



Jon P.
Arregui

Los sobrinos del capitán Grant y su estreno en Valladolid. Algunas consideraciones escénicas

La obra de Ramos Carrión con música de Fernández Caballero *Los sobrinos del capitán Grant*, versión de la novela de aventuras de Julio Verne, fue estrenada en Madrid el 25 de agosto de 1877 por la compañía de Los Bufos Madrileños y tardó cuatro años en llegar a Valladolid, presentándose en el teatro Calderón el 10 de febrero de 1881.

En el género bufo, la escenografía se revela como uno de sus fundamentos constitutivos, en tanto envuelve y arropa una trama marcada por la necesidad de crear espectáculo en cuanto define su misma concepción estructural.

La atención hacia aspectos puntuales de las decoraciones elaboradas por el taller de Busato y Bonardi para el estreno de esta zarzuela nos ha permitido aproximarnos a su estética visual y a algunas otras cuestiones tales como la utilización propagandística del aparato escénico como elemento de atracción al espectador, la acogida en la capital, su repercusión en provincias y su incidencia en el éxito de la obra.*

Los estudios sobre teatro lírico, generalmente, han abordado la escenografía de un modo tangencial; pero la diversidad formal y tipológica que conforman, dentro del universo de la zarzuela, ciertas manifestaciones particulares, revela una importancia en su materialización escénica de primer orden. Éste es el caso del género bufo, en el que la escenografía es elemento constitutivo y consustancial a su propia naturaleza.

Apartándonos de cualquier consideración musical nuestra intención ha sido limitarnos al ámbito escénico para abordar, no con la profundidad que hubiéramos deseado, ciertas cuestiones de su estética

Ramos Carrión's version of Jules Verne's adventure novel Los sobrinos del capitán Grant, with music by Fernández Caballero, was premiered in Madrid on 25 August 1877 by the company Los Bufos Madrileños and took four years to arrive in Valladolid, where it debuted in the Teatro Calderón on 10 February 1881.

Scenography is one of constituent elements of the buffo genre, in that it envelops and protects a plot which necessarily has to create a stir as is defined by its very structural conception.

An examination of specific aspects of the decorations created for the premiere of this zarzuela by Busato and Bonardi has allowed us to give an approximation of its visual aesthetic and other issues such as the advertisement of the use of scenic apparatus as a way of attracting spectators, the zarzuela's reception in the capital and its repercussions in the provinces and their impact on the work's success.

visual y algunos aspectos colaterales como la incidencia de aquél en el éxito de la obra, en la taquilla, la utilización propagandística del aparato y diseño escénico como elemento de atracción al espectador, su acogida en la capital y en provincias o la presumible carga significativa de las decoraciones, entre otros.

Los sobrinos del capitán Grant es claro ejemplo de la espectacularidad bufa, resume las características del género y el éxito que obtuvo, manteniéndose en cartel temporada tras temporada (por encima de otras producciones similares de los mismos Bufos: *El viaje a la Luna*, *El siglo que viene*, *La vuelta al mundo*), hacen de ella objeto idóneo de estudio en este sentido.

* Investigación realizada con una Beca de FPI del Gobierno Vasco.

1. Aproximación teatral a *Los sobrinos del capitán Grant*

La obra de M. Ramos Carrión con música de Manuel Fernández Caballero *Los sobrinos del capitán Grant*, versión amenizada de la novela de aventuras de Julio Verne, se estrena en Madrid, el 25 de agosto de 1877 en la sesión de las ocho y media, constituyéndose como un éxito inmediato y uno de los títulos más repuestos en el repertorio tanto de compañías como de teatros del momento. La pieza alcanzó la cifra de setenta y nueve representaciones consecutivas (muchas de ellas en función doble), y fue finalmente retirada el 30 de octubre (según cartelera de *La Gaceta* y de *La Correspondencia*).¹

Se trata, según se ha afirmado,² a pesar de su denominación de zarzuela, de una obra más cercana a las experiencias centroeuropeas que al teatro musical típicamente español, tanto en lo temático como en su estilo, y en sus exigencias escénicas más cercana a las comedias de magia de gran espectáculo y a los bailes fantásticos, añadiríamos nosotros.

Cierto es que los autores de zarzuelas, como hombres de teatro, diseñaban sus producciones la mayoría de las veces en vistas a una determinada compañía, a unos determinados cantantes o, parece obvio, a unos determinados presupuestos y locales, cuyas características y posibilidades redundaban físicamente en el desarrollo escénico de la acción y se proyectaban, por tanto, en la génesis de los libretos.³ En el caso que nos ocupa nos encontramos con que el teatro para el que se concibió *Los sobrinos* no fue otro que el Príncipe Alfonso (también conocido por Circo de Rivas), amplísimo local en un principio circo ecuestre, inaugurado en 1863 y reconvertido en

teatro en 1870 "...adicionándose un gran escenario y un almacén que no había otro igual por aquella época".⁴

Estamos, pues, ante un espacio escénico de excepción en el Madrid del momento al que, además, se ha de añadir otra particularidad, como es la de haber sido diseñado según un modelo extranjero, pues se erigió a partir del esquema del Circo de los Campos Elíseos parisino (se reinauguró en junio de ese mismo año 70 con una compañía de ópera francesa).⁵ Así el teatro Príncipe Alfonso absorbió desde su remodelación, dada su capacidad y posibilidades, la mayor parte de las obras de gran espectáculo.

