

Artículo de Investigación

Los engranajes de la ficción. Una aproximación a la situación material de la escena española en el siglo XIX

The gears of fiction. An approach to the material situation of the Spanish stage in the 19th century

Juan P. Arregui: Universidad de Valladolid, España.

juan.p.arregui@uva.es

Miguel Díaz-Emparanza Almoguera¹: Universidad de Valladolid, España.

m.diaz-emparanza@uva.es

Fecha de Recepción: 02/06/2024

Fecha de Aceptación: 21/08/2024

Fecha de Publicación: 18/09/2024

Cómo citar el artículo:

P. Arregui, J. y Díaz-Emparanza, M. (2024). Los engranajes de la ficción. Una aproximación a la situación material de la escena española en el siglo XIX [The gears of fiction. An approach to the material situation of the Spanish stage in the 19th century]. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-18. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-793>

Resumen:

Introducción: La escenografía teatral del siglo XIX en España se caracterizó por una interconexión notable entre los maestros escenógrafos, tanto nacionales como extranjeros, que influenciaron los lenguajes plásticos y las soluciones gráficas en un contexto internacional. **Metodología:** La metodología seguida incluyó el análisis detallado de las fuentes centradas en la trayectoria y obras de destacados escenógrafos, la revisión exhaustiva de documentos históricos, testimonios y críticas de la época, así como la consulta de tratados sobre escenografía y arquitectura teatral del siglo XIX. **Resultados:** Los resultados de la investigación constatan la significativa influencia de las personalidades extranjeras en la escenografía teatral española del siglo XIX, así como la adaptación de modelos pictóricos y convenciones dramáticas en la creación de escenas teatrales. **Discusión:** Se observa especialmente una tendencia hacia un realismo estilizado en la escenografía de la zarzuela, que refleja la influencia del romanticismo escénico en la representación teatral. **Conclusiones:** Se resalta la importancia de las relaciones internacionales en el desarrollo de la escenografía teatral en España durante el siglo XIX, así como la influencia de las tendencias estéticas y dramáticas de la época en la creación de espacios escénicos innovadores y visualmente impactantes.

¹ Autor Correspondiente: Miguel Díaz-Emparanza Almoguera. Universidad de Valladolid (España).

Palabras clave: teatro; escenografía; arquitectura; zarzuela; espacio escénico; siglo XIX; romanticismo; realismo.

Abstract:

Introduction: Nineteenth-century theatrical scenography in Spain was characterised by a notable interconnection between master scenographers, both national and foreign, who influenced the plastic languages and graphic solutions in an international context.

Methodology: The methodology followed included the detailed analysis of sources focusing on the careers and works of prominent stage designers, the exhaustive review of historical documents, testimonies and reviews of the period, as well as the consultation of treatises on 19th century stage design and theatrical architecture. **Results:** The results of the research show the significant influence of foreign personalities on 19th-century Spanish theatrical scenography, as well as the adaptation of pictorial models and dramatic conventions in the creation of theatrical scenes. **Discussions:** In particular there is a tendency towards stylised realism in zarzuela scenography, reflecting the influence of stage romanticism on theatrical representation. **Conclusions:** The importance of international relations in the development of theatrical scenography in Spain during the 19th century is highlighted, as well as the influence of the aesthetic and dramatic trends of the time in the creation of innovative and visually striking scenic spaces.

Keywords: theatre; scenography; architecture; zarzuela; scenic space; 19th century; romanticism; realism; stage space.

1. Introducción

Desde un punto de vista material y en términos generales, no resulta desacertado afirmar que el devenir escenográfico del teatro occidental decimonónico parte, en sus comienzos, de una situación íntimamente dependiente de los progresos pictóricos y mecánicos desarrollados durante el siglo anterior siempre sobre la experiencia acumulada de una práctica secular que en el particular caso español se remonta a su introducción cortesana en el siglo XVII (P. Arregui, 2002). Si el siglo XIX se inicia a nivel arquitectónico con un edificio teatral a medio camino entre la concepción barroca dominante y los usos de los corrales de comedias (P. Arregui, 2003), en lo referente al escenario y sus dispositivos las soluciones se ajustan más a una normalización canónica que –según una tendencia perceptible a escala internacional– se define tanto por incrementar y sistematizar la suficiencia espectacular de sus recursos técnicos cuanto por perfeccionar la eficiencia audiovisual de la sala.

El argumento principal podría resumirse en las palabras de Giuseppe Verdi, quien llegó a cuestionar la inveterada articulación del teatro *all'italiana* haciéndose eco de una corriente de opinión extendida fundamentalmente entre ciertos sectores germánicos. En una carta enviada a Giulio Ricordi y fechada en S. Agata el 10 de julio de 1871, Verdi censuraba la existencia de los palcos-proscenio –una de las evoluciones de la embocadura inherentes al propio desarrollo del tipo edificio– y criticaba la establecida posición de la orquesta en orden a salvaguardar la coherencia de una ilusión escénica que pretendía absoluta:

(...) rendere l'orchestra invisibile (...). Pare impossibile che al giorno d'oggi si tolleri di vedere il nostro meschino frack, e le cravattine bianche, miste per es. ad un costume Egizio, Assirio, Druidico, etc., etc., e di vedere, inoltre, la massa d'orchestra, che è parte del mondo fittizio, quasi nel mezzo della platea fra il mondo dei fischianti o dei plaudenti. Aggiungete a tutto questo lo sconcio di vedere per aria le teste delle arpe, i manichi dei contrabassi, ed il molinello del Direttore d'orchestra (...). Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima. (Verdi 1871 como se citó en Oberdorfer 1951/2013, p. 403).

El proceso de configuración de la escena como un cubo cerrado y autónomo respecto a la sala –iniciado por la introducción del arco de embocadura, impulsado por la experiencia de las proyecciones escenográficas *ad angolo* de los hermanos Bibiena y defendido por la ilustración (P. Arregui, 2000)–, se radicaliza en estos momentos. En efecto, el área distintiva y específica en donde acontece la acción dramática ante el público, dominio propio de la teatralidad concreta (Ubersfeld, 1989: 110), queda exclusivamente confinada mediante el código instaurado por este particular sistema cultural a la superficie del escenario.

La esfera de la ficción se disocia drásticamente de la del público, ya que se concibe como espacio privativo de la actividad que constituye la representación única y exclusivamente el perímetro recluido en el escenario (P. Arregui 2013, p. 241). La idea del “cuarto muro” invisible que termina de aislar el escenario (bandera del posterior naturalismo), ya era considerada indispensable por autores como Diderot en su *Discours sur la poésie dramatique* (1758/2018) para que la ilusión pudiera nacer (Hubert, 1992, p. 109), devino fundamento sustancial en la tentativa de reproducir fragmentos de realidad dentro de la caja escénica, principio sobre el que se establece la escenografía teatral decimonónica, apoyándose en toda suerte de artificios para recrear la realidad (P. Arregui, 2000) y como medio de alcanzar esa “suspensión de la incredulidad” que ya Coleridge consideraba indispensable para asegurar la eficacia de la creación artística (Praz, 1981, p. 168).

