

# ■ ESPACIO, ARQUITECTURA ■ Y ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO DE GALDÓS

Javier Navarro de Zubillaga

Leer teatro es algo que no hace mucha gente, aparte de los profesionales y de los estudiosos.

Hay varias maneras de leer un texto dramático y una que a mí me interesa especialmente consiste en leer exclusivamente las acotaciones, preferentemente aquéllas que se refieren a la disposición espacial, la escenografía y la distribución de muebles y objetos en el escenario, así como las relativas al ambiente lumínico.

Por su mediación uno puede hacerse una idea del grado de interés de la obra, hasta qué punto el autor quiere decir algo con ese lenguaje —mejor dicho, con esos lenguajes.

Para que el resultado sea bueno está claro que el uso de esos lenguajes debe complementar el lenguaje principal: el texto que corresponde decir a los actores.

Leyendo las acotaciones relativas a los decorados de las obras dramáticas galdosianas se llega a la conclusión de que Galdós fue, fundamentalmente, un autor de interiores.

Sus obras *Realidad*, *La loca de la casa*, *Voluntad* y *Casandra* transcurren todas ellas en habitaciones; en *La de San Quintín*, *Los condenados*, *Doña Perfecta*, *Electra*, *La fiera*, *Amor y ciencia*, *Pedro Minio* y *Celia en los infiernos*, lo que no son habitaciones son patios, claustros o jardines interiores o semi-interiores, terrazas, pasadizos cubiertos o portales de una vivienda.

Sólo en obras épicas, como *Gerona* y *Zaragoza* y en otras menos épicas, pero también épicas, como *El abuelo* y *Alma y vida*, aparecen escenarios de mayor amplitud, como plazas, arboledas y explanadas.

Por otra parte, las descripciones que Galdós realiza de sus escenarios o decorados son de una minuciosidad y una precisión que son consecuencia, sin duda, del naturalismo con que se planteaba su obra artística en general y su teatro en particular.

Sirvan de ejemplo esta acotación al inicio del Acto Primero de *La de San Quintín*:

«Sala en casa de Buendía. Al fondo, próxima al ángulo de la izquierda, una gran puerta, con forillo, por la cual entran todos los que vienen del exterior o de la huerta, y un ventanal grande, a través de cuyas vidrieras se ven árboles. Dos puertas a la derecha, y una grande a la izquierda, que es la del comedor. Muebles de nogal, un bargueño, arcones, todo muy limpio. Cuadros religiosos, y dos o tres que representan barcos de vela y vapor; en la pared del fondo, la fragata «Joven Rufina» en tamaño grande. La decoración debe tener el carácter de una casa acomodada de pueblo, respirando bienestar, aseo y costumbres sencillas. Una mesa a la derecha; velador a la izquierda. Es de día...»<sup>1</sup>.

Aparte las razones obvias, derivadas del naturalismo en el que Galdós se movió, creo que existe una razón más profunda, en el sentido de que tiene sus raíces en el subconsciente de la creatividad, para que situara la mayor parte de su obra en escenarios cerrados, es decir, en interiores.

Precisamente lo que mostraba Galdós era un mundo cerrado y anquilosado en el que él introducía un rayo de esperanza a través de uno o dos de los personajes, exactamente igual que en la descripción de un espacio cerrado introduce una ventana a cuyo través nos muestra la naturaleza, como en esta descripción del comienzo de *La de San Quintín*.

Más cosas podemos analizar en esta descripción, que es prototipo de la mayoría.

La primera es que la relación con el exterior de la habitación descrita está perfectamente establecida, tanto a nivel visual, con el paisaje de árboles a través del ventanal, como en la disposición de las distintas piezas, que toma sentido en el transcurso de la acción (la relación con el comedor se pone de manifiesto en la escena IX del acto primero).

Otro aspecto que queda claro es el interés de Galdós por el mobiliario y la decoración.

En su primera obra dramática, *Realidad*, hace Galdós la siguiente descripción del escenario del Acto Primero, en el que también transcurren los actos segundo y quinto:

«Sala en casa de Orozco, decorada y amueblada con elegancia y lujo. En el foro, dos grandes puertas. La de la derecha conduce al billar, y por ella se descubre parte de la mesa y se ven los movimientos de los jugadores. La de la izquierda comunica con el salón, y por ella se distingue parte de esta pieza y algunas de las personas que están en ella. Entre estas dos puertas, chimenea o un mueble de lujo. En el lienzo lateral de la derecha, dos puertas: una conduce al despacho de Orozco; la más próxima al público, a la alcoba. En el lienzo de la izquierda, una puerta, por donde entran los que vienen de fuera de la casa, y un balcón. Las dos puertas del fondo se cierran (cuando la acción lo indique) con vidrieras. A la izquierda, cerca del espectador, una mesa con una planta viva, libros, lámpara de bronce, retratos y recado de escribir. Es de noche.»

<sup>1</sup> Todas las citas de las acotaciones, así como las de los prólogos a sus obras dramáticas, están tomadas de las *Obras Completas* de Ed. Aguilar.

Con respecto a esta acotación se pueden hacer los mismos comentarios que hicimos con la anterior con una sola excepción. La diferencia está en que aquí el espacio no tiene la salida visual hacia la naturaleza que tenía en *La de San Quintín* y, por tanto, la atmósfera resultará en la representación más agobiante.

Lo que resulta muy interesante es cómo utiliza Galdós este escenario mediante el juego de puertas que se abren a él, el juego de miradas de los personajes hacia ellas o a su través y los juegos de luz.

Toda la obra es un ir y venir de los personajes de una habitación a otra, un atisbar a través de las puertas abiertas, un pararse en el quicio. La luz juega también un importante papel en este drama, pero esto lo trataremos más adelante.

De las diecinueve acotaciones que sólo a lo largo del primer acto dan idea de todo este juego, citaremos algunas:

- «Llevándole a la puerta del salón y mirando hacia éste» (Acto I, Esc. IV).
- «(Federico) Va hacia la puerta del salón, atisba y vuelve» (Acto I, Esc. VIII).
- «(Augusta) desde el centro de la escena, mirando hacia el interior del despacho» (Acto I, Esc. X).