No hemos de olvidar, por último, que la compañía encargada del estreno de esta obra fue la de Los Bufos Madrileños, encabezada por Arderíus, empresario del teatro del Príncipe Alfonso desde que lo tomó en arriendo en 1875. Éste había importado su estilo de Francia, caracterizado por una marcada tendencia cómico-burlesca teñida del alocamiento de los *Folies* parisinos y por la necesidad de crear espectáculo apoyándose, entre otros factores (danzas, argumentos con elementos de pretexto para alardes circenses, fantásticos, etc.), en la sucesión de enormes, variadas y asombrosas escenografías como fondo y parte de la acción.

A estas líneas maestras se ajusta *Los sobrinos del capitán Grant*, presentando tal diversidad escénica que fue incluso utilizada como reclamo propagandístico en prensa, publicándose, tras el estreno, la serie de veintidós decoraciones en que progresaba el argumento.⁶

2. Estreno en Valladolid: teatro Calderón, 1881

Como en cualquier otra capital de provincias, la vida teatral vallisoletana se nutría de los éxitos de

¹ MUÑOZ CARABANTES, Manuel. "Seis estrenos de Ramos Carrión en la prensa madrileña". En *Actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la Zarzuela*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, 1993; pp. 119-137.

² KLOTZ, Volker. *Zarzuelas y Operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1995; p. 100.

³ AMORÓS, Andrés. "El estudio teatral de la Zarzuela de cerca". Madrid: Espasa Calpe, 1987.

⁴ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Imprenta Blass, 1923; p. 197.

⁵ MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Ob. cit. Idem*.

⁶ *El Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 30-VII-1877.

Madrid, siguiendo sus pautas, aunque muchas veces bajo los efectos de restricciones económicas. Las compañías se trasladaban en gira de allí procedentes como primer punto de origen, una vez daban por agotadas las representaciones de temporada, jugando, además, con la publicidad que suponían las críticas elogiosas (en su caso) en la prensa de la capital, y el atractivo añadido de su permanencia continuada en cartel.

Se puede apreciar una diferencia notable entre las fechas de estreno en Madrid con respecto a otras ciudades, diferencia que suele medirse en esta época en años, además, por acumularse en los teatros de provincias los títulos en espera de ser representados, ya que allí los estrenos se sucedían vertiginosamente dada la multitud de locales y la "voracidad" de los espectadores. En Valladolid, concretamente, es significativo lo que se lee a este respecto en *La Opinión* en 1879: "Aunque son muchas las obras leídas a la empresa Calderón de la Barca (...) serán muy pocas las producciones que se estrenen porque ni los actores tienen tiempo para su estudio, ni la empresa puede posponer las obras justamente aplaudidas en Madrid."⁷

Este es el caso de *Los sobrinos del capitán Grant*, que tardó cuatro años en llegar a Valladolid, presentándose en el teatro Calderón el 10 de febrero de 1881 en la función de las ocho de la noche. Su llegada a esta ciudad corresponde a la gira que emprendió ese año la Compañía de Bufos por Cartagena, Murcia, Alicante y Valladolid de la que da cuenta una publicación periódica contemporánea.⁸

El éxito que obtuvo la compañía fue enorme, y así nos lo relata la crítica de *El Norte de Castilla* dos días después del estreno: "... el lleno era tan completo que no había ni una sola localidad desocupada y la compañía se esforzó por complacer al numeroso público, lo que logró indudablemente, pues en distintas ocasiones vióse estrepitosamente aplaudida".⁹ La obra se representó cuatro veces en esta temporada de estreno, algunos días en la sesión de las tres y de las ocho;

con unos precios que oscilaban entre cuatro reales para los palcos y tres para las localidades de paraiso.¹⁰

La obra se repuso al año siguiente, esta vez por la compañía del barítono Maximino Fernández los días 8, 9 y 12 (en función doble, de tarde a las 15:30h y de noche a las 20:00h) y 21 de febrero. Esta compañía regresaría a los escenarios del Calderón con la misma obra en repertorio todavía por dos años consecutivos, representándola los días 30 de septiembre y 7 de octubre de 1883, y 24 de septiembre y 26 de octubre de 1884.¹¹

Podemos observar a partir de la revisión de los libros de taquilla del teatro de aquellos años que, midiéndolo por la afluencia de público y la correspondiente caja que éste genera, el éxito de la obra no decaía a pesar de las sucesivas reposiciones. Los datos que tales libros nos proporcionan revelan que si la noche del primer estreno se recaudaron 8.327 reales en los cuatro pases de febrero de 1882 el total de la taquilla ascendió a 26.207, y en la del 24 de septiembre de 1884 a 11.478 en sólo una función.¹² Verdaderamente, tal y como afirma Emilio Salcedo, este espectáculo "...llegaba en un momento psicológico en el cual representaba todas las posibilidades para satisfacer el entusiasmo colectivo aunque fuese, solamente, un substitutivo de entusiasmo".¹³

En efecto, aunque la situación de la ciudad era próspera en términos generales, no estaba exenta de las tensiones que suponían el inestable ambiente político en general y el ascenso del nivel de vida en particular. Si estudiamos como indicador la serie de precios del pan (todavía alimento base e índice, por tanto, del coste de la vida) de Conard y Lovett,¹⁴ ob-

¹⁰ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *Teatro Calderón, 100 años de su historia musical*. (Inédito).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ SALCEDO, Emilio. *Teatro y sociedad en el Valladolid del s. XIX*. Valladolid: Servicio de Información y de Publicaciones del Ayuntamiento, 1978; p. 126.

