



La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español

A través de estas líneas y con unos cuantos ejemplos se analiza la decoración de la zarzuela en el siglo XIX, haciendo notar el proceso desde imágenes de espacios ficticios a los reales y castizos de los que el espectáculo popular de la zarzuela es soporte fundamental.

De una manera global se entiende hoy por escenografía todo el conjunto de elementos ya sean de índole artística o técnica que en el escenario teatral concurren para dar fondo plástico a un texto dramático ya sea hablado o cantado. Es en este sentido en el que el concepto de escenografía se asimila al de puesta en escena, que igualmente cabe definir como la total y concreta forma de un suceso literario que comprende la disposición de decorados, actores, luces y tramoyas con la que se logra una efectividad teatral máxima.

Por tanto mi propósito es hablarles de escenografía en sentido estricto, es decir, de la pintura de escena que en el espacio concreto del escenario pone fondo al texto al que presta su apoyo. Se trata, pues, de una pintura muy especial que va destinada a un doble espacio, el concreto y real del escenario y al espacio ficticio en el que el autor sitúa el texto. Como tal pintura tiene una serie de dependencias que no son difíciles de imaginar: el gusto de la época y las transformaciones estilísticas que conforme a cada una de ellas se vayan produciendo. Asimismo, y en segundo lugar, ha de tener en cuenta determinadas reglas de perspectiva, que a su vez se relacionan con la arquitectura del edificio teatral y con la disposición que dentro de él tenga el escenario, de tal forma que estas dependencias propias de este tipo de pintura permiten fijar dos de sus características esen-

This article analyses zarzuela decorations in the nineteenth century, providing a number of examples. The process is observed from images of imaginary spaces to the real and traditional ones in which the popular spectacle of the zarzuela is an essential support.

ciales: la provisionalidad y el ilusionismo ya que la pintura de escena nace con el texto y con él muere. Dura lo que dura la representación y mientras ésta tiene lugar y en virtud de todas esas reglas de gusto, estilo, o perspectiva, transportan al espectador desde el espacio real que ocupa en el teatro, al espacio de ficción al que el texto se refiere. En tal sentido lo importante no son tanto las imágenes representadas como el espacio que con ellas se crea y que el pintor-escenógrafo pone al servicio del espectador, uniendo así la ficción y la realidad.

Como se ve, estamos hablando de una parcela artística que tiene su propia identidad, que corre paralela a la pintura de su época, pero a la que desgraciadamente en España jamás se le ha prestado la atención debida, ni desde un punto de vista artístico, porque jamás se enseñó en las Academias ni se apoyó a quienes la practicaron, ni desde un punto de vista administrativo, pues ni se destinaron partidas para las decoraciones, ni se convocaron concursos para la pintura de los teatros. De manera que nunca fue una parcela artística a la que se le diera un rango minimamente oficial. Además cabe decir que tampoco la historiografía se ha fijado en ella hasta hace relativamente poco tiempo, en que se ha empezado a estudiar y a considerar como una especialidad pictórica; todo lo cual se puede comprobar fácilmente repasando en los diversos archivos los legajos que

desde la época del Conde de Aranda, época en la que se sustituyen “*las cortinas por decoraciones pintadas*”, no hay una sola partida destinada a la pintura escénica y lo único que se pide a los pintores son decoraciones genéricas como “un bosque”, “un salón regio, etc.” y sobre todo los inventarios de los teatros demuestran que las decoraciones se repintan hasta que literalmente se deshacen y que una misma decoración se utiliza para varias obras.

La escenografía para la zarzuela no sólo no iba a ser una excepción, sino que por añadidura tendría que soportar y sortear las dificultades inherentes al espectáculo en sí. Ya Cotarelo señala que

“...el auge de la tonadilla escénica después de 1776, acabó por eliminar la zarzuela, pues las costumbres teatrales de la época hacían habitual la inclusión de una tonadilla en un sainete, o de un baile en las sesiones del teatro hablado. Luego cuando en época de Carlos IV se prohibió la representación de obras teatrales en una lengua extranjera (1779), cayó la ópera italiana y aunque la prohibición debía afectar a todo el territorio nacional, en Barcelona donde la ópera italiana había echado raíces tan amplias se mantuvo y fue entonces cuando en otras ciudades se cubrió el hueco con alguna zarzuela, pero sólo de una manera esporádica.