Como ya ha señalado Angel Berenguer, el espacio escénico de esta obra «coincide con el que Ibsen propone en una de las piezas que a Galdós dejan perplejo: *El pato salvaje*»:

Y añade:

- «Resulta interesante comparar las acotaciones espaciales de una y otra obra. La concepción del espacio es idéntica, los ambientes para la puesta en escena similares y, como consecuencia, la concepción teatral de la acción también tiene características paralelas»<sup>2</sup>.

No cabe duda que Galdós, aunque no quisiera reconocerlo, se inspiró en Ibsen para la concepción espacial de *Realidad*. Pero supo hacerlo bien e imprimirle su sello personal. Y el resultado fue muy bueno: uno de sus más grandes éxitos.

En cualquier caso habría que hacer un estudio comparativo en profundidad de los dos textos dramáticos para sacar conclusiones más definitivas.

La decoración del Acto Segundo de *La de San Quintín* es descrita así por Galdós:

- «Terraza en casa de Buendía. Al fondo, una fila de manzanos y otros frutales en "espalier", con un hueco al centro, por donde entran los que vienen de la huerta. En el forillo, paisaje rústico. Puertas laterales en primer término. La de la izquierda, cubierta de enredaderas, da paso a las habitaciones de servicio, cocina y despensa, y junto a ella hay un hueco de emparrado, que conduce al sitio en que se supone que está el horno. La de la derecha comunica con las habitaciones de los señores. A la izquier-

<sup>2</sup> A. BERENGUER (ed.), *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Comunidad de Madrid, 1988.

da, cerca del proscenio, una mesa grande que sirve para planchar y amasar. Dos sillas y una banqueta de madera.»

Resulta interesante y significativa esta disposición: a un lado los criados, al otro los señores. ¿Será intencionado que los primeros se sitúen a la izquierda y los segundos a la derecha... del espectador, se entiende? Y en esa palestra —el escenario—, que es tierra de nadie, entre la izquierda y la derecha, se va a producir una especie de mezcla de batalla y diálogo amoroso entre Víctor, el proletario de ideas socialistas, y la Duquesa de San Quintín, un pelín liberal, mucho para su «época».

Sólo un detalle más: la puerta que conduce a las habitaciones de los criados está «cubierta de enredaderas», mientras que la otra, la que comunica con las habitaciones de los señores no tiene ningún «adorno». Estas enredaderas ¿serán expresión de la situación de esta clase social, con un porvenir «enredado» o serán un dato acerca de su mayor proximidad a «lo natural»? ¿Quizá ambas cosas?

Ya hemos visto la precisión y minuciosidad con que Galdós describe sus escenarios y las entradas y salidas de sus personajes. Pues bien, otro tanto hace con la edad y el aspecto físico de éstos, al menos de los más importantes y también, en ocasiones, con la disposición exacta de los personajes en el espacio del escenario.

Un ejemplo de esto último lo tenemos en las acotaciones que abren las escenas XIII y XIV del Acto Primero de *Los condenados*. Dice así la primera:

«Barbués, Gastón, Paternoy, José León y Feliciano, por el orden que se indica, de izquierda a derecha del espectador. Los demás personajes se agrupan en segundo término.»

Así reza la segunda:

«Gastón, Barbués y los dos Mozos a la izquierda; José León, en el centro derecha; Feliciano, al extremo derecha; Paternoy, trayendo de la mano a Salomé, pasa al centro.»

Esta exactitud en la situación espacial de los personajes indica un afán de componer la escena, de igual modo que lo hacían los pintores de historia por esas fechas, de acuerdo a la situación dramática planteada, que en este caso es una especie de juicio o prueba de fuego.

En cualquier caso el interés de Galdós por todos los aspectos de la puesta en escena queda de manifiesto, en lo que al uso del espacio y a la disposición y movimientos de los personajes se refiere, en estas breves notas.

#### LA ARQUITECTURA EN EL TEATRO GALDOSIANO

Sabido es que la obra galdosiana está, en general, muy ligada a la arquitectura. Todos hemos oído la expresión «el Madrid galdosiano», refi-

riéndose a los barrios (Rastro, Pozas, Barquillo, Lavapiés...) en que transcurren muchas de sus novelas.

El vivió a lo largo de su vida en distintas zonas de Madrid: calles del Olivar, de las Fuentes, del Olivo, de Serrano, de Hilarión Eslava<sup>3</sup>. Conoció todos estos barrios y las maneras de vivir de sus gentes, sus calles y su arquitectura.

También sabemos que Don Benito se hizo construir una casa, un palacete en su finca de Santander, que se llamaba «San Quintín», en la que pasó muchos veranos trabajando en su obra.

Es conocido que Galdós hizo reformas en su casa familiar de la calle Cano en Las Palmas y que aparte de ésta vivió en otras dos casas en la isla, la del monte y la de Santa Catalina.

Como gran observador que fue tomó buena nota de cómo eran aquellas casas, su distribución, y, ya en el exterior, sus fachadas, las calles, la ciudad.

Arquitectura y paisaje están muy presentes en la obra de Galdós.

Con la referencia de esas tres ciudades en que vivió y trabajó, que conoció y amó (Las Palmas, Madrid, Santander), creó las arquitecturas y los paisajes de sus obras.

En su teatro hay dramas urbanos y dramas rurales. Es fácil suponer que los primeros se relacionan más con Madrid y los segundos más con Santander. Entre las primeras *Realidad*, *Voluntad*, *Celia en los infiernos*; entre las segundas *Doña Perfecta*, *Electra*, *La de San Quintín*.

Ana M.<sup>a</sup> Sánchez de Cossío dice que Amalio Fernández, el escenógrafo que hizo unos cuantos decorados para obras de Galdós, es un pintor de arquitecturas<sup>4</sup> y no es de extrañar, puesto que, y esto lo digo yo, Galdós es un «autor de arquitecturas».

Ya hemos visto en algunas de las acotaciones que describen las decoraciones de las obras teatrales de Galdós cómo está claramente reflejada la distribución de la casa en cuyo interior transcurren los dramas. Se podría hacer un plano siguiendo al pie de la letra las acotaciones, pues se describe dónde está cada puerta y adónde conduce, incluida la que comunica con la calle, dónde están las ventanas, si hay chimenea, etc. Incluso, como se ha visto, se podrían incluir los muebles de todo tipo.