¹⁴ Pan de 700 grs.; precio en pesetas; promedio julio-agosto. Citado en TUÑÓN DE LARA, Manuel. *El movimiento obrero en la Historia de España*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972; p. 264.

⁷ *La Opinión*. Valladolid, 7-XII-1879.

⁸ *La Correspondencia musical*. N° 4, Madrid, 1881.

⁹ *El Norte de Castilla*, 12 de febrero de 1881.

servamos que los precios en Barcelona y en Valladolid en 1880 son iguales (0,30 pts.) y que en 1882 el precio del pan en Valladolid asciende 0,025 pts. respecto a Barcelona; teniendo en cuenta que Castilla dependía en esos momentos casi exclusivamente de los cereales como producto único de su economía,¹⁵ es presumible que los bolsillos de todos los ciudadanos, en mayor o menor medida, se resintieran ostensiblemente.

El mecanismo lógico de esta situación conduciría a un retraimiento del público y sin embargo hallamos, como hemos visto, un lleno absoluto el día del estreno, noticia que no responde a un deseo de magnificar dicho acontecimiento en razón de filias o fobias de determinado periódico local para con determinado teatro (algo, por otra parte, no infrecuente en el Valladolid de la época), ya que rastreando la prensa de días posteriores nos encontramos con que *La Crónica mercantil*, cuyos intereses presumimos se oponían a los del teatro Calderón y que apenas si había hablado del estreno en su día, se ve en la obligación de reconocer que "sigue proporcionando buenas entradas a la empresa del Calderón, y todavía conseguirá unas cuantas entradas a los precios ordinarios, porque hay personas que tienen deseos de ver dicho espectáculo".¹⁶

Es esto todavía más evidente cuando sabemos que sólo un año antes había quebrado una compañía de ópera italiana que actuaba en el mismo local (y que había recibido muy buenas críticas, pero que no pudo hacer frente a la realidad económica de la ciudad), que la prensa local se quejaba continuamente de la escasez de espectadores en las salas¹⁷ y que *Los sobrinos* se identificaba perfectamente con el Género Bufo, en palabras de Emilio Casares "... algo de origen netamente plebeyo",¹⁸ y por tanto con un tipo de espectador popular en gran parte, el contingente social

más sensible a las fluctuaciones de la economía y más afectado por lo cara que resultaba la ciudad.

El mismo proceso se percibe en Burgos, ciudad que visita la compañía de Arderius, unos meses después de haber actuado en Valladolid, entre el primero y el 20 de mayo del mismo 1881. *El Papa-Moscas* es bastante explícito en este sentido "... La entrada regular y el público como las noches; frío (...) en cambio la novela titulada Los sobrinos del capitán Grant, representada cuatro noches consecutivas con un lleno notable (...). Ésta puede decirse, hasta ahora, que es la obra mejor de la compañía Arderius, y el público así se lo demuestra con su asistencia y con sus aplausos."¹⁹

Aún habrá de verse este título en el mismo escenario vallisoletano siete veces más hasta que finalice el siglo XIX. El archivo del teatro Calderón confirma las siguientes representaciones:

— 6 y 13 de febrero de 1888 por la compañía de Subirá.

— 2 y 3 de octubre de 1891 por la compañía de Pablo López.

— 30 de mayo de 1892 por la compañía infantil de zarzuela

— 2 y 3 de octubre de 1893 por la compañía Bergés (funciones de noche).²⁰

Bien conocido es que telones de fondo, maquinarias concretas para efectos determinados, etc., se reaprovechaban una y otra vez en sucesivas temporadas con lo que los deterioros eran frecuentes y en ocasiones irreparables. A ello se ha de sumar que la novedad, el factor sorpresa, constituían un ingrediente básico en el éxito de este tipo de

¹⁵ SCHUBERT, Adrián. *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid: Nerea, 1991; p. 22 y ss.

¹⁶ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La obra de Miguel Ramos Carrión en Valladolid". En *Actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la Zarzuela*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, 1993; p. 180.

¹⁷ SALCEDO, Emilio. *Ob. cit.*; p. 142.

¹⁸ CASARES RODICIO, Emilio. "Situación, historia y problemática de los fondos de la Zarzuela". En *Actualidad y futuro de la Zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid, 1994; p. 16.

¹⁹ *El Papa-Moscas*. Burgos. 8-V-1881. Citado en ARCHAGA MARTÍNEZ, César Antonio. *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos. 1854-1946*. Tomo V. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1982; pp. 2844-45.

²⁰ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *Teatro Calderón, 100 años...* *Idem*.

representaciones y el hecho de poner al día o renovar totalmente el aparato escénico de obras como *Los sobrinos del capitán Grant* implicaba tal gasto que acabó por no compensar en relación a los beneficios que podía proporcionar a cambio.

La escenografía del estreno en el teatro del Príncipe Alfonso acompañó a las siguientes producciones de la obra en distintos teatros de Madrid. Ello no es extraño si tenemos en cuenta que al convertirse el circo en teatro, siete años antes, necesitó dotación completa y decorados para cada una de las obras que en ella se representaron y que éstas "...más tarde sirvieron para una porción de teatros", según refiere Muñoz Morillejo.²¹

Cuando en 1881 se quiso reponer en el teatro de La Zarzuela *Los sobrinos* ya se habían producido daños en las pinturas de escena, con lo que debieron ser retocadas por sus mismos autores.²² Ello se debió a su continuada utilización y consecuentes adaptaciones a distintas embocaduras, etc., dado que las puestas en escena de este "viaje cómico-lírico" se sucedieron desde su *première*; así en el teatro Príncipe Alfonso en octubre de 1879, en el teatro de la Alhambra en noviembre de 1880; en el teatro de la Zarzuela en diciembre de 1881,²³ y a sus traslados en las giras por provincias.