Es importante señalar que la transformación sufrida por el teatro a lo largo del siglo XIX implica, además de la evolución ya aludida, otra serie de modificaciones orgánicas que se concretan en la definición del palco escénico como una caja óptica que se afirma por la vía de las investigaciones sobre la percepción de la imagen y se resuelve a través de las innovaciones de la maquinaria escénica, los avances en luminotecnia... y todos aquellos procedimientos que coadyuvasen a potenciar el ilusionismo visual. En todo caso, parece ser éste un proceso connatural al desarrollo de la escenografía moderna pues, tal y como observan Klein y Zerner (1986), ya desde el Renacimiento “la escena en perspectiva se convierte de manera cada vez más explícita en un simple cuadro para el espectador” (Navarro, 1996: 340), del mismo modo que, y siempre debido a esa creciente *obsession de la profondeur* (Dagna, 2022), “la tercera dimensión deja de ser una ilusión para convertirse en realidad” (Prieto, 2000, p. 192).

2. Metodología

La metodología empleada está basada en una triple lectura (escenológica, musicológica y literaria) sobre el artefacto cultural seleccionado para, a través de diversas fuentes documentales, iconográficas y literarias, juicios críticos coevos, etc. acceder tanto a la poiesis como a la aestesis de la escena española durante el siglo XIX. Tales aproximaciones se abordan desde la aplicación de varios ejes estratégicos, como la perspectiva de un revisionismo crítico (a la luz de los postulados de la teatrología, la escenología o los Performance Studies), transversal y no experimental. Se realiza una visión principalmente de tipo descriptivo-analítica, siempre fundamentada a partir de fuentes de tipología primaria y secundaria, con una orientación de tipo cualitativo, y con el propósito de identificar tópicos y evaluar sus

corolarios y derribas. De esta forma, sobre el principio de las aportaciones teóricas y la literatura crítica, se profundizará en los significados probables y en el ocasional alcance del aparato escénico y su representación teatral.

3. Resultados

El cubo escénico tipo que establece el medio técnico en que se desarrolla la actividad teatral decimonónica constituye un complicado organismo mecánico, acomodado en tres zonas de funcionamiento superpuestas (el foso, la escena y el telar, en orden ascendente) cuya perfecta coordinación proporciona el ámbito adecuado para el progreso y desarrollo de los recursos de la ficción. Estas secciones operativas, cuyo desarrollo es inherente al del propio sistema escenográfico de telones y elementos pintados, adquieren en el Ochocientos un perfil uniforme en toda Europa, cuyas posibles variantes no dependen, en último término, sino de las circunstancias económicas particulares de cada local. Este factor resulta de innegable importancia dada la vigorosa circulación de obras y producciones a lo largo de la centuria, auspiciada tanto por el incremento y diversificación de las audiencias cuanto por la inserción del teatro entre las competencias empresariales como operación comercial. Resulta innegable la adecuación de la correspondencia entre la morfología de teatro *all'italiana* y la concepción escénica fundada en el ilusionismo pictórico y su tecnología, sancionando recíprocamente ambos extremos su respectiva validez funcional: una determinada codificación de la estructura edilicia y un sistema decorativo acorde a sus instancias técnicas y funcionales, que el lugar teatral, a un tiempo, impone y requiere.

En España, la relativamente escasa –en comparación siempre con países como Francia e Italia– tratadística al respecto se asienta sobre principios comunes, diferenciándose únicamente por las indicaciones relativas a criterios puntuales respecto a medidas, porcentaje de inclinación de la superficie del escenario, número de planos más adecuado, etc. pero resultando incluso la resolución de estos puntos bastante homogénea a lo largo de todo el Ochocientos, en una línea que alcanza el siglo XX (Vesco, 1996). Así, el foso bajo las tablas del palco escénico tendía a dividirse en niveles –contrafosos superpuestos que variaban de tres a cinco– a modo de armazones paralelos para permitir el desenvolvimiento de la parte subterránea de la maquinaria escénica: escotillones o elevadores mecánicos para las trampas y trampillas practicadas en el piso del escenario, que facultaban desde apariciones y desapariciones de actores hasta el escamoteo de plantaciones decorativas completas.

El escenario comprendía tanto el espacio visible al público, donde se plantaba la decoración y se desarrollaba la acción, como las zonas adyacentes (laterales -hombros- trasera del foro), ocultas a los espectadores y hábiles para el funcionamiento ordinario y el servicio de la escena. El piso del escenario se disponía como una superficie ligeramente inclinada de manera ascendente hacia su fondo (generalmente en proporción de 5%) para forzar de esta manera la perspectiva y favorecer la visibilidad general. Esta escora en concreto, recomendada expresamente por Arjona (1918, p. 171) y adoptada por edificios escenotécnicamente tan señeros como el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, era ya utilizada desde mediados del XIX por Egidio Piccoli, uno de los carpinteros tramoyistas más importantes y activos en la España del momento (Ortega, 1995; Sánchez García, 1997; P. Arregui, 1999: 38).

4. Discusión

4.1. Espacio escénico y el espacio escenográfico: dimensiones prácticas y simbólicas

La concepción decimonónica del escenario no sólo reflejó la dinámica social en que se insertaba, sino que también estableció sus fundamentos organizativos –a todos los niveles– bajo sus principios y directrices, es decir, aquéllos de una gradual industrialización. Efectivamente, la integración de nuevas tecnologías en la producción artística fue un factor decisivo en el proceso de definición del espacio escénico, que debía ser capaz de albergar siempre más y mayores aparejos y de explotar todas sus posibilidades. Sin embargo los teatros españoles de este período parecieron adolecer, en general, de una cierta descompensación entre las dimensiones del escenario y la capacidad de la sala, perfectamente explicable, por otra parte, en razón de consideraciones económicas, fundamentalmente derivadas de la necesidad de rentabilizar los gastos de la producción de los espectáculos mediante la admisión de los mayores aforos posibles: “(...) el principal obstáculo que hay que vencer consiste en combinar los intereses del empresario con la exigencia del público; éste desea (...) grande escenario y aparato teatral y mucha comodidad en su asiento; y aquel quiere gastar poco en actores, comparsas, máquinas, escenas y demás avios, y acomodar una tercera parte más de gente de la que buenamente cabe” (Laviña, 1844: fol. 16).

Las nuevas propuestas escenográficas tendieron a desarrollar el espacio fingido de la escena ya no haciendo converger los elementos de la plantación decorativa en profundidad, sino expandiendo la visión a través de su resolución pictórica en el telón de fondo, según una tendencia iniciada por la *prospettiva ad angolo bibienasca* (cuyos fundamentos supusieron una radical modificación de la proxémica y de las relaciones espaciales del actor para con el entorno físico del escenario), reconsiderada por la escena cuadro y perfeccionada a través de la aplicación de las experiencias (no sólo plásticas sino también procedimentales) de ciertos espectáculos ópticos como el Eidophusikon, el panorama o el diorama, así como de las innovaciones técnicas del daguerrotipo o, posteriormente, la fotografía.