Hay dos casos que quiero citar aquí por ser los más significativos de esta relación con la arquitectura de la obra dramática galdosiana.

Uno es el de *Voluntad*. Esta obra consta de tres actos y los tres transcurren en un mismo escenario, que es la trastienda de un establecimiento comercial. En lugar de hacer la descripción del escenario, Galdós dibuja un plano en planta del mismo (fig. 1) y lo acompaña de la oportu-

<sup>3</sup> P. ORTIZ ARMENGOL, «Las casas de Galdós en Madrid», en *Galdós y su tiempo*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 1989.

<sup>4</sup> A. M. ARIAS DE COSSIO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Ed. Mondadori, Madrid, 1991.

na leyenda, en la que explica lo que significa cada letra o signo que está marcado en el plano.

Esta distribución se corresponde perfectamente con la realidad de más de un local comercial situado en la planta baja de un edificio de viviendas de Madrid y de otras ciudades, comunicado por una parte con la vivienda de los dueños, también en planta baja, y por otra con el portal de la casa.

El afán naturalista, el conocimiento de la arquitectura madrileña y sus dotes de observación llevan a Galdós a retratar en el escenario realidades arquitectónicas, igual que retrata realidades humanas o, mejor dicho, a presentar sobre el escenario la verdad objetiva de la arquitectura en la que transcurre la verdad objetiva de los actos de los personajes.

El otro ejemplo al que me refería es el de *Celia en los infiernos*. Los dos primeros actos de esta obra transcurren en un gabinete de un palacio y el tercero en el portal de una casa. Es la acotación de este último la que interesa comentar aquí. Dice así:

«Portalón ancho de una casa de vecindad en la calle del Carnero. A la izquierda, segundo término, la entrada de la calle. Frente a ésta, el paso al patio, donde se supone que están las viviendas numeradas en el piso bajo y corredor alto. A la derecha, primer término, la puerta de la vivienda de Infinito, y junto a esta puerta, la mesa y trebejos que le sirven para sus cábalas. A la izquierda, puerta de la vivienda de Leoncio. En el fondo, último término, dos puertas de viviendas miserables. Es de día...»

La calle del Carnero es una calle que sale de la Ribera de Curtidores, en pleno «Rastro» madrileño, zona que Galdós marcó en el plano de Madrid con el que trabajaba para escribir. La descripción que hace Galdós se corresponde con la tipología de la «corrala» típica madrileña, en viviendas por plantas a las que se accede desde corredores, de la que existen unos cuantos ejemplos en dicha zona<sup>5</sup>.

Es ésta la única ocasión en que Galdós utiliza en su teatro una referencia geográfica concreta referida a Madrid para situar el escenario de un acto de uno de sus dramas.

En cuanto a las obras de ambiente rural, ya hemos visto un ejemplo con la decoración del acto primero de *Electra*, que «debe tener el carácter de una casa acomodada de pueblo, respirando bienestar, aseo y costumbres sencillas».

<sup>5</sup> Para contrastar esta descripción de escenario acudí a mi estimada amiga y colega Sharon SMITH quien, como ya sabemos, lleva mucho tiempo trabajando sobre el tema de Madrid y Galdós. Me confirmó que, efectivamente, en el plano de Madrid en el que el propio Galdós señaló las zonas sobre las que le interesaba trabajar en su obra literaria aparece la del «Rastro» como una de las más claramente significadas.

## GALDÓS Y LA DECORACIÓN DE INTERIORES

Sabemos también del gusto de Galdós por el diseño de muebles y la decoración de interiores. En su Casa-Museo existen ejemplos de muebles diseñados por él mismo.

Pero ese gusto es muy evidente en su teatro. Es muy frecuente que las acotaciones de sus obras relativas al escenario hagan referencia, como siempre detallada y minuciosa, a los muebles y la decoración. Tén-gase en cuenta que, como ya queda dicho, la mayor parte de su obra dramática transcurre en interiores.

Es de notar que Galdós, al describir los muebles y objetos que sitúa en sus escenarios no se limita a poner aquéllos que son necesarios porque «juegan» en la acción, sino que se preocupa de crear con el mobiliario y los objetos y a veces incluso con los materiales, una ambientación apropiada al lugar en que se desarrolla la acción y a la gente que lo habita. Se trata, una vez más, de buscar la verdad objetiva sobre el escenario.

Veamos los ejemplos más señalados.

De la acotación que describe el decorado para los Actos Primero, Tercero y Quinto de *Realidad*, transcribo lo que sigue:

«Sala... decorada y amueblada con elegancia y lujo... A la izquierda... una mesa con una planta viva, libros, lámpara de bronce, retratos y recado de escribir.»

En la descripción del decorado para el Primer Acto de *La loca de la casa* especifica que en el salón de planta baja en la torre o casa de campo de Moncada hay «muebles elegantes» y «piso entarimado».

En la acotación que describe el decorado del Acto Primero de *Gero-na*, que representa una sala en casa de Don Pablo Nomdedéu, especifica que el ventanón cuadrado del fondo tiene «vidrieras emplomadas» y que a su lado hay «una cómoda de estilo barroco, y sobre ella imágenes de santos y floreros», así como que hay una «sillería antigua de nogal».

Que el ventanón sea cuadrado, que su vidriera sea emplomada, que la cómoda sea de estilo barroco y que la sillería, además de antigua, sea de nogal, son datos que hablan del interés de Galdós por estos temas.

Sobre este decorado resulta muy interesante el comentario que, con ocasión de su estreno, hace un tal X. en el periódico *El Día* del 4 de febrero de 1893 y que dice así:

«¡Qué hermoso primer acto! Desde que se alzó el telón nos sentimos atraídos por aquella escena que representaba el interior de la casa del doctor Nomdedéu, y que nos recordaba la casa de nuestros abuelos, cuyo recuerdo va unido a los más queridos de nuestra infancia. Allí estaban las churruiguerescas cornucopias, la panzuda cómoda de tiempo del imperio, las sillas de alto respaldo y las urnas y los cuadros con las imágenes de los santos de la devoción de la familia»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> A. BERENQUER, *op. cit.*, págs. 99-100.