Voviendo a Valladolid, presumimos que el aparato de las representaciones, cuando menos el de su estreno en 1881, fue el mismo que el utilizado en Madrid, todavía sin las restauraciones de que nos hacíamos eco anteriormente. La Compañía de Bufos se trasladó en gira con todo su *atrezzo*, práctica que, por otra parte, le era habitual,²⁴ como podemos de-

ducir al leer los comentarios en prensa. *El Norte de Castilla* anuncia con antelación la representación haciendo hincapié en el "fabuloso número de funciones sucesivas que alcanzó en Madrid" y en que "será representada con todo el lujoso aparato que su argumento requiere", puntualizando "seguramente que mañana se verá en extremo favorecido el Coliseo de las Angustias",²⁵ al albergar toda la máquina escénica creada por Busato, Bonardi y Valls para el teatro Príncipe Alfonso. Los datos que aporta *El Papa-Moscas* sobre las representaciones en el teatro Principal de Burgos apenas tres meses más tarde así nos lo confirman: "...admira el arte pictórico en la escena, (...) los efectos de luz (...) 'El vapor escocia', 'Plaza de Chile', 'Un fuerte militar', 'El molino', 'La choza del pescador de coral', 'El mar', 'El interior del mar', 'Las algas marinas', 'El fondo del mar', 'La gruta en el mar' y 'El gran templo mahori', notables por más de un concepto." Y algo más adelante se lee "...la tramoya precisa, (...) el atrezzo maravilloso, y las decoraciones, sobre todo".²⁶

La expectación en provincias acerca del espectáculo visual que prometía *Los sobrinos* es evidente. Los almacenes de los teatros de capitales pequeñas solían tener en su haber decoraciones genéricas e intercambiables, adaptables sin grandes dificultades a diferentes obras, lo que P. Navascués Palacio llama "juegos mínimos".²⁷ Al estar fundamentada la decoración teatral en sistemas de bambalinas, cerramientos, rompimientos y fondos, se podía retocar (en el mejor de los casos) algún elemento caracterizador del mobiliario escénico para, de esta manera, adecuarlos a cada representación. Tanto es así que incluso se encargaba a escenógrafos de re-

²¹ MUÑOZ MORILLEJO, J. *Ob. cit.* p. 136.

²² *El Imparcial*. Madrid, 21-XII-1881. "El sábado próximo, día de noche buena, a las cuatro y media de la tarde, tendrá lugar en el teatro de la Zarzuela la primera representación de la popular novela de grande espectáculo *Los sobrinos del capitán Grant*, obra que la empresa destina a ejecutar por las tardes, y cuyas decoraciones han sido retocadas por los reputados pintores Busato y Bonardi, y en la que, por deferencia al público, tomará parte, a pesar de haberse retirado de la escena, el primer actor y director señor Arderius. A las ocho y media tendrá lugar otra escogida función."

²³ *La Correspondencia de España*, Madrid, 29-X-1879; *La Iberia*, Madrid, 11-XI-1880; *El Imparcial*. *Diario Liberal*, Madrid, 21-XII-1881, respectivamente.

²⁴ Según refiere Narciso Alonso Cortés, en agosto de 1871 los Bufos de Arderius actuaron en Valladolid, repartiéndose a tal efecto un escrito en el que se podía leer: "Los espectáculos serán puestos en escena con el mismo lujo y magnificencia que lo han sido en Madrid, trayendo al efecto todo el decorado y vestuario". ALONSO CORTÉS, Narciso. *El teatro en Valladolid*. Siglo XIX. Valladolid: Imprenta Castellana, 1947; p. 137.

²⁵ *El Norte de Castilla*. Valladolid, 9-II-1881.

²⁶ *El Papa-Moscas*. Burgos, 8-V-1881.

²⁷ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Las máquinas teatrales: arquitectura y escenografía". En *Arquitectura teatral en España. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda*. Madrid: MOPU, diciembre 1984-enero 1985; p. 53.

nombre (el caso del taller de Busato y Bonardi da buena muestra de ello) series completas de forillos, trastos, bastidores y telones que abarcasen el mayor espectro de ambientes posible: salón regio, casa modesta, jardín, sala moderna, montañas, etc.²⁸ Es comprensible, entonces, que la llegada de una obra con su aparato original ofreciese la posibilidad de contemplar una representación de entidad escénica inusitada, por lo infrecuente, en el Valladolid del momento. Basten como ejemplo de su magnitud las facturas que pasaron los escenógrafos a Arderius por el montaje del estreno en Madrid:

"Don Francisco Arderius;
Empresario del Teatro-Circo del Príncipe Alfonso:
DEBE

Por las decoraciones hechas a todo coste de pintura, lienzo de hilo y construcción, con exclusión de practicables y montaje de trucos y tramoya, la cantidad de 127.500 reales.