En lo referente a planimetría de los decorados, la disposición de los elementos del decorado sobre el escenario se resolvería durante todo el siglo XIX según dos disposiciones genéricas que dividían las decoraciones en escenas abiertas y cerradas. Las escenas abiertas, llamadas así por componerse de bastidores, telones y bambalinas que dejaban claros y calles entre los distintos elementos de que se componían, servían en la ambientación de exteriores, como paisajes, marinas, vistas urbanas... Se trataba de la estructura tradicional de plantación escenográfica *all'italiana* pero revisitada para incidir principalmente en las posibilidades del telón de fondo, en el que se tenderá a cargar la mayor parte del peso de unas composiciones diseñadas para reproducir diáfanos visiones desarrolladas en amplitud más que en profundidad. Al mismo tiempo, la exigencia de trasladar la realidad al palco escénico llevó a juzgar inconveniente recrear espacios arquitectónicos interiores a base de piezas paralelas al arco de embocadura, físicamente inconexas y rematadas por un telón de foro, lo que excitó numerosas protestas contra “(...) cette manie de coulisses dans les décorations qui représentent des salons” (Pujoulx, 1801: 130). En oposición a la consuetudinaria tradición italiana se instituyeron en Francia las escenas cerradas (Allévy, 1938/1976b: 19), formadas por cuatro telones armados unidos entre sí en forma cúbica (laterales y fondo –paredes– y un plafón o techo), para figurar recintos como templos, estancias, habitaciones, etc. centrándose en la veracidad del volumen interior representado y en el cuidado al detalle caracterizador, no exento de monumentalidad en muchos casos (P. Arregui, 2000).

En España el procedimiento fue conocido desde comienzos del siglo XIX, tal y como se deriva de un informe remitido a la Junta de Teatros desde la Academia de San Fernando, en concreto por G. Casanova, su director de Perspectiva, en el que, además, se reflejan otros extremos de interés para la praxis escenográfica del momento

(...) se deben aplicar estas reglas para corregir las impropiedades que en algunos casos se notan en las decoraciones que se presentan al público, como son, por lo respectivo a la perspectiva lineal, cuando la arquitectura de los bastidores no corresponde con la del telón por faltar la dirección al punto de vista, o puntos accidentales; cuando sale el actor por una pared en la cual no se ve la puerta; cuando, si se presenta, la puerta es de un modo inconexo con la decoración; cuando los techos de las escenas cerradas se reducen a multitud de cortinas, y cuando, estando los actores arrimados á los costados de la decoración, tocan con la cabeza en las cortinas de los edificios. Y en otros casos, respecto a la perspectiva aérea, no se halla conformidad en el alumbrado del teatro, con el punto de luz en que se fijó el pintor para la escena; siendo la práctica actual del alumbrado en el sitio, que no corresponde á las decoraciones, ni conviene á los actores.

(...) es necesario considerar las decoraciones divididas en dos clases, y son: decoraciones cerradas y abiertas; para las decoraciones abiertas, como son paisajes, marinas, etc. Es conveniente el manejo actual de los teatros, aunque se aventajaría con disponer que los bastidores no se presentasen paralelos al plano de la sección; pero para la clase de decoraciones cerradas, como son, templos, salones, etc., no es conveniente el manejo de los teatros, por cuya razón, en esta clase de decoraciones se notan más impropiedades que en algunos casos. Queriendo mejorar este punto, es necesario no perder el punto de vista, que en los teatros públicos conviene la moderación de gastos y la facilidad de manejo. (Casanova, 1800: fol. 1).

Esta taxonomía en la plantación de las escenas se mantuvo, como fundamento estable, al menos teórico, durante el Ochocientos no sólo en España –véase por ejemplo el prontuario de Gournerie (1859/1898) en Francia– y como tal alcanzó las primeras décadas del siglo XX según demuestra su observancia en los sucesivos tratados de perspectiva ya mencionados de Planella o Castelucho hasta los de Arjona o Arola.

La creciente importancia concedida a la continuidad dramática se trasladó al diseño de las producciones, haciendo necesario el paso ágil de una localización a otra sin obstaculizar el discurso narrativo sobre el escenario, un expediente que quedaba resuelto mediante el subsidio convencional de alternar escenas ‘largas’ y ‘cortas’ que confirma la vigencia de aquella regla operativa de la práctica escenotécnica barroca que preveía su sucesión ordenada, “regola che non solo agevolava la messa in opera delle scene e la manovra delle mutazioni ma doveva agire psicologicamente sullo spettatore alternando scene sfondate a spazi più contenuti” (Mancini et al., 1975, p. 99). Con el fin de conseguir efectos específicos en la puesta en escena, su uso parece retrotraerse hasta los mismos orígenes de los géneros de gran espectáculo entre los cuales la ópera resulta a un tiempo pionera y difusora, aunque cobra especial importancia desde los primeros decenios del XVIII, y dada la variedad de ambientaciones, imágenes y espacios del teatro lírico italiano, fue concebida como una necesidad a la hora de estimular no sólo la fantasía sino también la sensibilidad emotiva de las audiencias. De todo ellos ofrece testimonios Baldassarre Orsini, autor de la dotación del Teatro Verzaro de Perugia (Orsini, 1785, p. 73).

Recuérdense en este punto las *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España* –publicadas el mismo año que el texto de Orsini– en las que el corregidor Armona también hace mención a “telones cortos” (1785/1988: 297-298), lo que demuestra el consuetudinario servicio de tales elementos a escala internacional, expediente que se mantendrá y prolongará a lo largo del XIX instituyéndose en las dotaciones teatrales genéricas y apareciendo en el aparato didascálico de autores dispares .

Las llamadas escenas largas se correspondían con la plantación articulada sobre toda la superficie del escenario; las escenas cortas, por su parte, consistían en la disposición de un fondo decorativo contenido exclusivamente en un telón, un ‘telón corto’ (que por sus connotaciones de elemento supletorio es asimismo llamado alcahuete o comodín (Portillo y Casado, 1992, pp. 11 y 48) colgado de los tiros más próximos a la embocadura o a medio teatro’ y ante el cual se desarrollaba el episodio correspondiente, completado su efecto –en algún caso– con una o dos parejas de bastidores laterales.

