con el punto de fuga desplazado hacia el lateral izquierdo. El efecto de profundidad se acentúa mediante las numerosas aberturas de la arquitectura y el habitual contraste entre términos sepias y azules, y términos enfocados y desenfocados. El dibujo fue reproducido en una famosa litografía por su hijo Eugene.<sup>14</sup>

En otras ocasiones Ciceri prefiere evocar la atmósfera general y los efectos luminosos sin alcanzar un grado de precisión tan alto, como ocurre en su dibujo para el acto III de *Gustave III*, que muestra un gran parecido con los dibujos de Victor Hugo [fig. 25]. La falta de concreción también puede deberse a que Ciceri confía en su capacidad para añadir precisión en el momento de pintar directamente en las telas. Un buen ejemplo es el dibujo preparatorio para *Manon Lescaut* que muestra la habitual gama sepia y azul y la disposición en planos sucesivos ordenados en una perspectiva oblicua [fig. 26].

Hay otros dibujos finales realizados en una aguada monocromática sepia que sacrifican el color a una precisa descripción de las formas y de los efectos luminosos. Un buen ejemplo es este dibujo de una naturaleza alpina que aparece enmarcada por una arquitectura rústica de carácter pintoresco resuelta con una perspectiva estrictamente frontal [fig. 27]. La utilización de las aberturas del marco, el uso de la perspectiva y los distintos grados de acabado en los planos, crean una gran sensación de profundidad. En otros casos, el motivo pintoresco se representa en primer término, sin búsqueda de profundidad [fig. 28]. Otros dibujos de Ciceri, como el realizado para *Ali baba et les quarante voleurs* permiten conocer cómo se representa otro tema habitual de la escenografía pictórica, las grutas, un tema que ya era habitual en la escenografía barroca y que la escenografía del XIX trata de representar con mayor verosimilitud (solo con relativo éxito). De nuevo se emplean las aberturas y los contrastes cromáticos para crear sensación de profundidad [fig. 29].

Un dibujo de 1836 que representa un interior rústico resulta particular porque los planos se disponen de manera muy evidente, como es habitual en su colaborador Caron pero sorprendente en la producción de Ciceri que prefiere crear en sus dibujos una imagen más continua, con un valor autónomo y menos instrumental [fig. 30]. Su principal interés radica en que está relacionado con una de las pocas escenografías de Ciceri que se han conservado [fig. 31].<sup>15</sup>

### 3.2.7 Dibujos autónomos

Se conserva registro de algunos dibujos de paisajes y arquitecturas con un valor autónomo, sin referencias teatrales. En su mayoría son dibujos reelaborados en estudio a partir de dibujos del natural. Están realizados con acuarela y guache, y su calidad es variable. En ocasiones estos dibujos pueden resultar algo decepcionantes porque si quedan desprovistos de la fuerza de la teatralidad

quedan abocados a un tratamiento excesivamente convencional. En algunos casos, como en un dibujo relativamente temprano de 1810, el tratamiento observa fielmente los códigos del *capriccio* [fig. 32]. En dibujos posteriores resulta evidente el carácter pintoresco como ocurre con la acuarela del puerto de Le Havre, ya citada [fig. 3]. En otros dibujos, aunque el uso teatral está descartado por el

<sup>13</sup> La Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris conserva 31 maquetas de Charles Cambon, 27 de Edouard Despléchin y 33 del taller formado por Philippe Chaperon y Auguste Rubé (yerno de Ciceri). Todas pueden verse en BnF Gallica. De Auguste Caron no se conservan maquetas quizá porque, como se ha indicado, sus dibujos marcan con claridad los sucesivos planos de la escenografía.

<sup>14</sup> Puede verse en BnF Gallica <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42674232c>.

<sup>15</sup> En el castillo de Valençay se conservan tres escenografías de Ciceri y otras tres han sido mostradas en la Ópera Real de Versalles en 2018. Una de ellas, *Un Palais de marbre rehaussé d'Or*, de 1837, ha sido sometida a un complejo proceso de restauración en los talleres del pintor decorador Antoine Fontaine.

formato vertical, se mantiene la teatralidad (enmarcado de la escena, estructura clara en planos, figuras que animan la escena y subrayan la escala, contrastes cromáticos para crear profundidad) y el resultado estético es más convincente [fig. 33]. En los dibujos más tardíos se observa la influencia de Eugene Isabey, cuñado de Ciceri. Son dibujos caracterizados por la representación de planos entremezclados de agua, tierra y cielo, dispuestos a veces de manera violenta al estilo romántico o de una manera tranquila en sucesivos planos horizontales [fig. 34]. En ocasiones, presentan gran similitud con los dibujos de su hijo Eugène.<sup>16</sup>