Al terminar la guerra de la Independencia la ópera italiana volvió a tener mucha fuerza y otra vez de la zarzuela no quedó prácticamente ni rastro. Sin embargo y a pesar de esta regla general, en el Madrid romántico y especialmente en los años de la mayoría de edad de la reina Isabel II, se llevaron a escena con mayor o menor éxito algunas zarzuelas...”¹

1. Los años del romanticismo

La documentación que he consultado en el Archivo de Villa me permite afirmar que las zarzuelas que se estrenaron en esos años en los teatros de Madrid, aprovecharon muchas de las decoraciones que ya estaban hechas y sólo encontré la mención de un autor que las hizo *ex profeso* para la representación de una zarzuela. Se trata de José M^a Avrial, un laborioso pintor madrileño nacido en 1807 y que

estudió en la Academia de San Fernando con José de Madrazo y con Branbilla. Cuando se contemplan sus obras no sólo las escenográficas, se ve claramente que las enseñanzas de estos dos maestros constituyen las dos notas más características de todo su quehacer: un apurado dibujo y una práctica constante en paisajes urbanos que contribuyeron en una medida muy importante a la facilidad con que años después pintó panoramas y paisajes para la escena, haciendo una brillante síntesis de ambos en la escenografía que a continuación comentamos. Se trata del decorado de “*la calle de Jevés*” (Lám I) para la obra de Sué *Los misterios de París* que se puso en escena en 1843.

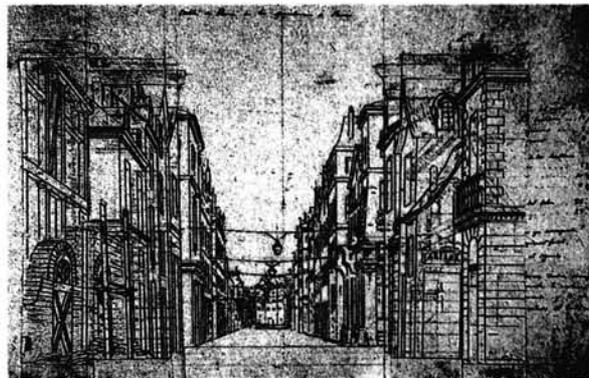


Lámina 1. *Los misterios de París*

El dibujo que reproducimos es el n^o 959 del Inventario del M. Nacional del Teatro de Almagro² y en él podemos apreciar el rigor de la perspectiva y la claridad con la que los volúmenes se distribuyen en el espacio, fruto, desde luego, de las enseñanzas académicas recibidas de las que Avrial no se desprendió nunca. Me interesa destacar en este sentido que Avrial representa brillantemente en la pintura escénica el deseo de moderación de nuestro romanticismo, al conciliar en esta decoración la fórmula italiana, visible en el reparto de las masas en el

¹ Tomo estos datos de A.A.V.V. *El libro de la Zarzuela*. Daimon 1982.

² Inventario de Pinturas, dibujos... M.N 1 del Teatro de Almagro. Vol I., Madrid: INAEM, 1993; p. 46

espacio y el extraordinario cuidado del dibujo que es el instrumento apropiado para todavía resaltar más la monumentalidad de las arquitecturas tan características de la fórmula italiana, con la fórmula francesa que se evidencia en el planteo frontal de la decoración además de en la mirada puesta en un texto que en cierta medida relata un mundo de fantasía y cierto misterio, todo lo cual impuso entre nosotros el escenógrafo francés Blanchard en los días de la regencia de M^a Cristina.