Las escenas cortas, al intercalarse entre dos cuadros de planteamiento escenográfico complejo, facilitaban la preparación de las decoraciones siguientes tras ellos sin detener la representación. Este tipo de telones demuestran la habilidad técnica del escenógrafo en la consecución de distancias ficticias y simulada tridimensionalidad. Verdaderas piezas de lucimiento, suponen uno de los ejemplos más sorprendentes del altísimo nivel alcanzado en la conquista de la persuasión ilusiva y revela un dominio extraordinario de los secretos de la técnica del engaño y del *trompe l’oeil*, que, por otra parte, dominó la concepción y la realización de la decoración teatral decimonónica en su conjunto, caracterizada por la excepcional autenticidad en la simulación de la materialidad de los objetos, la volumetría y la espacialidad de los ambientes (Frigerio, 1983:, p. 130) .

Al igual que dramaturgos y compositores prestaban una solícita atención a las entradas, mutis y otros movimientos de escena precisando escrupulosamente las evoluciones, trayectorias y proxémica de los personajes, la articulación de los actos y por tanto los cambios de decorado se ajustaban al desarrollo argumental del mismo modo que –en su caso– a la exégesis musical de las obras; el ritmo escénico, por tanto, venía impuesto a través de una estrecha conexión entre ambos órdenes. De esta manera, el consuetudinario sistema de bastidores y telones pintados no suponía una limitación para el ejercicio espectacular ochocentista supeditando su realización dentro de sus propias restricciones instrumentales, sino que, y muy por el contrario, cabe interpretarse como el fundamento mismo de “la relación ideal entre las distintas fases del drama” (Cavicchi, 2000).

4.2. Hacia un lenguaje escenográfico compartido

Con el advenimiento del Romanticismo y debido, entre otros factores, al indisputado prestigio cultural de París –capital artística europea por antonomasia (Omer, 2014)–, la influencia gala conquistó la praxis escenográfica occidental, que desde entonces compartiría ascendiente con una escuela italiana cada vez más mediatizada por aquella. A este proceso, paulatino, el caso español no resultó ajeno, pues, en realidad, al margen de particularidades estilísticas concretas, el siglo XIX extendió en la escenografía una concepción general, una manera de hacer común en la que el dominio del referente galo se asentó e impuso sobre los tradicionales fundamentos ítalos (P. Arregui, 2000). Ello se tradujo en dos maneras de componer y ejecutar la decoración teatral, dos tendencias pictóricas registradas por Arias de Cossío (1991, pp. 89 y ss.) a través de la vinculación a la contundencia de la plantación condicionada por la solidez perspectiva en el caso italiano y a la recreación de la mirada según una plástica más ligera y más decorativa en el supuesto francés; algo de lo que ya era consciente la crítica contemporánea, a juzgar por las afirmaciones de Stendhal: “en París, todo rizo, todo está lleno de pequeños detalles

ingeniosos y esmeradamente trabajados. En Milán, por el contrario, todo se pospone a la masa y al efecto” (1824/1987, p. 311). Sin embargo, en España, estas dos concepciones no se juzgaron antagónicas, sino que acabarán mezclándose en una misma manera, convirtiéndose en soporte de la escenografía a partir de ahora: ecléctica, costumbrista, realista... (P. Arregui, 2000).

En lo relativo a la herencia tecnoestética de la decoración teatral española respecto de sus arraigados fundamentos ítalos, en el comportamiento escenográfico general se aprecia una acentuada incorporación de estándares, recursos y vínculos profesionales de impronta francesa, como no podía ser de otra manera si se efectúa un repaso global de la cultura espectacular occidental decimonónica.

En primer lugar destacan las relaciones establecidas de forma directa o indirecta, por formación o por oficio, entre los más eminentes maestros de la escenografía decimonónica en suelo hispano, lo que conlleva el intercambio y la reciprocidad entre lenguajes plásticos, argumentos pictóricos, fórmulas compositivas, elencos figurativos y soluciones gráficas... dentro siempre de esa tónica común que a escala internacional sobrevoló el siglo XIX matizando o disipando conductas exclusivamente personales. Un proceder lógico, pues el teatro decimonónico se comportaba como un artículo diseñado para satisfacer los gustos y aspiraciones estéticas de unas clases medias en expansión, por lo que basó la organización de su sistema productivo en función de los principios tutores de una gradual industrialización que consintiese afrontar las premisas de un repertorio progresivamente establecido –y constantemente interpretado– y adecuarse a una demanda cada vez más exigente y en continuo crecimiento.

En segundo lugar, sobresale la presencia de personalidades francesas que, si bien encontraron mayor repercusión en el área catalana, también trabajaron para teatros madrileños –caso del bordelés Henry Philastre en el Teatro Real, Teatro Español y otros –, del mismo modo que actuaron escenógrafos italianos en Cataluña, caso de Napoleone Sachetti, por quien fue licenciado Cagé del Teatro del Liceo (Bravo, 1986, p. 81). Asimismo, la educación artística de los componentes de una u otra ‘escuela’ –catalana o madrileña– está muy mediatizada por ambos modos –francés e italiano–, de manera que si en la capital del reino la prensa exigía en 1849 que la obra que se encargase a Philastre fuera una dotación de “decoraciones generales que pudieran servir de constante estudio a nuestros jóvenes artistas” (Muñoz, 1923, p. 119), los escenógrafos de formación filofrancesa procedentes de la Ciudad Condal que participaron en los talleres madrileños regidos por italianos se vieron influidos en no escasa medida por las fórmulas de sus maestros.

En tanto que espectáculo sobresaliente por la excelencia alcanzada en las condiciones materiales de su producción, las experiencias del *mélodrame à grand spectacle* y de la *grand-opéra* jugaron un papel determinante a escala internacional, pues la magnificencia de su dimensión escenográfica y coreográfica –no sólo en el sentido de los ballets, sino también en cuanto a la organización del movimiento de grandes masas y la articulación de multitudinarias escenas de conjunto– propició la explotación sistemática de las más diversas y modernas técnicas al tiempo otorgó un lugar preeminente al nuevo elemento capaz de galvanizar la atención del espectador independientemente del decorado: el *coup de scène*, detonante de una nueva escenotecnia que ensanchó las funciones tradicionales del pintor teatral para instaurar una concepción más comprensiva (Cohen, 1981; Charlton, 1990; P. Arregui, 2009). Desde las primeras décadas del siglo, los teatros en los que triunfaba el *mélodrame à grand spectacle* hicieron gala de una invención y de una diversidad de propuestas escénicas que fascinaron a los espectadores (Gaspar, 1980): expedientes vinculados en muchas ocasiones al mundo de las exhibiciones pseudocientíficas de curiosidades recreativas que, una vez aplicados al ejercicio

teatral, resultaron de enorme trascendencia (P. Arregui, 2000). Dichos procedimientos, cuyas transformaciones verificadas en escena fueron acompañadas de un estimable corpus de publicaciones teóricas, pasaron rápidamente a los dominios de l'Académie de Musique, la cual, gracias a los medios (materiales y económicos) de que disponía, los incorporó a la creación operística llevándolos al grado máximo de desarrollo y lujo y sancionando, así, su incorporación al proceder escenográfico *in exenso*. La incidencia de los diversos géneros dramáticos resulta, en este sentido, un argumento trascendental en lo concerniente a los procesos y desarrollos de los sistemas de producción escénica, y por lo que respecta al particular caso español, los melodramas y las comedias de magia, además de los avances introducidos por la escenificación operística, promocionaron “un largo y fecundo ejercicio escenotécnico, particularmente por lo que atañe a los complicados juegos de la tramoya y de los cambios de escena” (Caldera, 2001, p. 249).