**Figura 28** Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto de decorado*. Siglo XIX. Acuarela y gouache, papel, 320 × 336 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751449j>

#### 4 Los dibujos de los seguidores de Ciceri

La influencia de Ciceri se extiende a lo largo del siglo XIX y abarca, de manera esquemática, tres generaciones sucesivas de escenógrafos-pintores: una primera generación de colaboradores entre los que destacan Auguste Caron (1806-?), Charles Cambon (1802-1875) y Charles Séchan (1803-74), con sus colaboradores Edouard Despléchin (1802-77), Léon Feuchère (1804-57) y Jules Diéterle (1811-89); una segunda generación con los yernos de Ciceri Auguste Rubé (1817-99) y Joseph Nolau (1804-83), más Philippe Chaperon (1823-1906); y una tercera generación, con epígonos como Eugène Carpezat (1833-1912), Delphin Amable (1846-1916) o Marcel Jambon (1848-1908) que no conocen a Ciceri, pero que continúan su estética romántica hasta finales del siglo.<sup>17</sup>

Estos pintores-escenógrafos trabajan siempre como pintores ejecutores de decorados y, en ocasiones, como diseñadores de estos mismos decorados. En este segundo caso, deben realizar dibujos preparatorios. Un estudio comparativo y detallado de estos dibujos exigiría un artículo completo, pero podemos mostrar algunos ejemplos para indicar brevemente

sus características básicas y concretar en lo esencial la influencia ejercida por Ciceri. Se ha señalado que los dibujos de Ciceri buscan representar el efecto ideal de la escenografía antes que explicar su configuración real y su disposición en planos. Tan solo Caron – joven colaborador que abandona su carrera de escenógrafo con apenas veinte años – prefiere indicar con claridad la distribución de la escenografía en planos sucesivos [fig. 35]; los demás discípulos de Ciceri continúan su estrategia de ofrecer la imagen ideal y pictórica que la escenografía ofrece al espectador.<sup>18</sup> El seguidor de Ciceri más sobresaliente y prolífico es Cambon. Sus dibujos se caracterizan por una invención compositiva y una variedad y virtuosismo técnicos iguales o superiores a los de Ciceri. Desde un punto de vista estilístico sus dibujos presentan interesantes características propias. En los dibujos más abocetados, tanto a lápiz como con aguada, el gesto es más ágil y expresivo y los márgenes suelen quedar menos trabajados para centrar la atención en el centro de la escena. Tanto en los dibujos abocetados como en los más acabados se emplea una base de color de un tono medio, a veces

<sup>16</sup> Como indica Philippe Brochard, hay ciertas dificultades en catalogar los dibujos de Eugène Ciceri por su similitud con los dibujos de carácter autónomo realizados por su padre. Ver Brochard 2020.

<sup>17</sup> Ver una tabla con la cronología de pintores en jefe y pintores externos de la Ópera de París en Wild 1987, 11-13. Ver también Join-Diéterle 2012, 41-55.

<sup>18</sup> La Bibliothèque-musée de l'Opéra, conserva un gran número de dibujos de Cambon y Despléchin, algunos dibujos de Caron, y unos pocos ejemplos de los demás colaboradores directos de Ciceri. Hay también ejemplos de la segunda generación, en especial de Chaperon. Todos los dibujos pueden consultarse en BnF Gallica.



**Figura 29**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Ali Baba ou Les quarante voleurs: boceto de decorado del acto III*. 1832. Representación: París: Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. París, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397509052>



**Figura 30**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Un interior campesino*. 1836. Acuarela, papel, 186 × 234 mm. Nueva York, The Morgan Library & Museum. <https://www.themorgan.org/drawings/item/187727>



**Figura 31**

Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Decorado teatral*. Escena: un interior campesino. Châteaux de Versailles. [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-luc-charles-ciceri\\_decor-de-theatre-decor-de-scene-interieur-rustique\\_verge-peinture-a-la-colle\\_lin-etoffe](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/pierre-luc-charles-ciceri_decor-de-theatre-decor-de-scene-interieur-rustique_verge-peinture-a-la-colle_lin-etoffe)



**Figura 32**  
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Paisaje con sol poniente*.  
1810. Acuarela y gouache, madera. 267 mm diámetro.  
Vendido en The Potomack Company el 8 de febrero  
de 2020. Alexandria, Virginia, USA. [https://www.potomackcompany.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-french-1782-1868-le-sol\\_2124E19BF6](https://www.potomackcompany.com/auction-lot/pierre-luc-charles-ciceri-french-1782-1868-le-sol_2124E19BF6)