Hay que llegar a la segunda mitad del siglo, a los años de la mayoría de edad de la reina Isabel II, para contemplar la importancia que va adquiriendo la zarzuela como espectáculo y en paralelo —como no podía ser de otro modo— su escenografía y, aunque se sigue con la inveterada costumbre de utilizar decoraciones hechas para otras obras, se hacen ya varias específicas para las zarzuelas que se llevan a escena; y es que el escenario real de nuestra historia también ha cambiado. Es el momento en que vemos descender el telón del acto de nuestra historia que constituían los últimos años de la era isabelina... Corría pues, el año 1868 y en septiembre y casi coincidiendo con el inicio de una nueva temporada teatral, como si se quisiera unir la realidad con la ficción, La Gloriosa ponía fin al reinado de Isabel II y traía la democracia a la vida política española...

2. Los años del realismo

Se alzaba ahora el telón para dar paso al siguiente acto de nuestra historia que ahora se presentaba complejo y rico, era el Sexenio, que aparecía como una espléndida embocadura para un periodo que —como en toda Europa— también en España, abría una etapa abierta a nuevas perspectivas sociales, cuyos signos se materializaban en unos años cargados de nobles esperanzas en el progreso que tendría su credo en el positivismo y su dimensión imaginativa además de su trascendencia en las inolvidables páginas escritas por Julio Verne.

La estética que corresponde a este momento es la del realismo, que nace como oposición al romanticismo y encarna un ideal referido no a lo imaginado,

sino justamente lo contrario, a la observación directa por parte del artista del mundo que le rodea. Estamos además en un momento histórico donde encontramos un franco dominio de la burguesía y en el que puede verse perfectamente que en el seno de las fuerzas que han llevado a cabo la revolución liberal se van formando dos grupos perfectamente diferenciados, los moderados y los progresistas. El conflicto entre ambos grupos generará la dialéctica política del periodo. Estos dos bloques sirven también para señalar las dos líneas más relevantes de la actitud intelectual del país: tendencia a la moderación y por tanto enlace de continuidad con el periodo anterior y una casi ingenua esperanza en el progreso, como signo de los nuevos tiempos. Todo lo cual y en una clase dirigente cuya norma es la moderación, explica que se salude el eclecticismo y el arte que de él se deriva con verdadera satisfacción, de manera que tanto la pintura como la literatura tenderán a conciliar lo clásico y lo romántico con un leve toque de realismo. La pintura seguirá en obsequio de esa continuidad, cultivando los mismos géneros y en este contexto en el que el eclecticismo se manifiesta en todos los órdenes de la vida nacional, un tipo de pintura adquiere singular desarrollo por encima de los otros géneros, de tal modo que se le considera el género del eclecticismo: estoy hablando del cuadro de asunto histórico.

La pintura escénica que sirve de apoyo plástico a los espectáculos de zarzuela sigue este mismo esquema pero con algunas matizaciones que quiero tratar de explicar sobre los ejemplos que propongo.

Desde los primeros años del Sexenio nos encontramos con Antonio Bravo (Valencia, 1810-Madrid, 1882) pintando decoraciones para los teatros de la Zarzuela, Español y Novedades al lado de dos importantes escenógrafos italianos, Ferri y Bussato, que cubrieron una buena parte de las necesidades escénicas de la época.

Antonio Bravo es —como puede verse— un pintor de la misma generación que Avrial, pero que dedicó sus primeros años de vida profesional a la pintura mural en casas nobles del Madrid romántico, en las que prevalecía siempre el gusto por el ornato de tipo pompeyano, su actividad escenográfica es —

como queda indicado— posterior y corresponde a estos años del sexenio casi siempre en el estatus de colaborador de Ferri y Bussato. Junto a estos dos artistas italianos Bravo significa una preocupación por la perspectiva y desde luego por un planteo frontal de la decoración, tal y como había aprendido de Blanchard. Además y por los datos que de él pueden retraerse en las crónicas de la I.E.A., se puede afirmar que es muy severo con la composición y que hace múltiples bocetos antes de la decoración definitiva que generalmente resuelve incluyendo algunos adornos arquitectónicos, como antaño había hecho en sus decoraciones murales.