A la cifra de decoraciones de la obra citada	31.875 Rs.
Unir por trajes (muchos y espléndidos)	40.000 Rs.
Por atrezos, armas y accesorios	10.000 Rs.
por gastos en el montaje de tramoya	<u>6.000 Rs.</u>

y suman, en total 87.875 Rs."²⁹

Por otra parte, la nota que sucede a la crítica del estreno vallisoletano en la que "el empresario de la Compañía de Calderón se lamentaba ayer de que el mediano resplandor que presta el alumbrado de gas en esa Capital, debilitara bastante el efecto que debían producir ciertas decoraciones de Los sobrinos del capitán Grant",³⁰ demuestra una comparación de posibilidades refrendada por la producción madrileña y

²⁸ Esta práctica era común a casi todos los escenarios de provincias que se lo podían permitir. Por ejemplo el Ayuntamiento de San Sebastián, que gestionaba el Teatro Principal de la ciudad, encargó al taller de Busato y Bonardi la construcción de seis decoraciones en 1882 (bosque, jardín, plaza, marina, saloncito del día y salón del Renacimiento) sin adscribir el encargo a ninguna representación concreta, poniéndose así de manifiesto la funcionalidad de su carácter transferible. San Sebastián, Archivo Municipal; Sección D, Negociado 10, Serie II, Libro 1882, Exp. 1.

²⁹ Extracto de los libros de cuentas de la Sociedad Artístico-Escenográfica de Busato y Bonardi. Cit. por MUÑOZ MORILLEJO, J. *Ob. cit.*; pp. 265-66.

³⁰ *El Norte de Castilla*. Valladolid, 12-II-1881.

evidencia una experiencia operativa previa en el resultado práctico de la escenografía, diseñada al nivel de las condiciones técnicas, más favorables, de la capital.

3. Apuntes escénicos

En los estudios sobre zarzuela, la escenografía ha sido tradicionalmente considerada como mero ámbito, más o menos obvia, en el que se desarrolla la acción del argumento de una obra, necesario al proporcionar referencia material para la ubicación de las escenas y su reconocimiento por parte del público. En el caso que nos ocupa, sin embargo, es uno de sus fundamentos constitutivos, en tanto envuelve y arroja una trama marcada por la necesidad, como decíamos antes, de crear espectáculo, en cuanto define su misma estructura conceptual. No sólo contribuye a la definitiva consecución de la ilusión escénica sino que también puede llegar a portar valores ideológicos, a significar, bien *per se*, bien al confrontarse al texto o al tono de la obra por y para la cual fue creada.

Por otra parte, su misma complejidad escénica hizo que esta zarzuela fuera desapareciendo paulatinamente del repertorio habitual,³¹ y sin embargo gran parte del éxito parece que radicó, precisamente, en su espectacularidad visual. ¿Fue el aparato escénico, entonces, causa eficiente de su prestigio primero y motivo de su paulatina desaparición del repertorio habitual después? Ya D. Pedro Antonio de Alarcón se quejó en su momento de la facilidad con que algunas obras conquistaban fama y favor del público gracias únicamente a la espectacularidad de sus representaciones, atacando decorados y vestuarios que, aunque excelentes, no debían constituirse en sujeto del éxito de una pieza.³²

³¹ ALIER, AVIÑO, MATA. *Diccionario de la Zarzuela. Autores. Biografías. Obras comentadas. Argumentos*. Barcelona: Daimon, 1986; p. 113.

³² ALARCÓN, Pedro Antonio. Citado en FREIRE LÓPEZ, A. M^a. "Alarcón y la zarzuela". En *Actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la Zarzuela*. Zamora: Instituto de estudios zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, 1993; p. 52.

Aunque ciertos sectores de la crítica "seria" acogiesen de forma fría el estreno de *Los sobrinos del capitán Grant*, por reticencias que pudiese despertar su música y por pegas que suscitase la calidad de sus diálogos y bromas, la puesta en escena despertó siempre comentarios favorables. La crítica al estreno de *El Imparcial* lo ejemplifica perfectamente, al asegurar que únicamente los pintores merecieron los aplausos.

"Creíamos que la extravagancia era más fecunda, por lo mismo que rompe con el arte, con el sentido común y con todas las conveniencias de la belleza, de la verosimilitud y del buen gusto; era de suponer que el género extravagante y disparatado, á falta de otro atractivo, ofreciera al público el de la novedad.

La representación de *Los sobrinos del capitán Grant*, cosmorama cantable y bailable, estrenado anoche en el teatro de Rivas, nos da una nueva prueba de que está agotada la inventiva bufa, o que nuestros escritores no sirven para bufos, aun cuando se empeñen en ello.

La obra puesta anoche en escena es una nueva edición de *La vuelta al mundo*, *El viaje á la luna* y *El siglo que viene*; una serie de cuadros deshilvanados, sin plan ni originalidad, ni gracia, y sin otra unidad que la de ser los mismos los cinco actores que salen a decir unos cuantos chistes de almanaque o a cantar algunas coplas para dar tiempo a que los maquinistas muden las decoraciones y los coristas varíen de trajes.

Es cierto que el músico tiene que luchar con las gargantas poco flexibles de las primeras partes de la compañía, y que el autor ha de tropezar en sus invenciones con los límites del presupuesto señalado para el aparato, pero aun así *Los sobrinos del capitán Grant* revela una pobreza de recursos escénicos y una ausencia tan grande de originalidad, que cualquiera de los maestros músicos que componen bailes de grande espectáculo habría hecho con los elementos de la obra algo más entretenido y menos pesado.

Cuatro larguísimos actos, en que salen, cuando lo tienen por conveniente, los personajes de siempre, que dicen siempre lo mismo, y en que toda la tramoya se reduce a dar pretexto a la exhibición de decoraciones, llegan a hacerse insoportables en la última parte de la zarzuela. Hay que convenir también en que la música no ayuda.