**Figura 33**  
Pierre-Luc-Charles Ciceri, *Boceto con gruta*. Siglo XIX.  
Acuarela, papel, 257 × 171 mm. Paris, Bibliothèque  
nationale de France, département Bibliothèque-musée  
de l'Opéra. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751435v>

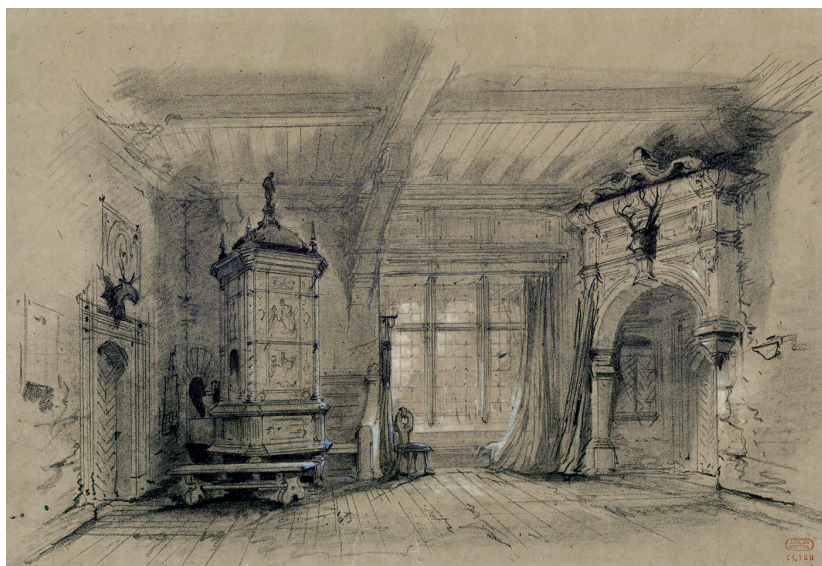
**Figura 34**  
 Pierre-Luc-Charles Cicéri, *Botes de pescadores en la orilla*. 1836. Acuarela con realces de blanco, papel, 225 x 290 mm. Vendido en MutualArt el 26 de noviembre de 2022. <https://www.mutualart.com/Artwork/fishing-boats-on-the-beach/5A8E3618FC7A28AA0B023AC1CEB89E4C>



**Figura 35**  
 Auguste Caron, *Le siège de Corinthe: boceto de decorado del acto I, cuadro 1: le vestibule du palais du Sénat à Corinthe*. 1826. Representación: Paris, Académie Royale de Musique-Le Peletier. Acuarela y realces de guache, papel. 320 x 395 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001271z.r=Auguste%20Caron?rk=1933134;0>



**Figura 36**  
 Charles-Antoine Chambon, *Robin des Bois (Der Freischütz): boceto de decorado del acto II, chambre dans la maison du garde-chasse*. 1855. Representación: Paris, Théâtre-Lyrique. Carboncillo y realces de blanco, papel beige, 365 x 545 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7001240d.r=Chambon%2C%20Charles%20-Antoine.?rk=343349;2>

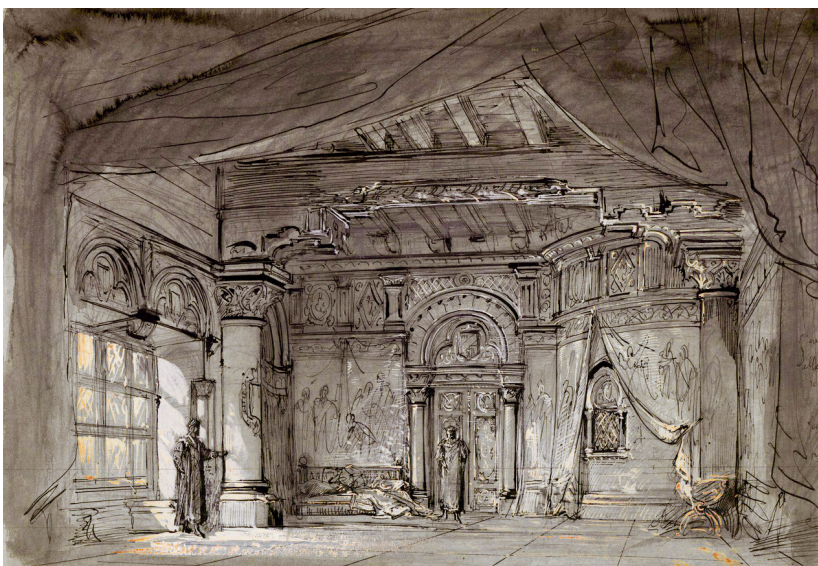




**Figura 37**  
 Charles-Antoine Chambon, *Don Juan*: boceto de decorado del acto I. 1866. Representación: París, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Pluma, acuarela y reales de guache, papel, 325 × 427 mm. Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000902t.r=Chambon%2C%20Charles%20-Antoine.?rk=4978565;2>