4.3. Entre el espacio físico y el espacio aparente: estrategias de escenificación

En este orden de cosas, y también a instancias de una innovación de estirpe francesa vinculada a la experimentación con ciertas prácticas espectaculares pertenecientes en principio al mundo de las exhibiciones de curiosidades o a la física recreativa, la escenografía europea conoció una transformación significativa que afectó tanto a la plantación distributiva de los trastos sobre el escenario cuanto al imaginario escénico mismo (P. Arregui, 2000) y renovó, por este medio, tanto la forma de representar la realidad cuanto la manera de observarla y percibirla. Así, y sobre los antecedentes del eidophusikon y del panorama –ambos de aplicación directa al teatro convencional singularmente escasa (Bapst, 1893)–, Charles Marie Bouton y Louis Daguerre desarrollaron un sistema para reproducir “el natural” que abundaba en la apertura de una nueva concepción espacial (Bordini, 1984) y cuyos procedimientos resultarían de gran trascendencia escenográfica al contribuir, incluso, al surgimiento de un nuevo tipo de espectador (Crary, 2008): el Diorama. Consistía en una superficie traslúcida pintada por ambas caras en la que, alterando la iluminación frontal o posterior, la vista sufría transformaciones al aparecer y desaparecer imágenes, consiguiéndose un efecto de fundidos encadenados. Dichos procedimientos, de enorme éxito popular, fueron rápidamente incorporados a la decoración teatral de suerte que la rigorización decimonónica de la planimetría promocionada por la evolución de la escena-cuadro, desarrollada fundamentalmente en el telón de fondo, se benefició de sus inusitadas posibilidades (Join-Dieterle, 1982; Muñoz, 2023). El *décor-diorama* modificó la topografía escénica al explotar una nueva organización que implicaba el empleo de bastidores aislados –*fermes*– colocados en cualquier punto del escenario, trastos proporcionados en tamaño a la escala humana que se anteponian en primer plano a las inmensas vistas en lontananza del foro, con lo que se conseguía una gran sensación de relieve y una impresión de realismo espacial –al romper la continuidad perspectiva y suprimir, para el espectador, los puntos de referencia (Bablet, 1975, p. 30)– y servía, además, para esconder los elementos de iluminación destinados a esclarecer el telón de fondo. Técnicamente, el procedimiento se caracterizaba por el hecho de suprimir visualmente la distancia aparente y las conexiones espaciales relativas entre el espectador y la imagen y suplantó en Francia a la tradicional y hasta entonces incontrastada decoración italiana de bastidores laterales, siendo adoptado en todos los teatros parisinos y, por supuesto, en el emblemático Théâtre de l'Opéra de Paris donde se oficializó a través de su escenógrafo titular Ciceri (Daniels, 1982; Brochard, 2020), convertido en “modèle de référence scénographique” (Join-Diéterle, 1988, p. 209) y, como tal, difundido por el continente, haciendo pronto su aparición en los más señeros teatros italianos, que lo incorporaron a sus rutinas escenográficas como por ejemplo la Scala de Milán (Join-Diéterle, 1988, p. 221; Rava, 1965) o la Fenice de Venecia (Muraro y Biggi, 1998, p. 14).

La obsesión por ofrecer imágenes *verdaderas* de la realidad encuentra un campo propicio con la aplicación del diorama a la decoración escénica en la que un sector próximo sugiere un

primer plano como base donde se desarrolla la acción y tras él, generalmente más iluminado, se esparce una dilatación horizontal de la visión en contraste con la concreción del primer plano. La necesidad de coordinar visualmente todos los elementos particulares que conformaban una decoración para ser disfrutados como un todo homogéneo desde cualquier punto de vista, al contacto con el panorama y el diorama, se resolverá desarrollando amplias vistas exteriores de composición eminentemente apaisada y de profundidad aparentemente ilimitada dejando expandirse la visión hacia un confín resuelto no ya según principios de perspectiva geométrica sino explotando medios puramente pictóricos (P. Arregui, 2000).

La llegada de esta tecnología a España se produjo en la década de 1830 y despertó un enorme interés (Bellas Artes, 1838), tanto en su modalidad de espectáculo autónomo como en su aplicación escenográfica, circunstancias ambas asociadas al ya mencionado Juan Blanchard quien no sólo fue autor de un celebrado diorama expuesto en Madrid desde 1838 (Pinedo, 2015, pp. 114 y ss.) sino que ya cuatro años antes la prensa se hizo eco de unos decorados para el estreno de *La conjuración de Venecia*, de Francisco Martínez de la Rosa, en el Teatro del príncipe, entre los que se consignan “dos vistas distintas, en Diorama, de la ciudad de Venecia, tomadas con escrupulosa exactitud de los traslados más fieles debidos á los mejores autores, y rectificadas con datos recientemente recogidos en el propio país” (Espectáculos, 1834) y que Bretón de los Herreros aplaude por “haber prescindido en su composición de la incómoda rutina de bastidores, venciendo su talento no pocas dificultades” (1834).

No deben dejar de señalarse, por último, las repercusiones que la implementación de estos procedimientos ejerció sobre la práctica teatral europea en lo referente al tratamiento del espacio escénico, algo que incidió particularmente tanto en la concepción dramática de las obras como en su realización técnica. La actualización de los fundamentos rectores de la distribución decorativa antes mencionada supuso la consecución de lo que se ha llamado “realismo espacial integral” (El Nouty, 1978, p. 76), que modificó el propio espacio útil para la representación y afectó, por tanto, a la proxémica de los actantes. Frente a la radicada tradición de estirpe italiana y raíz barroca que establecía una imagen escénica desarrollada en profundidad versus una acción dramática desenvuelta en anchura para no arruinar la impresión perspectivista de los decorados, la resolución adoptada en Francia posibilitaba el movimiento de los intérpretes por toda la superficie del escenario, de suerte que el espacio escénico devino así espacio dramático o diegético. En este sentido, y dada por otra parte la vocación a crear ‘agrupaciones artísticas’ sobre las tablas como medio de componer la escena convenientemente, de manera eficaz y atractiva a un tiempo (Prieto, 1835/2001; Romea, 1858), parece fácil conjeturar modelos pictóricos en la disposición de los actores y en la resolución de ciertas escenas y números de conjunto (en base a la ya apuntada recíproca ligazón entre disciplinas), o, en justa reciprocidad, la presencia de la retórica mímica del teatro en la acción congelada de los cuadros de historia, en los que las actitudes de los personajes representados traducen el sentimiento que los anima mediante la expresión de ademanes demostrativos y enfáticos.