El popular director de orquesta probó anoche prácticamente con cuánta razón se ha dicho que la memoria sería la mejor prenda del hombre, si como se acuerda de lo bueno pudiera no acordarse de lo malo. La memoria del sr. Caballero no ha sido feliz en esta partitura.

Los pintores únicamente merecieron los aplausos, que los señores de la claqué repartieron prodigamente a diestro y siniestro".³³

En Valladolid, la escenografía presentada en el teatro Calderón levantó un entusiasmo remarkable, del que se hicieron eco todos los periódicos que dieron noticia de las representaciones. Así, por ejemplo, hasta *La Opinión*, publicación que acogió con suma frialdad el estreno, convino en admitir la realidad del éxito aduciendo que: "...la verdad es que las decoraciones son bonitas, que los trajes se han hecho con marcada propiedad".³⁴

Los sobrinos del capitán Grant representa, en palabras de Salvador Valverde, el éxito del "Teatro de evasión", en un fenómeno equiparable, nos atrevemos a decir, al experimentado por el cine de aventuras tras la II Guerra Mundial. Se persigue una huida de la cotidianidad, del entorno habitual, de lo conocido en aras de las mayores dosis de fantasía y espectacularidad, de una mezcla de grandiosidad, exotismo y ciencia basándose en todo un catálogo de tópicos felices que no por relativamente ciertos dejaban de ser absolutamente atractivos.

El advenimiento de la escenografía no respondería, entonces, únicamente a razones técnicas, a presupuestos estéticos o a corrientes estilísticas, sino que también conllevaría un parámetro sociológico o al menos intencional.

Las decoraciones del estreno absoluto en el teatro Circo del Príncipe Alfonso se debieron a Busato, Bonardi y Valls, siendo tan vivamente elogiadas por la crítica periodística que se hizo eco del estreno como aplaudidas por el público que abarrotaba la sala día tras día. Como hemos visto, lo mismo ocurrió en provincias.

Los cuatro actos de esta zarzuela (paralelos a los de la obra base de J. Verne) se articulan en diecisiete cuadros, a los cuales correspondieron veintidós decoraciones, de entre las cuales, y según relata Muñoz Morillejo, también alabándolas, años más tarde, "...las que más llamaron la atención fueron las del fondo

³³ *El Imparcial*. *Diario Liberal*. Madrid, 26-VIII-1877; p.4.

³⁴ *La Opinión*. Citado en VIRGILI BLANQUET, María Antonia. "La obra de Miguel Ramos Carrión en Valladolid". En *Actas de las jornadas sobre Ramos Carrión y la Zarzuela*. Zamora. Instituto de estudios zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, 1993.

del mar, las llanuras argentinas, el puente del ferrocarril, un fuerte militar, el ombú, un molino de Australia y el gran templo Mauri".³⁵

En un somero análisis de algunos de los materiales que se conservan en el Museo Nacional del Teatro,³⁶ correspondientes a bocetos y estudios de los decorados originales del estreno, podemos observar cómo se revelan algunas características de esta estética visual:

—El descriptivismo de la denominada "calle argentina" en el Inventario del Museo (que bien podría ser la plaza chilena de Talcahuano —escena primera del acto II—) y que responde a las directrices del realismo escenográfico dominante entonces. Se trata de un boceto a la acuarela, sobre cartulina (260 x 460 mm.) y representa un exterior urbano resuelto según patrones perspectivos fundados en un perfecto aplomo de las arquitecturas en el espacio a partir de un punto de vista relativamente bajo que permite el desarrollo de planos en profundidad. Se advierte una ligera desviación por ángulo que además de evitar posibles rigideces frontalistas evidencia la manera de hacer típicamente italiana, aunque la experiencia del diorama está presente en el dominio horizontal de la composición.

—La inverosimilitud de la aventura del "Rapto del cóndor", uno de los climas de la obra en cuanto a acción y sorpresa, elementos fundamentales en el esquema constitutivo de la zarzuela. Acuarela sobre cartulina (275 x 460 mm.) también, en la que un primer término muy cercano da pie, mediante un violento salto perspectivo, a la contemplación de un valle en profundidad. En este caso la resolución del ejercicio pictórico responde a los mismos planteamientos que el caso anterior, con una gradación ascendente de planos sucesivos (incluido un amplio

margen de cielo), pero ahora enfrentados al rotundo primer término del cerramiento de arbustos.

—El tratamiento del mundo científico con sus máquinas y artefactos técnicos explicitados a través de una estación perteneciente a la moderna arquitectura llamada del hierro, de los raíles, los cables y la locomotora del cuadro X (acto III, escena 6ª, "El Ferrocarril"), cuya significación, afirma Arias de Cossío, "...está también en la mente de las gentes y cuya proyección literaria y dimensión imaginativa se encontraba en las páginas escritas por J. Verne".³⁷ Se trata de una representación convincente de la realidad de la estación pero enfatizada al sobreponerla a un sugerente paisaje semipoblado; el racionalismo científico de la arquitectura se ha tratado de una manera absolutamente realista y la naturaleza, en cambio, de forma menos exacta, más sugerida.