**Figura 38**  
 Charles-Antoine Chambon, *Robert Bruce*: boceto de decorado del acto III, cuadro 3: la draperie s'ouvre découvrant le rempart de la forteresse. 1846. Representación: París, Théâtre de l'Opéra-Le Peletier. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70012264.r=Charles%20Chambon?rk=472105;2>



**Figura 39**  
 Edouard Despléchin, *Boceto de decorado no identificado*. Acuarela, papel, 371 × 535 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000693m.r=edouard%20desplechin?rk=579402;0>



**Figura 40** Edouard Despléchin, *Aïda: boceto de decorado del acto II, cuadro 2: entrée de la ville de Thèbes*. 1871. Representación: El Cairo, Teatro de la Ópera de El Cairo. Carboncillo, acuarela, guache, papel beige, 494 x 646 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b70000175.de?r=edouard%20desplechin?rk=858373;2>



**Figura 41** Edouard Despléchin, *La Juive: Acto I: carrefour de la ville de Constance: maqueta en volumen*. 1875. Paris, Théâtre national de l'Opéra, Palais Garnier. Acuarela y guache, papel, maqueta en volumen. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69396528/f4.item?r=edouard%20desplechin>

creada por una capa de aguada, y sobre esta base se realzan las luces con blancos, lo que permite ampliar la gama tonal [figs 36-7]. También se enriquece la gama cromática frente a la tendencia a la monocromía o bicromía de Ciceri [fig. 38]. Despléchin es un pintor notable que dibuja en códigos similares y que, en sus mejores ejemplos, alcanza el virtuosismo de Ciceri y Cambon, tanto en bocetos como en dibujos más acabados [figs 39-40]. En el trabajo en equipo que exigen estas escenografías, Despléchin se encarga habitualmente de realizar los dibujos que, recortados y plegados, serán utilizados en las maquetas; se trata de una tipología de dibujo que, como se ha señalado, apenas existe en Ciceri [fig. 41].

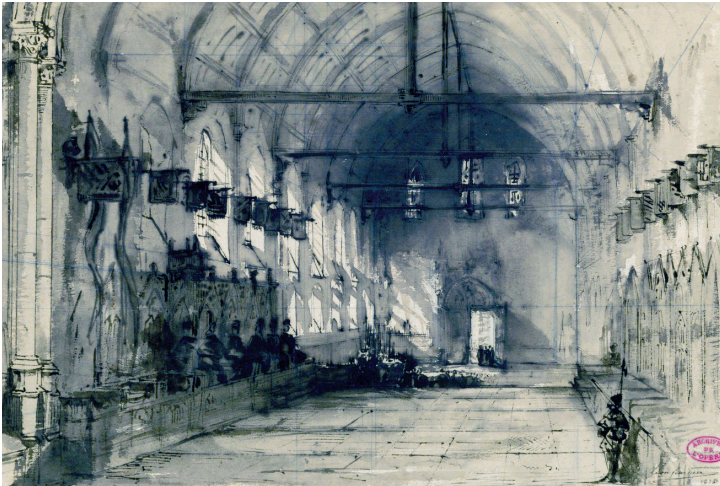
## 5 Conclusión

La gran mayoría de los dibujos de Ciceri muestra un gran virtuosismo, tanto en el uso del lápiz como de la aguda y acuarela. Este dominio le permite asegurar la eficacia instrumental de sus dibujos: Ciceri confía en su capacidad visual para representar futuras escenografías y apenas siente necesidad de hacer maquetas. El dibujante Ciceri muestra en sus dibujos una visión romántica ideal que el escenógrafo Ciceri tratará de reproducir en escena. La orientación instrumental nunca menoscaba el genuino interés y aprecio que muestra Ciceri por el dibujo, un arte que cultiva desde su juventud y al que otorga un valor autónomo. Así, Ciceri no añade cuadrículas en sus dibujos más acabados para preservar su belleza y la necesidad de

Los demás colaboradores de Ciceri trabajan más como pintores de decorados que como diseñadores y, por ello, producen muchos menos dibujos; además no suelen tener la precisión de los dibujos del maestro, aunque sí pueden conseguir hermosos efectos de conjunto [fig. 42]. La segunda generación de pintores-escenógrafos modifica ligeramente los códigos estilísticos de Ciceri, tal como se aprecia en los mejores dibujos de Chaperon, caracterizados por un mayor colorido y una mayor síntesis en el trazo [fig. 43]. La tercera generación prolonga estos códigos pero el tratamiento gráfico y la inventiva resultan más convencionales.