Las crónicas de la época señalan asimismo que "...sus arquitecturas distan mucho de esas abominables anomalías arquitectónicas hijas de las fantásticas imaginaciones de los pintores italianos..."³ Es muy probable que esto unido a que Bravo no utilizaba el colorido brillante de los italianos y que por entonces conmovía a las multitudes, fue lo que le relegó siempre a un puesto de segundón. Sin embargo Bravo hizo muchísimas decoraciones para distintas obras y la que ahora interesa a nuestro propósito es una entre las muchas que podría elegir. Se trata del acto II de la zarzuela *El motín de Esquilache* y que constituye "El prado de S. Jerónimo" (Lám. 2) que se guarda en la Sección de Estampas de la Biblioteca nacional, nº de inventario 24252-8-5.

Es evidente que esa decoración de "El prado de S. Jerónimo" no resuelve las arquitecturas ni con monumentalidad ni con la caprichosa delineación de los italianos, sino que por el contrario están planteadas con una visión frontal y con un cuidado dibujo, especialmente en el "retrato" del monasterio de los Jerónimos. Además hay otras características que responden a la nueva época y que ponen de manifiesto que también la escenografía para la zarzuela adoptó con toda naturalidad la versión española del lenguaje ecléctico: en primer lugar el argumento de la zarzuela es histórico, el motín de Esquilache, asunto



Lámina 2. "El prado de San Jerónimo"

que tuvo lugar en Madrid entre el 23 y el 26 de marzo de 1766. Motín que tuvo su causa inmediata en las disposiciones contra el uso de las capas largas y los sombreros recortados atribuidos al extranjerismo de Esquilache, contra quien existían múltiples quejas. Sin embargo la motivación más profunda estaba en las clases populares por la escasez del pan. La decoración que sirve de apoyo plástico a este argumento desde un punto de vista técnico dibuja un lugar del pueblo de Madrid que hoy llamaríamos emblemático, junto a una arquitectura más o menos rural, todo ello con un ingenuo lenguaje realista de fácil lectura, mezclando ese realismo con lo específicamente madrileño en aras de ese eclecticismo del que muy bien esta decoración puede considerarse como un ejemplo.

Las notas que en esta misma decoración corresponderían a la nueva época, vienen dadas en el mayor protagonismo que va cobrando la zarzuela como espectáculo que ocupa el espacio popular, mientras que la ópera ocupa el aristocrático; por ello se toma como argumento un suceso acaecido en Madrid y cuyo protagonista es el pueblo que se rebela contra modas extranjeras y contra personajes de clases superiores, pero eso sí, el mensaje ha de ser serenamente leído y no como una proclama revolucionaria, por eso se emplea el mismo estilo del realismo y sólo lo específico de Madrid —el monasterio, como queda indicado— identifica y recuerda

³ SUBIRÁ, J. M^a. *Historia y anecdotario del teatro Real*. Madrid: Plus Ultra, 1994; p. 234.

el suceso histórico que el pueblo protagonizó.

La otra vertiente del eclecticismo español, aquella que representa la esperanza en el progreso o la dimensión imaginativa ejemplificada en las novelas de Julio Verne, tuvo también su correlato en la escenografía para la zarzuela que debía mostrar a su público los símbolos de los nuevos tiempos. Propongo para ello dos decoraciones realizadas ambas por Bussato. Giogio Busatto (Vicenza, 1836; Nottingham 1917) llegó a Madrid junto con Ferri, con quien compartió también la formación. Ante todo debe señalarse que fue un artista que dominó el arte de componer, dió enorme importancia a las arquitecturas que como buen italiano resolvió con monumentalidad y dibujo muy firme. No encontramos en sus decoraciones los detalles de ligereza decorativa típicos de Ferri, sino una aplicación del color resuelta siempre con brillantez y con particular predilección en las tonalidades azules, como señalan todas las crónicas que a él se refieren. Su labor entre nosotros fue amplísima, incluso cuando Ferri regresó a Italia él permaneció otros cuantos años en Madrid asociado a otros artistas. Las decoraciones a las que he aludido corresponden a la zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant* de Ramos y Carrión y Fernández Cabañero, inspirada en la novela homónima de Julio Verne, que se llevó a la escena madrileña en el teatro Príncipe Alfonso en 1877. *El ferrocarril* (Lám. 3)