En la Europa decimonónica, y hasta la aparición de las primeras rupturas de la vanguardia finisecular, la única función reconocida y valorada en la decoración teatral era la función locativa/representativa. La producción escenográfica se centraba en representar el lugar de la acción dramática, enfatizando el papel figurativo del material escénico (reproducción topográfica e histórica del espacio argumental) como su razón de ser. De esta manera, el paso del descriptivismo detallista a un realismo de vocación filológica puede interpretarse en cierta medida como una evolución natural (P. Arregui, 2000). La dimensión puramente visual del espectáculo, en su búsqueda de la ilusión perfecta y la satisfacción del efecto teatral como implemento sensible del contenido dramático, aspiraba a alcanzar unas cotas de veracidad precisas e irrecusables en la localización y contextualización cronogeográfica e

historicoartística de las escenas recreadas. Comenzó así una marcada propensión de los pintores teatrales a servirse de prontuarios de datos eruditos, marcas codificadas e indicaciones sumarias útiles como hitos distintivos e indicios caracterizadores.

También en España la crítica era consciente de la pulcritud exigible a los escenógrafos en la reconstrucción estilística e histórica de las ambientaciones (una propiedad histórica apoyada en un sólido bagaje de conocimientos teóricos (Planella, 1840, pp. 81-82); imponiéndose como criterio rector inexcusable —más allá de las indispensables destrezas técnicas— la verosimilitud cuasi-filológica en la producción decorativa, volcada hacia un realismo más o menos estilizado, pero positivamente historicista. En términos generales, y al margen de ensayos concretos, la situación de la escenografía internacional se conducirá —al igual que en muchos aspectos la misma pintura de caballete— alrededor un sincretismo que conjugaba la concepción académica de la pintura como soporte de contenidos literarios y la diligencia realista en el vocabulario de su reproducción plástica (Reyero y Freixa, 1995, p. 225). De esta manera, el historicismo ecléctico de vocación realista supuso un factor de continuidad con la tradición, “el concepto escenográfico preferido por el público burgués como reflejo de una sociedad que se quería estable” (Arias, 1991, p. 201). Sin embargo, y a pesar de una progresiva disposición axiomática hacia la ruptura con las convenciones plásticas de la teatralidad romántica, los progresos del realismo no llegaron a alcanzar —en términos generales— ni los rigores del naturalismo descarnado ni los extremos de transcripciones mecánicamente objetivas. Ello hizo del eclecticismo, término bajo el cual se aglutina la diversidad de estilos que necesariamente se derivan de este *realismo histórico* establecido de manera perentoria en la escenografía decimonónica, el lenguaje plástico dominante en la decoración teatral del resto del siglo.

5. Conclusiones

En este contexto prosperó un realismo amable, veraz y riguroso pero sugerente e idealizado, aquilatado en una pintura escénica basada en la corrección estereométrica, el escrúpulo histórico y la adecuación al texto, dando como resultado unas decoraciones en las que la maestría técnica y la naturaleza expresiva de cada escena se proyectaban hacia la consecución del impacto visual siempre sujeto al precepto de ilustración pictórica tanto de la realidad aparente como de la personalidad y el color local. Se estableció una retórica de lo exacto propensa a la fidelidad verista pero no exenta de sugestión atmosférica, insinuaciones elocuentes y peculiaridades evocativas en la exposición de las escenas que en ocasiones perfilaban los límites de lo enfático o los presupuestos de lo legendario. Algo que, por otra parte, no debe extrañar si se tiene en cuenta que el romanticismo, bien como técnica aprendida o bajo diversos enfoques, fue un constante hipotexto del realismo (Ciplijauskaitė, 1988). José de Manjarrés Bofarull, «profesor de Bellas Artes y director de escena de teatros», revela en *El arte en el teatro* la existencia de una suerte de isotopía en la consideración de las cualidades del “elemento realista”, de tal manera que, si bien el paso del descriptivismo prolijo a un realismo más exhaustivo puede entenderse como un proceso lógico, la frialdad *fotográfica* sería inflexiblemente criticada. Es autor distinguía la “verdad de la naturaleza” respecto de la “verdad del arte” —juicio estrechamente relacionado con la diferenciación entre “verdad poética” y “verdad convencional” antes aludido— decantándose, consecuentemente, por “aquel sabor artístico conveniente” en la reproducción de la realidad sobre las tablas... y ello sin renunciar ni a una adecuada documentación, ni al ejercicio plenairista de tomar apuntes del natural, ni a la propiedad o al carácter de lo representado:

(...) no todo lo natural es artístico, mientras que todo lo artístico debe ser natural.

(...) la cuestión no está en datos históricos que puedan emplearse para la debida caracterización, sino en el uso que de estos datos debe hacerse en la escena, atendida la

complicación de circunstancias que para el efecto pueden presentarse á fin de producir un conjunto armónico que caracterice (...). Los alardes de erudición arqueológica para el público no son una lección, ni para la representación son de utilidad; antes bien perjudican al efecto teatral, porque (...) rebajan el Arte al mero realismo. (Manjarrés, 1875, pp. 194 y 198).

6. Referencias

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. ADE.
- Advertisement for the First Season of the Eidophusikon. (1781). British Library (937.f.2/8(99)). Londres, Gran Bretaña.
- Allévy, M-A. (1938/1976a). *Édition critique d'une mise en scène romantique*. Slatkine Reprints. (Publicación original en 1938).
- Allévy, M-A. (1938/1976b). *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Slatkine Reprints. (Publicación original en 1938).
- Arias de Cossío, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Mondadori.
- Arjona, J. (1918). *Lecciones de perspectiva y nociones de reflejos, sombras y escenografía*. Tip. y Lit. de Sol y Benet.
- Armona Murga, J. A. (1785/1988). Noticias privadas de casa útiles para mis hijos. Recuerdos del Madrid de Carlos III. En J. Álvarez Barientos, E. Palacios y M. C. Sánchez (Eds.), *Bicentenario de Carlos III-Ayuntamiento de Madrid*. (Texto original de 1785).
- Arola Sala, F. (1920) *Escenografía*. Calpe.
- Bablet, D. (1975). *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Éd. du CNRS.
- Bermingham, A. (2016). Technologies of Illusion: De Louthembourg's Eidophusikon in Eighteenth-Century London. *Art history: Journal of the Association of Art Historians*, 39(2), 376-399.
- Biggi, M. I. (Ed.). (2006). *La musica degli occhi. Scritti di Pietro Gonzaga*. Olschki.
- Bonnet de Treiches, J. B. (1803). *L'Opéra en l'an XII*. Ballard.
- Bordini, S. (1990). Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento. En E. Castelnuovo (Dir.), *La pittura in Italia. L'Ottocento* (Vol II, pp. 581-601). Electa.
- Bordini, S. (1984). *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*. Officina Edizioni.
- Borgnis, J. A. (1820). *Traité complet de mécanique appliqué aux arts*. Bachelier.
- Bouiller, J.-R., Le Men, S., Madeline, L. y Pisano, G. (Eds.). (2019). *Le panorama, un art trompeur*. Presses Universitaires du Septentrion.