distribuir la composición en planos sucesivos nunca es demasiado evidente para arruinar el efecto estético del conjunto. Por otra parte, esta disposición en planos y otras características 'teatrales' de sus dibujos (enmarcado de la escena, efectos luminosos, contrastes cromáticos) no solo menoscaban su calidad, sino que, por el contrario, la refuerzan. El valor artístico y estético de los dibujos es innegable, aunque la inventiva de Ciceri puede parecer más limitada, por ejemplo, en temas exóticos, si escasean las referencias - ya sean apuntes del natural propios o imágenes ajenas - a las que se muestra tan atento. En sus dibujos Ciceri sintetiza distintos ideales estéticos y procedimientos de su época; muestra tanto una vinculación personal





**Figura 42** Léon Feuchère, *Boceto de decorado no identificado*. 1836. Aguada de tinta sepia, papel, 260 × 392 mm. Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000703j.r=Léon%20Feuchère?rk=21459;2>



**Figura 43** Philippe Chaperon, *Calígula. Boceto de decorado del acto I*. 1883. Representación: Paris, Théâtre de l'Odéon. Pluma y acuarela, papel, 156 × 227 mm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7000989r.r=philippe%20chaperon?rk=257512;0>

a la pintura romántica, gracias a los Isabey, como al espíritu positivista de su colaborador Daguerre. En este cruce de confluencias estéticas y

multidisciplinares, los dibujos de Ciceri son, sin duda, una expresión muy significativa del arte del dibujo en la primera mitad del siglo XIX.

## Bibliografía

- Auclair, M. (2019). *L'Opéra de Paris. 350 ans d'histoire*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Brochard, P. (2020). *Eugène Ciceri (1813-1890) Peindre, litographier et enseigner le paysage au XIXe siècle* [thèse de doctorat]. Dijon: Université Bourgogne Franche Comté.
- Cedolin, F. (2019). «Le décor historique de l'Opéra royal du château de Versailles présenté jusqu'au 22 septembre». *Actu*. [https://actu.fr/ile-de-france/versailles\\_78646/yvelines-decor-historique-lopera-royal-chateau-versailles-presente-jusquau-22-septembre\\_26771485.html](https://actu.fr/ile-de-france/versailles_78646/yvelines-decor-historique-lopera-royal-chateau-versailles-presente-jusquau-22-septembre_26771485.html).
- Château de Valençay. *Charles Ciceri. Décors*. <https://www.chateau-valençay.fr/en/decouvrir/le-theatre/>.
- Daniels, B. (1981). «Ciceri and Daguerre: Set Designers for the Paris Opera, 1820-1822». *Theatre survey: the American journal of theatre history*, 22(1), 69-90.
- Daniels, B. (2003). *Le Décor de Théâtre à l'Époque Romantique. Catalogue Raisonné des Décors de la Comédie Française, 1799-1848*. Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.
- Galerie La Nouvelle Athènes. *Pierre-Luc-Charles-Ciceri. Project de décor pour Robert le Diable, vers 1831*. <https://lanouvelleathenes.fr/2018/01/14/pierre-luc-charles-ciceri-1782-1868-4/>.
- Join-Diéterle, C. (1982). «Ciceri et la décoration théâtrale à l'Opéra de Paris pendant la première partie du XIXe siècle». Centre Régional de Publication de Bordeaux (éd.), *Victor Louis et le théâtre: scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris: CNRS éditions, 141-51.
- Join-Diéterle, C. (1988). *Les Décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*. Paris: Picard.
- Join-Diéterle, C. et al. (2012). *L'envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIXe siècle = Catalogue de l'exposition* (Moulins: Centre national du costume de scène et de la scénographie, 18 janvier-20 mai 2012). Moulins: Centre national du costume de scène.
- Kahane, M. (éd.) (1985). *Robert le Diable = Catalogue de l'exposition* (Paris, Théâtre national de l'Opéra de Paris, 20 juin-20 septembre 1985). Paris: Bibliothèque Nationale.
- Wild, N. (1987). *Décors et Costumes du XIXe Siècle. Vol. 1, À l'Opéra de Paris: Théâtres et Décorateurs*. Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.
- Wild, N. (2014). *Décors et Costumes du XIXe Siècle. Vol. 2, Théâtres et Décorateurs*. Paris: Editions Bibliothèque Nationale de France.