—La fantasía del cuadro XIIIº, que transcurre sin diálogo, apoyado sólo en una música descriptiva (tal y como señala la acotación del libreto)³⁸ y en la actuación de los personajes desenvolviéndose en un inquietante ambiente submarino cargado de imaginación. Evidencia de hasta qué punto la escenografía es inherente al desarrollo de esta forma de espectáculo. Una visión frontal en la que la dimensión espacial viene determinada por la colocación de objetos en escorzo nace, tanto en ésta como en la otra propuesta que existe de fondo marino con barco hundido, del concepto de evocación romántico, al que se añaden detalles pintorescos, por no decir anecdóticos, en toda la parafernalia de algas, cordajes y fauna, con lo que se genera un resultado mixto entre la fantasmagoría de un ámbito natural inexplorado y la evidencia a ojos del público de una realidad concreta.

—La relectura irónica sobre el concepto anquilosado, romántico por antonomasia, de la naturaleza

³⁵ MUÑOZ MORILLEJO, J. *Ob. cit.*; p. 151.

³⁶ Dicho material se halla catalogado y publicado en PELÁEZ, Andrés (dir.). *I. Inventario. Pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas. Museo Nacional del Teatro*. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, Centro de Documentación Teatral, 1993. También en el catálogo de la exposición *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. A. Peláez comisario. Consorcio para la organización de Madrid Capital de la Cultura 1992. Madrid: Apse, 1992.

³⁷ ARIAS DE COSSÍO, A. Mª. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori España, 1991.

³⁸ *Los sobrinos del capitán Grant. Novela cómica-lírico-dramática basada sobre una de Julio Verne y escrita en prosa por Miguel Ramos Carrión, música del maestro Fernández Caballero*. Madrid: R. Velasco, impresor, Rubio, Núm. 20. 1885. Quinta edición.

sublime que constituye el cuadro XV en la montaña sagrada de Maunganamú: en este caso el punto de vista, ligeramente elevado proporciona la perspectiva engrandecida de una imagen cargada de referencias poéticas: un primer plano muy cercano, en el que se sitúan los personajes pasa, al carecer de segundo término (igual que en el caso del rapto del cóndor) a un horizonte en fondo sin límites explícitos. Es decir, un paisaje heroico a través del cual se produce la cómica huída del variopinto grupo de nada heroicos protagonistas.

—El exotismo del gran templo mahorí y la ceremonia de consagración del cuadro XVIII, en donde se explota de nuevo una línea heredada del romanticismo: la evasión en favor del exotismo orientalizante. El encuadre perspectivo de la arquitectura se disuelve en todo un encaje de detalles anecdóticos; este recurso, habitualmente utilizado para acercar una imagen a la realidad mediante el descriptivismo más minucioso, es utilizado aquí como medida ilusionista en la materialización del fastuoso templo evocador de lejanas civilizaciones fuera del conocimiento de los espectadores pero inmediatamente aceptado por estos gracias a toda la mitología iconográfica que generó la aventura colonial.

Todos estos bocetos aparecen firmados con la inscripción "G. Busato. 1877", pero aparte de conocer su colaboración con Bernardo Bonardi y Pedro Valls por otras vías, en su factura puede adivinarse la participación de más de una autoría. Muñoz Morillejo, testigo de excepción por haber conocido personalmente el taller del teatro del Príncipe Alfonso al visitarlo tan sólo un año después de la realización de estas escenografías (1878)³⁹ relata cómo en una misma decoración cada autor participaba desarrollando su "especialidad". Así, aunque sin apoyarnos en un análisis estilístico profundo, nos atrevemos a aventurar que no sería extraño suponer la mano de Giorgio Busato en las partes más sólidamente apoyadas en la precisión perspectiva, su influencia directa en cierto empleo de determinadas

gammas cromáticas y su organización del planteo del material decorativo (telón de exterior urbano, cuadro de Maunganamú), la de Bonardi en los paisajes más pintados que dibujados (fondo para el rapto del cóndor o fondo paisajístico del ferrocarril) y la de Valls en la minuciosidad del paño lateral de la estación o en el virtuosismo ornamental del templo mahorí.

En cualquier caso, el énfasis de los comentarios contemporáneos incide en los elogios a la propiedad y verosimilitud de las decoraciones y trajes. Llama la atención que una crítica estéticamente inmersa en los patrones realistas que imperan en la época elogie unas escenografías que, como éstas, representan lugares y situaciones fantásticos y desconocidos. Pero el afán de realidad que inunda la escena cuida todo lujo de detalles a la hora de caracterizar un ambiente para hacerlo perfectamente reconocible, para que pueda identificarse de forma inmediata con la idea, preconcebida en estos casos de fabulación, que el espectador posee. Parece así haberse superado la radicalidad que, años antes, oponía en el campo de la crítica escenográfica la verosimilitud a la "estravagancia" y la "propiedad" a la representación imaginativa.⁴⁰

Esta aparente contradicción se completa con otra: la necesidad de obviar la ilusión escénica gracias a su propia perfección contrasta con la utilización de ciertos fundamentos técnicos tradicionales: herencias del diorama en las tensiones compositivas eminentemente horizontales o en la carencia de un punto de fuga único a favor de la expansión panorámica de la visión, escasísima presencia de la corporeidad en escena (...); ya que el realismo surge como reacción a la necesidad de romper con las convenciones plásticas de la teatralidad romántica⁴¹ y sin embargo estos recursos contribuyen a la mentira teatral.

Nos encontramos con un planteamiento esceno-

³⁹ MUÑOZ MORILLEJO, J. *Ob. cit.*; p. 144.

⁴⁰ Respecto a esta primera radicalización de posturas es muy revelador el artículo de E. V. de M.: "Estravagancias teatrales. Pintura escenográfica". *La Zarzuela. Periódico de música, Teatros, literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 19-V-1856. Nº 15.