- Boulet, Cen. (1801). *Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvements*. Ballard, An IX (1801).
- Bravo, I. (1986). *L'escenografia catalana*. Diputació de Barcelona.
- Bretón de los herreros, M. (26 de abril de 1834). Teatro del Príncipe. Primera representación de *La conjuración de Venecia*, año de 1310, drama histórico en cinco años y en prosa escrito por el Excmo. Sr. D. Francisco Martínez de la Rosa, noche del 22 del corriente. *El Universal*.
- Brochard, P. (2020). *Eugène Ciceri (1813-1890): Peindre, lithographier et enseigner le paysage au XIXe siècle* [Thèse de doctorat]. Université Bourgogne Franche-Comté.
- Caldera, E. (2001). *El teatro español en la época romántica*. Castalia.
- Casanova, G. (29 de enero de 1800). *Instancia de Don Guillermo Casanova, Director de Perspectiva de la Real Academia de Nobles Artes*. Archivo de Villa de Madrid, Sección Secretaría (Leg. 1-499-24). Madrid, España.
- Castelucho, A. C. (1896). *Escenografía teatral. Aplicación de la perspectiva a la decoración escénica del Teatro operando por el aumento visual de la planta de la escena. Con un prefacio de M. A. Sanguineti*. Miguel Parera.
- Cavicchi, A. (2000). *La scenografia pittorica nella tradizione operistica italiana*. Teatro Regio di Parma. www.teatroregioparma.org/lirica/2000.
- Charlton, D. (1990). Sur la nature du grand opéra. *L'Avant Scène Opéra. Meyerbeer. Les Huguenots*, 134, 20-25.
- Chusid, M. (1974). *A catalog of Verdi's Operas*. Joseph Boonin.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). Romanticismo como hipotexto del realismo. En Y. Lissorgues (Ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (pp. 90-98). Anthropos.
- Cohen, H. R. (1981). On the reconstruction of the visual elements of French Grand Opera: unexplored sources in Parisian collections. En D. Hesertz y B. Wade (Eds.), *International Musicological Society Twelfth Congress Report* (pp. 463-481). Bärenreiter-AMS.
- Conati, M. (Ed.). 2000. *Interviste e incontri con Verdi*. EDT.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC.
- Dagna, S. (2022). L'obsession de la profondeur: de la scène lyrique aux débuts du cinéma italien. En G. Céline (Ed.), *Le Cinéma muet italien, à la croisée des arts* (pp. 42-75). Presses universitaires de Paris Nanterre.
- Daguerre, L. (1839). *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*. Susse.
- Daniels, B. (1981). Ciceri and Daguerre: Set Designers for the Paris Opera, 1820-1822. *Theatre Survey*, (22), 69 - 90.

- Diderot, D. (1758/2018). *Oeuvres de Théâtre de M. Diderot avec un Discours sur la Poésie Dramatique*. Forgotten Books. (Publicación original en 1758).
- Dumersan, T. M. (1826/2013). *Manuel des coulisses ou Guide de l'amateur*. Hachette, 2013. (Publicación original en 1826).
- El Nouty, H. (1978). *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIXe siècle*. Nizet.
- Espectáculos. Teatro del Príncipe. (21 de abril de 1834). *La Revista Española*.
- Gascar, P. (1980). *Le Boulevard du Crime*. Hachette.
- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press.
- Gournerie, J. (1859/1898). *Traité de perspective linéaire contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales avec une théorie des effets de perspective*. Gauthier-Villars et Fils (Publicación original en 1859).
- Grobert, J. F. L. (1809). *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. F. Schoell.
- Hubert, M-C. (1992). *Histoire de la scène occidentale. De l'antiquité à nos jours*. Armand Colin.
- Join-Diéterle, C. (1988). *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*. Picard Editeur.
- Klein, R. y Zerner, H. (1986). Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne. En J. Jacquot, É. Konigson y M. Oddon (Coords.), *Le lieu théâtral à la Renaissance* (pp. 49-64). Éd. du CNRS.
- Laviña, M. (22 de Julio de 1844). *Disertacion sobre la mejor forma de teatro que el arquitecto D. Matías Laviña presenta á la Real Academia de San Fernando, á consecuencia de lo acordado por la misma en 7 de Julio, con el objeto de calificar su solicitud al título de Académico*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Leg. 308-35/3). Madrid, España.
- Mancini, F., Muraro, M. T. y Povoledo, E. (Eds.). 1975. *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedii fiorentini all'opera comica*. Neri Pozza Editore.
- Mestres Cabanes, J. y Vallvé Ventosa, A. (1958). Los decorados. En G. Díaz Plaja (Dir.), *Enciclopedia del Arte Escénico* (pp. 231-284). Noguer.
- Muñoz Morillejo, J. (1923). *Escenografía española*. Imprenta Blass.
- Muñoz, T. (2023). Los dibujos del escenógrafo Charles Ciceri (1782-1868) El mundo a escena: entre la evocación romántica y la precisión positivista. *MDCCC 1800*, (12), 89-114.
- Muraro, M. T. y Biggi, M. I. (1998). *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja*. Fondazione Giorgio Cini. Marsilio Editore.
- Navarro de Zuñillaga, J. (1996). *Imágenes de la perspectiva*. Siruela.

- Newcomb, A. (1999). New light(s) on Weber's Wolf's Glen Scene. En T. Bauman y M. Petzoldt McClymonds (Eds.), *Opera and the Enlightenment* (61-88). Cambridge University Press.
- Oberdorfer A. (Ed.). (1951/2013). *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*. Rizzoli. (Publicación original en 1951).
- Omer, L. (2014). *Paris, capitale du XiXe siècle. Perspectives littéraires, artistiques, architecturales et sociales [Mémoire de recherche]*. Dublin City University.
- Orsini, B. (1785). *Le scene del nuovo Teatro del Verzaro di Perugia ragionate dall'autore delle medesime*. C. Costantini.
- Ortega del Río, J. M. (1995). Egidio Piccoli y el teatro Calderón de la Barca de Valladolid. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 61, 519-526.
- Ossorio y Bernard, M. (1883-84/1975). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Ediciones Giner. (Publicación original en 1883-84).
- Peruarena Arregui, J. (1999). *La vida de un teatro de provincias en el siglo XIX: Teatro Calderón de la Barca (1864-1900)*. Caja España-Universidad de Valladolid.
- Peruarena Arregui, J. (2000). Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX. *Espéculo. Revista electrónica de Estudios Literarios*, 14, <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=274137>.
- Peruarena Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en España: finales del s. XVII y principios XVIII. *Castilla. Estudios de literatura*, 27, 31-62.
- Peruarena Arregui, J. (2005). Luminotecnia teatral la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 3, 1-49.
- Peruarena Arregui, J. (2009). *Los arbitrios de la ilusión, los teatros del siglo XIX*. ADE.
- Peruarena Arregui, J. (2013). Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el S. XVIII. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 19, 221-251.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1724/1947). *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (A. Ceán Bermúdez, Pról.). Aguilar Editor. (Publicación original en 1724).
- Pinedo Herrero, C. (2004). *El viaje de ilusión: un camino hacia el cine. Espectáculos en Valencia durante la primera mitad del siglo XIX*. Fílmoteca de la Generalitat Valencia.
- Pinedo Herrero, C. (2015). Escenografía y espectáculos ópticos: Jean-Baptiste Blanchard. *Episkenion*, 3/4, 103-119.
- Piperno, F. (1996). Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca. *Studi verdiani*, 11, 119-221.