De la descripción relativa al Acto Primero de *La de San Quintín*, que ya se ha citado, señalo ahora:

«... Muebles de nogal, un bargueño, arcones, todo muy limpio. Cuadros religiosos y dos o tres que representan barcos de vela y vapor; en la pared del fondo, la fragata "Joven Rufina" en tamaño grande... La decoración debe tener el carácter de una casa acomodada de pueblo...»

La acotación del Acto Primero de *Amor y Ciencia* describe así el decorado:

«Sala baja, elegantísima, en el hotel de Paulina, amueblada con lujo y adornada con diversidad de objetos primorosos que revelan el refinado gusto de su dueña: acuarelas, porcelanas, "bibelots", plantas vivas de adorno, etc... El resto de la pared del fondo lo forma un gran ventanal de vidrieras de colores y blancas en artística combinación, por la cual se ve la frondosidad del jardín...»

Para la sala baja en el palacio de Doña Juana del Acto Primero de *Casandra* especifica Galdós que «los muebles son de un lujo anticuado». Y para el Acto Cuarto de la misma obra, que transcurre en la misma sala, añade Galdós «una mesa central con rico tapete (en la que) están colocados y como expuestos diversos objetos de valor: alhajas en sus estuches, cubiertos y bandejas de plata, armas elegantes y arreos de caza que fueron de Don Hilario». Ya sabemos que la presencia de todos estos objetos en el escenario «está en el guión», pero el hecho de emplearlos es síntoma de que a Don Benito le gustaba hacerlo.

Finalmente, para el Acto Primero de *Celia en los infiernos*, Galdós prevé:

«... un elegante mueble con libros encuadernados lujosamente... un pupitre de señora, donde Celia tiene sus enseres para escribir. Entre los objetos preciosos que hay en este mueble, descuella un retrato de la madre de Celia, con marco de bronce... Repartidos en la escena, sillas y sillones de alta novedad...»

Quiero hacer notar que los estantes con libros y el recado de escribir, ya sea sobre pupitre, escritorio o mesa, salen con frecuencia en el teatro de Galdós, lo cual no es de extrañar en quien se pasó la vida entre leer y escribir.

#### ESCENOGRAFÍAS GALDOSIANAS

En el libro editado por Angel Berenguer<sup>7</sup> he encontrado sólo trece referencias a la escenografía, la mayoría de las cuales son comentarios tan escuetos como: «Las decoraciones de Amalio Fernández, una obra

<sup>7</sup> Véase nota 1.



maestra de la pintura escenográfica»<sup>8</sup>. De este comentario resulta interesante la expresión «pintura escenográfica», ya que nos da un dato muy revelador acerca del concepto escenográfico que se tenía en la época.

Otro comentario dice: «Se estrenaron cinco decoraciones, dos de las cuales valieron al pintor entusiastas ovaciones»<sup>9</sup>. También este comentario nos dice algo acerca de la práctica escenográfica del momento: que existía una escenografía de repertorio, práctica habitual iniciada en los primeros tiempos del Coliseo del Buen Retiro, inaugurado en 1640.

Un comentarista, refiriéndose al estreno de *Alma y vida* en 1902, dice escuetamente: «Las cuatro decoraciones son preciosas...»<sup>10</sup>.

Sólo uno de los comentarios, referido a este último estreno, se extiende sobre el tema de la escenografía, tanto que está dedicado a él exclusivamente. Se titula «Las decoraciones» y lo firma José Ramón Mélida<sup>11</sup>.

Se trata de una descripción exhaustiva de los distintos escenarios que realizó también Amalio Fernández, en términos muy elogiosos, especialmente en lo que respecta a dos de ellos.

Pero lo más interesante de este artículo es lo que dice de Galdós en relación con la puesta en escena de sus obras. Dice así:

«D. Benito Pérez Galdós, por hábito de novelista, que necesita crear el fondo y las figuras con todos sus detalles para componer el cuadro, y también por aficiones particulares a las artes gráficas, que hasta suelen mover sus manos a ensayarse en el manejo de lápices y pinceles, siempre tuvo tales cuidados...» Se refiere a «atender al gran conjunto decorativo que en el teatro deben formar libro, interpretación, decoraciones y trajes».

Ya conocemos por el propio Galdós en su prólogo a esta obra el especial cuidado que puso en la ambientación de la misma, investigando en la Biblioteca Nacional de París sobre «su ornato y escenificación adecuada».

En ese mismo prólogo hace Galdós el único comentario, que yo sepa, relativo a criterios sobre la manera de componer el escenario. Dice así:

«En cuanto al artificio teatral o composición de escenario, hice propósito de poner en práctica el consejo que a los pintores daba el celebrado artista beige Stevens: "Cuando sintáis que habéis adquirido destreza para pintar con la mano derecha, pintad con la izquierda".»

Y eso es todo al respecto. No cabe duda de que se trata de un método de trabajo concienzudo que casa bien con la personalidad de Galdós.

No debe extrañarnos que escaseen los comentarios sobre la escenografía, que los pocos que hay sean tan escuetos y que el más extenso no pase de ser una descripción elogiosa de los escenarios. En aquellos

<sup>8</sup> Se refiere al estreno de *Electra* en 1901, pág. 227.

<sup>9</sup> Referida al mismo estreno, pág. 238.

<sup>10</sup> Pág. 249.

<sup>11</sup> Págs. 240-241.

tiempos la «pintura escénica» o la «decoración teatral» solía ser, como hemos visto, de repertorio. Es decir, había escenas tipo y, por tanto, decorados y telones tipo que se utilizaban en distintas obras de teatro. Era la herencia del teatro barroco que, salvo la estética y el estilo, permanecía casi intacta. Comentarios críticos a la escenografía se han empezado a hacer en España hace muy pocos años, concretamente en los años 70.