⁴¹ ARIAS DE COSSÍO, A M^a. *Ob. cit.*; p. 205.

gráfico heterodoxo, pues descripciones precisas de elementos reales, cotidianos, habituales, que el espectador puede inmediatamente reconocer y en los cuales puede reconocerse (patio de vecindad con que comienza la zarzuela) se enfrentan a recreaciones absolutamente imaginativas e inhabituales. Al mismo tiempo se revela la carga significativa de la pintura de escena, al mencionar el universo tecnológico de la cultura industrial contemporánea (el ferrocarril), la presentación de lo ignoto y sólo intuido a través de descripciones literarias y fabulosos relatos de viajeros (fondo del océano, tiempo mahorí) y el repaso crítico a dogmas estéticos ya obsoletos que contribuyen a enriquecer el tono de la comedia por el mismo hecho de acoger la acción (caso del paisaje de huida de los antihéroes). No es extraño, pues, que análisis recientes vean en obras como *Los sobrinos* rasgos del establecimiento evolutivo desde la zarzuela grande al género chico,⁴² y otras manifestaciones, con todo lo que las transiciones conllevan de eclecticismo.

A pesar de ser todavía una representación teatral cerrada en la imitación ilusionista de una realidad fragmentaria y fija, uno de sus alicientes para el público consistió en que le permitía disfrutar tanto de la semejanza de la obra con la imagen que poseía en sí misma de ella como de la distancia que lo separaba de esta misma obra.

Se ofrece de esta manera una estética construida sobre la diversidad en respuesta a las demandas del espectador. Como apunta Bernard Dort a partir de la segunda mitad del siglo el público teatral decimonónico no sólo se acrecentó cuantitativamente, sino que también se modificó cualitativamente, heterogeneizándose, de tal manera que "el equilibrio entre la sala y la escena, entre las exigencias de la sala y el orden del escenario ya no se plantea como postulado".⁴³

Todo ello da lugar a un acontecimiento teatral

basado en la autorrepresentación, en la transgresión risueña sobre el escenario de figuras y conceptos ya superados, en la adaptación de determinadas experiencias históricas y sociales al lenguaje multidimensional que supone el teatro lírico.

4. Conclusiones

Esta aproximación al fenómeno teatral que supusieron en su momento obras como *Los sobrinos del capitán Grant*, aunque superficial, proporciona ciertas claves en cuanto al establecimiento de una estética que asume experiencias previas, nacionales (gran zarzuela, ahora en decadencia) y foráneas (aportaciones de la opereta y *Folies* parisinos) para emplearlas en función de un interés espectacular que conecta directamente con los nuevos y diferentes (económica y geográficamente) tipos de público, con las últimas tendencias del negocio teatral (que como tal negocio se ha ido afianzando progresivamente y que en nuestro caso particular es necesidad primera) y con las cuestiones más generales de la sociedad finisecular (proyección del cisma entre realidad industrial y tendencias escapistas, entre la cotidianidad y la aventura...).

Por otra parte queda confirmada la entidad de la figura del escenógrafo como coartífice de este tipo de espectáculos, prácticamente a la altura del compositor o del autor del texto, al observar que ciertos números de la obra se fundan, como hemos visto, exclusivamente en música y escena, prescindiendo del texto, protagonista habitual; el nombre de los pintores de escena que crearon el marco físico de desenvolvimiento de este "viaje cómico-lírico", Busato, Bonardi y Valls, aparecen en el libreto original de la obra y en ediciones posteriores, refrendando así la importancia que se les concedía en su resultado final. Y lo propio sucede en las críticas periodísticas, donde comentarios sobre la música y sobre la calidad literaria se acompañan, casi indefectiblemente, de comentarios sobre el valor y los efectos de las decoraciones. En este tipo de obras ya la escenografía no es una mera apoyatura visual sino parte consustancial a su misma esencia, no es testigo inerte de la

⁴² GONZÁLEZ CUTILLAS, Juan. "Manuel Fernández Caballero: de la zarzuela al género chico", en *Actualidad y futuro de la Zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid, 1994; pp. 243-49.

⁴³ DORT, Bernard. "La puesta en escena contemporánea (I y II)". En *ADE, Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*. Nº 41-42. Madrid, enero de 1995; pp. 126-29.

acción sino coparticipe de ella. Quizá puedan seguirse en estos puntos los últimos pasos de una evolución que ha venido dándose a lo largo de todo el siglo y que cobró su definitivo impulso a raíz del movimiento romántico, a tenor de cuyas exigencias escenográficas y demanda visual que en contrapartida generó se coloca la figura del pintor de escena en esta destacada posición.

Asimismo es posible una doble interpretación del eclecticismo en el que se mueve la labor de sus escenógrafos, pues si por un lado se perciben distintas maneras de hacer, ello mismo podría responder, al margen de consideraciones estilísticas globales, fácticas o de época, a una voluntad deliberada del

taller para adecuarse visualmente a su multiplicidad de registros.

En este sentido hemos visto cómo *Los sobrinos del capitán Grant*, producto de la adición de diversos factores, aunando tanto en su tono general como en su manifestación plástica, una cierta transgresión intencional de valores establecidos y de monopolios estéticos a su finalidad de diversión sin mayores pretensiones, sumando efectismo y comicidad, grandilocuencia y carencia de afán trascendente en aras de la consecución de un entretenimiento inmediato y autoparódico, un entretenimiento basado en la ironía proyectada lo mismo sobre el substrato del que nace que sobre la contrafigura que en su lugar propone.