- Pirrotta, N. (1975). Il luogo dell'orchestra. En F. Mancini, M. T. Muraro y E. Povoledo (Eds.), *Illusione e pratica teatrale: proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica* (137-145). Neri Pozza Editore.
- Planella y Coromina, J. (1840). *Exposición completa y elemental del Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Plata, J. (1996). *Cinco siglos de teatro en Jerez*. S.A.L. Al-Andalus.
- Portillo, R. y Casado, J. (1992). *Abecedario del teatro*. CAT-Padilla Libros.
- Praz, M. (1981). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus.
- Prieto González, J. M. (2000). Las Artes Plásticas al servicio de la Dramaturgia Calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores. *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia. Historia del Arte. UNED VII*, (13), 173-219.
- Prieto, A. (1835/2001). *Teoría del arte dramático. Para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina* (J. Vellón, Ed.). Editorial Fundamentos. (texto original manuscrito de 1835)
- Pujoux, J. B. (1801). *Paris à la fin du dix-huitième siècle ou Esquisse Historique et Morale des Monumens et des Ruines de cette Capitale, de l'Etat des Sciences, des Arts et de l'Industrie à cette époque, ainsi que des Mœurs et des Ridicules de ses Habitans*. Chez Brigitte Mathé.
- Rava, C. E. (Ed.). (1965). *Scenografie del Museo Teatrale alla Scala dal XVI al XIX secolo*. Fondazione Giorgio Cini. Neri Pozza Editore.
- Reyero, C. y Freixa, M. (1995). *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Cátedra.
- Ribao Pereira, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Eunsá.
- Romea, J. (1858). *Ideas generales sobre el Arte del Teatro para uso de los alumnos de la clase de declamación del Real Conservatorio de Madrid, por el profesor de la misma D. Julián Romea, Director del teatro particular de S. M. la Reina*. Imprenta de F. Abienzo.
- Rosen, D. (1986). La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi. En L. Bianconi (Ed.), *La drammaturgia musicale* (209-222). Il Mulino.
- Sánchez García, J. A. (1997). *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Stendhal. (1824/1987). *Vida de Rossini. Seguida de Notas de un 'Dilettante'* (C. Bergés, Trad.). Aguilar. (Publicación original en 1824).
- Thomson, P. (1982). Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama. *Romantisme. Revue du Dix-Neuvième siècle*, 38, 47-64.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

Vesco, M. I. (Ed.). (1996). *Architettura in scena. Il progetto dello spazio scenico nell'esperienza didattica all'interno di una scuola di Architettura*. Flaccovio.

Zorrilla, J. (1943). *Recuerdos del tiempo viejo*. Imprenta de Santarén.

CONTRIBUCIONES DE AUTORES/AS, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Contribuciones de los autores:

Conceptualización: P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Metodología:** P. Arregui, Juan. **Validación:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Análisis formal:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Curación de datos:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Redacción-Preparación del borrador original:** P. Arregui, Juan. **Redacción-Revisión y Edición:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Visualización:** Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Supervisión:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Administración de proyectos:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. **Todos los autores han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** P. Arregui, Juan y Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel.

Financiación: Este artículo está financiado con fondos del Grupo de Investigación Reconocido MAEP (Música, Artes Escénicas y Patrimonio) de la Universidad de Valladolid.

Agradecimientos: El presente texto nace en el marco del proyecto de investigación: PDC2022-133460-I00 (La Educación Patrimonial en España ante la agenda 2030: plan de alfabetización patrimonial en entornos digitales). Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación, Unión Europea (Fondos Next Generation EU).

AUTORES:**Juan P. Arregui:**

Universidad de Valladolid.

Profesor titular de Historia y Ciencias de la Música-FyL-UVa. Licenciado en Historia del Arte, Doctor en FyL prog. "Música Española" (2004) y Premio Extraordinario de Doctorado (2005). Ha publicado alrededor de una decena de libros como coautor, coeditor y autor principal, otros tantos capítulos y artículos en revistas especializadas y otras aportaciones de variada naturaleza. Es además evaluador externo de textos para publicación en sede científica. Como profesor invitado destaca la participación en el Magister Internacional de Escenografía (UCMadrid) y en el Diplomado Predoctoral en Patrimonio Musical Hispano (C. San Gerónimo, U. La Habana, Cuba), así como en la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (C. San Gerónimo, U. La Habana, Cuba).

juan.p.arregui@uva.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8081-2145>

Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=W6mKK0sAAAAJ>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Juan-Peruarena-Arregui>

Scopus: <https://www.scopus.com/authid/detail.url?authorId=57204453124>

Academia.edu: <https://uva-es.academia.edu/JuanPARregui>

Miguel Díaz-Emparanza Almoguera:

Universidad de Valladolid.

Profesor Contratado Doctor de Historia y Ciencias de la Música-FyL-UVa. Graduado en Educación Primaria (2014), Licenciado en Musicología (2001), Doctor Internacional en Musicología (2012) y Premio Extraordinario de Doctorado (2013). Ha realizado estancias de investigación en la Discoteca di Stato en Roma y en el laboratorio Mirage de la Università di Udine, en su sede de Gorizia. Posee más de 30 publicaciones indexadas entre artículos, capítulos, monografías y otras aportaciones de variada naturaleza. Es además evaluador externo de textos para publicación en sede científica. Ha sido profesor invitado en el Diplomado Predoctoral en Patrimonio Musical Hispano (2014-2018) así como en la Maestría en Gestión del Patrimonio Histórico-Documental de la Música (2019-2022) (C. San Gerónimo, U. La Habana, Cuba).

m.diaz-emparanza@uva.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5800-6910>

Google Scholar: <https://scholar.google.com/citations?user=NbuSGBsAAAAJ>

ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Mikel-Diaz-Emparanza>

Scopus: <https://www.scopus.com/authid/detail.url?authorId=57204461247>

Academia.edu: <https://uva-es.academia.edu/MikelDiazEmparanza>