La prueba de que la herencia del teatro barroco aún estaba vigente cuando Galdós escribía la tenemos en que aún utiliza términos que provienen de aquella época y que hoy ya están en desuso. Como por ejemplo, la palabra «mutación», que proviene de la práctica teatral del siglo xvii y que Galdós emplea en varias ocasiones, como en el Acto Segundo de *Realidad* o en el Acto Quinto de *Electra*, en los que, dentro del mismo acto, se cambia de decorado.

También utiliza Galdós, como acabamos de ver, el término «artificio teatral» en el prólogo a *Alma y vida*. Y es ésta una expresión que proviene de los mismos tiempos que «mutación».

Es también interesante constatar que en el Acto Quinto de *Electra* la acotación que describe el escenario del mismo empieza diciendo: «Telón corto.» Es éste un término que se refiere a un telón que se echa o deja caer de la mitad del escenario hacia delante, y de ahí su nombre, con objeto de que, mientras se representa la escena que a su decorado corresponde, se pueda cambiar el decorado principal para que aparezca éste ya presentado al terminar aquélla. Esta práctica se inició en el teatro barroco, ya en el siglo xviii, pero parece que el término «telón corto» sólo se empezó a utilizar en el siglo xviii.

Como sabemos, Amalio Fernández realizó los decorados para algunas de las obras de Galdós. Su estilo, influido por la fotografía en cuanto a verismo y minuciosidad, como expresión de un naturalismo escenográfico, encajaba muy bien con los planteamientos de Galdós. Pero, como muy bien observa Ana María Arias de Cossío, «... la pintura, aunque cada vez más correcta, se anquilosa en un realismo externo y en un dibujo perfecto; no representa, ni mucho menos, la actitud de crítica y revisión con respecto a su definición que, en cambio, puede percibirse en los textos de las obras»<sup>12</sup>.

Doy ahora una relación, comentada, del material gráfico de estas escenografías que ha llegado a mi conocimiento, en el orden cronológico de los estrenos y con anotación de las fuentes<sup>13</sup>.

1894. Boceto para *Gerona*, de Giorgio Busato y Amalio Fernández y García (fig. 2). En aquel tiempo Amalio debía ser colaborador de Busato (éste le llevaba 23 años). Este boceto tiene la grandiosidad y el plantea-

<sup>12</sup> *Op. cit.* en nota 4, pág. 233.

<sup>13</sup> Todas las ilustraciones de las escenografías han sido tomadas del libro de A. BERENGUER citado en nota 2, a excepción de la fig. 4, que lo ha sido del libro *Escenografía española*, de J. MUÑOZ MORILLEJO.

miento perspectivo en ángulo iniciados en el siglo XVIII por Galli Bibiena y Piranesi, continuado en España por los hermanos González Velázquez.

1896. Fotografía del estreno de *Doña Perfecta* (fig. 3). Se ve un poco del decorado, que corresponde al Acto Cuarto y último, ya que la escena que aparece en la fotografía es la escena final de la obra. El único comentario que he encontrado sobre este decorado lo firma Enrique Sepúlveda en *El Día* (26/1/1896) y dice así: «Me ha parecido la escena menos bien puesta y cuidada de lo que en ese teatro es costumbre»<sup>14</sup>.

1901. Boceto para el «telón corto» (al que ahora me refería) para la primera parte del Acto Quinto y último de *Electra*, realizado por Amalio Fernández (fig. 4). Representa el locutorio del convento. Según Caramanchel, la decoración del convento era «una magnífica decoración que valió a Amalio salir a escena»<sup>15</sup>. Pero yo creo que este comentario elogioso, más que a este telón corto, se debe referir a la «mutación» de la segunda parte del Acto Quinto, que representa el patio del convento, entre la iglesia a la derecha, otro patio separado de éste por un portallón, y el cementerio de la congregación al fondo.

1902. Fotografía del estreno de *Alma y vida* (fig. 5). Se ve un poco del decorado, en el que se distingue una puerta de estilo gótico y, por tanto, corresponde a la descripción que hace Galdós del decorado del Acto Primero. Sólo hay una contradicción y es que en la foto esta puerta parece estar en el foro, mientras que en la descripción del autor, la puerta de estilo gótico está situada en el primer término de la pared de la izquierda. Podría tratarse de un cambio a la hora de realizar el montaje. Como ya hemos visto, los decorados fueron obra de Amalio Fernández y uno de sus mayores éxitos.

1903. Fotografía del estreno de *Mariucha* (fig. 6), en la que del decorado sólo se ve el arranque de una escalera y una puerta a la derecha. Se trata, sin duda, del Acto Segundo, en la descripción de cuyo decorado Galdós incluye «el arranque de la escalera que conduce a las habitaciones altas de los Marqueses».

1905. Fotografía del estreno de *Amor y ciencia* (fig. 7), en la que se ve parte del decorado que corresponde a los tres primeros actos; puede que la fotografía esté impresa al revés, si se compara con la descripción que hace Galdós. Según José de Laserna en su comentario de *El Imparcial* con fecha 8/11/1905:

«... las dos decoraciones nuevas, nuevo testimonio del rumbo de la empresa y de la pericia escenográfica de Amorós y Blancas»<sup>16</sup>.

Se refiere sin duda a Manuel Amorós y Planella y a Julio Blancas y Ruiz<sup>17</sup>. Laserna, en su comentario, dice «dos decoraciones nuevas»; en la obra sólo existen dos decorados, uno para los tres primeros actos y

<sup>14</sup> A. BERENQUER, *op. cit.*, pág. 162.

<sup>15</sup> A. BERENQUER, *op. cit.*, pág. 208.

<sup>16</sup> A. BERENQUER, *op. cit.*, pág. 352.

otro para el cuarto. Es decir, que los decorados eran nuevos, lo cual, como ya he comentado, habla de la práctica en aquellos años del «repertorio escenográfico».

1908. Fotografía del estreno de la ópera *Zaragoza* (fig. 8) en la que se ve el saludo final sobre el decorado del Acto Cuarto y último, que representa el templo de San Agustín en ruinas. Se trata del típico diseño escenográfico en perspectiva central, con bastidores laterales que representan los distintos términos y un telón de fondo. O sea, una técnica que estaba en vigor en España desde la llegada de los primeros escenógrafos italianos en el primer tercio del siglo xvii y que fue recogida por Palomino en su tratado<sup>18</sup>. Este decorado es obra de Muriel<sup>19</sup>, pero no tengo datos de si se trataba del padre o del hijo<sup>20</sup>.