catalogada en el Museo de Almagro con en n^o 1030, vale para ver los pinceles del italiano al servicio de la arquitectura que a través del empleo del hierro señala el cambio de época, arquitectura, paisaje y ferrocarril espléndidamente representados con una precisa delineación que se deleita en el detalle y en el gratisimo juego de esos azules del paisaje como para hacer ver al público madrileño que a la altura del año 1877, en plena restauración canovista, también en el escenario real de la historia podía confiarse en el progreso y abrir un espacio a la esperanza que caracterizó la época del positivismo en Europa.

En otra de las decoraciones para esta misma obra es posible ver la dimensión imaginativa que significan las inolvidables páginas de Julio Verne que además de combinar aventuras, elementos científicos e intenciones didácticas y en cierta medida morales, que intentaban explicar el porvenir de la ciencia y el destino del hombre. La decoración "Fondo del mar" (Lám. 4) que Bussato muestra con un despliegue delicioso de las posibilidades del dibujo, en ese barco hundido, en torno al cual se mueven animales y la vibración de la luz y el color en la superficie del agua, nos hacen ver hasta qué punto este tipo de escenografía es el correlato pictórico de la pintura de la época, cuando ya los impresionistas han celebrado en París su primera exposición y cuando han dejado como lección la importancia de la luz y la atención a

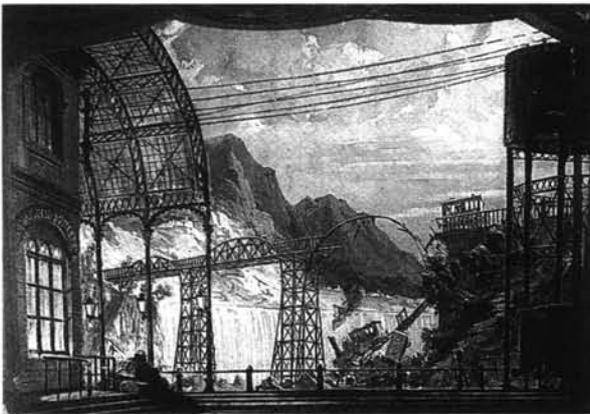


Lámina 3. *El ferrocarril*



Lámina 4. "Fondo del mar", *Los hijos del capitán Grant*

un síntoma de la época, el progreso, ejemplificado por el ferrocarril, o las estaciones que se identificaban con el discurrir del tiempo y su velocidad.

Para terminar y a manera de síntesis, permítame llamar la atención sobre que en la pintura europea, estas dos vertientes apoyaron cada una sendas direcciones de la pintura: una la vía del realismo, la otra la del simbolismo literario. En la escenografía zarzuelística española, la que quedó fue la del realismo que al final del siglo se fue haciendo cada vez más castiza, en el sentido unamuniano del término, valga como ejemplo esta decoración realizada por Amalio Fernández en 1899: "Patio de la calle de Toledo" (Lám. 5) en la que el mejor de nuestros escenógrafos finiseculares que murió en la meca del cine pintando escenografías hasta 1928, se deleitó conforme a su estilo en un perfecto dibujo y perspectiva haciendo hincapié en lo específicamente español de la arquitectura representada, la teja, las zapatas, las vigas y todo aquello que a la altura de su fecha ya habían reivindicado como propio los escritores de la periferia peninsular que encontraron en Castilla y lo



Lámina 5. "Patio de la calle Toledo"

castellano la esencia de nuestra historia y el motivo de su meditación sobre España. Pienso sinceramente que el auge de la zarzuela como un espectáculo popular y castizo durante todo el primer tercio del siglo no fue ajeno en absoluto a este proceso de apropiación del realismo.