1910. Fotografía del estreno de *Casandra* (fig. 9). Representa la escena final de la obra, poco antes de que Casandra (sentada) sea asesinada por Doña Juana. Por tanto, es el decorado de los Actos Primero y Cuarto, en el que aparece el retrato de Don Hilario, el fallecido esposo de Doña Juana, ostentando «moda y elegancia de 1870», como dice Galdós en la acotación en que describe este decorado.

1914. Fotografía del estreno de *Alceste* (fig. 10), que recoge el momento de la muerte de Alceste, al final del acto segundo y en la que se ve parte del decorado.

1916. Fotografía del estreno de *El tacaño Salomón* (fig. 11) en la que se ve el decorado común a los dos actos de la obra.

Donde no cito la autoría de los decorados es porque en las críticas y comentarios de los estrenos<sup>21</sup> no hay mención a los autores de los mismos. Como hemos visto, hay varios casos en los que esto ocurre. ¿Serán éstos los casos en que se utilizaba el «decorado de repertorio»?

Con todo lo dicho me he limitado a apuntar un tema que es, sin duda, importante y que ha estado muy relegado.

Sería una interesante labor el investigar sobre todo este material. Desde aquí invito y animo a ello a quien se sienta atraído por este tema.

<sup>17</sup> Véase MUÑOZ MORILLEJO, *op. cit.*, en nota 13, págs. 280 y 282.

<sup>18</sup> *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715-1724.

<sup>19</sup> A. BERENQUER, *op. cit.*, págs. 393, 394 y 399.

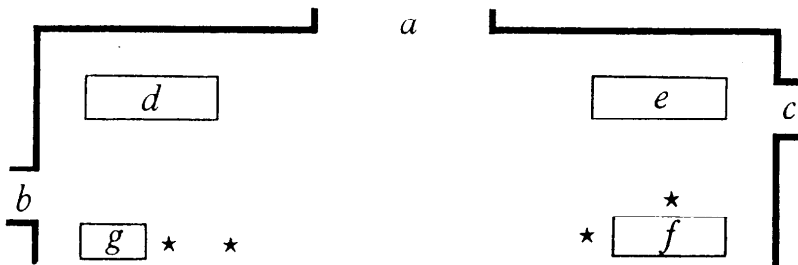
<sup>20</sup> Véase M. MORILLEJO, pág. 294.

<sup>21</sup> Véase A. BERENQUER, *op. cit.*

La escena, en Madrid, calle Mayor.—Época contemporánea.

## ACTO PRIMERO

Trastienda de un establecimiento comercial



*a*, Puerta que comunica con la tienda y el almacén. *b*, Puerta que conduce a las habitaciones de los dueños del establecimiento. *c*, Puerta por donde se sale al portal de la casa. *d* y *e*, Mesas grandes, sobre las cuales hay multitud de cajas, piezas de tela, vasos japoneses y otros objetos de comercio. *f*, Mesa con libros, papeles y utensilios de escribir de una casa de comercio. *g*, Velador. \*, Sillas.

Derecha e izquierda se entienden las del espectador.

Fig. 1

III. GERONA

(Fecha de estreno: 3 de febrero de 1894)



FIG. 2

VII. DOÑA PERFECTA  
(Fecha de estreno: 28 de enero de 1896)



FIG. 3

IX. ELECTRA  
(Fecha de estreno: 30 de enero de 1901)

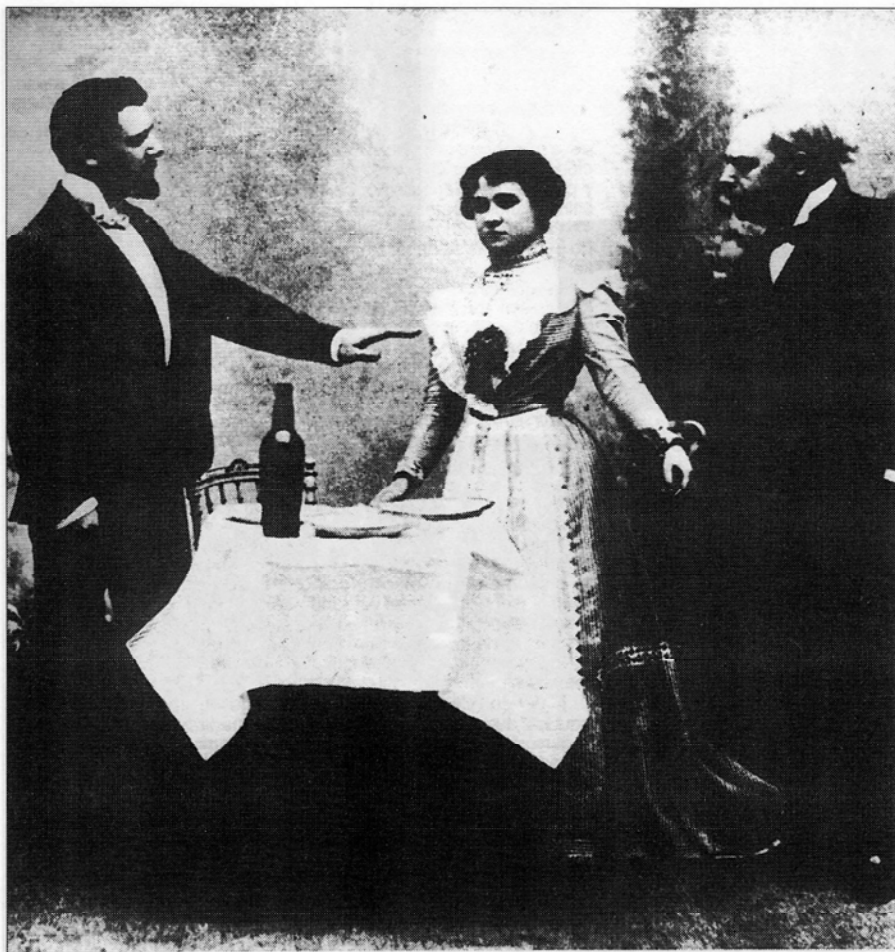


FIG. 4



X. ALMA Y VIDA

(Fecha de estreno: 9 de abril de 1902)

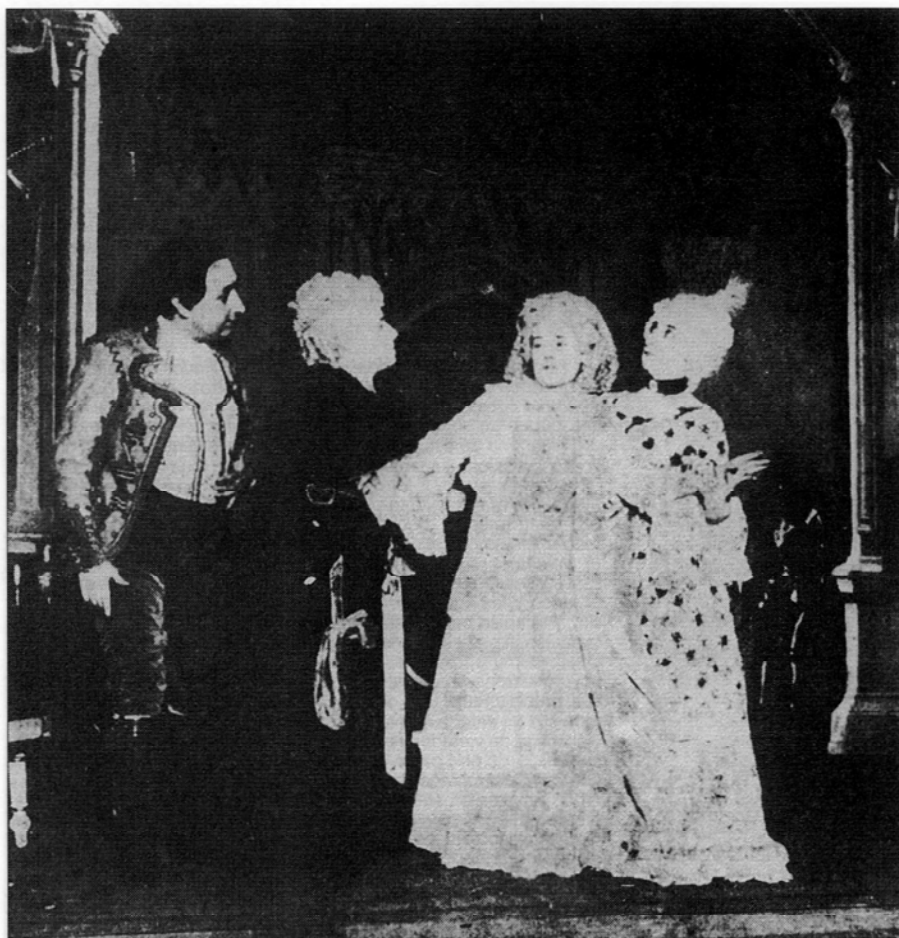


FIG. 5

XI. MARIUCHA  
(Fecha de estreno: 16 de julio de 1903)



FIG. 6

XIV. AMOR Y CIENCIA  
(Fecha de estreno: 7 de noviembre de 1905)

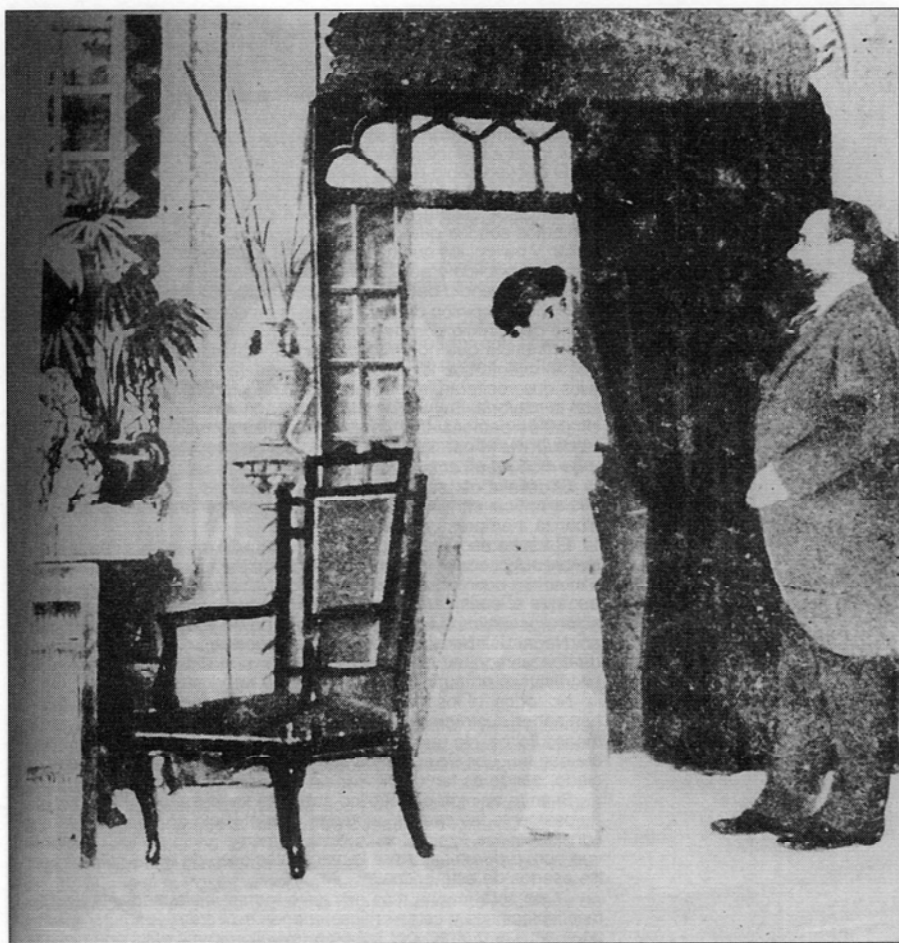


FIG. 7

XVI. ZARAGOZA  
(Fecha de estreno: 4 de junio de 1908)

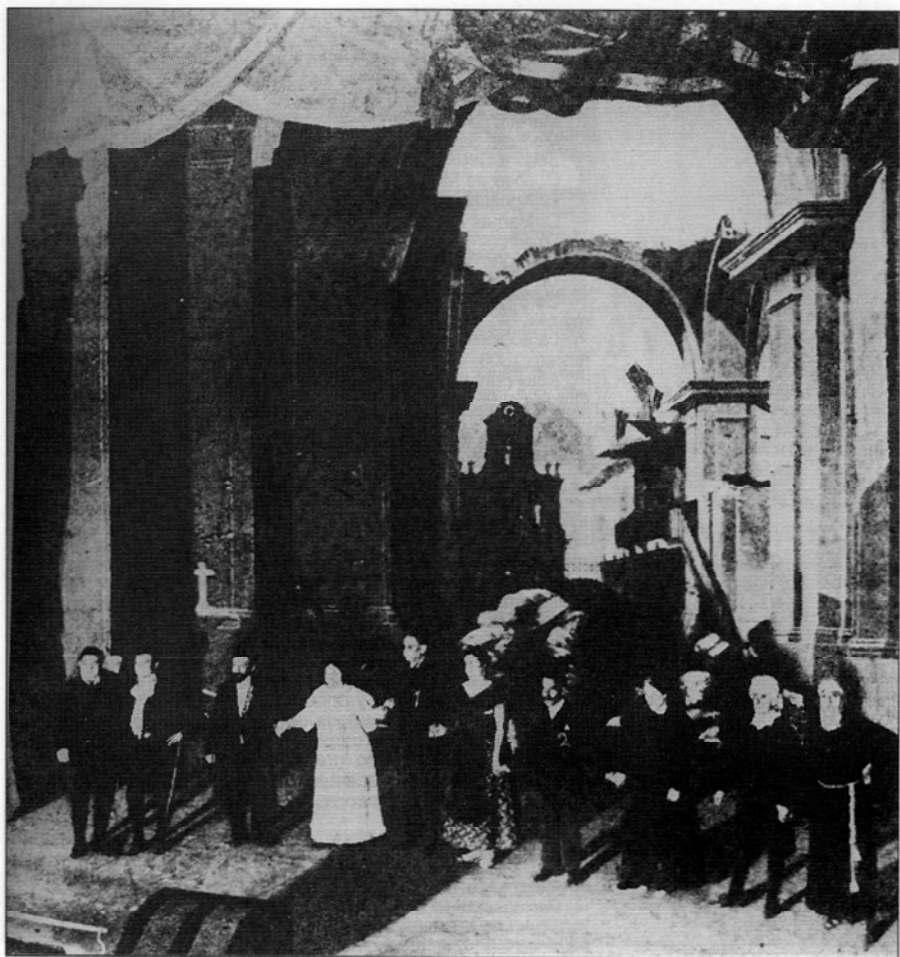


Fig. 8

XVII. CASANDRA  
(Fecha de estreno: 28 de febrero de 1910)



FIG. 9

XIX. ALCESTE  
(Fecha de estreno: 21 de abril de 1914)

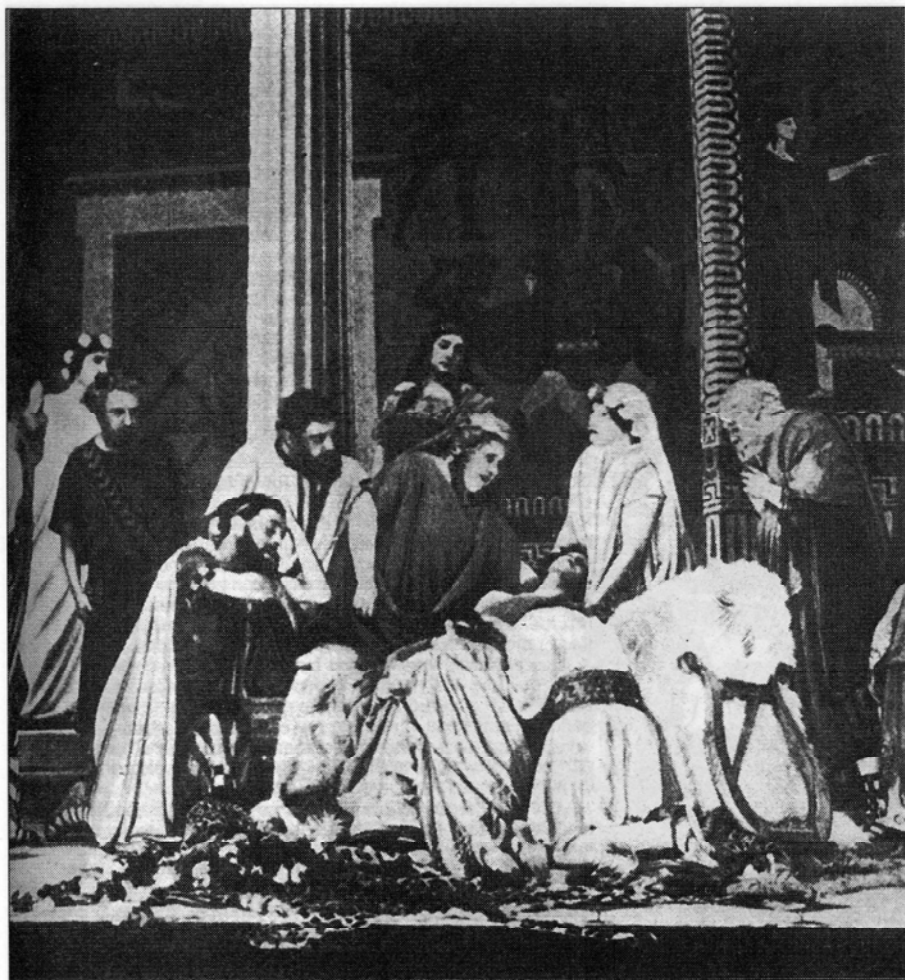


FIG. 10

XXI. EL TACAÑO SALOMÓN  
(Fecha de estreno: 2 de febrero de 1916)



FIG. 11